

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 348

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Fall Out Zum Kino von Sam Peckinpah S. 6

Rhythmus der Bilder, Chemie der Klänge Walter Murch, Cutter und Sounddesigner S. 54



13. August



45 YEARS

von Andrew Haigh

mit Charlotte Rampling, Tom Courtenay

Silberner Bär für beste Darsteller - Berlinale 2015

THE SECOND MOTHER

Que horas ela volta?

von Anna Muylaert

mit Regina Casé

Publikumspreis Panorama - Berlinale 2015

1. Oktober



Ab Oktober



Integrale AKI KAURISMÄKI-Retrospektive

«Über jene rauhe Zärtlichkeit und verschämte Fürsorge, die Kaurismäki seinen Helden der Arbeit angedeihen lässt, verfügt kaum einer im Gegenwartskino.»

Frankfurter Rundschau

Westschweiz
28. Oktober

KEEPER

von Guillaume Senez

mit Kacey Mottet Klein, Galatée Bellugi

Welturaufführung - Filmfestival Locarno 2015



Weitere Filme in Vorbereitung:

DHEEPAN von Jacques Audiard, 29. Oktober

LA PASSION D'AUGUSTINE von Léa Pool, 19. November

AN – Kirschblüten und rote Bohnen von Naomi Kawase, 17. Dezember

NICHTS PASSIERT von Micha Lewinsky, 2015/16

CHINESE RECIPE von Jürg Neuenschwander, 2015/16

DIE DUNKLE SEITE DES MONDES von Stephan Rick, 21. Januar 2016

www.filmcoopi.ch



Berberian Sound Studio (2012) Toby Jones als Foley Artist Gilderoy

**With sound in film
you can make the audience suffer.**

Peter Strickland

Kritik

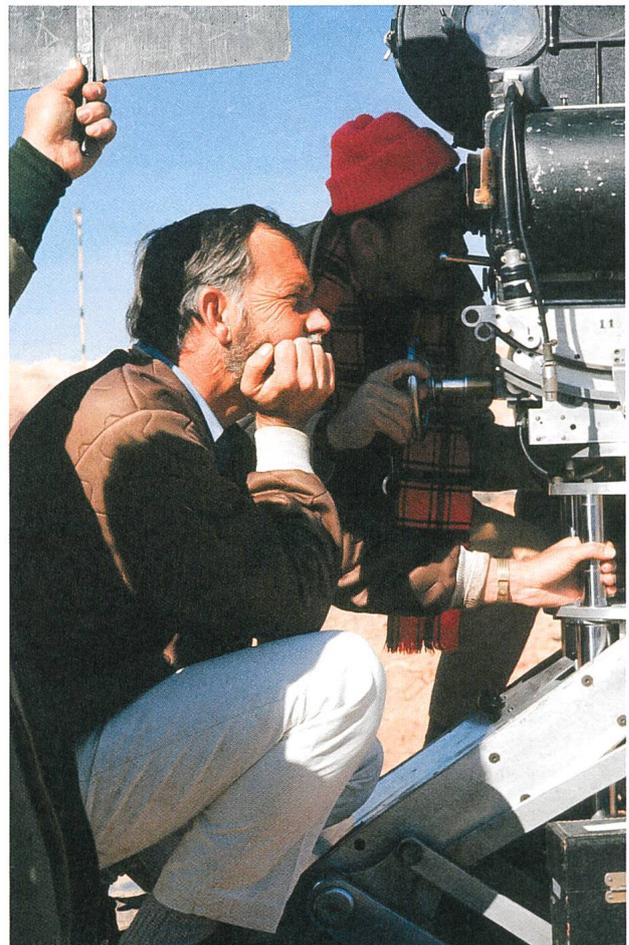
- s.25 **White God**
Kornél Mundruczó
von Patricia Vidović
- s.26 **The Second Mother**
Anna Muylaert
von Tereza Fischer
- s.29 **Youth**
Paolo Sorrentino
von Patrick Straumann
- s.31 **«Die Bilder sind das Ergebnis
von Zufall und Glück»**
Gespräch mit Paolo Sorrentino
von Patrick Straumann
- s.32 **El botón de nácar**
Patricio Guzmán
von Patrick Straumann
- s.35 **Wild Women – Gentle Beasts**
Anka Schmid
von Michael Pekler

- s.36 **Ich seh ich seh**
Veronika Franz, Severin Fiala
von Tereza Fischer
- s.39 **L’homme qu’on aimait trop**
André Téchiné
von Gerhard Midding
- s.40 **Mr. Kaplan**
Álvaro Brechner
von Tereza Fischer
- s.43 **Härte**
Rosa von Praunheim
von Michael Ranze
- s.45 **Anime nere**
Francesco Munzi
von Erwin Schaar
- s.46 **Still the Water**
Naomi Kawase
von Michael Ranze

Fall Out

Essay
von Johannes Binotto
S. 6–17

Zum Kino von Sam Peckinpah



Sam Peckinpah bei Dreharbeiten zu *The Ballad of Cable Hogue*



Rhythmus der Bilder, Chemie der Klänge

Essay
von Gerhard Midding
S. 54–62

Walter Murch, Cutter und Sounddesigner

Der Spoiler

S. 19 Die Zeitreise
als Ego-Trip
von Simon Spiegel

Porträt

S. 48 Shinji Somai
von Dennis Vetter

Graphic Novel

S. 20 Der Himmel
über Berlin
von Tereza Fischer

Close-up

S. 50 The Canyons
von Johannes
Binotto

La grande illusion

S. 22 Guy Brunet
réalisateur
von Josef Stutzer

Flashback

S. 52 The Incredible
Shrinking Man
von Till Brockmann

Fade in/out

S. 24 Fiction is the truth
behind the lie
von Uwe Lützen

Kurz belichtet

S. 65 1 Soundtrack
3 DVDs
2 Bücher

Abblende

S. 72 Ironie ohne Ende
von Stefan Zweifel



←
Als die Sonne vom Himmel fiel
 von Aya Domenig
 SRF

↑
La rivière sous la langue
 de Carmen Jaquier
 RTS
 ↓

→
Fragments du paradis
 de Stéphane Goël
 RTS



←
Keeper
 de Guillaume Senez
 RTS



→
La vanité
 de Lionel Bajer
 RTS



↑
Amnesia
 von Barbet Schroeder
 SRF



←
Erlkönig
 de Georges Schwizgebel
 RTS



Per una cinematografia svizzera di successo
 Per ina cinematografia da success en Svizra
 Pour le succès de la création cinématographique suisse
 Für ein erfolgreiches Filmschaffen in der Schweiz

www.srgssr.ch



«Keine Routine ist harmlos!», sinniert der 76-jährige Protagonist in Álvaro Brechners Komödie **Mr. Kaplan** und findet sich mitten in einem Abenteuer voller Überraschungen. Auch wir hatten sozusagen im ehrwürdigen Alter von 58 Jahren Lust auf Veränderung. Das Resultat halten Sie in den Händen. Auf den ersten Blick ist klar: Filmbulletin hat ein neues Kleid erhalten. Es wurde vom Zürcher Grafikbüro Bonbon für uns massgeschneidert und verleiht Filmbulletin nicht nur Individualität im weitgehend uniformierten Zeitschriftenmarkt, sondern trägt auch unserem Anliegen Rechnung, uns mittels Text und Bild mit der Kunst des Films vertieft auseinanderzusetzen und sie achtmal im Jahr zu feiern.

Dass wir uns auch mit neuem Aussehen selbst treu bleiben, deutet unser neuer alter Schriftzug an. In seiner langen Geschichte hat sich Filmbulletin immer wieder neu erfunden und konnte sich dennoch Konstanz und Lebendigkeit bewahren. So setzt Filmbulletin weiterhin in erster Linie auf sinnliches Lesevergnügen, nach dem prägnanten Motto der Zeitschriften-Aficionados «Print matters!». Der Ausspruch steht für den Luxus, Filme nicht nur oft zu schauen, sondern sich auch Zeit zu nehmen, um über Filme zu lesen und nachzudenken.

Im Zuge der Neugestaltung sind aber auch neue Rubriken entstanden, die das Innenleben von Filmbulletin bereichern: In «Flashback» steht die

lustvolle Wiederentdeckung älterer Filme im Zentrum. «Close-up» lotet jeweils das filmtheoretische und -ästhetische Potenzial einer besonderen Filmsequenz aus. Wie es der Name sagt, beschäftigt sich «Der Spoiler» von Simon Spiegel mit erzählerischen Kniffen, mit dem, was beim ersten Sehen eines Film für Überraschungen sorgt und beim zweiten die Überprüfung der Logik geradezu herausfordert. «Fade in/out» ist eine Kolumne in Drehbuchform. Der Drehbuchautor Uwe Lützen nutzt die für Leser und Leserinnen eher ungewohnte Textform, um Blicke hinter die Kulissen der Filmproduktion zu gewähren. Die Rubrik «La grande illusion» stellt die Liebe zum Kino in den Mittelpunkt und ist dieser sinnlichen, aber längst nicht mehr alltäglichen Erfahrung gewidmet. Und schliesslich wagen wir uns auch an die gezeichnete Verwandte des Films, die Graphic Novel.

Eine wesentliche Veränderung werden Sie auf der Filmbulletin-Website bemerken, die zum ersten Mal dynamische Inhalte bietet. Zum einen wird die Rubrik «Kurz belichtet», die in der gedruckten Ausgabe Veranstaltungshinweise enthielt, vollständig ins Internet ausgelagert. Damit lässt sich Aktualität der kuratierten Agenda gewährleisten. Zum anderen bietet die Website auch Raum für zusätzliche Artikel, die ausschliesslich in digitaler Form publiziert werden. Und nicht zuletzt bietet Filmbulletin ein stetig wachsendes digitales Archiv von Filmbesprechungen.

All diese Neuerungen wären nicht ohne das grosse Engagement von Diego Bontognali, Valeria Bonin, und Mirko Leuenberger von Bonbon, von Fabian Thommen von Taywa und von Lisa Heller und Josef Stutzer in der Redaktion und auch nicht ohne das Vertrauen und die Unterstützung des Stiftungsrats von Filmbulletin möglich gewesen.

Ein besonderer Dank gilt unseren Förderern, die dieses Redesign überhaupt erst ermöglicht haben: dem Bundesamt für Kultur, Sektion Film (EDI), dem Migros Kulturprozent, der Jubiläumsstiftung der Schweizerischen Mobiliar Genossenschaft, Herrn Dr. Albert Gnägi, der Cassinelli-Vogel-Stiftung und der Else v. Sick Stiftung.

Wir wünschen Ihnen viel Entdeckungsfreude und laden Sie herzlich ein, mit uns anlässlich des Filmfestivals in Locarno auf diesen Schritt anzustossen: am Freitag, 7. August 2015, um 18 Uhr im Teatro Paravento in Locarno.

Tereza Fischer

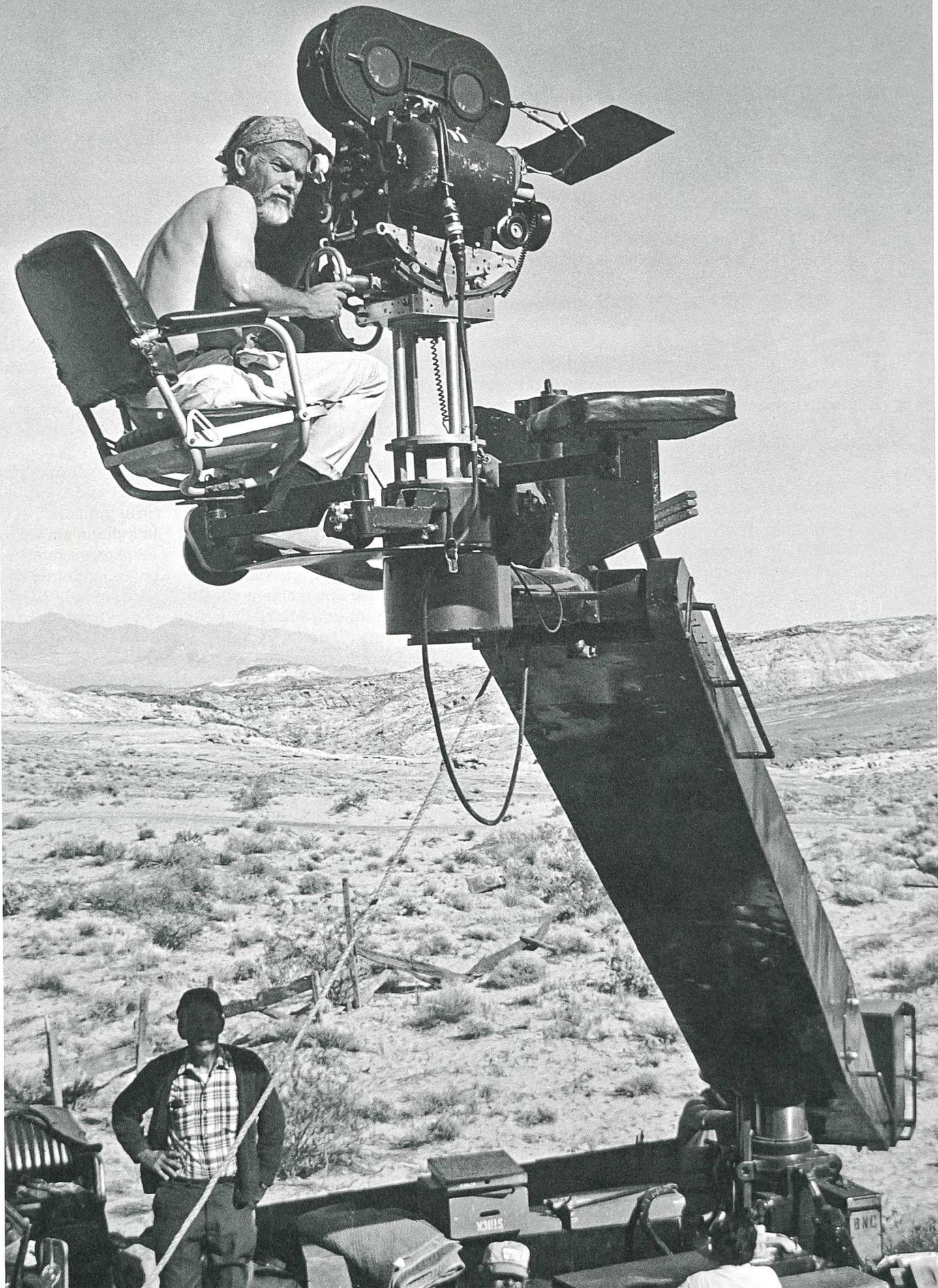


© Véronique Hoegger

← Bonbon, das sind Valeria Bonin, Diego Bontognali, Mirko Leuenberger und Clemens Piontek.

Sie sind die Darsteller in der Pseudofilmszene am Zürcher Hardplatz, aber vor allem sind sie die Protagonisten der Gestaltung und Realisation von Filmbulletin. Bisher sind sie mit Preisen für schöne Bücher wie beispielsweise «Meret Oppenheim – Worte nicht in giftige Buchstaben einwickeln» ausgezeichnet worden und mit der Gestaltung von Magazinen wie «31» oder «JULI» aufgefallen. www.bonbon.li

The Ballad of Cable Hogue (1970) Sam Peckinpah bei den Dreharbeiten



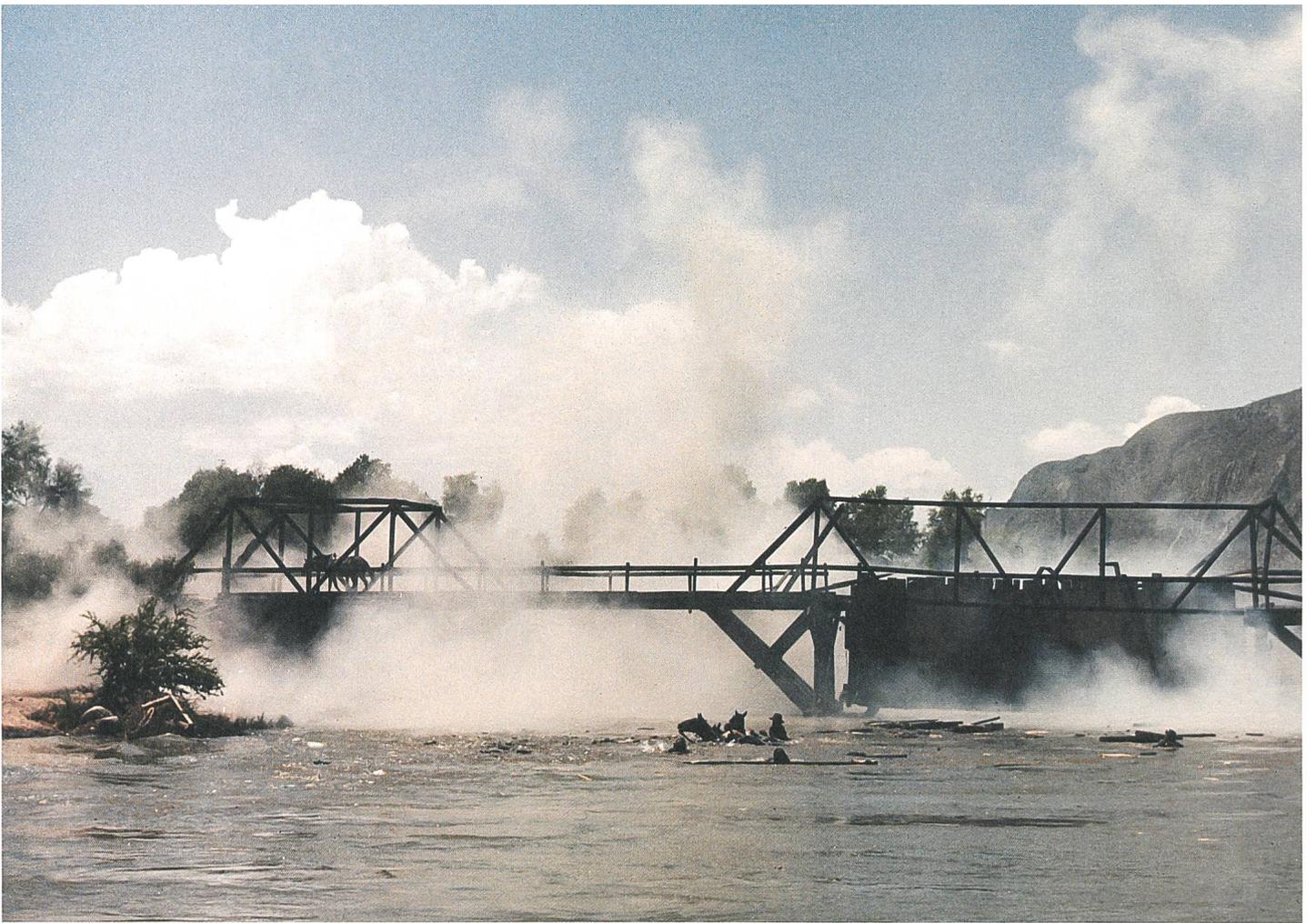
Fall out



Johannes Binotto

Kultur- und Medienwissenschaftler und freier Autor. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen unter anderem das klassische und postklassische Hollywoodkino oder der Zusammenhang zwischen Filmtechnik, Psychiatrie und Psychoanalyse.

Zum Kino von Sam Peckinpah



The Wild Bunch (1969) Bridge unsafe

The Wild Bunch (1969) Gewalt als Selbstzweck





The Wild Bunch (1969) Ben Johnson, Warren Oates, William Holden und Ernest Borgnine

The Getaway (1972) Steve McQueen



Man nannte ihn den «Picasso of violence». Kritiker warfen Sam Peckinpah gerne Gewaltverherrlichung vor. Dass sein Gesamtwerk nicht auf diese Unterstellung reduziert werden kann, zeigt ein Blick auf Peckinpahs Kunst der Montage und Demontage.

Es sind die allerersten Worte, die er spricht. Und entsprechend bedeutsam. «Let's fall in», sagt Pike Bishop in *The Wild Bunch* (1969), wenn er im staubigen Städtchen vom Pferd steigt und sich mit seinen Soldaten auf den Weg ins Büro der Eisenbahn auf der anderen Strassenseite macht. Es ist eine Vorrede zum Exzess. Noch ahnt der Zuschauer nur vage das Massaker, das sich gleich entfesseln wird, spürt erst, wie heftig die sich entspinnde Geschichte abweicht von dem, was bis anhin im Western gegolten hat. Alles ist anders: Die Kinder, die man noch während des Vorspanns am Eingang des Städtchens spielen sah, sind nicht unschuldig. Sie lassen in einem Korb Ameisen auf einen Skorpion los und lachen über die Aussichtslosigkeit dieses Zweikampfs. Später, wenn das Spiel langweilig geworden ist, werden sie Stroh auf das Gerangel legen und alles anzünden: Sinnbild jener grausig absurden Welt, in der wir uns hier befinden. Die Zeit ehrenvoller Duelle ist vorbei. Gekämpft wird hinterhältig und ohne Sinn, und alle gehen dabei drauf. Das grosse Spiel des Westerns, wie es Raymond Bellour in Bezug auf Anthony Mann genannt hat, kennt keine Gewinner mehr. Rien ne va plus. Nichts gilt mehr: Bereits die Kinder quälen und töten ohne Scham, eine singende Kirchgemeinde wird auf der Strasse abgeschlachtet, und die absitzenden Soldaten entpuppen sich als eine Horde Gesetzloser auf blutigem Beutezug, die nicht davor zurückschreckt, jeden abzuknallen, der sich ihnen in den Weg stellt. Hat man schockiert begriffen, wie anders hier alles läuft, wird man nachträglich

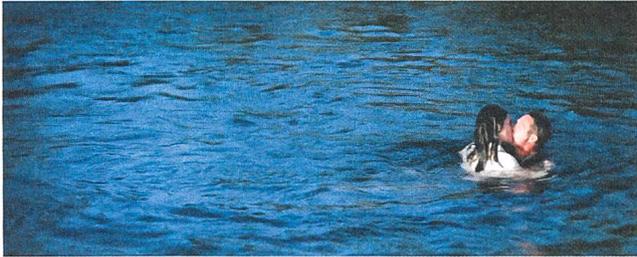
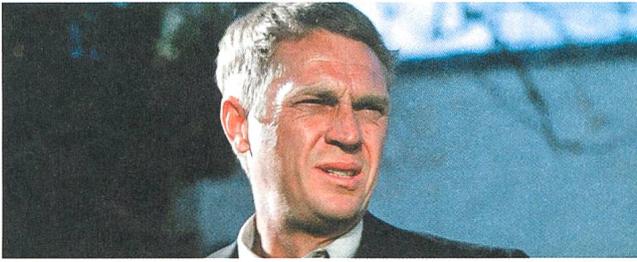
auch in den Worten des Anführers unweigerlich deren Gegenstück heraushören: Wenn Pike sagt «Let's fall in», heisst das zugleich auch «Let's fall out». Wir brechen ein, wir stürzen ab.

Fall out – so müsste die Losung lauten, nicht nur dieses Films, sondern des ganzen Œuvres von Sam Peckinpah. Eine Losung, die gerade in ihrer Mehrdeutigkeit so treffend ist. So bedeutet «fall out» im Englischen nicht nur wörtlich «herausfallen», sondern meint zugleich auch die Entzweiung, den Kampf. «To fall out with someone», sagt man, wenn zwei gewaltsam aneinandergeraten. Und schliesslich wird mit Fall-out auch der gefährliche Abfall bezeichnet, der radioaktive Staub, der zurückbleibt, nachdem die Bombe explodiert ist. Fall-out, das ist die verbrannte Erde, der Überrest, der Schaden, der zurückbleibt. All diese semantischen Felder hat Peckinpah mit seinen Filmen kartografiert. Fall out – das war bei Peckinpah Thema, Vermächtnis und Arbeitsprinzip zugleich, der auch selber immer mit allen aneinandergeriet und berüchtigt war für seine Ausfälligkeiten gegenüber den Produzenten und Studiobossen wie auch seinen Schauspielern und Crew-Mitgliedern.

Peckinpah ist von allem Anfang an ein Aussen-seiter, einer, der herausfällt aus dem System. Er beginnt genau in dem historischen Moment Kino zu machen, als das alte Hollywood endgültig im Untergang begriffen ist. Nicht zuletzt Peckinpahs *The Wild Bunch* gilt neben Arthur Penns *Bonnie and Clyde* (1967) als jenes filmhistorische Ereignis, das Ende der sechziger Jahre das Schicksal des alten Hollywood endgültig besiegelte. Im Kugelhagel dieses gewalttätigen Films, das haben die Zuschauer gleich gemerkt, ging eine ganze Tradition des Filmemachens vor die Hunde. Allerdings gehört Peckinpah auch nicht zum intellektuellen Kreis jener Filmstudenten, die in den siebziger Jahren New Hollywood prägen werden. Mögen sich auch Martin Scorsese und Francis Ford Coppola, Paul Schrader oder John Milius noch so sehr auf ihn berufen, Peckinpah ist keiner von ihnen. Er fällt ins Dazwischen. Wenn auf dem Schild an jener Brücke in *The Wild Bunch*, über die die Gang von Amerika nach Mexiko reitet, «bridge unsafe» steht, ist damit auch Peckinpahs eigene problematische Position in der Filmgeschichte beschrieben: Sein Brückenschlag ist gefährlich und fragil. Er fällt unweigerlich hinaus, zwischen die Positionen, und ist ohne festen Platz, weder im alten noch im neuen Hollywood, er scheint geradezu verdammt, Regisseur des Übergangs und der Überschreitung zu werden.

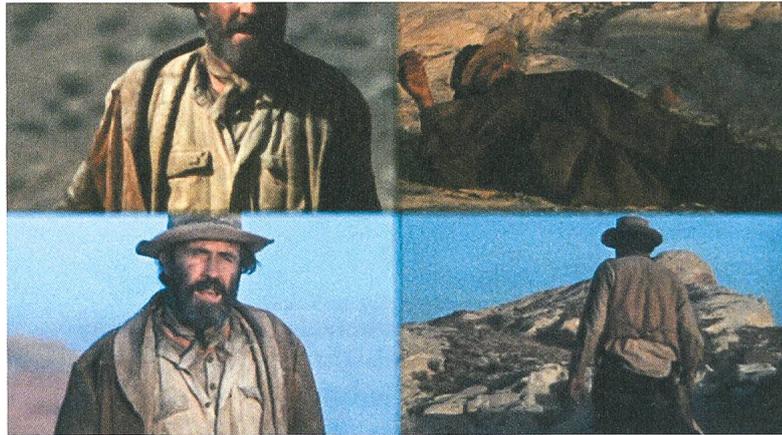
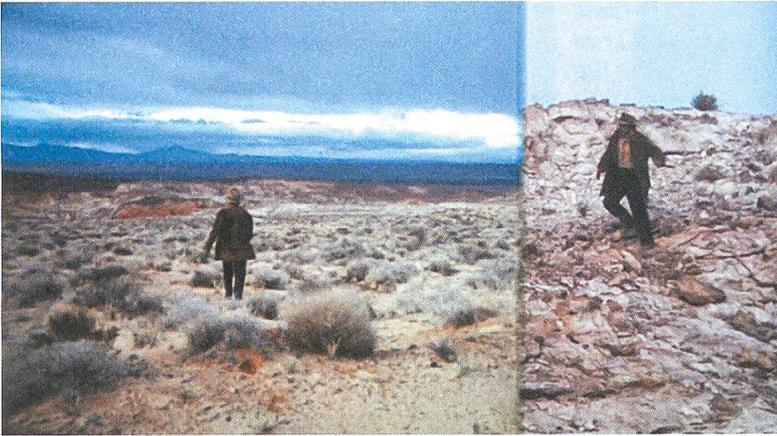
Demontage des Mythos Western

Während in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren John Ford noch seine letzten nostalgischen Western dreht und in Filmen wie *The Man Who Shot Liberty Valance* Legenden zu zementieren versucht, tastet sich Sam Peckinpah im Konkurrenzmedium des Fernsehens bereits an die Demontage des Mythos heran. In schnell gedrehten Westernserien wie *The Rifleman* oder dem von ihm entwickelten Vehikel *The Westerner* tun sich Abgründe auf. Lucas McCain,

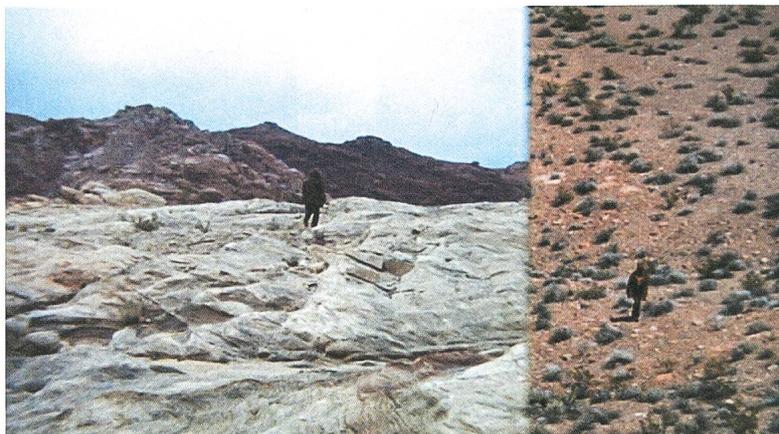


The Getaway (1972)
Virtuose Montagetchnik





The Ballad of Cable Hogue (1970)
Simultane Ansichten eines geografischen
und zeitlichen Nirgendwo



der alleinerziehende Vater und Titelheld von *The Rifleman*, erscheint mehr und mehr als gebrochene Figur: liebender Vater in der einen und kaltblütiger Killer in der nächsten Szene. Und in der zweitletzten Episode von *The Westerner* mit dem Titel «Hand on the Gun» kommt es zu einem tödlichen Schusswechsel, nur weil ein junger Revolvermann seine Waffe ausprobieren will. Während er verreckt, reiten die Cowboys weiter, ohne sich umzudrehen. Getötet wird nicht mehr für irgendein Ideal, sondern aus blosser Triebhaftigkeit. Gewalt ist Selbstzweck, durch nichts begründet als durch sich selbst.

Als Peckinpah schliesslich 1962 seinen zweiten Spielfilm *Ride the High Country* ins Kino bringt, entspricht nur noch die Besetzung dem, was man vom Western kennt: Mit Joel McCrea und Randolph Scott in ihren letzten Hauptrollen besetzt Peckinpah seinen Film gleich mit zwei ehemaligen Westernstars, doch nur um deren Antiquiertheit zu zeigen. «Watch out you old-timer!», ruft der Polizist im Städtchen Joel McCrea zu, als dieser beinahe von einem Automobil angefahren wird. Die alten Cowboys haben ausgedient. Sie sind allenfalls noch Simulakren ihrer selbst, so wie Randolph Scott in der Verkleidung des legendären Scharfschützen Oregon Kid, der sich auf Jahrmärkten selbst ausstellt – eine Figur, offenkundig angelehnt an den in den 1880ern zum Zirkusschützen verkommenen Buffalo Bill und dessen Wildwestshow. «I'll see you later», sagt Scott nach dem finalen Showdown zum tödlich verwundeten McCrea. Doch es ist klar: Das spätere Wiedersehen kann nur noch im Tod stattfinden. Eine Zukunft gibt es für beide nicht.

Von einem unwirtlichen Ort zum andern müssen seine Figuren ziehen. «Bei Peckinpah gibt es nicht mehr das eine Milieu, den einen Westen, sondern viele, einschliesslich des Westens der Kamele, der Chinesen; das heisst es gibt Ensembles von Orten und Gewohnheiten, die in ein und demselben Film wechseln und ausgeschieden werden», schreibt Gilles Deleuze, offensichtlich in Bezug auf *Ride the High Country*. Der mythische Raum der offenen Frontier hat sich für immer aufgelöst, ist zerfallen in lauter fragmentierte Milieus. Peckinpahs Antihelden aber, so müsste man bei Deleuze hinzufügen, finden in keinem dieser Milieus mehr ihren Ort. Diese Figuren, die sich selbst überlebt haben und sich in einer Zeit wiederfinden, in der es gar keinen Platz mehr für sie gibt, bevölkern alle Filme Peckinpahs. «Unchanged men in a changing land. Out of step, out of place and desperately out of time», stand auf den Aushangplakaten von *The Wild Bunch*.

Nicht mehr und noch nicht – virtuose Montagetechnik

Out of time – die Zeit ist nicht bloss knapp geworden, man hat sie schon gar nicht mehr, man ist rettungslos aus ihr herausgefallen. Diese Einsicht schlägt sich in Peckinpahs Filmen nicht nur thematisch, sondern vor allem auch formal nieder. Sie wird zum Stilprinzip. So benutzt er insbesondere die Montage, um genau solche temporalen Zwischenräume zu evozieren,

jene Spanne zwischen dem Nicht-mehr und dem Noch-nicht. Mitarbeitern zufolge soll Peckinpah schon für seine frühen Fernsehdrehbücher Handlungsselemente aus Abenteuer- und Cowboy-Romanen auseinandergenommen und in einer Art Burroughs'scher Cut-up-Technik neu zusammengesetzt haben. Daraus entwickelt er in seinen Filmen eine virtuose Montagetechnik, die bis heute ihresgleichen sucht. Wenn in *The Getaway* der aus dem Gefängnis entlassene Doc McCoy mit seiner Frau an einem Fluss geht, in den Kinder hineinspringen, scheint der nachdenkliche McCoy plötzlich sich selbst zu sehen, wie er sich ins Wasser fallen lässt. Die Montage aber lässt es offen, ob diese Einstellungen, wie er mit seiner Frau im Wasser planscht, Erinnerungen an bessere Tage sind oder eine Vorwegnahme dessen, was er jetzt gleich zu tun gedenkt. Immer wieder schneidet Peckinpah vom schwimmenden McCoy zurück zum weiterhin am Ufer stehenden McCoy. Ist das, was wir sehen, Flashback oder Flash forward? Ist es Antizipation oder nur hoffnungsloser Wunsch? Indem Peckinpah die Chronologie mittels Schnitt unterbricht und die Ereignisse neu arrangiert, schafft er eine veränderte Zeitlichkeit, die nicht mehr der Uhr, sondern jener zirkulären Chrono-Logik der Psyche gehorcht, wie sie Freud beschrieben hat. Und wenn am Ende dieser Sequenz Doc McCoy schliesslich doch auf den Fluss zurennt, brechen Peckinpah und sein Cutter Robert Wolfe in genau dem Moment ab, wo dieser zum Sprung ansetzen müsste. Erst in der anschliessenden Szene können wir aufgrund der nassen Kleider vermuten, dass McCoy und seine Frau den Sprung in den Fluss wohl tatsächlich gewagt haben. Diesen Moment selbst, das Bad im Fluss aber haben wir zugleich gesehen und doch nicht. Wir haben die Bilder betrachtet, können uns aber über ihren Status nicht sicher sein. War es so, wie gezeigt, oder war das Gezeigte nur, wie es sich die Figur gewünscht hat? Die Montage lässt eine definitive Beantwortung dieser Frage nicht zu. Die Szene lässt sich nicht nahtlos wieder in die Chronologie der Ereignisse einreihen. Sie bleibt eine Auszeit, herausgefallen aus dem Verlauf der Dinge, rätselhaft schwankend zwischen Erinnerung und Gegenwart, Erfüllung und Wunsch.

Anders als bei Griffith, Eisenstein oder auch Kurosawa, von deren Montage-Experimenten Peckinpah inspiriert ist, dient bei ihm das Cross-cutting somit weniger dazu, Zeit zu verdichten, als sie vielmehr zu vernichten. Mittels seiner komplexen Montage tun sich Zeitlöcher auf, so wie in jener achtminütigen Eröffnungssequenz von *The Getaway*, in der der zermürbende Gefängnisalltag gezeigt wird. Die Bedienung von Fabrikmaschinen, die Forstarbeit unter Bewachung, Gefangene unter der Dusche und auf dem Weg von einer Schleuse zur anderen, das immer wieder Gefilzt- und Weitergeschickt-Werden, ein Schachspiel im Hof, das Antreten vor der Berufsbehörde – all das ist aus jeglicher Chronologie gerissen, ist zerschnitten und ineinandergeschoben und mit Erinnerungsbildern an die frühere Freiheit versetzt. Was entsteht, ist eine regelrechte Collage der Frustration, in der alles im Kreis und nichts weitergeht. Immer wieder gefriert das Filmbild, die Tonspur

«I'll see you later», sagt Scott nach dem finalen Showdown zum tödlich verwundeten McCrea. Doch es ist klar: Das spätere Wiedersehen kann nur noch im Tod stattfinden. Eine Zukunft gibt es für beide nicht.

aber läuft weiter mit ihren repetitiven Geräuschen, dem Stampfen der Maschinen und den Befehlen der Wärter, so lange bis es unser Mann in der Zelle nicht mehr erträgt und die Modellbrücke, an der er in den langen Stunden gebastelt hat, mit nur einer wütenden Bewegung seiner Hände zerknüllt. Auch hier: bridge unsafe. Auswege, selbst wenn sie nur als Spielzeug existieren, halten nicht stand.

So entpuppt sich denn auch der Titel weniger als Ankündigung denn als vergeblicher Wunsch. Auch wenn Doc McCoy und seine Frau am Ende davonkommen. So recht glauben mag man den Ausweg nicht. Der Preis, den die beiden für die Flucht aus der Ausweglosigkeit gezahlt haben – er mit Blut, sie mit ihrem Körper – ist zu hoch, als dass man nicht unweigerlich wieder davon eingeholt würde. Der radioaktive Fall-out der Flucht ist so gross, dass er auf immer alles verseuchen wird.

Der Anfang ist das Ende ist der Anfang

Doc McCoy und seine Frau sind die Vorläufer des abgerissenen Klavierspielers Bennie aus **Bring Me the Head of Alfredo Garcia**, der ebenfalls glaubt, sich aus dem Sumpf ziehen zu können, indem er sich auf ein übles Geschäft einlässt. Der Filmtitel enthält bereits die Konditionen des Deals: Für eine Million Dollar soll Bennie bei einem despotischen Grossgrundbesitzer den Kopf Alfredo Garcias abliefern, und genau das tut er. Die Aussicht auf ein besseres Leben wird damit

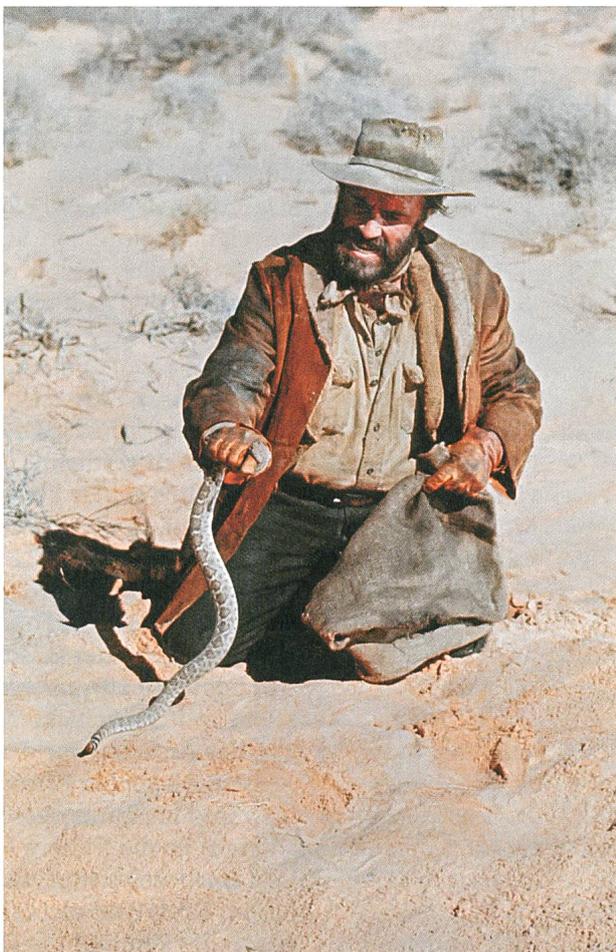
erkauft, dass man Gräber schändet und Leichen zerstückelt. Mit dem abgetrennten Kopf Garcias unter dem Arm macht sich der Verzweifelte auf die Jagd aufs Glück, auf der ihm alles abhanden kommt, für das zu siegen sich gelohnt hätte. Doch die Zeit hatte von Anfang an gegen Bennie gespielt. Wenn der Film auf der Hacienda des mexikanischen Auftraggebers beginnt, glaubt man sich noch im 19. Jahrhundert, so lange bis der Zuschauer verwirrt zusieht, wie die Kopfgeldjäger in Autos und Flugzeugen ausschwärmen. Der wilde Westen ist längst tot, verheisst das Dröhnen der aus den Toren der Ranch brausenden Limousinen. Die Uhr war immer schon abgelaufen.

So kann auch **Pat Garrett and Billy the Kid** nur mit dem Ende beginnen. Noch ehe wir Pat Garretts Jagd nach seinem einstigen Freund Billy im Jahre 1881 geschildert kriegen, sehen wir bereits Garretts eigenes Ende, wie er 28 Jahre später auf offener Prarie aus einem Hinterhalt erschossen wird, abgemurkst von jenen Leuten, die damals seine Auftraggeber waren. Noch während der Scharfschütze auf Pat Garrett anlegt, beginnt die Filmhandlung zwischen 1909 und 1881 hin und her zu springen, zwischen Pat Garretts Tod und Billy the Kid, der mit seinen Kumpanen auf wehrlose Hühner schießt. In der dreieinhalbminütigen Montage scheint es, als wären beide Zeitpunkte miteinander kurzgeschlossen, als würden Billys Kugeln gleichsam über die Zeit und über seinen eigenen Tod hinaus Pat Garrett treffen. Garrett, der eigentliche Sieger im Kampf zwischen den beiden, erscheint so als Verlierer. Kommt hinzu, dass die Aufnahmen von 1909 altertümlich Sepia gefärbt sind, während die Bilder von 1881 in satten Farben strahlen. Das Spätere erscheint optisch als das Vergangene, während das Ältere aktueller wirkt. Das Studio indes hatte die poetische Wahrheit dieser Zeitachsenmanipulation nicht verstanden und für die Kinoversion gänzlich abgeändert. In der Fassung, wie sie 1973 in die Kinos kam, war von dieser Ellipse, in der sich Ende und Anfang verkehren, nichts mehr geblieben, stattdessen spielt sich die Geschichte chronologisch ab und wird gerade dadurch falsch. Das fatalistische Porträt zweier immer schon Verlorener sollte so zu einer nostalgischen Heldengeschichte umgebogen werden, an die der Regisseur nie geglaubt hat.

Infinitesimale Lücke zwischen den Zeiten

Bei Peckinpah kann sich nur der halten, dem es gelingt, sich genau in diesem Zwischenraum, in dieser Lücke zwischen den Zeiten einzunisten. Für Junior Bonner, den Rodeoreiter im gleichnamigen Film, sind es die acht Sekunden, die er sich auf dem Rücken des Bullen halten muss, um den grossen Preis zu gewinnen. Nur in diesen Sekunden existiert er wirklich. Alles andere geht an ihm vorbei, als wäre er gar nicht wirklich da. Wenn er am Haus seines Vaters vorbeifährt, das gerade abgerissen wird, ist ob der merkwürdigen Montage nicht genau zu sagen, ob er tatsächlich Zeuge der Zerstörung wird oder sich diese nur vorstellt. So wie die Herkunft von Junior Bonner mit nur einem Handstreich ausgelöscht wird, so gibt es für ihn auch

The Ballad of Cable Hogue (1970) Jason Robards





The Ballad of Cable Hogue (1970) Stella Stevens und Jason Robards

Pat Garrett and Billy the Kid (1973) James Coburn



kein Ziel, an dem er ankommen könnte. Was bleibt, sind nur die Sekunden auf dem Rücken des Tiers und jener «another piece of lonely highway there for the takin'», von dem während des Vorspanns gesungen wird. Der einsame Weg von Rodeo zu Rodeo, von Bullenritt zu Bullenritt, von Fall zu Fall: ein ewiger Absturz.

Es ist diese infinitesimale Lücke zwischen den Zeiten, in der sich auch der Titelheld von *The Ballad of Cable Hogue* befindet, wenn ihn seine beiden Kumpanten in der sengenden Wüste zurücklassen, dem sicheren Tod ausgesetzt. In diesem sowohl geografischen wie temporalen Nirgendwo wird Cable Hogue eine Quelle und damit eine Heimat finden. Wie er indes davor dem Tode nah durch die Wüste stolpert, zeigt der Film in Bildern, die dank Split Screen mehrere simultane Ansichten ermöglichen. In ein und demselben Augenblick sehen wir Hogue von rechts nach links als auch von links nach rechts irren, zugleich hier wie dort. Es ist, als würde sich Hogue gleichsam zwischen den Filmbildern selbst bewegen, an einem Ort ausserhalb von Zeit und Raum. Dazu passt auch, dass die Aufnahmen, die hier per Split Screen nebeneinander gestellt werden, in ganz unterschiedlichen Wüsten von Amerika aufgenommen wurden. Am Ende des Films wird man sich darum fragen, ob nicht alles, was man gesehen hat, eigentlich nur eine Phantasie war, Ausgeburt jenes schmalen Zwischenreichs zwischen Sterben und Tod. In einer Szene, die gerade in ihrer Bedächtigkeit so grotesk anmutet, wird Hogue, der in der Wüste eine Tränke für die Postkutsche eingerichtet hat, von einem Automobil überrollt. Hogue bittet, offenbar aus Jux, seinen anwesenden Freund, den falschen Priester Joshua, um eine Begräbniszeremonie, und während dieser auf der Tonspur seine Grabrede deklamiert, wechselt das Bild unversehens vom Spiel zum Ernst. Das vorerst nur fingierte Begräbnis entpuppt sich unerwartet als echtes, und die Worte des falschen Predigers werden wahr. «Cable Hogue was born – nobody knows when and where», sagt er und wird weiterfahren: «Now he has gone into the whole torrent of the years.» Hogue ist eingegangen in den Strom der Zeit, angekommen in der ultimativen Frontier-Region der Ewigkeit. Das Warten hat endlich doch ein Ende. So wie Pike, der am Ende von *The Wild Bunch* noch einen zweiten Schuss abgibt, nachdem der erste nicht das Massaker hervorgerufen hat, auf das er sich gefasst gemacht hatte, um damit endlich erlöst zu werden vom ewigen Umherziehen zwischen den Zeiten.

Bärenfalle für die Zuschauer

Schlimmer aber ergeht es denen, die nicht sterben können, sondern im Limbus weiterleben müssen. «I don't know my way home», sagt am Ende von *Straw Dogs* der Mann auf dem Beifahrersitz zu David Sumner, dem schüchternen Akademiker, den es in einen kleinen Ort im englischen Cornwall verschlagen hat, wo man ihn so lange terrorisiert, bis er in einem wahnwitzigen Gewaltausbruch sämtliche Angreifer seines Heims umbringt. Auch er wisse den Weg nicht, antwortet dieser Sumner und lächelt dabei.

Die angestaute Gewalt hat ihn befähigt, über alle Anderen zu siegen, er selber aber hat dabei genau jenes Heim verloren, für das er gekämpft hat. *Straw Dogs* ist der unerträglichste von Peckinpahs Filmen, weil er wie eine Falle gebaut ist, in der sich der Zuschauer verfängt und nicht mehr rauskommt, so wie aus jener Bärenfalle, die sich David Sumner ins Wohnzimmer hängt. Die Schnitttechnik, dank der in der Flusszene von *The Getaway* ein Ausweg wenigstens phantasierbar wird, erweist sich hier als Instrument der Folter. Wenn Davids Frau Amy von zwei Männern aus dem Ort vergewaltigt wird, zeigt uns Peckinpah das Unerträgliche als eine arhythmische Folge von Schnitten und Flashframes, die so kurz aufblitzen, dass man kaum sagen kann, was man gesehen hat. Später breiten sich diese Blitzbilder im ganzen Film aus, schieben sich schmerzhaft zwischen die Aufnahmen eines Dorffestes. Die Filmtechnik selbst wird vom Trauma besetzt und betreibt nun dessen quälende Wiederholung. Doch die Bilder waren schon immer krank. Schon in der ersten Szene zeigt uns Peckinpah von Amy Sumner nur die unter ihrem Pullover sich abzeichnenden Brüste. Der Zuschauer kann gar nicht anders, als von Anbeginn an eine voyeuristische Sicht einnehmen. Er ist damit von Anfang an Beteiligter in den Gräueltaten, die noch folgen werden. Nicht wenige Kritiker haben diese Perspektive, die der Film einem aufzwingt, mit der Haltung des Filmemachers selbst verwechselt und – zusätzlich befeuert von dummen Interviewaussagen Peckinpahs – in *Straw Dogs* nichts anderes als die Bestätigung jener lang gehegten Vermutung gesehen, dieser Regisseur rede hier der misogynen Gewalt das Wort. Tatsächlich ist der Film aber weitaus fatalistischer und verstörender, da er Gewalt nicht mehr als bewusste Wahl zeigt, sondern als ein Prinzip, das sich wie ein Krebsgeschwür überall und in jedem einzelnen ausbreitet und bis ins Medium des Films selbst vordringt.

Es ist diese hoffnungslose Paranoia mit der Peckinpahs Karriere schliesslich enden wird. In seinem letzten Film *The Osterman Weekend* macht sich ein Investigativ-Journalist und Gastgeber einer politischen Fernsehshow auf, einen Ring von kommunistischen Verschwörern auszuheben. Doch alsbald findet er heraus, dass er selbst Spielfigur in einem Komplott ist. Wenn er zum Schluss die Schuldigen zur Strecke bringt, gelingt ihm dies nur, indem er den Fernsehzuschauern immer weitere Lügen aufischt, Film- und Tonschnipsel aus dem Zusammenhang reisst und neu zusammenschweisst. Die Aufdeckung des Komplotts ist am Ende nur wieder selber eines. Das Medium des Bewegtbildes lügt weiter – das ist Peckinpahs paranoides Fazit, der hier mit jenem Medium, dem Fernsehen, aufhört, mit dem er einst begonnen hatte. «Schalten Sie doch ab», sagt der Moderator in die Kamera. «Ich wette, Sie können es nicht.» Der Stuhl des Moderators aber ist während dieses ganzen Monologs leer. Die Sendung geht weiter, auch wenn ihr Gastgeber bereits fehlt. Kann es ein anderes Schlussbild geben für ein Œuvre wie dieses? Wir sind noch lange nicht fertig mit Sam Peckinpah, auch wenn er selbst schon längst fort ist. Der Fall ist noch nicht zu Ende. ×



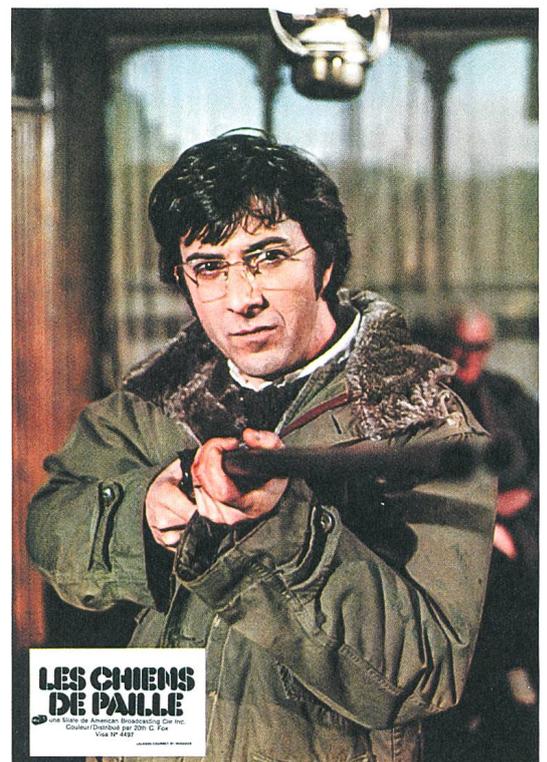
Pat Garrett and Billy the Kid (1973) Schuss zwischen den Zeiten



Pat Garrett and Billy the Kid (1973) Kris Kristofferson schießt nur auf Hühner



Ride the High Country (1962) Zwei Oldtimer des Western:
Joel McCrea und Randolph Scott



Strawdogs (1971) Dustin Hoffman, zur Gewalt getrieben

MR. KAPLAN

ÁLVARO BRECHNER URUGUAY



AB 20. AUGUST
VOM STRAND INS KINO

AB 10. SEPTEMBER IN DEN KINOS

Patricio Guzmán, Chile

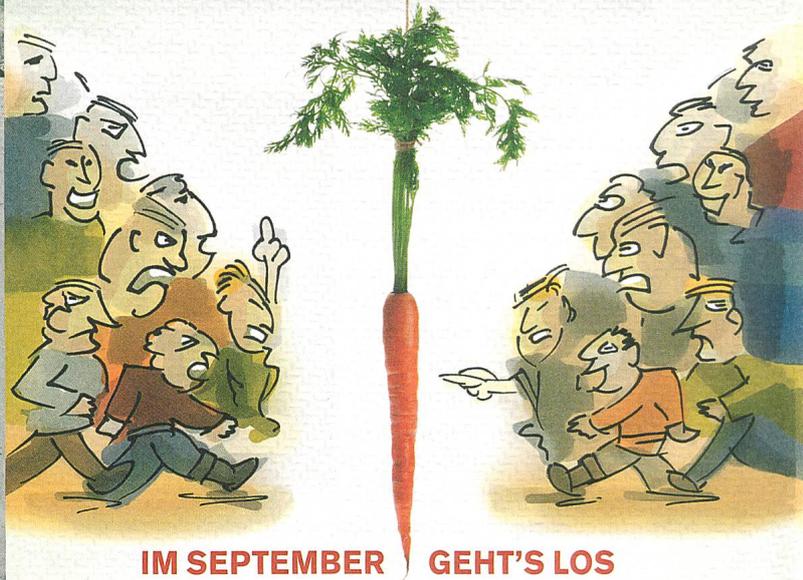
El botón de nácar

Der Perlmutterknopf



DER NEUE FILM VON VALENTIN THURN

10 MILLIARDEN WIE WERDEN WIR ALLE SATT?



filmbulletin schreibt über Filme.

Alles Gute zum Relaunch!

trigon-film bringt Filme heraus,
im grossen und im kleinen Kino.

Über 450 Filme auf DVD & Blu-ray,
laufend neue Filme im eigenen VoD.

Schauen Sie mal rein:
www.trigon-film.org

trigon-film

Der Spoiler

Interstellar USA 2013; **Regie:** Christopher Nolan; **Buch:** Jonathan Nolan, Christopher Nolan; **Kamera:** Hoyte Van Hoytema; **Schnitt:** Lee Smith; **Darsteller (Rolle):** Matthew McConaughey (Cooper), Anne Hathaway (Brand), Jessica Chastain (Murph)

Die Zeitreise als Egotrip



Fünfdimensionaler Raum



Blick in die Vergangenheit

Ein Gespenst geht um in der Cineasten-Welt – das Gespenst des Spoilers. Mein Einstieg mag ein wenig dramatisch klingen, tatsächlich aber hat sich in den vergangenen Jahren eine regelrechte Spoilerphobie in der Filmwelt breitgemacht. Wer es heute noch wagt, etwas über den Inhalt eines aktuellen Films oder einer Fernsehserie zu erzählen, dem ist gesellschaftliche Ächtung gewiss.

Diese Angst ist einigermaßen befremdlich. Denn bei Licht betrachtet, beruht die Qualität eines Films nur selten auf unerwarteten Wendungen. Oder ist es tatsächlich die Schlusseinstellung des brennenden Schlittens, die **Citizen Kane** zum Meisterwerk macht? Verliert **Psycho** auch nur ein Quäntchen an Genialität, wenn wir im Voraus wissen, wer hier das Messer schwingt? Es gibt zweifellos Filme, die ganz auf Twists aufgebaut sind. Beispielsweise **The Sixth Sense** oder andere Werke M. Night Shyamalans. Bei genauerer Betrachtung handelt es sich bei diesen Filmen freilich um simple Rührstücke, deren Erzählweise bloss über die kitschige Story hinwegtäuschen soll.

Für die Filmkritik ist die grassierende Spoilerphobie auf jeden Fall ein Problem, denn wie soll man etwas

über Aufbau und dramatische Struktur eines Films sagen, wenn dessen Inhalt tabu ist? – Doch genau darum soll es in dieser Kolumne gehen. Mein Ziel ist dabei keineswegs, möglichst viele Filmenden zu verraten. Vielmehr möchte ich anschauen, wie Filme gebaut sind, welche Informationen sie uns wann zukommen lassen und – nicht zuletzt – mit welchem Ergebnis.

Den Auftakt macht einer der meistdiskutierten Filme des vergangenen Jahres, Christopher Nolans **Interstellar**. Nolan gehört zweifellos zu den erfolgreichsten Regisseuren sogenannter Mindfuck Movies, deren Reiz darin liegt, dass sie die scheinbar festen Regeln ihrer Welt komplett auf den Kopf stellen. **Memento**, der Film, mit dem ihm 2000 der Durchbruch gelang, war Teil einer ganzen Welle solcher Filme.

Mit seiner Vorwärts-Rückwärts-Chronologie und einem Protagonisten, der keine Langzeiterinnerungen bilden kann, ist **Memento** ein Film, dessen Reiz primär in der Rekonstruktion seines Aufbaus liegt.

Die Konzentration auf die Struktur lässt sich bei vielen Filmen Nolans beobachten, selbst bei seinem jüngsten, obwohl dessen Erzählung zunächst ganz klassisch erscheint: Weil eine weltweite Dürre die Menschheit bedroht, macht sich der von Matthew McConaughey dargestellte Cooper mit einer NASA-Expedition ins All auf. Durch ein Wurmloch, das unbekannte Kräfte neben dem Saturn gepflanzt haben, fliegen er und seine Crew in ein anderes Sonnensystem, um auszukundschaften, ob sich dessen Planeten als Kolonien eignen.

Der Plot von **Interstellar** hält mehrere überraschende Wendungen und diverse logische Probleme bereit, ich möchte mich an dieser Stelle aber nur mit dem Haupttwist beschäftigen: Nach verschiedenen Strapazen lässt sich Cooper in ein Schwarzes Loch fallen, das sich als fünfdimensionaler Raum entpuppt, von dem aus er zu beliebigen Zeitpunkten in das Kinderzimmer seiner Tochter sehen

kann. Von hier aus kann Cooper über Zeit und Raum hinweg Informationen übermitteln, die es seiner Tochter ermöglichen, die alles entscheidende physikalische Gleichung zu lösen. In einem Moment der Eingebung wird ihm zudem klar, wer für die intergalaktische Bibliothek und das Wurmloch verantwortlich ist: Es ist die Menschheit der Zukunft, die so weit entwickelt ist, dass sie die Vergangenheit manipulieren kann.

Interstellar betritt damit das beliebte Gelände des Zeitreise-Paradoxons. Geschichten, die mit diesem Kunstgriff spielen, haften oft etwas Narzisstisches an, weil am Ende klar wird, dass das, was geschieht, geschehen musste respektive schon immer geschehen ist. In **The Terminator** etwa schickt John Connor Kyle Reese in die

Vergangenheit, damit dieser Johns Mutter Sarah schwängern kann. So wie John sich indirekt selbst zeugt, erschaffen sich auch **Interstellar**s Menschen der Zukunft mit der Hilfe von Cooper und dessen Tochter.

Interstellar geht aber noch über diese Form der Selbstzeugung hinaus, da der Film ein ganz auf Cooper zugeschnittenes Universum errichtet. Denn was wäre geschehen, wenn ein anderer Astronaut in das Schwarze Loch gestürzt wäre? Obwohl es nie explizit gesagt wird, macht es doch den Anschein, als sei der fünfdimensionale Raum einzig für Cooper geschaffen worden. Die Welt des Films dreht sich im ganz wörtlichen Film nur um Cooper. Hierin gleicht **Interstellar** **Memento**, dessen Protagonist mangels Gedächtnis dazu verdammt ist, seine Welt fortlaufend neu zu erschaffen. Was bei **Memento** aber noch Ausdruck eines pathologischen Zustands war, ermöglicht in **Interstellar** nun die Rettung der Menschheit.

Simon Spiegel

Graphic Novel

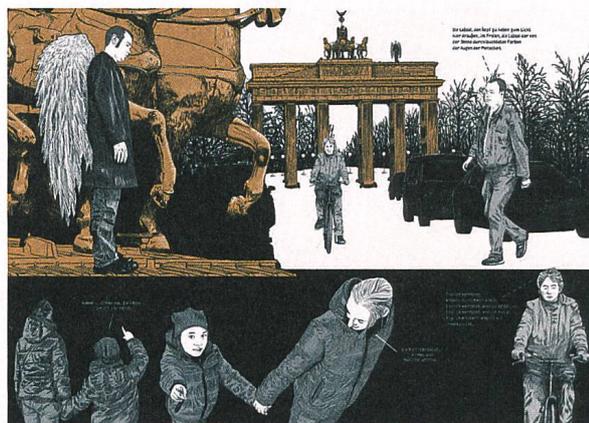
Sebastiano und Lorenzo Toma:
Der Himmel über Berlin.
Berlin, Jacoby & Stuart, zweifarbig, gebunden.
192 S., Fr. 31.90, € 24

Die Welt der Engel

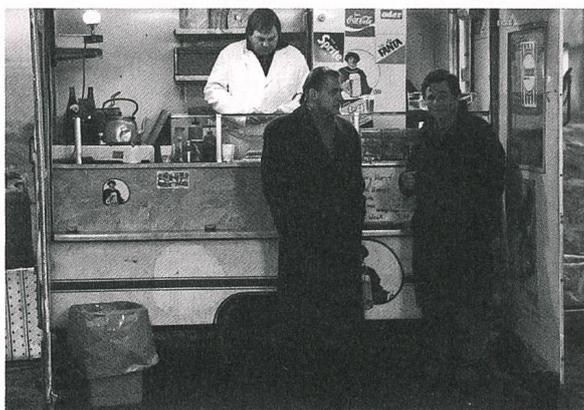
In «Der Himmel über Berlin» gibt es fast nur Splash-Seiten, Zeichnungen, die sich über eine Seite oder sogar über eine Doppelseite erstrecken. Auf einer lehnen links zwei Männer in zeitlos-modischen Mänteln an einen riesigen Super-8-Projektor. Sie zählen schöne und weniger angenehme körperliche Empfindungen auf: «Fieber haben, schwarze Finger vom Zeitunglesen, sich nicht immer nur am Geist begeistern, sondern endlich an einer Mahlzeit, einer Nackenlinie, einem Ohr. Lügen! Wie gedruckt! Beim Gehen das Knochengestüst an sich mitgehen spüren ...» Das Licht fällt von hinten durch eine Öffnung in die Dunkelheit und lässt die schwarze Fläche der Doppelseite ansatzweise Raum werden. Die beiden Männer gehen hinaus ins Licht und lassen den Projektor zurück, der sich auf der rechten Seite nochmals in Detailansicht überdimensioniert in die Höhe erhebt und sich auf die weisse Fläche richtet, als wäre sie von ihm projiziert.

Auf dieser Doppelseite aus der Graphic Novel von *Sebastiano* und *Lorenzo Toma* paaren sich Realismus und Abstraktion, Handlung und Auflösung von Zeit und Raum. Die Männer sind die beiden Engel *Damiel* und *Cassiel* aus *Wim Wenders gleichnamigem Klassiker des deutschen Films*. Die beiden erscheinen in realistisch anmutenden Federzeichnungen und bewegen sich in einer Handlungsabfolge vom Projektor aus dem Raum hinaus. Dieser Raum aber zerfließt, genauso wie

die Zeitlichkeit darin aufgehoben ist. Aufeinanderfolgende Handlungen sehen wir gleichzeitig, verbunden durch Elemente, die den Raum nicht konkret greifbar erscheinen lassen, ihn vielmehr in ein endloses Kontinuum verwandeln. Es ist die Welt der Engel, ewig und unendlich.



Die Dialoge sind dem Drehbuch entnommen – wiedererkennbar. Die Engel wirken wie der Wirklichkeit entsprungene Individuen, haben jedoch nichts mit *Bruno Ganz* und *Otto Sander* gemein, die den Wesen in *Wenders* Film ihren Charme verliehen haben. Die gezeichneten Protagonisten sind aber ebenfalls von Darstellern gespielt. Wohlgermerkt in einer Graphic Novel, die deshalb auch einen Abspann besitzt! Der Theaterregisseur *Sebastiano Toma* hat Schauspieler engagiert und sie an die Schauplätze des Films geführt, um dort einzelne Szenen zu inszenieren. Von Fotografien entstanden so schliesslich die Zeichnungen.



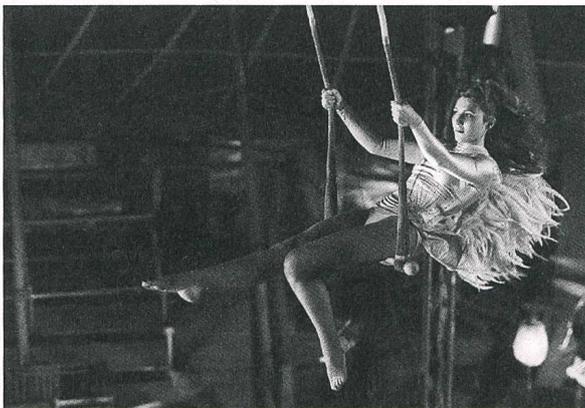
Der Himmel über Berlin (1987) Bruno Ganz und Peter Falk

Toma versetzt die Geschichte ins heutige Berlin, ein ganz anderes Berlin als jenes von 1987 kurz vor der historischen Wende. So spielt auch die Mauer eine tragende Rolle in *Wenders* Film. Sie trennt zwei Welten, wie im Film die Welt der Engel und jene der Menschen auch getrennt sind: die eine im kontrastreichen Schwarzweiss, die andere in satten Farben. *Toma* bleibt beim Schwarzweiss und belebt es durch ein Ockergelb. Er findet auch viele Orte des Films wenig verändert und lässt sie in seinem Buch wiederaufleben. Der *Potsdamer Platz*, auf dem der Dichter *Homer* umherirrt und nach Wiedererkennbarem sucht, ist zwar kein



*Ja. Mir selber eine Geschichte erstreiten. Was ich weiß von meinen
zeitlosen Herabschauen verwandeln ins Aushalten eines jähen Anblicks, eines
kurzen Aufschreis, eines stechenden Geruchs. Ich bin schließlich lang
genug draußen gewesen, lang genug abwesend, lang genug aus der Welt! Hinein
in die Weltgeschichte! Daer auch nur einen Apfel in die Hand genommen
Schau, die Feder dort auf dem Wasser ... schon verschwunden! Schau, die
Brems Spuren auf dem Asphalt. Unausst, die Zigarettenkippe, wie sie
dahin glitt, und wie der vorzeitliche Fluss versiegt und nur noch die
heutigen Regenschlachten nattern. Weg mit der Welt hinter der Welt!*

Brachland mehr, hat aber genauso wenig mit dem historischen Platz von vor dem Krieg zu tun. Die Bibliothek, in der die Film-Engel den Lesenden zuhören, ersetzt Toma mit dem Holocaustmahnmal und konzentriert damit das Thema des Zweiten Weltkriegs, das Wenders noch in historischen Aufnahmen und einem Filmdreh über den Film hinweg ausbreitete, auf wenige Doppelseiten – nicht minder effektiv.



Der Himmel über Berlin Solweig Dommartin

Obwohl Toma viele Schauplätze und Dialoge beibehalten hat, konzentriert er die Erzählung auf Daniel, der sich in eine Trapezkünstlerin verliebt und den fortan die Sehnsucht nach dem menschlichen Leben nicht mehr loslässt. Es ist die Sehnsucht der Engel, endlich mit den Menschen in

Berührung zu kommen: «Nichts weiter tun als anschauen, sammeln, bezeugen, beglaubigen, wahren! Geist bleiben! Im Abstand bleiben! Im Wort bleiben!» Der Film, hier durch den Projektor symbolisiert, spiegelt diese Distanz zwischen intensivem Miterleben und dem Nicht-eingreifen-Können. Als Filmzuschauer sind wir den Engeln in dieser Hinsicht oft nahe.

Der Himmel über Berlin ist eine Ode an das Leben, ein filmisches Gedicht, das perfekt die von Peter Handke, Richard Reitinger und Wenders verfassten philosophischen Texte und die Bilder des Meisters des Lichts, des französischen Kameramanns Henri Alekan verbindet. Die Graphic Novel findet die Poesie im raum- und zeitlosen Bild. Den Stimmen und Gedanken, die sich im Film zu einem vielschichtigen Klangteppich knüpfen, muss man beim Lesen selbst die rhythmische Lebendigkeit einhauchen. Es könnte helfen, zur absolut lohnenden Lektüre Nick Cave and the Bad Seeds aufzulegen und so ein Stück weit den Rhythmus des Films wiederzufinden.

Tereza Fischer



Les conquérants d'un nouveau monde (2012)

Reproduktionen: Charles Aebischer, Atelier de numérisation, Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut, Lausanne



20th Century Fox (2012)



La main gauche du seigneur (2012)



Guy Brunet vor seinem Hauseingang, 2014

Foto: Mario Del Curto

La grande illusion

Guy Brunet réalisateur –
Les studios Paravision. Collection de
l'Art Brut, Lausanne, bis 4. Oktober
www.artbrut.ch

Zur Ausstellung ist ein äusserst
reichhaltiger Katalog auf Französisch
erschienen.

Guy Brunet, réalisateur

Auf dem knallgelben Cover einer DVD-Hülle ist in naiver Kinderzeichnung der Oberkörper einer dunkelhaarigen Frau im Bikini zu sehen, darunter steht in Grossbuchstaben der Filmtitel «La Planète rêveuse», auf der Rückseite in krakeliger Schrift: «Paravision présente: Tyrone Power, Gene Tierney, Yvonne de Carlo, Victor Mature, Maria Montez, Rock Hudson, Tony Curtis, Debra Paget». Und: «Réalisation: Guy Brunet». Schöner Titel, grossartige Besetzung, aber wer ist dieser Regisseur? Und was ist das für ein Studio? Selbstverständlich gibt imdb.com Auskunft. Directed by, Writing Credits, Produced by, Cinematography by, Film Editing by: überall steht Guy Brunet; unter Country steht France und unter Filming Locations Viviez, Aveyron, France. So weit, so gut, aber es bleibt die Frage: Wer ist Guy Brunet?

Umfassend Auskunft darüber gibt aktuell eine wunderbare Ausstellung in der *Collection de l'Art Brut* in Lausanne. Nach Kassenvorraum und ein paar Schritten durch den ersten Raum der Sammlungsausstellung wird man vom Quasifaksimile einer Hauswand empfangen, über die in Grossbuchstaben «L'âge d'or du cinéma d'Hollywood» prangt und auf der unter einem Fries von naiv gemalten Schauspielerporträts in Figuren und Motiven Lieblingsgenres des Hollywoodkinos von 1930 bis 1960 gefeiert werden: Musical, Western, Peplum, Komödien ... Dahinter breitet sich auf drei Stockwerken und über mehrere Räume verteilt das cinephile Universum von Guy Brunet aus: Les studios Paravision (der Zusammenschluss aus Paradis und Vision).

Der 1945 geborene Guy Brunet hat Kinoluft mit der Muttermilch aufgesogen. Seine Eltern führten ein Kino

in Cagnac-les-Mines im Département Tarn, das Le Plaza, das vor allem Hollywoodstreifen zeigte. Von hier bezieht Brunet seine gesamte Inspiration. Schon als Siebenjähriger schreibt er Drehbücher, schneidet aus Papier Figuren aus, mit denen er seine erfundenen Geschichten in Dekors, die er selber zeichnet, nachspielt. Später hilft er seinem Vater bei der Projektion, beginnt das von den Verleihern zugesandte Pressematerial zu den Filmen zu studieren und zu sammeln, hebt Plakate auf, später wird er regelmässig Filmzeitschriften kaufen und über Film und Kino lesen. Filme schaut Brunet sich jeweils mindestens dreimal an: das erste Mal lasse er sich von der Intrigue tragen, beim zweiten Mal beobachte er das Spiel der Stars, beim dritten Mal die Arbeit des Regisseurs.

1963 muss das Kino aufgrund des massiven Besucherschwunds wegen des aufkommenden Fernsehens schliessen. Guy Brunet jobt bis zu seiner Pensionierung als Verkäufer, Minenarbeiter, zwischendurch auch als Conférencier und animateur von Tanzveranstaltungen. Er schreibt aber weiterhin Drehbücher, auch ein Theaterstück, dessen Text sogar publiziert wird. 1994 installiert er in einer ehemaligen Metzgerei in Viviez endlich Les studios Paravision, wo er seiner Leidenschaft frönt. Er entwirft und malt Kinoplakate seiner Lieblingsfilme, meist auf die Hinterseite von bereits vorhandenen Kinoplakaten; er baut in ausgeweidete Fernsehapparate Dekors ein; später malt er raumfüllende Dekors; er beginnt aus Kartons beinahe mannshohe Silhouetten seiner Lieblingsdarsteller auszuschneiden und bemalt sie sorgfältig, verstrebt sie mit Holzplatten, damit sie aufrecht stehen können. Sukzessive kommen zu diesen Darstellern auch Produzenten, Regisseure, Musiker und die Kostümbildnerin Edith Heath hinzu. Inzwischen füllen knapp 800 solcher Silhouetten die Räume (fein säuberlich getrennt nach ihrem Geschlecht). Er malt auf Karton, Papier oder gar Glas die Signete der Hollywood Majors. Und schliesslich dreht er auch eigene Filme und entwirft natürlich dafür Kinoplakate und für einige davon gar DVD-Hüllen.

Guy Brunets Welt ist die Welt Hollywoods zwischen 1930 bis 1960, so wie er sie im Kino seiner Eltern erlebt hat. Es ist das Kino der grossen Stars, der aufwendig ausgestatteten Dekors, der prunkvollen Kostüme und der grossen Emotionen. Nachher gebe es nur noch ein Kino voller Blut und Gewalt, das er überhaupt nicht möge. Seine ganz grosse Bewunderung gilt Cecil

B. DeMille. Über diesen Hollywood-Tycoon hat er 2001 dann auch seinen ersten Film gemacht. Dazu kommt eine Begeisterung für frühe populäre französische Fernsehserien und ihre Stars (seine Kompilation *La grande parade des feuilletons* von 2015 dauert gut acht Stunden), den Midi (in *Le soleil de la Provence* leiht er Schriftstellern wie Frédéric Mistral und Alphonse Daudet aus der Provence seine Stimme) und der Musik (*Une journée en chansons de Paris et de Marseille* zeugt davon).

In der Ausstellung vermitteln *Mario del Curtos* grossformatige Fotos von Les studios Paravision in Viviez einen Eindruck von der obsessiven Leidenschaft von Brunet: überfüllte Räume, an den Wänden die grossformatigen Plakate und Dekors, Gänge voller ausdrucksreicher Kartonsilhouetten, Tische beladen mit Farbtöpfen, Utensilien und Figurinen von Filmstars, Gestelle überquellend von Manuskripten, Büchern, Zetteln und Notizheften. Mitten in einem überfüllten Raum dann ein Stehpult, eine kleine Kamera auf einem Stativ, ein Scheinwerfer: Hier stellt Brunet seine Silhouetten auf und leiht ihnen mit seiner Stimme ihre Dialoge. Hier ist Brunet ganz bei sich, er, der das höchst arbeitsteilige Hollywood der Glanzzeit verehrt, verkörpert hier alles in einer Person: Er ist sowohl Drehbuchautor, Kameramann wie Produzent, zeichnet für Dialoge, Schnitt, Kostüme, Maske verantwortlich, und selbstverständlich liegt auch die Publicity in seinen Händen.

Sein Kino ist – wie soll man sagen – ein minimalistisches? Seine Filme über Lieblingsregisseure wie Cecil B. DeMille, Jean Renoir und die Gebrüder Lumière sind kompiliert aus Fernsehaufzeichnungen in nicht so toller Qualität, dazwischengeschnittenen Aufnahmen von sich selbst, wie er die fein säuberlich aufgeschriebenen Texte dazu vorliest (Texte im Übrigen, die sowohl von vertieftem sachlichem Wissen wie grosser Begeisterung nur so strotzen). In seinen «Spielfilmen» ruckelt die Kamera langsam von der einen Silhouette, deren Dialog Brunet gerade abliest, zur andern und wieder zurück, mehr oder weniger hell ausgeleuchtet von einem Scheinwerfer. In all ihrer Unbeholfenheit strahlen die Filme aber grossen Charme aus. Sie und all die wunderbar handgemalten Plakate, die Auszüge aus Drehbuchentwürfen, die naiven Starporträts zeugen von der obsessiven Leidenschaft und der unbändigen Kreativität, mit der Guy Brunet der «Sache des Kinos» verfallen ist.

Josef Stutzer

Disclaimer:

The events and people depicted here are utterly fictitious. Any similarity to any reality is merely coincidental – and might not always be completely avoidable.

Fiction is the truth behind the lie

EXT. STRASSE – TAG

Ein ALKI in schmutzigen und zerrissenen Kleidern steht an einer Mülltonne und blickt prüfend in den schattigen Wust aus klebrigem Abfall. Dann greift er gezielt hinein, holt aus der Tiefe eine Pfandflasche hervor und mustert sie kurz.

Eine PASSANTIN macht einen Bogen um ihn. Er scheint zu stinken.

Dann steckt er die Flasche sorgsam, als wäre sie ein rohes Ei, in seinen zerrissenen Plastiksack und geht weiter.

INT. SITZUNGSZIMMER – TAG

Währenddessen in einem kargen Sitzungszimmer, eher eng bemessen. Ein REDAKTOR redet auf ORSON ein. Der macht sich seine Notizen – das heisst, er kritzelt etwas entnervt aufs Papier. Seine PRODUZENTIN sitzt neben ihm, ihr Finger wischt heftig auf dem Display ihres Smartphones herum. Auch die dritte Runde Pappbecherkaffee steht schon ausgetrunken auf dem Tisch. Das Gespräch dauert wohl schon eine Weile ...

Redaktor Und noch einmal: Das macht dann eben die Geschichte wenig glaubwürdig.

Orson Wieso?

Redaktor Ich habe das jedenfalls noch nicht erlebt.

Orson Hoffentlich.

Redaktor Bitte?!

Orson unterbricht sein Gekritzel, schaut auf.

Orson Wir reden hier ja von Fiktion.

Redaktor Und?

Orson Naja, ich wünsche keinem meiner Zuschauer, auch nur die Hälfte von dem persönlich erleben zu müssen, was gute Fiktion ausmacht. Wenn ich zum Beispiel nur an «The Silence of the Lambs» denke – Redaktor (unterbricht ihn) Das war ja auch ein Thriller.

Orson Oder «The Lion King» –

Redaktor (unterbricht erneut) Der Kinderfilm?!

Orson Ein Sohn, der den Tod seines Vaters mit ansieht und nichts tun kann.

Redaktor Das ist alles Mainstream.

Orson Und «Höhenfeuer»? «Home»? Oder «Driften»?

Die Produzentin wischt nun nicht mehr auf ihrem Display rum, die Luft wird dicker. Sie greift besonnen ein:

Produzentin Was Orson sagen will, ist, dass es zumindest nicht unmöglich ist, was unserer Hauptfigur geschieht.

Orson Was ich sagen will, ist, dass es sogar eher unwahrscheinlich ist, was unserer Hauptfigur geschieht. Aber das macht die Geschichte nicht weniger glaubwürdig.

Redaktor Fiktion misst sich immer an der Wirklichkeit.

Orson Fiction is the truth behind the lie! Stephen King.

Redaktor Ein Banker, der Schauspieler engagiert, um vor aller Welt zu verheimlichen, dass er gefeuert wurde?!

Orson Warum nicht!

Redaktor Soll er eben zum Arbeitsamt gehen ...

Orson Kohle hat er genug.

Redaktor Dann kauft er sich eben ein Weingut in der Toskana.

Orson Wieso das?

Redaktor Selbstverwirklichung. Machen doch alle.

Orson Was alle machen, ist langweiliges Kino.

Produzentin Oder vielleicht kauft er sich ein Segelschiff in der Ägäis.

Redaktor Von mir aus ...

PAMM – reflexartig tritt Orson seiner Produzentin unter dem Tisch ans Schienbein. Die schaut böse zurück. Der ist baff. Sie guckt entgeistert, als ob sie sagen wollte: Dann hilf dir selbst! Orson fasst sich:

Orson Der flüchtet nirgendwo hin ...

Redaktor Wieso denn nicht?!

Orson Das gibt ihm sein Stolz nicht zu.

Produzentin (immer noch schmol-

lend, mit Blick auf Orson) Sein männlicher Stolz!

Redaktor Vergesst bloss unsere weibliche Zielgruppe nicht!

Orson Menschlicher Stolz. Er macht es ja auch, um seiner Frau den Gesichtsverlust zu ersparen.

Redaktor Aber auf die Art und Weise. Das gibt es doch nicht!

Orson In der Geschichte eben schon!

Patt der Streithähne. Passiv-aggressives Schweigen – nur durchbrochen vom Vibrieren des Handys des Redaktors. Er blickt kurz drauf:

Redaktor Mein nächster Termin.

Produzentin (mit Blick auf Orson) Naja, dann arbeiten wir noch einmal an den kritischen Stellen und melden uns wieder. Oder?

Orson nickt dem Redaktor zerknirscht zu. Er weiss, dass er so kein grünes Licht für das Drehbuch erhalten wird. Der Redaktor nickt gekonnt zurück.

Ext. STRASSE – TAG / CONT.

Orson steht an der Bushaltestelle, müde angelehnt an den Billettautomaten. Er sieht einen Alki auf sich zukommen. Seine Kleider hängen dreckig, schwer an ihm. In der Hand hält er einen Plastiksack prall gefüllt mit Flaschen. Sein leerer Blick bleibt starr vor ihm auf dem Boden, als er sich an Orson vorbeischleppt – immer nah an der Trottoirkante.

Orson will sich schon abwenden, da rutscht der Fuss des Alkis beim nächsten Schritt über die Kante. Er stürzt und schlägt dabei hart mit dem Gesicht auf dem Asphalt auf.

Der Mann bleibt einen Moment liegen. Orson kommt besorgt auf ihn zu, will ihm hoch helfen:

ORSON Geht es?

Aber der Mann scheint sich nicht für Orson oder seine Frage zu interessieren. Noch bevor er Anstalten macht aufzustehen, sucht er nach seiner Plastiktüte mit den Flaschen. Erst als er geprüft hat, dass keine zerbrochen ist, lässt er sich schliesslich beim beschwerlichen Aufstehen helfen. Dann geht der Mann wortlos weiter.

Und Orson blickt ihm ungläubig hinterher.

Uwe Lützen

White God Fehér isten



Regie: Kornél Mundruczó; **Buch:** Kornél Mundruczó, Viktória Petrányi, Kata Wéber; **Kamera:** Marcell Rév; **Schnitt:** Dávid Jancsó; **Ausstattung:** Márton Ágh; **Musik:** Asher Goldschmidt. **Darsteller (Rolle):** Zsófia Psotta (Lili), Sándor Zsótér (Vater), Lili Monori (Bev), Lili Hováth (Lilis Mutter), Kornél Mundruczó (Restaurantbesitzer), László Gálffy (Musiklehrer), Erwin Nagy (Metzger). **Produktion:** Proton Cinema; Viktória Petrányi, Eszter Gyárfás. Ungarn, Deutschland, Schweden 2014. **Dauer:** 121 Min. **CH-Verleih:** Arthouse, Zürich; **D-Verleih:** Delphi Filmverleih, Berlin

Kornél Mundruczó

Wer mit der Serie *Lassie* aufgewachsen ist, weiss, dass das Heimweh eines Hundes einen zu Tränen rühren kann. Und es ist kein grosses Geheimnis, dass das nur deshalb so gut funktioniert, weil Tiere mehr über die menschliche Gefühls- und Verhaltenswelt erzählen als über ihre eigene. Kornél Mundruczó nutzt diese Strategie in *White God* und stellt der 13-jährigen Lili den treuen Weggefährten Hagen zur Seite, einen verspielten Mischlingshund, der sich schnell als eigentlicher Protagonist und Charakterdarsteller entpuppt.

Das Drama bahnt sich schon zu Beginn auf einem Parkplatz an, als das Scheidungskind Lili für drei Monate in die Obhut ihres Vaters Daniel übergeben wird, da ihre Mutter mit dem neuen Lebensgefährten zu einer Kongressreise aufbricht. Dumm nur, dass in der elterlichen Organisation scheinbar unerwähnt blieb, dass inzwischen ein zusätzliches Familienmitglied auf der Rückbank sitzt. Zwischen Daniel und Hagen ist es alles andere als Liebe auf den ersten Blick. Als Lebensmittelprüfer beurteilt Daniel Tiere in erster Linie nach ihrer Eignung zum Verzehr und nicht nach Kuschelqualitäten. Hinzu kommt, dass sich Hagens Existenz schnell zu einem tatsächlichen Problem entwickelt, weil einem neuen Gesetz zufolge eine Hundesteuer für Mischlinge anfällt. Weshalb sich Daniel vehement gegen diese Zahlung wehrt, bleibt offen. Als Folge seiner Sturheit (wohl auch im Sinn der Filmdramaturgie) wird der Hund auf der Strasse ausgesetzt und seinem Schicksal überlassen. Ab diesem Moment spaltet sich die Handlung in zwei Stränge, in denen wir

Lilis Emanzipation von der väterlichen Erziehung sowie Hagens Weg durch die rauen Strassen Budapests beobachten. Im Zuge eines «Säuberungsauftrags» ist er als umherstreunender Mischling in der Stadt freiwild. Hagen wird nach einer abenteuerlichen Odyssee schliesslich an einen Hundetrainer verkauft, der ihn zu einem Kampfhund abrichtet und für illegale Wetten einsetzt. Hagen gelingt die Flucht, und ausgestattet mit einem gefährlichen Aggressionstrieb sowie dem Wunsch nach Rache tritt er – gemeinsam mit einer Armee befreiter Artgenossen – seine Heimreise an.

Wenn die Einkaufspassage plötzlich von einem Heer an sprintenden Vierbeinern geflutet und verwüstet wird, ist das ein beeindruckendes visuelles Spektakel. Mundruczó arbeitete für den Film mit etwa 250 Hundestatisten und verzichtete dabei nahezu komplett auf Computeranimation. Stattdessen waren sechs Kameras und rund fünfzig Hundetrainer im Einsatz. Der Film zwingt den Betrachter auch immer wieder in die Perspektive eines Hundes, allein schon durch die zahlreichen Point-of-View-Shots aus Hundesicht. Wie überquert man als Hund eine vierspurige Schnellstrasse? Und was empfindet ein Hund, nachdem er zum ersten Mal einen Artgenossen totgebissen hat? Die Grenzen zwischen Menschlichem und Tierischem scheinen im Film fliessend – vor allem wenn man weiss, dass ein Grossteil des Hundegebells von zwei Synchronsprechern stammt. Auch die Drehplanung ist bezeichnend: von den 55 Drehtagen wurden 40 Tage allein den Hunden gewidmet. Den Tieren wird damit bewusst mehr psychologische Tiefe zugesprochen als den zum Teil seltsam flach bleibenden menschlichen Figuren.

Vielleicht rettet sich *White God* mit seiner überspitzten Figurenzeichnung in die Lesart einer Gesellschaftsparabel, in der es um ein allgemeingültiges Porträt von Minderheiten und das Auflehnen gegen bestehende Machtstrukturen geht. Wenn Lilis Blick in den väterlichen Kühlschrank nur auf rohes Fleisch trifft, mag das zwar nicht so recht zu einer Figur passen, die in ihrer bürgerlichen Altbauwohnung vor Kunstdrucken zu Abend isst. Es unterstützt jedoch das Bild der sozialen Ordnung im Film, die sich auf den simplen Imperativ «fressen oder gefressen werden» reduziert. *White God* bezieht sich weniger auf filmische Referenzbeispiele wie *White Dog* (1982) von Sam Fuller, nimmt vielmehr Bezug auf eine Passage aus J. M. Coetzees Roman «Schande», dessen Handlung kurz nach der Aufhebung der Apartheid spielt. Der afrikanische Farmhelfer, der eine Tierpension betreut, bezeichnet sich darin selbst ironisch als «Hunde-Mann». Mundruczó überträgt die Verhandlung von Rassendiskriminierung und Menschlichkeit anhand des Tierischen in einen (ost)europäischen Kontext und rückt durch die Hunde die Genealogie des Bastardentums in den Fokus. Aus der Perspektive des Hundes wird der Mensch zum weissen Gott.

Wie bereits in seinen (zum Teil morbiden) Vorgängern *Schöne Tage*, *Delta* oder *Tender Son: Das Frankenstein-Projekt* widmet sich der ungarisch-rumänische Regisseur wiederholten Themen wie Inzest, familiäre Abstammungsverhältnisse und Identität. Er bezeichnet sich selbst als Grenzgänger, der als

Film-, Theater- und Opernregisseur gern mit Genres experimentiert. Als Teil der von ihm proklamierten *Generation Zero* steht er für ein neues Kino in Ungarn und ist auch einer seiner prominentesten Vertreter. In *White God*, seinem bisher «ungarischsten Film», wie er sagt, bewahrt sich Mundruczó seine Vorliebe für bedeutungsschwangere Stoffe. Trotzdem driftet der Film durch seine Parabelstruktur nicht allzu sehr ins Nebulöse ab. Das musikalische Leitmotiv, das Lili auf ihrer Trompete einstudiert, spricht für sich: Franz Liszts Ungarische Rhapsodie Nr. 2 (auch bekannt für ihre sogenannte «Zigeuner-Moll-Tonleiter») kann als subtiler Seitenhieb auf die gegenwärtige Situation Ungarns respektive das Wiedererstarken der rechts-populistischen Partei gelesen werden. Mundruczó ist nicht der Einzige, der die Gefahr einer Zirkularität der historischen Vergangenheit erkennt, die sich im Umgang mit ethnischen und politisch andersdenkenden Minderheiten äussert. *White God* vermag zwar mit beeindruckenden Bildern, den politischen Anspielungen und der überraschend facettenreichen Mimik eines Hundes zu überzeugen. Doch reicht er mit seinem versöhnlichen Ende doch nicht an die innere Komplexität der aufgeworfenen Fragen heran. Und die Rettung durch einen deutschen Nibelungenheld wirkt in seiner romantischen Versponnenheit dann doch zu offensichtlich einer intellektuellen Feder entsprungen.

Patricia Vidović

Que horas ela volta? *The Second Mother*



Regie, Buch: Anna Muylaert; **Kamera:** Bárbara Alvarez;
Schnitt: Karen Harley; **Ausstattung:** Marcos Pedroso,
Thales Junqueira; **Kostüme:** André Simonetti, Claudia Kopke;
Musik: Fabio Trummer, Vitor Araújo; **Ton:** Gabriela Cunha.
Darsteller (Rolle): Regina Casé (Val), Michel Joelsas (Fabinho),
Camila Márdila (Jessica), Karine Teles (Barbara), Lourenço
Mutarelli (Carlos), Helena Albergaria (Edna).
Produktion: Gullane; Caio Gullane, Fabiano Gullane, Debora
Ivanov, Anna Muylaert. Brasilien 2015. **Dauer:** 111 Min.
CH-Verleih: Filmcoopi; **D-Verleih:** Pandora Filmverleih

Anna Muylaert

«Sie war im Pool? Jesus Maria!» Jessica bringt mit ihrer Ankunft in São Paulo die Welt ihrer Mutter Val völlig durcheinander. Die dunkelhäutige Val ist seit langem Nanny und Hausangestellte im Haus einer reichen weissen Familie: des Intellektuellen und Künstlers Carlos, der erfolgreichen Geschäftsfrau Barbara und ihres Sohns Fabinho, der kurz vor dem Studium steht. Seit Fabinho klein war, kümmert sich Val liebevoll um ihn. Dass sie eine Tochter im selben Alter hat, die sie als Kleinkind bei Verwandten im Nordosten des Landes zurückliess, erfahren wir bereits in der Eröffnungssequenz, einer Rückblende in die Anfänge von Vals Anstellung: Sie spielt mit dem kleinen Fabinho am Swimmingpool, alles erscheint friedlich und perfekt, bis der Kleine seine vielbeschäftigte Mutter vermisst. Val tröstet ihn, kann aber im nächsten Augenblick ihre eigene Tochter am Telefon nicht beruhigen, denn sie wird nie nach Hause zurückkehren.

Der vierte Spielfilm von Anna Muylaert geht der Frage nach, welchen Stellenwert die Mutter in der brasilianischen Gesellschaft hat, und weitet diese Frage auf die verdrängten Klassenunterschiede aus. Muylaert begann 2003 an ihrem Drehbuch zu arbeiten, nach der Wahl von Präsident Lula, als sich vieles zu verändern begann. Doch in Brasilien ist die dunkle Hautfarbe fast automatisch mit Armut verbunden. Die «democracia racial» ist ein Mythos geblieben, denn die Abschaffung von Rassenzuschreibungen kann Rassismus nicht verhindern, im Gegenteil, sie erschwert eine echte Diskussion und Kritik.

Vals Leben scheint in Ordnung zu sein. Sie wird von ihren Arbeitgebern herzlich behandelt, und für Fabinho ist sie die wichtigste Bezugsperson. Auch ihre schüchterne Frage, ob ihre unterdessen erwachsene Tochter Jessica für eine Zeit lang bei ihr wohnen darf, wird zunächst mit Selbstverständlichkeit bejaht. Die ungeschriebenen Gesetze, die die Schichten trennen, werden aber bald offenkundig. Val bewohnt in der Villa ein bescheidenes Zimmer und hat sonst keinen Platz im Haus. Auch die Küche, von der aus sie die Diskussionen am Esstisch im Wohnzimmer belauscht, wird von der Familie beansprucht. Vor allem aber anhand des Swimmingpools verhandelt Muylaert die sozialen Unterschiede. Der Pool ist für Angestellte tabu, er ist das Privileg der Weissen, die Errungenschaft, die man Jessica bei ihrer Ankunft stolz präsentiert. Als Jessica später im Spiel mit Fabinho im Pool landet, sind alle entsetzt, die Poolbesitzer wie auch Val, die die Regeln verinnerlicht hat. Senhora Barbara gibt daraufhin die Order, das Wasser abzulassen und den Pool zu säubern, wegen einer Ratte, die sie darin gesehen haben will.

Jessica überschreitet vom ersten Augenblick an Grenzen, mit einem Selbstbewusstsein, das die weisse Oberschicht verwundert und Senhor Carlos fasziniert. Sie vertritt eine neue Generation, die sich selbstverständlich im luxuriösen Gästezimmer niederlässt und die weiss, dass sie durch Bildung sozial aufsteigen kann. Dass Jessica Architektur studieren und damit die Gesellschaft verändern will, wird von der Familie zunächst belächelt. Muylaert setzt die Architektur auch auf filmischer Ebene als Symbol für



White God Der Mensch im Tier S. 25



White God Ein unzertrennliches Paar: Lili und Hagen S. 25



Que horas ela volta? Regina Casé ist in Brasilien ein Star



Youth Michael Caine und Harvey Keitel



Youth Wellness im Alpenresort



El botón de nácar Überlebende der chilenischen Urbevölkerung: Selknam-Indianer S. 32

Gesellschaftstrukturen ein. So inszeniert sie räumliche Grenzen als soziale Grenzen: zum Beispiel die Küchentür, durch die Val Einblicke ins Wohnzimmer erhält, aber von der Familie ausgeschlossen bleibt. Jessica allerdings nimmt Küche, Gästezimmer und Pool ganz selbstverständlich ein.

Muylaert inszeniert einen direkten Vergleich und lässt Jessica und Fabinho an der Prüfung fürs Architekturstudium teilnehmen. Daran verdichtet sich nicht nur das Thema der Klassenunterschiede, sondern auch das der «zweiten Mutter». Als Fabinho die Prüfung nicht besteht, ist es Val, die ihn in den Arm nehmen darf, nicht seine leibliche Mutter. Dann erfährt Val allerdings, dass ihre Tochter mit einem Glanzergebnis bestanden hat. Das ist auch für sie ein Sieg, eine Befreiung. Erst jetzt wagt sie sich in den nur noch halb vollen Swimmingpool, wenn auch nur heimlich und nachts. Ein kleine grosse Eroberung.

Regina Casé, die Val spielt, ist in Brasilien ein Star und der strahlende Mittelpunkt des Films. Sie verleiht der Figur ein scheinbar unendlich grosses Herz, Bescheidenheit und eine grosse Portion kindlicher Freude. Anna Muylaert liess Casé viel Freiraum, die Figur zu entwickeln. Das intelligente Drehbuch setzt die humorvolle und doch kritische Geschichte von einer kleinen grossen Befreiung in stimmige Bilder um, ohne schwarzweisszumalen – mit Happy End, das Hoffnung für die nächste Generation spüren lässt.

Tereza Fischer

Youth



Regie, Buch: Paolo Sorrentino; Kamera: Luca Bigazzi;
Schnitt: Cristiano Travaglioli; Ausstattung: Ludovica Ferrario;
Kostüme: Carlo Poggioli; Musik: David Lang, David Byrne.
Darsteller (Rolle): Michael Caine (Fred Ballinger),
Harvey Keitel (Mick Boyle), Rachel Weisz (Lena Ballinger),
Paul Franklin Dano (Jimmy Tree), Jane Fonda (Brenda Morel),
Paloma Faith (sie selbst), Sonia Gessner (Melanie).
Produktion: Indigo Film; Carlotta Calori, Francesca Cima,
Nicola Giuliano. Italien, Frankreich, Schweiz, Grossbritannien
2015. Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Praesens Film

Paolo Sorrentino

In *La grande bellezza* bot der grandios zynische Charakter Jep Gambardella wenig Gelegenheit zur Introspektion, allenfalls die Erinnerung an seine mit dem Blau des Meeres assoziierte Jugendliebe vermochte die Illusionslosigkeit der Figur momentweise zu erschüttern. Hier, in *Youth*, hat sich die Gewichtung verlagert: Die Beziehung zwischen dem renommierten Komponisten und Dirigenten Fred Ballinger und dem Filmemacher Mick Boyle, gespielt von *Michael Caine* beziehungsweise *Harvey Keitel*, ist von einer überraschenden Zärtlichkeit geprägt, während Sorrentinos korrosiver Blick vor allem den Figuren auf den Nebenschauplätzen vorbehalten bleibt.

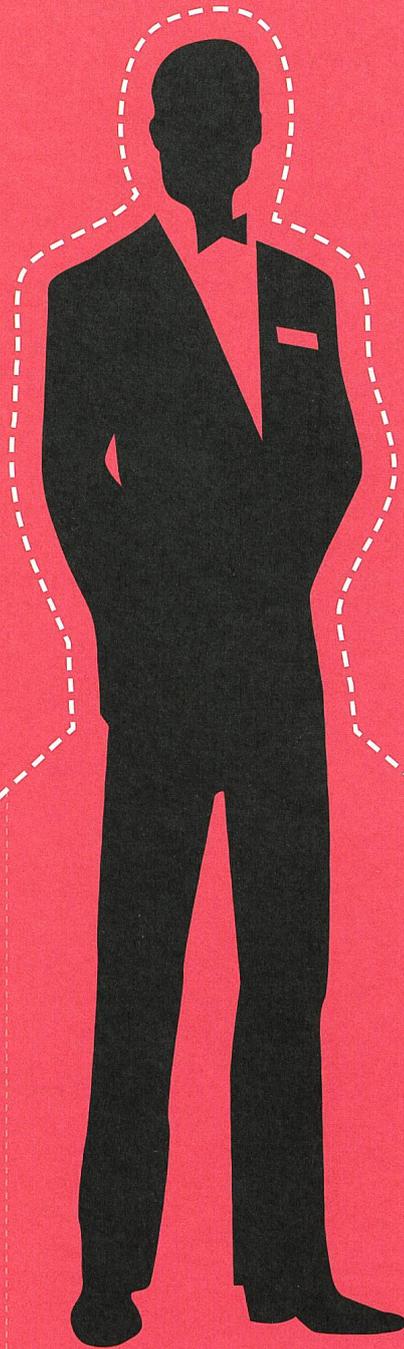
Auch das Setting nimmt sich – vergleichsweise – bescheiden aus. Auf die sublime Kulisse des antiken Rom folgt das Schweizer Hotel Schatzalp, ein Alpenresort, das einst Thomas Manns «Zauberberg» Modell gestanden hatte und heute einer globalisierten Elite als luxuriöses Wellnesszentrum zur Verfügung steht. In seiner formalen Beschaffenheit kann sich *Youth* mit seinen Vorgängern jedoch vergleichen lassen: ein mit grosser Effizienz eingesetzter Soundtrack, dessen prägendste Momente hier (erneut) *David Byrne* und *David Lang* zu verdanken sind, und *Luca Bigazzi's* agile Kamera, die mit blendender Virtuosität die Räume seziert und doch im richtigen Augenblick Visionen freisetzen kann – erst eine thematisch einleuchtende Illustration des Bibelmotivs «Susanna im Bade», später ein atemberaubendes Nachtbild des überfluteten Markusplatzes in Venedig.

Und hatte *La grande bellezza* die Jahre, die seit Fellinis *La dolce vita* verstrichen sind, in den Brennpunkt seiner melancholischen Betrachtungen gerückt, so weckt die Figur Harvey Keitels nun unvermeidbar Erinnerungen an *Otto e mezzo*. Wie lässt sich das Leben in die Kunst überführen? Mick Boyle, von einer etwas überfordert anmutenden Crew von Drehbuchautoren umgeben, versucht vergeblich, das Projekt «Life's Last Day» – sein «filmisches Testament» – zu einem überzeugenden Abschluss zu führen. Später wird die Kunst ins Leben zurückfliessen und den Filmemacher mit seinen früheren Inszenierungen konfrontieren: Auf einer blühenden Wiese, die einem Szenenbild von Pina Bausch entstammen könnte, begegnet Boyle seinen Frauenrollen wieder – traumartige Figuren, die unvermutet aus dem Limbus treten und sich fragend und klagend an ihren Schöpfer wenden.

Denn natürlich ist Sorrentinos Titel eine Antiphrase: Fred Ballinger, der «das Erhalten der körperlichen Form mit achtzig Jahren für eine Zeitverschwendung» hält, hat mittlerweile jeden Gedanken an Arbeit verworfen – selbst als ihn ein Emissär der Königin Elisabeth mit dem Auftrag aufsucht, eine seiner Kompositionen anlässlich des Geburtstags des Kronprinzen Philip zu dirigieren, winkt er kommentarlos ab. Sowohl Ballinger als auch Boyle blicken vor allem ihrem nahen Lebensende ins Auge und bangen in ihren schwachen Minuten um den Zustand ihrer Prostata. Ihre Freundschaft, die auf einem sorgsam austarierten Gleichgewicht zwischen Schweigemomenten und gewandtem Small Talk gründet, baut allerdings auch auf eine familiäre Beziehung: Lena, Freds Tochter, von

Teile ein FOTO &

GEWINNE *einen FLUG in die USA*



#CinemanOnTour

Nimm den Cineman mit auf Deine Reise und zeig ihm die Welt. Ob bei Dir Zuhause, beim Sport, in den Bergen oder auf einer tropischen Insel, poste ein Foto vom Cineman mit dem Hashtag #CinemanOnTour auf Facebook, Twitter oder Instagram.

Mehr Infos:



cineman.ch/cinemanontour



Rachel Weisz gespielt, ist mit Micks Sohn verheiratet. Als dieser Lena wegen einer «sexuell attraktiveren» Sängerin (*Paloma Faith*, in einem burlesken Auftritt in ihrer eigenen Rolle) verlässt, wird auch *Youth* eine markante Kursänderung erfahren: Die Bildsprache ufert ins Albraumartige aus, die Vorwürfe der Tochter an den lebenslang abwesenden Vater werden unvermittelt auch die Haarrisse, die sich durch Ballingers undurchdringliche Miene ziehen, sichtbar machen.

Es sind diese Momente tiefer Einsamkeit, die Sorrentino elegant zu illustrieren weiss: Während Mick sich im Ozean der Amnesie zu verlieren droht, muss sich Fred seiner gescheiterten Ehe stellen. Dem blanken Entsetzen, das der Altersprozess auslöst, stellt die Regie eine Galerie von Nebenfiguren entgegen, die das Geschehen verfolgen wie ein Erinnyenchor: Da ist der morbid übergewichtige Exfußballer mit einem Karl-Marx-Tattoo auf dem Rücken, der Jungstar aus Hollywood, der später als Wiederkehrer Hitlers schockieren wird, und die raubvogelartige Actrice (eine hoch konzentrierte *Jane Fonda*), die in einem Dreiminutenauftritt Boyles künstlerische Präntationen sabotiert. Wie in der neapolitanischen Barockmalerei werden sich die Brüche in Stimmung und Tonfall hier zu einer eigentlichen Signatur verdichten. Vermutlich werden sie das Publikum auch spalten – das Exzessive, das *Youth* seine faszinierende Sogkraft verleiht, kann ebenso leicht auch irritieren.

Patrick Straumann

«Die Bilder sind das Ergebnis von Zufall und Glück»

Das Gespräch führte
Patrick Straumann in Paris.

Gespräch mit Paolo Sorrentino

Paolo Sorrentino, Sie sind ein erfolgreicher Regisseur, dennoch scheint Youth dem Musiker Fred Ballinger mehr berufliche Zukunftsperspektiven einzuräumen als dem von Harvey Keitel gespielten Filmemacher Mick Boyle ...

Paolo Sorrentino (lacht ...) Alle Berufstätigen haben mehr Perspektiven als die Filmemacher. Filme zu drehen, kostet sehr viel Geld.

Dazu kommt, dass die Karriere von Boyle durch das Fernsehen gefährdet ist: Als seine Hauptdarstellerin von seinem Projekt abspringt, um in einer mexikanischen Telenovela zu spielen, geht er davon aus, dass der Produzent die Dreharbeiten stoppen wird ...

Ja, das Kino ist gefährdet, allerdings würde ich hinsichtlich des Fernsehens eher von einer gegenseitigen Prägung sprechen: Das Fernsehen verändert das Kino genauso wie das Fernsehen vom Kino beeinflusst ist. Auf die Länge kann dies beiden Medien nur guttun.

Zu Beginn des Films scheint Fred Ballinger betont teilnahmslos, gleichgültig, auch sich selbst gegenüber. Worauf führen Sie seine Apathie zurück?

(zögert ...) Auf das Alter. Das Alter bedingt, dass man die Fähigkeit verliert, sich überraschen zu lassen. Und wenn man das Leben nur noch so nimmt, wie es kommt, stellt sich auch die Frage, was man tun kann, um nicht den Glauben an die Zukunft zu verlieren ...

Wieso beschreiben Sie hier Figuren, die viel älter sind als Sie und auch beruflich ihren Zenith längst überschritten haben?

Mich interessieren die menschlichen Probleme, die in den Protagonisten zum

Ausdruck kommen: ihre Fragilität, ihre Zärtlichkeit, ihre Lebenserfahrung, ihr Verhältnis zu ihren Erinnerungen – ihre Erkenntnis, dass viele von ihren Errungenschaften unnötig waren. Dies ergibt ein Gefühl von schmerzhafter Melancholie, die sie beherrscht und die viel stärker ist als die Melancholie, die junge Menschen empfinden können.

Tatsächlich sind Ihre Filme melancholisch, allerdings sind sie frei von jeder Nostalgie ...

Ja, das stimmt. Ich glaube, die Melancholie ist ein narrativeres Gefühl als die Nostalgie. Sie produziert tiefere Veränderungen. Die Nostalgie ist gefälliger, sie produziert keine neuen Zustände. Sie bewirkt allenfalls, dass man auf sich selbst zurückblickt.

Was Ihre Figuren der letzten Filme charakterisiert – Jep Gambardella, aber auch Cheyenne und hier Fred Ballinger und Mick Boyle –, ist die Idee, dass sie sich ihrer Vergangenheit stellen müssen, um einen Weg aus dem Stillstand zu finden.

Ja, ich glaube, es handelt sich bei allen um eine Art «Treffen» mit sich selbst, das sich mit einem bestimmten Alter aufdrängt und dem sich niemand entziehen kann. Es ist unvermeidbar: Zu einem gewissen Zeitpunkt muss sich jeder seiner Herkunft und seiner Vergangenheit stellen, um sich die Möglichkeit einer eigenen Zukunft offen zu halten.

Oft enthalten Ihre Filme Bilder und Einstellungen, in denen die Figuren von ihrem Hintergrund dissoziiert sind. In Youth beschreibt die Kamera gleich in der Eröffnungsszene eine kreisförmige Bewegung, was zur Folge hat, dass sich das Publikum, vor dem die Sängerin auftritt, sozusagen im Fluss befindet beziehungsweise sich dem Film zu entziehen scheint. Man erhält den Eindruck, als sei dies Programm, als hätten Ihre Figuren ihren «gegebenen», festen Platz im filmischen Raum verloren ...

Nein, das ist nicht geplant, die Bilder entstehen am Drehort, sie sind das Ergebnis von Zufall und Glück. In der Regel versuche ich, ein System zu entwickeln, das es mir zunächst erlaubt, meine Geschichte zu erzählen beziehungsweise ihr treu zu bleiben und anschliessend möglichst starke Effekte zu erzielen. Allerdings kann ich mich nicht viel präziser ausdrücken, da ich auf dem Set sein muss, um diese Entscheidungen zu treffen.

Stellen Sie sich die Frage nach der architektonischen Beschaffenheit Ihrer Filme nicht bereits, wenn Sie das Drehbuch verfassen?

Nein, während der Drehbuchphase ist die Form meiner Filme noch offen.

Eine der überraschendsten Szenen in Youth zeigt, wie Lena nachts in einem Albtraum von ihrer Rivalin Paloma Faith träumt. Die energiegeladenen Bilder kontrastieren scharf mit der abgeduldeten Stimmung, die das Setting um das Hotel Schatzalp charakterisiert, als wollten Sie die Ruhe, die der Film ausstrahlt, unterminieren ...

(lacht ...) Nein, meine Idee war einfacher. Ich wollte zeigen, wie eine junge Frau reagiert, wenn sie von ihrem Mann wegen einer anderen Frau verlassen wird. Und da diese Konkurrentin offenbar eine grosse erotische Verführungskraft besitzt, stellt sich Lena sie in einem jener Videoclips vor, in denen die Sexualität üblicherweise exzessiv zelebriert wird.

Einen starken Bruch im Film stellt auch jene Szene dar, in der der von Paul Dano gespielte Schauspieler als Hitler geschminkt im Restaurant auftaucht. Welche Funktion teilen Sie dieser Szene zu?

(zögert ...) Das ist eine komplizierte Frage. Vielleicht kann ich es so sagen: In meinen Filmen arbeite ich nicht auf klassische Weise mit wichtigen Szenen, die direkt aufeinander folgen und die von der einen zur nächsten führen. Ich versuche, mit kleinen Schichten und Rissen zu arbeiten, und die Tatsache, dass der Schauspieler eine historische Rolle vorzubereiten hat, war einer der kleinen Pinselstriche, die ich brauchte, um den Film komponieren zu können.

Ein starker, fast ins Groteske reichender Kontrast bietet die Schlusszene während des Konzerts in London, in der Sie von der Grossaufnahme der jungen koreanischen Sängerin auf das alters- und demenzgezeichnete Gesicht von Fred Ballingers Frau Milena schneiden ...

Die Szene illustriert Fred Ballingers Reue: Er hat sich überreden lassen, das Konzert mit einer jungen Koreanerin zu dirigieren. Nun realisiert er, dass er das Angebot im Grunde nur akzeptiert hat, weil er durch die Musik seine Frau in ihren Jugendjahren wiederzufinden hoffte. Grotesk ist die Szene nicht.

Als die Kamera in Venedig unter der Brücke durchfährt, erinnert die Szene an das Schlussbild von La grande bellezza. Wollten Sie die beiden Filme in ein Verhältnis zueinander stellen?

Nein, nein. Ein Regisseur sieht solche Übereinstimmungen nicht. Diese Art der Wahrnehmung ist den Kritikern vorbehalten ... x

El botón de nácar



Regie, Buch: Patricio Guzmán; Kamera: Katell Djian; Schnitt: Emmanuelle Joly; Musik: José Miguel Miranda, José Miguel Tobar, Hugues Maréchal; Ton: Álvaro Silva Wuth. Produktion: Atacama Productions; Renate Sachse. Chile, Spanien, Frankreich 2015. Dauer: 82 Min. CH-Verleih: trigon-film

Patricio Guzmán

Patricio Guzmán, 1941 geboren, ist einer der bedeutendsten Cineasten Chiles und einer der grössten Dokumentarfilmer der Gegenwart. Wie der 2011 verstorbene Raúl Ruiz – mit dem er das Geburtsjahr teilt – hatte er sich während der chilenischen Diktatur nach Paris begeben, doch während Ruiz sein in den Exiljahren entstandenes Werk der barocken Tradition Lateinamerikas verschrieb, verstand Guzmán seine filmische Praxis stets als einen eigentlichen *acte de résistance*: Sowohl *La batalla de Chile* (1975–1979 in Zusammenarbeit mit Chris Marker) als auch *Chile, la memoria obstinada* (1997) und *El caso Pinochet* (2001) sind genuin politische Produktionen, die dazu beitrugen, dass der Sturz Allendes und die darauffolgenden bleiernen Jahre auch in der Filmgeschichte eine bleibende Spur hinterliessen.

Hat sich der militante Gestus heute erschöpft? Keinesfalls, lässt sich erkennen, auch wenn der Filmmacher seine visuelle Sprache seit einigen Jahren einer radikalen Neuorientierung unterzogen hat. *El botón de nácar* ist – wie bereits sein Vorgänger *Nostalgia de la luz* – ein filmischer Essay von stupender lyrischer Kraft, ein Werk, das die nationale Vergangenheit einer akribischen Betrachtung unterzieht und sie mittels assoziativ hergeleiteter Zusammenhänge nachvollziehbar macht. Die Katastrophe der Diktatur als Echo des Genozids der Gründerzeit: Die These ist gewagt, dennoch wird es Guzmán gelingen, seine polyphone Demonstration mit einem «richtigen Bild» zu Ende zu führen.

Es sind die Tiefen der pazifischen Gewässer, die es dem Film erlauben, die verschiedenen Zeiträume und -masse zueinander in ein Verhältnis zu setzen. Chile, äussert sich hier ein Historiker, habe sich als nationale Konstruktion «dem Ozean abgewandt» und das Territorium in eine abgeschotete Insel verwandelt. Diesem Befund stellt Guzmán die tradierte Lebensweise der patagonischen Indianer gegenüber, die einst im Kajak zwischen den archipelartigen Ausläufern der Andenkordillere zirkulierten: In sensiblen Gesprächen mit Überlebenden der Urbevölkerung lässt der Regisseur eine verschwundene Welt aufsteigen, in der die Kinder mit acht Jahren das Kap Hoorn umrudert hatten und auf ihren Reisen gegebenenfalls wochenlang auf unbewohnten Landstrichen das Ende der Regenfälle abwarten mussten. Strahlende Aufnahmen der Araukarienwälder und der schneebedeckten Gebirgshänge im Süden zeigen Chile in diesen Sequenzen als ein verlorenes Paradies, dessen Flüsse und Meeresarme für die einstigen Bewohner ein Synonym für das Leben waren.

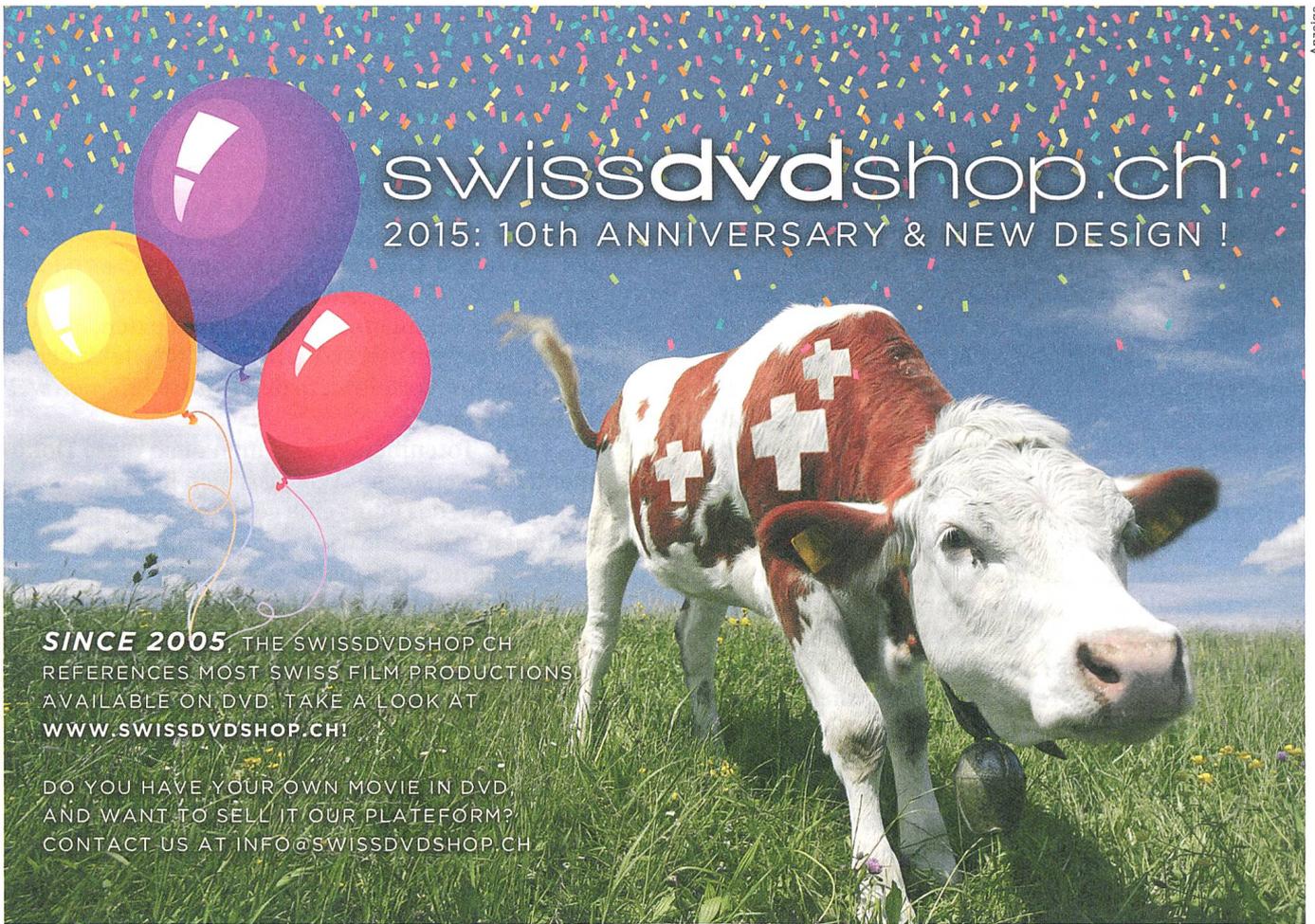
Als Vertreter der chilenischen Mittelschicht, der es in seiner Jugend liebte, «während seiner Aufenthalte im Süden des Landes die Niederschläge auf das Blechdach prasseln zu hören», bietet Guzmán nun seine eigene Biografie an, um die gespaltene Identität seines Landes erfahrbar zu machen: Ein Schulfreund, der in seiner Adoleszenz beim Schwimmen zwischen den Riffen ertrank, wurde zu seinem «ersten Verschwundenen». In denselben Jahren machten ihn seine Lektüren mit dem Leben des «einzigsten Indianers des 19. Jahrhunderts vertraut, dessen Schicksal von der Geschichte überliefert ist»: «Jemmy Button» war ein junger Feuerländer, der seinen Übernamen der Tatsache verdankte, dass er vom englischen Admiral FitzRoy seinen Angehörigen für einen Perlmutterknopf abgekauft und nach einer langen Überfahrt auf der «Beagle» in London dem Königshaus vorgestellt wurde. Die Reise, die diesen «von der Steinzeit ins Zeitalter der industriellen Revolution» katapultiert hatte, wird hier zur Metapher des europäischen Rassendenkens, das während der Kolonisierung Patagoniens zu einem eigentlichen Massenmord an der indianischen Bevölkerung führen sollte.

Für das Chile der Pinochet-Ära wiederum hat der Ozean eine andere Bedeutung: Guzmán beginnt seine Rekapitulation der jüngeren Geschichte mit der Entdeckung der Opponentin Marta Ugarte, deren Körper eines Tages vom Humboldtstrom ans Ufer geschwemmt wurde. Ihre miraculöserweise intakten Augen, die «ihre Peiniger und die Gegenwart gleichermaßen anzusehen scheinen», lösen hier eine filmische Recherche aus, die das Ausmass und die Methode der militärischen Unterdrückungspolitik umreissen wird: Überlebende der über 800 Gefängnisse berichten von ihren Lagererfahrungen, der Regisseur befragt überdies einen Gerichtsmediziner sowie einen Helikopterpiloten, der die Opfer aufs offene Meer hinausflog, um sie dort in den Fluten zum Verschwinden zu bringen.

Seine Stringenz bezieht der Film durch die formale Gestaltung, die auf den in Schnitt und Kommentar vollzogenen untergründigen Verbindungen beruht. Die wogende Oberfläche des Meeres führt zur Feststellung, dass «sich die Denkbewegungen, wie der Ozean, allem anzupassen vermögen», die Teleskope in der Atacama-Wüste erinnern an die Koinzidenz, dass sich der Militärputsch von 1973 «zeitgleich mit der Explosion einer erdnahen Supernova» ereignete, was es der Regie wiederum ermöglicht, auf Fotografien der Selknam-Indianer zu schneiden, die sich ihren Körper mit Sternbildern bemalten, da sie glaubten, dass ihre Vorfahren in den Konstellationen weiterleben würden.

Als Totenmesse kann man auch diese Dokumentation verstehen. Wie lässt sich in den disparaten Splintern des Films eine gemeinsame Geschichte erkennen? Am Ende wird Guzmán die Ermittler begleiten, die nach den ins Meer geworfenen Opfern suchen. Die Taucher fördern die Eisenbahnschienen, an die die Toten gefesselt waren, an die Wasseroberfläche – die Körper sind verschwunden, einzig ein Perlmutterknopf, im Rost und in den Muscheln gefangen, die die eine Schiene überwachsen, zeugt noch vom Verbrechen. Es ist ein atemberaubender Moment, der den Genozid an den Indianern und die politischen Morde unter der Militärdiktatur nun auch visuell zusammenfallen lässt. In seiner Brisanz erinnert das Bild an die Zeilen Ariels in Shakespeares «Sturm»: «Full fathom five thy father lies / Of his bones are coral made / Those are pearls that were his eyes / Nothing of him that doth fade». Hier verweisen die Perlen nicht auf den Vater, sondern auf die Schlagschatten der Vergangenheit, auf das Erbe eines «herzlichen und blutdurchtränkten» Landes, dem Guzmán nun ein leuchtendes Requiem gewidmet hat.

Patrick Straumann



swissdvdshop.ch
 2015: 10th ANNIVERSARY & NEW DESIGN !

SINCE 2005, THE SWISSDVDSHOP.CH
 REFERENCES MOST SWISS FILM PRODUCTIONS
 AVAILABLE ON DVD. TAKE A LOOK AT
[WWW.SWISSDVDSHOP.CH!](http://WWW.SWISSDVDSHOP.CH)

DO YOU HAVE YOUR OWN MOVIE IN DVD,
 AND WANT TO SELL IT OUR PLATFORM?
 CONTACT US AT INFO@SWISSDVDSHOP.CH



FANTOCHE
 13. INTERNATIONALES FESTIVAL
 FÜR ANIMATIONSFILM
 BADEN/SCHWEIZ
 1.-6. SEPTEMBER 2015
WWW.FANTOCHE.CH

FOLLOW US: MOBILE APP AB AUGUST 2015

Wild Women – Gentle Beasts



Regie, Buch: Anka Schmid; Kamera: Peter Indergand;
Schnitt: Loredana Cristelli; Musik: Roman Lerch; Ton: Dieter Meyer, Reto Stamm. Produktion: Reck Filmproduktion;
Produzentin: Franziska Reck. Schweiz 2015. Dauer: 96 Min.
CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Anka Schmid

«Uns verbindet etwas, das man nicht beschreiben kann.» Die Dompteuse unterhält sich mit ihren Tigern in einer eigenen Sprache. Neben dem freundlichen Ton und dem scharfen Wort sind es auch Geräusche wie etwa ein lautes Ausatmen und ein seltsam klingendes Schnattern. «The Queen of Tigers» sieht sich ganz im Einklang mit ihren Raubtieren. Die Frau und ihre Katzen bilden eine eigene kleine Welt in der etwas grösseren des Zirkus.

Diesem Motiv der Abschottung begegnet man in *Wild Women – Gentle Beasts* von Anka Schmid noch etliche Male und in unterschiedlicher Form. Die fünf Dompteusen, in einem Fall Mutter und Tochter, die Schmid in ihrem Porträtfilm versammelt, haben sich alle ihren eigenen Platz geschaffen, der klar von Grenzen gekennzeichnet ist. Ein jeweils enger, vertrauter Kreis sorgt für die nötige Unterstützung im Hintergrund, damit in der Manege der Lohn für die Arbeit mit den Tieren eingeholt werden kann. Die Abgrenzung wird jedoch auch in Form jener Schutzgitter sichtbar, die das Publikum von den Raubtieren trennen und durch die auch wiederholt die Kamera blickt. Der Alltag der Frauen, auf den Schmid ihre Aufmerksamkeit richtet, sieht erwartungsgemäss bei weitem weniger glamourös aus.

Wild Women – Gentle Beasts ist in diesem Sinn ein Entdeckungsfilm, der das für die Öffentlichkeit eigentlich Unsichtbare zeigen und den Blick buchstäblich hinter die Kulissen werfen möchte. Das ist ein Zugang, der vor allem auf Diskrepanz abzielt:

auf der einen Seite der Glanz der Aufführung, mit dem der Film auch beginnt und endet, auf der anderen Seite die Mühen des Alltags zwischen Fütterung, Krankheit und privaten Problemen. Dass es darüber hinaus ausschliesslich Frauen sind, die sich in einer Männerdomäne und mit Zuckerbrot und Peitsche gegen Wildtiere behaupten, darauf spielt der Film bereits im Titel an. Natürlich sind in Wahrheit weder die Frauen wild noch die Biester sanft. Die älteste Protagonistin, eine russische Bären-dompteuse, hat ihre Tochter mit Argusaugen zu ihrer Nachfolgerin herangezogen; die deutsche «Tiger-Lady» hat der DDR als Leistungssportlerin gedient; die französische Löwenbändigerin sucht die Anerkennung des Vaters; und die ägyptische Dompteuse, mit ihrem Zirkus gerade unterwegs in Katar, stellt sich bereitwillig als Fotomodell zur Verfügung. Wenig überraschend kämpft jede der Frauen mit ihrer eigenen Gegenwart, und doch will keine etwas anderes sein als das, was sie ist.

Ausgerechnet die mosaikartig zusammengestellten Alltagssituationen führen in der Folge zu keiner Vertiefung beziehungsweise zu keinem tieferen Verständnis: Sprunghaft wechselt der Film die Schauplätze und greift – als ob der reinen Beobachtung nicht zu trauen wäre – wiederholt auf Interview-situationen zurück, in denen die Frauen von sich berichten. Doch eben weil sie mit ähnlichen Sorgen und Ängsten belastet sind – erkrankte Tiere, verlorene Kindheit, Einsamkeit im Alter – vermisst man zunehmend eine klare Differenzierung: Ihre unmittelbare Lebenswelt, die diese Frauen kraft ihrer Möglichkeiten meistern, bleibt so flüchtig wie die Orte, an denen sie ihrer Tätigkeit nachgehen. Die Frage, warum diese Frauen eigentlich die Gefahr suchen, auf die hinweisen sie nicht müde werden und die eine Art Leitmotiv des Films darstellt, bleibt offen. Aus Gründen der Tradition, der Faszination, der Liebe zu den Tieren? Einzig die Tigerdompteuse verweist auf die Verbindung von Erotik, Macht und Wildheit – und dass sie sich aus ebendiesem Grund ihre blonde Mähne schwarz färbt. Die Russin hingegen will mit Männern nach ein paar schlechten Erfahrungen nichts mehr zu tun haben. «Ich mag die Menschen eigentlich nicht», erklärt sie und träumt von einem Haus im Grünen, um das sich nur Tiere tummeln.

Die Raubtierdressur als Teil der Zirkuskultur, als Relikt einer vergangenen Epoche und als aussterbende Attraktion einer untergehenden Ära, interessiert *Wild Women – Gentle Beasts* nur am Rand. Der Anblick eines Tanzbären mag befremdlicher wirken als eine Männchen machende Raubkatze auf einem Podest – am Ende sind für alle Dompteusen die Tiere auch Kapital und Lebensgrundlage. Es sei «weder grausam noch pervers, wenn eine Dame Löwen im Käfig hält», schrieb der Wiener Lyriker Albert Ehrenstein, als vor hundert Jahren die tschechische Opernsängerin Emmy Destinn in *Die Löwenbraut* zum ersten Mal auf der Leinwand inmitten von Löwen eine Arie zum Besten gab. Es deute aber «eine andere Sinnlichkeit an, als wenn sie einen Kanarienvogel besässe».

Michael Pekler

Ich seh ich seh



Regie, Buch: Severin Fiala, Veronika Franz; Kamera: Martin Gschlacht; Schnitt: Michael Palm; Ausstattung: Hans Salat, Hubert Klausner; Kostüme: Tanja Hausner; Musik: Olga Neuwirth; Ton: Kellerman Klaus. Darsteller (Rolle): Susanne Wuest (Mutter), Lukas Schwarz (Lukas), Elias Schwarz (Elias). Produktion: Ulrich Seidl Film Produktion. Österreich 2014. Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Veronika Franz und Severin Fiala

Die eineiigen Zwillingbrüder Lukas und Elias genießen alle Freiheiten, die Sommerferien auf dem Land mit sich bringen. Sie verstecken sich im Maisfeld, erkunden dunkle Höhlen und tauchen im kleinen Waldsee. Was sich friedlich anhört, ist in *Ich seh ich seh* vom ersten Augenblick an von schönster Unheimlichkeit, die in kühlen Farbtönen und Cinemascope ihren gruseligen Sog entwickelt. So wirkt das Maisfeld wie ein endloses Labyrinth, in dem die Kamera von *Martin Gschlacht* wie in *The Shining* den Raum instabil werden lässt. Lukas verschwindet des Öfteren im Dunkel einer Unterführung oder unter der spiegelglatten Wasseroberfläche. Du siehst mich, du siehst mich nicht.

Zurück im Haus finden die Zwillinge ihre Mutter vor, die mit bandagiertem Kopf heimgekehrt ist und wie ein Gespenst aussieht. Ob es ein Unfall war oder eine Schönheitsoperation, erfahren wir nicht. Eine rationale Erklärung, die das Gespenstische ihres Aussehens aufheben würde, fehlt. Statt einer herzlichen Begrüßung folgen Szenen von sonderlich emotionaler Kälte, harsche Befehle und übertriebene Strafen. Und so wächst in den Brüdern der Verdacht, die Frau mit der «Maske» sei gar nicht ihre Mutter. Vom Vater fehlt jede Spur, die Familie scheint versehrt und die enge Bindung von Mutter und Kind gestört – mit verstörenden Folgen.

Ähnlich wie kürzlich in Jennifer Kents *The Babadook* wird auch hier der Horror durch ein familiäres Trauma ausgelöst – eines, das der Film erst

in seinem Twist-Ende in Ansätzen enthüllt und das hier nicht verraten werden soll. Auch in *Ich seh ich seh* entspinnt sich die zerstörerische Dynamik im Innern der Familie, im Innern des abgelegenen Hauses am Waldrand. Darin ist alles perfekt gestylt und unterkühlt, was der Art der Mutter zu entsprechen scheint. Die Kunst an den Wänden zeigt Frauenporträts, unscharf, nicht fassbar, eine Projektionsfläche. Man schaut und schaut, erkennt aber die Wirklichkeit nicht. Diese unheimliche Unbestimmtheit erfasst auch den Innenraum, der sich immer wieder in der Dunkelheit auflöst, was wie in Lynchs *Lost Highway* weniger eine Gefahr von aussen als vielmehr das beunruhigende Unbekannte der eigenen Identität evoziert. In einer Traumscene wird auch das berühmte Zeitraffer-Kopfschütteln aus *Lost Highway* zitiert, mit derselben Implikation eines Persönlichkeitswechsels.

Auf der Suche nach der wahren Identität der Mutter erhält das Muttermal wörtlich den Stellenwert eines Identifikationszeichens. Die Frau soll beweisen, dass sie die Mutter ist, oder gestehen, wo die richtige Mama bleibt. Der ultimative Liebesbeweis aber wäre, wenn sie das Lieblingslied von Lukas nennen könnte. Als die Mutter, bereits von den Söhnen zum Verhör gefesselt und gefoltert, «Guten Abend, gut' Nacht» stammelt, hat sie verloren. Brahms' Wiegenlied ertönte schon im Prolog, in einem Ausschnitt aus dem Fünfzigerjahre-Heimatsfilm *Die Trapp-Familie* von Wolfgang Liebeneiner. Dieses Lied singt die Baronin Trapp mit ihren Stiefkindern als vom Nationalsozialismus bedrohte Vorzeigefamilie. Als in der Zeile «Morgen früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt» Schlafes Bruder anklingt, wird unheilvoll ins Schwarz ausgeblendet.

Das österreichische Regieduo Veronika Franz und Severin Fiala lässt in seinem ersten Spielfilm in einer langsamen Steigerung den Schrecken aus dem bürgerlichen Alltag entstehen. Beide sind familiär mit ihrem Produzenten Ulrich Seidl verbunden, der zuletzt in den Kellern der österreichischen Mittelschicht Groteskes an die Oberfläche zertrte. Veronika Franz ist Seidls Lebenspartnerin und seit 1997 enge Mitarbeiterin und Koautorin, Fiala ist sein Neffe. Zusammen haben sie zuvor ein facettenreiches und unterhaltsames Porträt des österreichischen Filmemacher-Anarchisten Peter Kern realisiert.

Diesmal wollen sie mit märchenähnlichem Horror die Zuschauer emotional überwältigen und auch physisch mit den Bildern attackieren. Dabei jonglieren sie bekannte Versatzstücke des Genres. Diese entfalten verankert im filmischen Realismus eine verstörende Kraft. Die Kakerlake als potente Auslöserin von Ekel taucht zuerst als vermeintliches Vorzeichen des Bösen auf und entpuppt sich als geliebtes Haustierchen – um dann aber in Alpträumen doch den Körper der Mutter zu befallen. Solche Kippbewegungen zwischen einer harmlosen innerfilmischen Wirklichkeit und den Abgründen des Horrors schaffen produktive Verunsicherung.

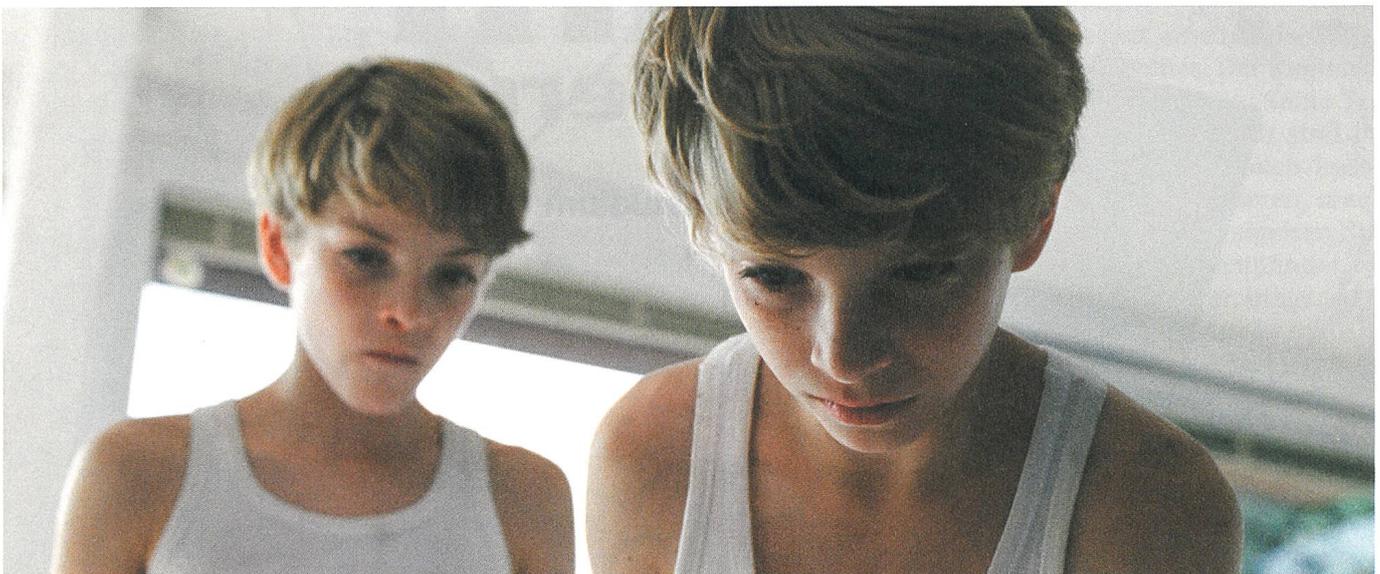
In zwei Szenen gelingt die Gratwanderung besonders eindrucksvoll: Elias versucht vergeblich, die schlafende Mutter zu wecken. Erst als er das Zimmer



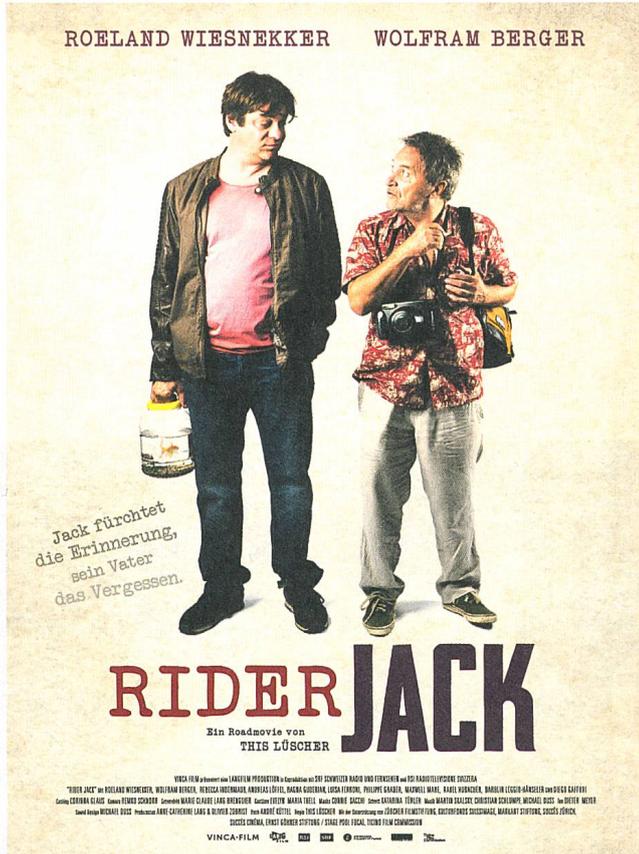
Wild Women – Gentle Beasts
Die Frau und ihr Kätzchen S. 35



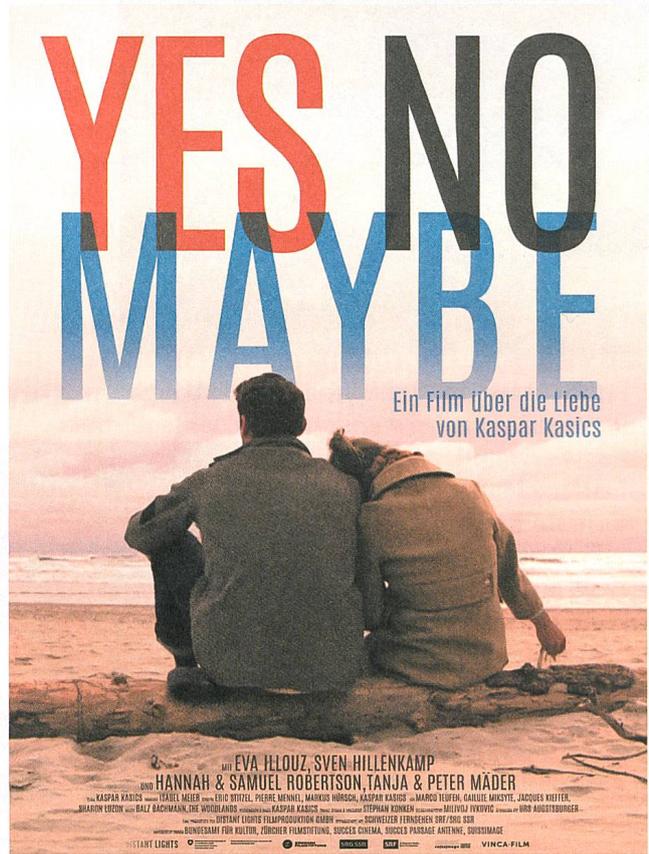
Wild Women – Gentle Beasts Die Bärendompteurin
zieht Tiere den Männern vor S. 35



Ich seh ich seh Lukas und Elias wollen ihre Mutter zurück, um jeden Preis



AB 20. AUGUST 2015 IM KINO



AB 19. NOVEMBER 2015 IM KINO VINCA·FILM

zhdk
Zürcher Hochschule der Künste
Zürcher Fachhochschule

Film studieren!

- Bachelor Film
- Grundlagenstudium
- Master Film
- Drehbuch
- Regie Spielfilm
- Realisation Dokumentarfilm
- Kamera
- Film Editing
- Creative Producing

Studienbeginn: Herbstsemester 2016/2017
Mehr unter: film.zhdk.ch

verlässt, öffnet sie die Augen und macht mit den Zähnen ein unnatürlich krachendes Geräusch, das in übertriebener Lautstärke an das Zermalmen von Knochen erinnert. Im nächsten Augenblick taucht ihre Hand mit einem Zwieback unter der Bettdecke auf. Alles ganz normal. In einer anderen Szene stakt *Susanne Wuest* als die über die Flucht ihrer Söhne aufgebrauchte Mutter auf ihren hohen Plateauschuhen herum und erinnert beim Treppensteigen an einen Zombie.

Was auf der Mikroebene zwischen Normalität und Horror changiert, verändert sich für die Zwillinge in ihrer Weltsicht. Das Heim, der Ort der Sicherheit und Geborgenheit, wird unheimlich, wenn die vertraute Mutter fehlt und durch ein scheinbar unbekanntes Wesen ersetzt wurde. Es ist der Blick des Kindes, eine halluzinatorische Wahrnehmung des schon immer Dagewesenen, das durch einen traumatischen Vorfall verzerrt wird.

Vollständig geht die Konstruktion mit der Auflösung und überraschenden Wendung am Ende des Films zwar nicht auf, aber auch wenn man schon früh zu ahnen beginnt, was sich hinter der Veränderung des kindlichen Blickes verbirgt, nimmt es wenig vom ästhetischen und emotionalen Erleben weg. Dieses entwickelt gerade durch das nicht genau bestimmte Trauma und dessen Auswüchse und dadurch, dass sich das unheimliche Element nie richtig einholen lässt, einen intensiven Sog. Das verstörende Moment an *Ich seh ich seh* ist die Unmöglichkeit, das «Böse» zu lokalisieren, denn es ergreift von beiden Seiten Besitz und entwickelt im Fall der kindlichen Besessenheit erschreckend sadistische Dimensionen. Es ist Antwort auf die eigene Ohnmacht, auf ein überwältigendes Schuldgefühl.

Tereza Fischer

L'homme qu'on aimait trop



Regie: André Téchiné; **Buch:** André Téchiné, Jean-Charles Le Roux, Cédric Anger; **Kamera:** Julien Hirsch; **Schnitt:** Hervé de Luze; **Ausstattung:** Olivier Radot; **Kostüme:** Pascaline Chavanne; **Musik:** Benjamin Biolay. **Darsteller (Rolle):** Guillaume Canet (Maurice Agnelet), Catherine Deneuve (Renée Le Roux), Adèle Haenel (Agnès Le Roux), Jean Corso (Fratoni), Judith Chemla (Françoise), Mauro Conte (Mario). **Produktion:** Mars Films, Caneo Films; Olivier Delbos, Marc Missonier. Frankreich 2014. **Dauer:** 116 Min. **CH-Verleih:** Xenix Filmdistribution

André Téchiné

Agnès' Mutter erwartet ihre Rückkehr voller Ungeduld. Sie hat ihre Tochter lange Zeit nicht gesehen, denn diese lebte in Afrika. Nun hat sie eine Scheidung hinter sich und will in Nizza ein neues Leben beginnen. Aber Agnès zögert die Wiederbegegnung hinaus. Sie zieht es vor, im Meer schwimmen zu gehen. Die Kälte des Wassers stört sie nicht. Sie fühlt sich in ihrem Element, genießt jeden Zug, den sie darin macht.

Das Wasser besitzt eine magische Qualität in den Filmen André Téchinés. Der Regisseur liebt es, ihm beim Fließen zuzusehen. Seine Transparenz und seine Unergründlichkeit sind bei ihm stets Schauwert und Sinnbild zugleich. Immer wieder zeigt er Agnès beim Schwimmen, macht den Zuschauer zum Zeugen des gesteigerten Selbstgefühls, das sie in diesem Element empfindet. Maurice Agnelet, der Anwalt ihrer Mutter, hingegen mag es nicht. Er begnügt sich damit, Agnès zuzuschauen. Einmal nur badet er seine Füße darin, grössere Zugeständnisse wird er der Leidenschaft der jungen Frau nicht machen. Später allerdings, da hat er sie längst zu seiner Geliebten und zur Verbündeten gegen ihre Mutter gemacht, überquert er mit ihr mehrmals auf dem Motorrad einen Staudamm. Regelmässig rückt Téchiné dabei die Fontäne ins Bild, die am Stauwerk in die Höhe schiesst. Es ist ein rätselhaftes Bild: Vielleicht bezeichnet es den Ort, an dem Agnès Le Roux an Allerheiligen 1977 verschwand oder gar getötet wurde.

L'homme qu'on aimait trop beruht auf einem Kriminalfall, der die französische Öffentlichkeit und Justiz seit einigen Jahrzehnten beschäftigt. Er gibt nach wie vor Rätsel auf, denn es wurden weder eine Leiche noch ein Tatort gefunden. Téchiné und seine Koautoren sind auf Spekulationen angewiesen, die sie allerdings gewissenhaft betreiben. Ein Vorspanntitel kündigt ein Werk der Fiktion an, das sich frei an tatsächlichen Ereignissen inspiriert. Die Figuren tragen ihre realen Namen. Renée Le Roux leitet den Palais de la Méditerranée, eines der grossen, mondänen Casinos von Nizza. Da es sich in finanziellen Schwierigkeiten befindet, kann sie Agnès ihren Erbteil vorerst nicht auszahlen. Als Renée ihrem bis dahin loyalen Anwalt einen Führungsposten verweigert, intrigiert Agnèlet gemeinsam mit ihrer Tochter gegen sie und schliesst einen Pakt mit einem Konkurrenten, Fratoni, dem Verbindungen zur Mafia nachgesagt werden. Renée verliert das Casino. Ihre Tochter wird von Schuldgefühlen geplagt; auch leidet sie darunter, dass der verheiratete Maurice neben ihr weitere Maitressen hat. Sie begeht einen ersten Selbstmordversuch. Als sie einige Monate später spurlos verschwindet, räumt Maurice ihre gemeinsamen Konten leer und setzt sich nach Südamerika ab.

Man spürt Téchinés Neugierde, eine fremde Welt zu betreten, ein Milieu, dessen soziale Rituale ihm rätselhaft, dessen Affekte ihm jedoch vertraut sind. In einigen Momenten gibt sich **L'homme qu'on aimait trop** als Gangsterfilm (Renée findet eine Kugel als Warnung der Mafia auf ihrem Schreibtisch; der Film zieht dezente Parallelen zwischen den Widersachern) zu erkennen, im letzten Akt auch als Gerichts-drama. Aber ebenso wie in **Les voleurs**, der bereits Téchinés Faszination dafür verriet, wie sich Verbrechen organisiert, tritt der Plot hinter eine Erkundung dessen zurück, was das Melodram heute noch sein kann. Téchiné ist von seiner Gültigkeit überzeugt: Bei ihm darf der innere Aufruhr der Figuren so stark sein, dass sie in Ohnmacht fallen können. Mit empathischer Agilität begleitet *Julien Hirschs* Kamera diesen Parcours durch Familie, Liebe und Geld.

Im Kern zeichnet Téchiné ein dreifaches Porträt. Er wechselt behände die Perspektiven. Während jedoch die Stärke und Verletzbarkeit der weiblichen Hauptfiguren evident sind, bleibt Maurice ein Mysterium. *Guillaume Canet* legt ihn als einen trockenen, sterilen Verführer an. Seinem Ehrgeiz gebriecht es an jenem Raffinement, das grosse Leinwandschurken auszeichnet. Die Kamera mag ihn noch so unerbittlich fixieren: Seine Beweggründe bleiben eine Leerstelle im Film. Das Drehbuch stellt die Titelfigur notwendig unter Vorbehalt. Vor den französischen Gerichten wurde Agnèlet mehrmals frei- und wieder schuldiggesprochen.

Gerhard Midding

Mr. Kaplan



Regie, Buch: Álvaro Brechner; Kamera: Álvaro Gutiérrez; Schnitt: Nacho Ruiz Capillas; Ausstattung: Gustavo Ramírez; Musik: Mikel Salas. Darsteller (Rolle): Héctor Noguera (Jacob Kaplan), Néstor Guzzini (Wilson Contreras), Rolf Becker (Deutscher), Nidia Telles (Rebecca), Nuria Fló (Lottie), Gustavo Saffores (Isaac), Leonor Scarvas (Estrella), Hugo Piccinini (Elias), Cesar Jourdan (Carlos), Jorge Bolani (Kilgman). Produktion: Álvaro Brechner. Spanien, Uruguay, Deutschland 2014. Dauer: 98 Min. CH-Verleih: trigon-film; D-Verleih: Neue Visionen Filmverleih

Álvaro Brechner

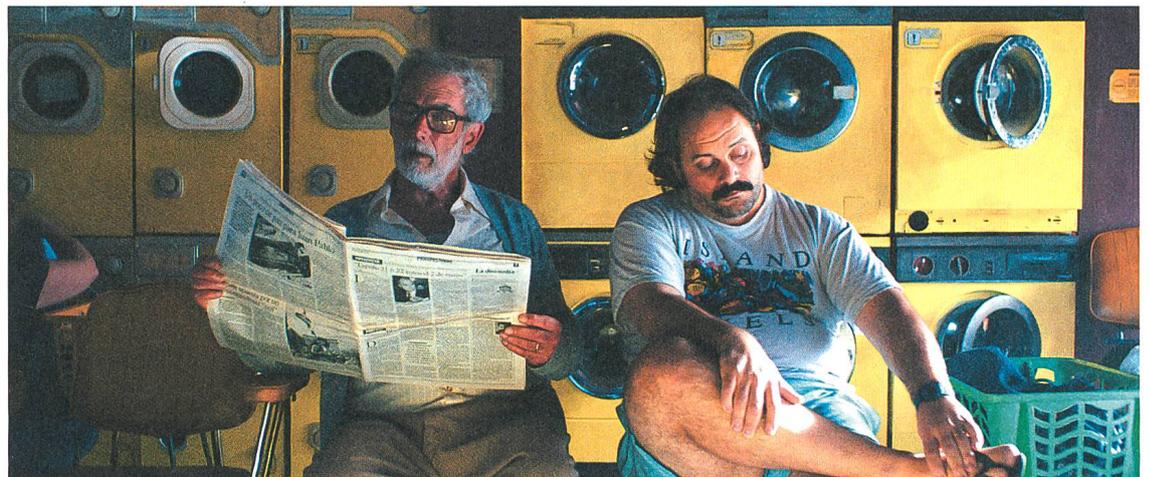
«Ich wäre um ein Haar in die falsche Wohnung gegangen», sagt am Ende des Films der 76-jährige Jacobo Kaplan erleichtert und kriegt einen Lachanfall. Das ist vor dem Hintergrund dessen, was sich bis dahin abgespielt hat, ziemlich untertrieben, hätte er doch beinahe eine grosse Dummheit begangen. Von der kann er aber seiner ahnungslosen und überbesorgten Frau Rebecca nichts erzählen. Die fröhliche Leichtigkeit, mit der Álvaro Brechners zweiter Spielfilm die turbulente geheime Mission des Pensionärs beendet, ist bezeichnend für den Erzählton dieser Komödie.

Am Anfang ist Jacobo gar nicht zum Lachen zumute. Das erste Mal sieht man ihn voll bekleidet auf einem Sprungbrett hoch über einem Pool balancieren, zum Entsetzen der Partygäste und Rebeccas. Alt sei er geworden und doch habe er nichts Besonderes geleistet im Leben, sinniert Jacobo aus dem Off. Es sei aber noch nicht aller Tage Abend, man könne sich ja ein Beispiel an Goethe oder Churchill nehmen und der Welt noch etwas beweisen. Zum Beispiel, dass man sich als Nichtschwimmer in der Not trotzdem über Wasser halten könne. Gut, dass ihn Rebecca aus dem Pool fischt.

Jacobo scheint ein gutes Leben gehabt zu haben, er, der als Junge vor den Nazis allein aus Polen nach Uruguay geflüchtet ist. Seine grosse Familie sorgt sich um ihn, Rebecca, eine typische Mamme, erst recht. Aber Jacobo hat Mühe mit dem Älterwerden. Als ihm nach einem Augentest auch noch der Führerschein abgenommen wird, scheint seine Welt



L'homme qu'on aimait trop Catherine Deneuve und Guillaume Canet S. 39



Mr. Kaplan Ein ungleiches Paar in geheimer Mission:
Héctor Noguera und Néstor Guzzini



Mr. Kaplan Jacobo will sich nochmals etwas beweisen



Härte Rückblende in eine grauenvolle Vergangenheit: Katy Karrenbauer



Anime nere Mafiose Mikrostrukturen S.45



Anime nere Giuseppe Fumo und Fabrizio Ferracane S.45

auf ein Nichts zu schrumpfen. Für dieses Gefühl, in totaler Bedeutungslosigkeit die Welt verlassen zu müssen, findet Brechner ein wunderbares Bild: Der Name des Ehepaars fehlt auf der Gästeliste einer jüdischen Gesellschaft. Man entschuldigt sich sehr für das Missverständnis und stellt schnell zwei Stühle an einen ohnehin schon vollen Tisch. Die Ersatzstühle sind jedoch zu tief, und so sitzen Rebecca und Jacobo mit den Köpfen knapp über den Tellern. Ein perfektes Bild für die Lächerlichkeit der menschlichen Existenz.

Als Jacobo von seiner Enkelin Lotti von einem Deutschen erfährt, den die Jungen «Nazi» nennen und der am Strand ein Lokal namens «Estrella» (Stern) führt, schöpft er plötzlich neuen Mut. Rasend schnell hat er kombiniert, dass das Lokal nach dem Schiff benannt wurde, auf dem Nazioffiziere nach Südamerika geflohen sind, und dass der alte Mann am Strand folglich ein Nazi sein muss. Und den gilt es zu entführen und vor ein israelisches Gericht zu bringen, wie der israelische Geheimdienst anno 1960 Adolf Eichmann, – um damit endlich Grosses zu vollbringen. Von da an sieht der selbst ernannte Agent überall Beweise für seine Vermutung. Da er aber nicht mehr selber fahren darf, wird ihm der im Leben gestrandete Expolizist Wilson zur Seite gestellt, ein Sancho Pansa, der sich erst zögerlich und dann voller Tatendrang in die aufregende Jagd hineinziehen lässt

Brechner, selbst Enkel polnischer Einwanderer, lässt die Geschichte in Montevideo von 1997 spielen, um von den letzten rüstigen Holocaustüberlebenden erzählen zu können, und er belässt es bei wenigen ernstesten Untertönen. Der Grundton ist von skurrilem Humor. Brechner beweist viel Sinn für feine Situationskomik, greift aber auch hie und da zu plakativeren Mitteln, wenn er etwa die Begegnung der Kontrahenten als Westernduell inszeniert oder die Betäubungsspritze für den Deutschen die Dosis für ein Nilpferd enthält. Passend zur heiteren Stimmung erstrahlen die Bilder in einem goldigen Gelb, das durch verschiedene Blautöne kontrastiert wird, während die südamerikanische Musik mit Klezmerklängen angereichert ist. Serge Gainsbourgs Song «SS in Uruguay», der während des Vorspanns ertönt, hat hier nichts Provokatives, unterstreicht viel mehr den Brechner'schen Humor.

Das ungleiche Agentenduo scheint ebenfalls nach dem Prinzip der Kontrastierung aufeinander abgestimmt. *Héctor Noguera* gibt mit Lakonie den erst grummeligen und plötzlich zu neuem Leben erwachten Pensionär, während sich *Néstor Guzzini* als Wilson vom bemitleidenswerten Loser zum knuddeligen Kompagnon entwickelt, der es verdient, dass seine Familie zu ihm zurückkehrt. Am Ende hat Jacobo realisiert, wie sehr er sich von seinem Wunschenken in eine Phantasiewelt hat leiten lassen. Beide landen wieder in der Wirklichkeit. Was bleibt, ist ein ungelöster Teil der Ursprungsdepression, dem man am besten mit Humor beikommt.

Tereza Fischer

Härte



Regie: Rosa von Praunheim; **Buch:** Rosa von Praunheim, Nico Woche, Jürgen Lemke, Andreas Marquardt; nach dem gleichnamigen Buch von Jürgen Lemke und Andreas Marquardt; **Kamera:** Nicolai Zörn, Elfi Mikesch; **Schnitt:** Mike Shephard; **Kostüme:** Ingrid Buhrmann; **Musik:** Andreas Wolter; **Ton:** Thomas Schrader, Timo Kahlenberg. **Darsteller (Rolle):** Hanno Koffler (Andy), Luise Heyer (Marion), Katy Karrenbauer (Mutter), Rüdiger Götze (Opa), Ilse Amberger Bendin (Oma). **Produktion:** Rosa von Praunheim
Filmproduktion. Deutschland 2015. **CH-Verleih:** Filmcoopi;
D-Verleih: missingfilms

Rosa von Praunheim

Eine Mutter kniet vor ihrem sechsjährigen Sohn. «Dein Schwanz gehört mir, Freundchen!», bellt sie mit tiefer Stimme. Ein Satz wie aus dem Vorhof der Hölle. Dabei schaut sie, eine aberwitzig toupierte schwarze Perücke auf dem Kopf, zur Kamera hoch, so als ahmte der Apparat den erschrockenen Blick des Kindes nach. Ein Moment des Horrors, abstoßend und unglaublich, durch die ungeahnte Präsenz von *Katy Karrenbauer*, die man aus so unwichtigen TV-Serien wie «Hinter Gittern – Der Frauenknast» kennt, fast ins Unwirkliche, Albtraumhafte getrieben. Das ist keine Verführung mehr, sondern sexueller Missbrauch, der sich tonnenschwer auf die Seele des Jungen legt. Als der Bub zwei Jahre alt ist, übergiesst ihn der Vater mit Wasser und stellt ihn mitten im Winter bei Minustemperaturen auf den Balkon. Später wird er ihm aus purem Sadismus die Hand zerquetschen. Aus einer derart traumatisierten, gestohlenen Kindheit entsteht keine «normale» Biografie: *Andreas Marquardt*, geboren 1956, war Schläger und Zuhälter, einer der brutalsten und gefährlichsten der Berliner Halbwelt der achziger und neunziger Jahre.

Rosa von Praunheim nähert sich in seinem neuen Dokumentarfilm in einer Mischung aus Interviews und inszenierten Spielszenen diesem Leben, dem Demütigung und Angst einen Stempel aufdrücken, der sich nur durch Brutalität und Selbsthass ausradieren lässt. «Ich habe keine Gefühle zugelassen. Ich war ein eiskalter Typ, ein Block, mir war alles scheissegal», gesteht Marquardt offen vor

Meryl Streep

Get Ready to Rock.
Get Ready to Love.
Get Ready for **Ricki**.



Ricki *and the* Flash

TRISTAR PICTURES PRESENTS IN ASSOCIATION WITH LSTAR CAPITAL
A MARC PLATT/BADWILL ENTERTAINMENT PRODUCTION
A JONATHAN DEMME FILM "RICKI AND THE FLASH" KEVIN KLINE MAMIE GUMMER
AUDRA McDONALD SEBASTIAN STAN AND RICK SPRINGFIELD COSTUME DESIGNER ANN ROTH
EDITED BY WYATT SMITH, ACE PRODUCTION DESIGNER STUART WURTZEL DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DECLAN QUINN, ASC
EXECUTIVE PRODUCERS RON BOZMAN ADAM SIEGEL LORENE SCAFARIA BEN WAISBREN
WRITTEN BY DIABLO CODY PRODUCED BY MARC PLATT DIABLO CODY MASON NOVICK GARY GOETZMAN
DIRECTED BY JONATHAN DEMME
TRI STAR PICTURES
a Sony Company
Soundtrack on Republic Records
#RickiMovie RickiAndTheFlashMovie.net

Ab 3. September im Kino

der Kamera. Auch bei Premieren, ob während der Filmfestspiele in Berlin oder zum offiziellen Kinostart Ende April in Deutschland, ist Marquardt immer bereit, seine Schuld einzugestehen und offensiv mit der kriminellen Vergangenheit, auch mit seiner Frauenverachtung umzugehen. Der Kritik an seiner Person und seinem Verhalten, das man auch zu selbstbewusst finden kann, nimmt er so von vornherein den Wind aus den Segeln. Zu Beginn des Films lernen wir Marquardt in farbigen Dokumentarszenen aus der jüngsten Vergangenheit zunächst als Karate-Champion kennen, der in einem Sportstudio im Berliner Stadtteil Neukölln Kindern und Jugendlichen das Einmaleins des Nahkampfes beibringt. Sie sollen sich wehren können, um nicht so gepeinigt zu werden wie er selbst. «Solange ein Kind Schmerzen ertragen muss oder sexuell missbraucht wird, ist unsere Scheisswelt nicht in Ordnung», sagt der Karatelehrer mit Berliner Schnodderschnauze. Ein Satz, den er auch bei öffentlichen Auftritten zur Promotion des Films oft wiederholt: Diese Feststellung ist ihm wichtig. Das Herzstück des Films sind aber die Spielszenen, die in streng stilisierendem Schwarzweiss in die Vergangenheit entführen. Rückprojektionen, die wie Fototapeten aussehen, ersetzen die Kulissen und brechen so die Illusion, einer kinogerechten Helden-geschichte zuzusehen. Trotzdem lassen sie die Atmosphäre des Westberlins der sechziger und siebziger Jahre wieder aufleben: ein spießbürgerlicher Mief, aus dem nichts Gutes entstehen kann.

Marquardt wird von *Hanno Koffler* gespielt, der mit ungeheurer körperlicher Wucht, mit Wut und Zweifel diese verletzte Männerseele gibt. Er treibt für Kredithaie skrupellos Gelder ein, gerät ins Rotlichtmilieu, verdient Millionen, weil er Frauen für sich anschaffen lässt. Die lassen sich alles gefallen, Schläge und Demütigungen, aus Liebe. Abrechnung mit dem Vater, Loslösung von der Mutter, die auch normale Liebesaffären ihres Sohnes eifersüchtig hintertreibt. Am interessantesten ist dabei Marquardts Beziehung zu *Marion Erdmann*, mit der er heute noch zusammenlebt. Sie hat ihm (fast) alles verziehen, geht mit ihm durch dick und dünn. Ihre Unterwürfigkeit, die sich in beklemmenden Ritualen offenbart, wird von *Luise Heyer* in einer Mischung aus Naivität und Willenskraft perfekt verkörpert. Dann das Gefängnis, eine mehrjährige Haft, in der sich Marquardt dem Therapeuten Jürgen Lemke anvertraut und erstmals über seine verkorkte Kindheit sprechen kann. Endlich ist der Teufelskreis aus familiärer Gewalt und unreflektierter Gegenwehr durchbrochen. Gemeinsam schreiben sie ein Buch, das nun Rosa von Praunheim als Vorlage diente. Von ihm hätte man den Film am allerwenigsten erwartet, zumal er sich sonst um andere Themen kümmert und auch lieber mit Laiendarstellern zusammenarbeitet. Doch diese Geschichte einer Läuterung hatte es ihm angetan. Es ist einer seiner besten Filme.

Michael Ranze

Anime nere



Regie: Francesco Munzi; **Buch:** Francesco Munzi, Fabrizio Ruggirello, Maurizio Braucci; nach dem gleichnamigen Roman von Gioacchino Criaco; **Kamera:** Vladan Radovic; **Schnitt:** Cristiano Travaglioli; **Ausstattung:** Luca Servino; **Kostüme:** Marina Roberti; **Musik:** Giuliano Taviani; **Ton:** Stefano Campus. **Darsteller (Rolle):** Marco Leonardi (Luigi), Peppino Mazzotta (Rocco), Fabrizio Ferracane (Luciano), Barbora Bobulova (Valeria), Anna Ferruzzo (Antonia), Giuseppe Fumo (Leo). **Produktion:** Cinemaundici, Babe Films; Francesco Melzi d'Eril. Italien, Frankreich 2014. 109 Min. **CH-Verleih:** Xenix Filmdistribution

Francesco Munzi

Im Juni 2015 war in der «Süddeutschen Zeitung» zu lesen: Rom «wirkt zerfressen und ausgesaugt. Zwischen 2008 und 2013, in den Jahren unter dem postfaschistischen Bürgermeister Gianni Alemanno, war Mafia Capitale so mächtig und ihr Korruptionsnetz so weit gezogen, dass mittlerweile gegen mehr als hundert Personen ermittelt wird, wegen Zugehörigkeit zu einer mafiösen Organisation, wegen Bestechung, Erpressung, Geldwäscherei.» Keine überraschende Meldung aus einem Land, dem mafioses Streben als Agens eingeschrieben scheint. Da muss man sich nur die vielen Filme über die Mafia ins Gedächtnis rufen, um die Eigenheit gesellschaftlichen Lebens in der kinematografischen Kunst zu ermitteln.

Francesco Munzi hat sich nicht der dramatischen Darstellung der in höchsten Kreisen virulenten politischen Mafia verschrieben. Obwohl sein gewähltes Beispiel nicht davon zu trennen ist, denn die Grundlage für die Makroszenerie bildet sicherlich eine funktionierende Mikroszene. Munzi hat den gleichnamigen Roman von *Gioacchino Criaco* zur Vorlage für seine Bildererzählung benutzt. Und die hat ihre Mitte in der Schilderung einer Familie, die im kalabrischen Dorf Africo ihren Ursprung hat und Opfer ihrer mafiosen Aktivitäten wird. «Africo hat eine grosse kriminelle Geschichte. Das kann viele Dinge in unserem Land verständlich machen. Von Africo aus haben wir einen verständlicheren Blick auf Italien.» (Munzi)

Die ersten Bilder lassen auf die grosse Welt der Mafia schliessen, denn wir befinden uns in Amsterdam

und sind noch etwas irritiert über die Personenkonstellation. Aber unter dem auch durch die musikalische Untermalung eher zwiespältig erscheinenden Personal befindet sich bereits einer der drei Brüder, deren Schicksal die zentrale Geschichte des Films bildet. Dabei wird der Drogenhandel die Aktivitäten erklären, ohne dass er herausragend thematisiert wird. Die Mafiosi mögen eher am Rande damit charakterisiert sein. Von der weltoffenen holländischen Stadt geht es dann schnell nach Milano und dann in das abgelegene Dorf in der Nähe des Aspromonte-Bergmassivs. Meist sind die nicht mehr bewohnten, schon fast zerstörten alten Bauernhäuser zu sehen. Die neuen Bauten, die Kirche eingeschlossen, sind eher Ausdruck eines diffusen Verlangens nach Moderne, aber am untersten Rand ästhetischen Trachtens angesiedelt.

Der von Amsterdam reisende Luigi ist der Bruder des im Dorf verbliebenen Luciano und von Rocco, der in Mailand einem mafiosen, nicht zu definierenden Job nachgeht. Seine intellektuell anmutende Erscheinung wird durch das antikisierende Meublement seiner Wohnung eher zwiespältig charakterisiert. Luigi scheint der international Agierende des Drogenhandels zu sein, während Luciano seine bäuerliche Abstammung nicht als Hindernis für sein weiteres Leben empfunden hat und von der Ziegenzucht lebt. Er scheint der Gute zu sein, der seine Wurzeln nicht verraten hat an ein scheinbar aufregendes Leben, das das Verbrechen und die Grosstadt bietet. Dieses aber ist auch die Wunschwelt seines Sohns Leo, der sich seine Ziele in den Aktionen von Onkel Luigi findet. Diese Konstellationen werden den Niedergang einer Familie bestimmen. Dabei mag die im Dorf ansässige Mafiafamilie von Don Peppe, der Luigis Vater getötet hat, nur das Agens für die Story bilden, die auch nur oberflächlich Entwicklungen erklären und eigentlich keinerlei analytische Vorgaben für die gesellschaftlichen Verhältnisse liefern kann.

Am Ende der Tragödie einer Familie sehen wir wieder die Ziegenherde am Strand, diesmal nicht vom Besitzer, sondern von einem Verräter getrieben, der den Zusammenbruch einer Familie mit auf dem Gewissen hat und für die Prolongation des mafiosen Treibens mit die filmische Aussage liefert. Die blöckende Ziegenherde, immer wieder auffällig im Bild, mag in ihrem ruhelosen Verhalten für menschliche Ansammlungen stehen, deren Aktivitäten diffus und undurchdacht sind, die manipuliert von Alphamenschen den Lebensweg abgrasen.

Der Verrat und das Böse haben wieder gewonnen. Und der Dorfheilige von Africo, dessen steinernes Abbild wie das Treten auf der Stelle anmutet, hat seine Pflicht wieder nicht getan. Auch wenn Luciano den Staub um die Statue zusammenkratzt und ihn gemischt mit seiner Medizin einnimmt. Der wirkungslose Aberglaube korrespondiert mit dem Ende der Geschichte und mit einer möglichen Fortsetzung. Munzi könnte sich an die nächste Story machen, denn es scheint eine never-ending Story zu sein, die von unten bis in die höchsten Schichten weiterwuchert.

Erwin Schaar

Still the Water

Futatsume no mado



Regie, Buch: Naomi Kawase; Kamera: Yutaka Yamazaki; Licht: Yasuhiro Ohta; Schnitt: Tina Baz; Ausstattung: Kenji Inoue; Musik: Hasiken; Ton: Shigeatsu Ao. Darsteller (Rolle): Nijiro Murakami (Kaito), Jun Yoshinaga (Kyoko), Miyuki Matsuda (Isa), Tetta Sugimoto (Tetsu), Makiko Watanabe (Misaki), Jun Murakami (Atsushi), Fujio Tokita (Kamejiro). Produktion: Takehiko Aoki, Naomi Kawase, Masa Sawada. Japan, Spanien, Frankreich 2014. Dauer: 119 Min. CH-Verleih: Filmcoop

Naomi Kawase

Gleich zu Beginn schlagen meterhohe Wellen am Strand von Amami-Oshima auf, einer Insel im Süden Japans. Das Meer als unbändige Kraft, voller Energie und furchteinflössender Wucht. Kurz darauf sieht der Zuschauer ein junges Mädchen, das voll bekleidet in Schuluniform schwerelos durch die blaue Tiefe schwebt. Mehrere Minuten scheinen diese Tauchgänge zu dauern. Doch kann das sein? Kyoko, so der Name des Mädchens, ist eins mit dem Meer, sie fühlt sich einer Nixe gleich wohl im Pazifik, fast so, als sei er ihr Zuhause. «Man kann sich nicht gegen die Natur wehren», wird sie später sagen. Der 16-jährige Kaito hingegen mag das Meer nicht. Stets ist es allgegenwärtig, entweder zu hören oder zu sehen, weil es nie weit ist bis zum Strand. Überhaupt hadert Kaito mit sich und den anderen. Nach der Trennung der Eltern, für ihn unbegreiflich, lebt er bei seiner Mutter. Doch die ist nie da, hat mehrere Liebhaber. Maulfaul fertigt er sie am Telefon ab, wenn sie ihm Instruktionen für das Abendessen erteilen will.

Kyoko lenkt den Jungen von seinen Sorgen ab. Mehrmals sehen wir sie gemeinsam Fahrrad fahren. Kyoko steht dabei aufrecht auf dem Gepäckträger und hält sich an Kaitos Schultern fest. Bis sie sich einmal mit ihrem ganzen Gewicht auf ihn legt und stürzt. Ein kleiner Unfall mit emblematischer Funktion: Kyoko hat Ansprüche an den Jungen, sie gesteht ihm ihre Liebe und möchte mit ihm schlafen. Doch dem ist die Liebe nicht geheuer: Der tote Mann, den er zu Beginn des Films in einer Vollmondnacht am

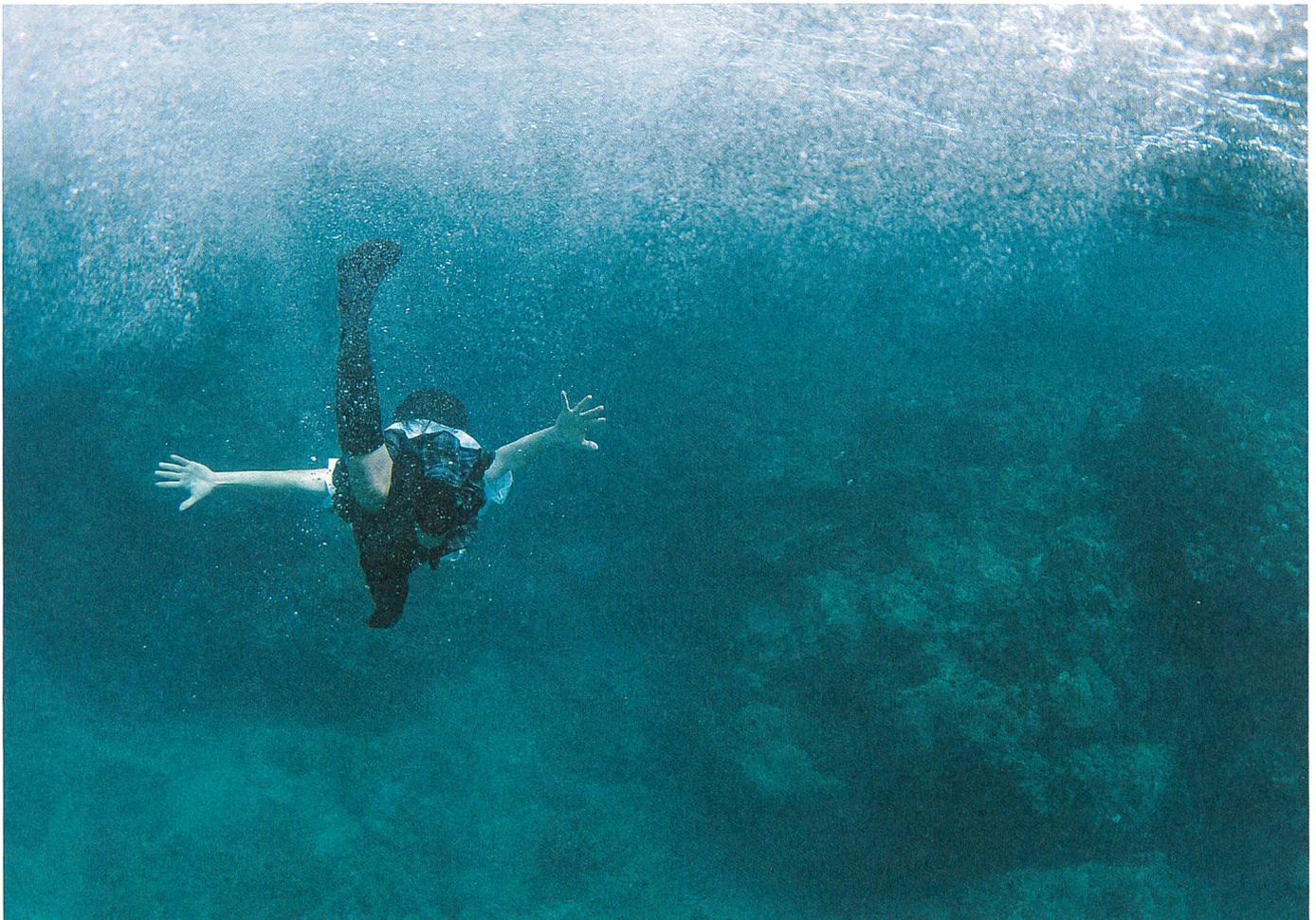
Strand entdeckte, war ein Liebhaber seiner Mutter. Für den Tod des Mannes findet der Film keine Begründung. Ein Unfall? Eine Straftat? Selbstmord vielleicht? Es bleibt ein Geheimnis. Kyokos Mutter hingegen, die Schamanin des Dorfes, ist schwer krank und wird bald sterben. Darum hat der Vater sie aus dem Krankenhaus nach Hause geholt. Hier soll sie ihre letzten Wochen im Kreis der Angehörigen verbringen.

Das Meer, die Liebe und der Tod: Die japanische Regisseurin Naomi Kawase stellt in ihrem neuen Film den Menschen demütig in die Welt und begreift ihn – so Kawase in den Produktionsnotizen – als «kleinen Teil eines grossen Kreislaufes», der «von göttlicher Natur ist». Immer wieder der Blick aufs Meer, immer wieder das Rauschen des Windes, der Bäume und Gräser wiegt und so von ihrer Lebendigkeit zeugt. Gleich zwei Mal ist die Schächtung eines Schafs zu sehen, weil die Macht des Menschen über die Tiere, aber auch seine Abhängigkeit von ihnen zu diesem Kreislauf gehören. Quälend langsam hauchen sie ihr Leben aus. Sogar das Surfen, dem sich Kaito in seiner Angst vor dem Meer verweigert, erhält hier eine besondere Bedeutung: Es ist nur in der letzten Phase einer Welle möglich, der Körper wird mit ihr eins und profitiert so von ihrer Energie. «Und immer noch das Meer», sagt jemand am Schluss, noch einmal die Vergänglichkeit des Menschen betonend, während die Natur unbeeindruckt bleibt. Kawase kleidet ihre tief empfundene Religiosität, der eine philosophische Tiefgründigkeit zukommt, in aufregende Panoramen,

die die Schöpfung feiern und den Menschen mitunter klein und verloren erscheinen lassen. Und doch stehen die Menschen im Mittelpunkt.

Still the Water erzählt zuerst die Geschichte einer Liebe: Zwei junge Menschen interessieren sich füreinander, mit allen Unsicherheiten, Ängsten und Zurückweisungen, die dazugehören. Es ist ihre erste grosse Liebe. Wie spricht man da miteinander? Wie geht man miteinander um? Wie nähern sich die Körper? *Nijiro Murakami* und *Jun Yoshinaga* interpretieren ihre Rollen – er: scheu, nachdenklich, sie: offener, mutiger – mit grosser Sensibilität. Eine unangeregte und doch anrührende Coming-of-Age-Geschichte ist so entstanden, die im ungewöhnlichen Bild des gemeinsamen Radfahrens eine spannungsreiche Entsprechung findet. Das Zentrum des Films ist aber die Sterbeszene, die sich fast ohne Schnitt über mehrere Minuten erstreckt. Kyokos Mutter liegt im Bett, Freunde, Verwandte und Nachbarn sitzen oder stehen um sie herum. Sie will ein bestimmtes Lied hören. Kennt es jemand? Und dann fängt ein Mann, nach Tönen und Worten in seinem Gedächtnis kramend, zunächst zögerlich zu singen an. Die anderen stimmen nach und nach mit ein, bis der von Rhythmusinstrumenten unterstützte Gesang immer kräftiger und lauter wird. Eine erstaunliche, intensive, gänzlich unsentimentale Szene, die im Angesicht des Todes das Leben feiert.

Michael Ranze



Still the Water Im Meer zu Hause

Die diesjährige Ausgabe des Japanischen Filmfestivals Nippon Connection widmete Shinji Somai (1948–2001) eine Retrospektive. Eine seltene Gelegenheit, sein Werk zu entdecken.

Das bewegende Kino von Shinji Somai

«Gibt es keine andere Strasse?» – «Warum?» – «Die Monotonie macht mich schläfrig.» Yasushi steuert Yurikos Wagen mit kauziger Miene durch Hokkaido. Beide haben Tokio verlassen, einen Ort vergangener Trauer und gegenwärtiger Enttäuschung. Yuriko erwidert: «Es ist überall so.» Yasushi wird nicht müde, jede Spur von Optimismus garstig und bissig anzugreifen. Doch immer wieder: Lächeln. Oder zumindest ein unterdrücktes Grinsen. Wenigstens sind sie zusammen hier.

Nach zwölf Filmen, zwölf Refrains von wiederkehrenden Motiven, Gesten und Charakteren, skizziert der 2001 verstorbene Shinji Somai in seinem letzten Film, dem Roadmovie *Kaza-hana* (2000), zwei Lebenswege, die in Verzweiflung zu enden scheinen. Yasushi trinkt, Yuriko entfremdet sich immer mehr von sich selbst und ihrer Tochter. Doch die Geschichte verweigert ihnen das Scheitern. Auf dem Weg aus der Stadt durch die Kühle der verschneiten Berge erspürt der erinnernde Film in Blicken, Gesprächen und Rückblenden ihre Fähigkeit zur Hoffnung. Ähnlich wie in den restlichen, oft wilderen Arbeiten Somais finden sich auch hier sprunghafte Spiele mit Stimmungen, die Verweigerung von Stillstand und Singularität. Stattdessen offenbaren sich Bewegung und Interaktion als thematisch und stilistisch zentral. Somais Figuren sind – im besten Sinn – rastlos. Zumeist auch etwas ratlos. Bereits in seinem Spielfilmdebüt *The Terrible Couple* (Tonda

kappuru, 1980), einer Liebesgeschichte zur Schulzeit, herrscht unentwegt zwischenmenschliche Dynamik und permanentes Gezappel. Seine vielen Geschichten umkreisen das Erwachsenwerden als Variation von Tempo und Intensität, psychologisch und inszenatorisch.

Anfang der siebziger Jahre, mit 24 Jahren bricht Somai sein Studium ab und lernt das Regiehandwerk bei Nikkatsu, assistiert dann wichtigen Filmemachern wie Kazuhiko Hasegawa und Shuji Terayama. Später wird er Mitgründer und Akteur der unabhängigen Director's Company, einer zentralen Initiative des unabhängigen japanischen Kinos. Seine ersten Spielfilme produziert Kitty Films, ebenfalls eine unabhängige Produktionsschmiede. Sie fördern etwa Somais zweiten Film und riesigen Kassenerfolg *Sailor Suit and Machine Gun* (*Sera-fuku to kikanju*, 1981). Die Geschichte um ein Schulmädchen, das Yakuza-Boss wird, nimmt Somais enge Beziehung zu populären Geschichten, zu verbreiteten Genreszenarien vorweg. Wie hier sind auch seine späteren Filme oftmals bevölkert von scheinbar stereotypen Figuren – wie etwa den drei Jungs in *The Friends* (*Natsu no niwa*, 1994) oder den unzähligen Yakuza in *Pp Rider* (*Shonben Raida*, 1983).

In Somais vielfältigen Annäherungen an heute totproduzierte Formen des vertrauten Populärkinos fallen unentwegt Details auf, die irgendwie nicht zusammenpassen. Seine Filme versperren sich dem Naheliegenden, dem einfachen Fluss, sind gern verschachtelt, verkantet, elliptisch: Man könnte sie umständlich schimpfen. Doch ihre sonderbaren Zeiträume sind letztlich verführerisch interessant. Es ist die offensichtliche Faszination des Filmemachers an den freien und spielerischen Potenzialen. Der Filmform kann man sich (auch in weniger gelungenen Momenten) nur schwer entziehen. Beim Sehen mehrerer seiner Filme mit ihren wiederkehrenden Schauspielern offenbart sich eine unverkennbare Handschrift und scharfsinnige Entwicklung. Edinburghs Kurator Chris Fujiwara zitierte den einflussreichen japanischen Filmkritiker Shigehiko Hasumi, der Somai als «missing link» zwischen dem Niedergang des klassischen japanischen Studiosystems und dem Independent-Kino der neunziger Jahre einordnet.

In den Achtzigern und Neunzigern sorgen Shinji Somais Filme unter anderem mit ihren extravaganten Plansequenzen für Furore, die sich als Erkennungsmerkmal durch weite Teile seines Werks ziehen. Wie Gerd Reda 2013 für das Filmmagazin «Splating Image» erläutert, weicht die Konsequenz von Somais bis zu 15-minütigen Taktes nach und nach einer Hinwendung zur simpleren Form, zur Betrachtung des Menschen in seiner Befindlichkeit. In *Kaza-hana* oder *Wait and See* (*A, haru*, 1998) finden sich zunehmend ruhige Endpunkte eines Wegs, einer formalen Entwicklung, einer «Meisterung des Mediums», wie Olaf Möller schreibt.

Lange wird Somai fast nur innerhalb Japans wahrgenommen, allerdings von Kritik und Publikum gleichermaßen begeistert. Er gilt als Inspiration für zahlreiche andere Filmemacher – wie etwa für seinen einstigen Regieassistenten Kiyoshi Kurosawa. Seit einigen Jahren nähert sich nun auch der Westen Somais filmischem Nachlass. Retrospektiven in Köln (1999), Edinburgh (2012), Paris (2013) und jüngst im Rahmen von Nippon Connection in Frankfurt arbeiten seine formale Vielfältigkeit auf. Und in dieser verdichteten Betrachtung wird klar: Über alle Werke hinweg findet sich der bewegte Blick ohne Schnitt als Verdichtung des bewegenden Erlebens von Geschichten. Somais Filme performen förmlich ihre Emotionalität und Narration. Immer merklicher verschachteln sich dabei erst Raum-, dann Zeitebenen. Somais Szenarien streben ins Universelle. Und in allen Fällen erscheint dabei das soziale, das gemeinsame Erfahren als strukturierende Grösse seiner Filme. Er charakterisiert seine Geschichten über Genre Grenzen, Chronologien, Topologien, Alters- und Geschlechtergrenzen hinweg in den durchdringenden und unruhigen, zärtlichen und humanistischen Intensitäten seiner Figurenkonstellationen.

In der wiederholten Konfrontation mit dem Tod wird hierbei deutlich: Es geht Somais Figuren nicht einfach ums Überleben. Sie sind aktiv, fordern etwas von ihrer Existenz. Alt oder jung, sie agieren entschlossen und gleichermaßen kopflos, trotzen und konfrontieren, schreien, tanzen, beleidigen, treiben Spässe und sind manchmal irritierend oder kalt. Sie durchlaufen das Leben als andauerndes Aufwachsen in allen Facetten, im verharrenden Moment und in der Bewegung, in Momenten der Bewegung. Eine zentrale Arbeit trägt denn auch den Titel *Moving* (Ohikkoshi, 1993). Es ist eine Geschichte über die Scheidung eines Paares und das neue Bewusstsein ihrer Tochter. Somais Protagonistinnen und Protagonisten lieben sich häufig, oder sie hassen sich, oder beides. Sie brauchen sich, sind sich niemals egal. Und zumeist sind sie von Beginn an intim miteinander: Familienmitglieder, enge Freunde, erbitterte Feinde, loyale Gangsterkollegen. In Somais Geschichten sagt man Du zueinander, und soziale Rollen werden letztlich immer ignoriert.

Petra Palmer organisierte die Retrospektive des Filmemachers in Frankfurt: «Somai hat seine Charaktere so skizziert, dass sie immer



Typhoon Club / Taifu kurabu (1985)



Lost Chapter of Snow / Yuki no dansho – jonetsu (1985)

ambivalent sind, so wie sie manchmal nah scheinen und sie doch immer auf Distanz sind, sie führen ihr eigenes Leben, sein Blick auf sie ist aber immer grosszügig und human, auch in der Entblössung der Verzweigung und darauffolgender Gewalttätigkeit.» Am deutlichsten wird Somais Figurenzeichnung in seinen jungen Heldinnen und Helden, die sich nie den Konventionen des Jugendfilms beugen. Sie sind wild, unberechenbar, launisch und manchmal böse, zynisch, beinahe grausam. In *The Friends* konfrontieren die drei Jungs einen alten Herrn mit klaren Ansagen: «Wir sehen dir zu, weil wir sehen wollen, wie du stirbst!» Später macht er es genauso, zu Krieg, Trauma und Gewalt. Somais Figuren und Beziehungen sind wechselhaft, ungreifbar und in ihrer Beweglichkeit erfrischend authentisch. Somai zelebriert förmlich das Irritieren der Monotonie von Genrekorsetts und Rollenbildern: in sozialen und erzählerischen Spannungen und deren Auflösung, die sich stets auch im übersteigerten «kinetischen Exzess» (Reda) seiner Form offenbaren.

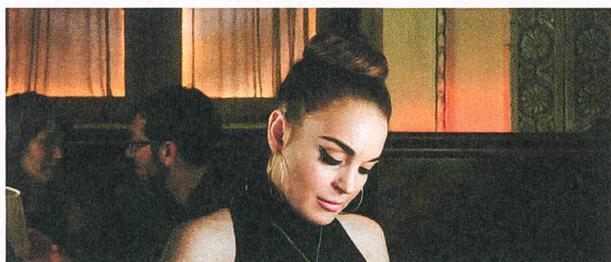
Wenn die Integrität von Genre und sozialem Milieu bei Somai bröckelt, verschwinden auch Hierarchien. Unter Gangstern passiert das sowieso, ebenso wie unter Jugendfreunden. Auch die Polizei wird hemmungslos angegriffen. Und ein wunderbares Beispiel dafür ist, wie in *Pp Rider* die Lehrerin vorgestellt wird: fuchtelnd mit einer Stange, umringt von einer Überzahl wild gewordener Jungs auf Motorrädern. Wer nicht ohnehin miteinander vertraut ist, begegnet sich in Konflikten, die alle Formalitäten auflösen. Als einzige Autorität bleibt die eines Schulmädchens, das Bandenführerin und dann Popikone wird. In Bewegung und Exzess verschwimmen Rollenbilder immer wieder neu, wie auch unsere Rollen für die gemeinsame Erfahrung des Kinos keine Bedeutung haben.

Shinji Somais Kino entwirft in einer zwischenmenschlichen Unbändigkeit, im Zelebrieren der Jugend und des Lebens, im formalen Exzess seiner zeitlosen Plansequenzen eine anti-autoritäre, berührende Exzentrik, die seine Geschichten stets zu sprengen droht. Sein populäres Kino erinnert uns an das Kino als Ort der Begegnung und sozialen Bewegung. Und es macht dabei richtig Spass.

Dennis Vetter

The Canyons: 00:02:08–00:02:59
USA 2013. **Regie:** Paul Schrader;
Buch: Bret Easton Ellis;
Kamera: John DeFazio; **Schnitt:**
Tim Silano. **Darsteller (Rolle):**
Lindsay Lohan (Tara), James Deen
(Christian), Nolan Funk (Ryan),
Amanda Brooks (Gina)

Kontakt, gestört



Die Sequenz setzt unmittelbar nach dem Vorspann ein, dauert nicht einmal eine volle Minute und könnte banaler nicht sein: Vier Menschen sitzen an einem Tisch, redend. Miteinander. Übereinander. Mit dieser simplen Standardsituation beginnt Paul Schrader seinen von der gesamten Kritik verlachten und vom Publikum verachteten Film **The Canyons** von 2013 und bringt ihn damit von allem Anfang an aus dem Lot.

«Christian just got back from Vegas», hört man eine Frauenstimme sagen, während das aufblendende Bild uns einen jungen Mann zeigt, der freundlich lächelnd direkt in die Kamera blickt. Und während man sich noch fragt, ob er dieser Christian sei, antwortet stattdessen eine männliche Stimme im Off: «Yeah, just for the weekend. Private thing.» Dann Umschnitt auf eine Frau, die erst den Blick gesenkt hat, dann kurz aufsieht und nun ebenfalls direkt in die Kamera schaut. Doch auch sie ist nicht die Richtige, jedenfalls nicht die, deren Stimme wir bereits kennen. Denn während diese Frau im Bild schweigt, fährt die bereits bekannte Frauenstimme im Off fort: «He knows everyone.» Erst ein weiterer Schnitt enthüllt uns die Sprecherin, die nun aber, da wir sie endlich sehen, ebenfalls schweigt,

wiederum stumm lächelt, mitten hinein in die Kamera auch sie. Erst das vierte Bild zeigt uns jemanden, der auch tatsächlich spricht, während man ihn sieht. Das muss Christian sein, der jeden kennt, der nur hier ist, fürs Wochenende, wegen einer privaten Sache. Christian erzählt, wo er in Las Vegas abgestiegen sei. Weitere Banalitäten. Sein Blick derweil bleibt, als einziger in dieser Runde, konsequent woanders hin gerichtet. Nicht in die Kamera, sondern schräg nach unten. Abgelenkt.

Schuss und Gegenschuss nennt man das gebräuchliche Schnittverfahren für Dialogszenen. Eine erste Einstellung, der sogenannte Schuss, zeigt den Sprecher, die folgende Einstellung, der Gegenschuss, den Antwortenden. Aktion und Reaktion wird zur Bilderfolge. So schafft man im Kino Kohärenz und verhindert Irritationen. Denn während der Kinozuschauer sich in der ersten Einstellung fragen mag, wer hier angesprochen wird, gibt ihm die zweite, komplementäre Einstellung eine Antwort darauf. So näht der Film seine separaten Einstellungen zu einer logischen Erzählkette zusammen und versteckt dabei zugleich seine eigene Apparatur. Denn stand der Sprecher nicht in Wahrheit

vor einer Kamera, als er seinen Text sprach? Und spricht nicht auch der Antwortende in ebendiesem Apparat? Die Kamera aber, die überhaupt erst ermöglicht, dass wir im Kino etwas sehen, mag sich selber dabei nie zeigen, sondern verbirgt sich unentwegt hinter der Naht zwischen den Bildern. Die Abfolge von Schuss und Gegenschuss gaukelt vor, die Figuren würden tatsächlich miteinander sprechen, die sauber vernähten Einstellungen lassen uns den Aufnahmeapparat vergessen.

Zu Beginn von Paul Schraders **The Canyons** hingegen sind die Einstellungen allesamt falsch vernäht. Statt dass auf den Schuss der passende Gegenschuss folgt, zeigt uns der Film unentwegt das, was nicht passt. Der Mann in der ersten Einstellung ist nicht der, von dem die Rede ist, die Frau in der zweiten nicht die, die spricht. Und statt eines richtigen, zeigt uns die Folge der Bilder zu viele Anschlüsse. Die Schnittfolge tut, als würden am Tisch die Männer direkt den Frauen gegenüber sitzen, die sie anlächeln. Wenn man am Ende der Sequenz endlich die ganze Tischordnung sieht, bemerkt man, dass auch das nicht stimmt.

Die Verunsicherung ist freilich zu subtil, zu kurz, als dass der ungeübte Betrachter sie sofort analytisch



erfassen könnte, aber vielleicht doch stark genug, um eine vage Desorientierung auszulösen. Auch wer es nicht sogleich benennen kann, spürt es: Die Naht zwischen den Bildern ist ausgefranst. Die Erzählung fällt auseinander. Statt einander sehen die Figuren auch im restlichen Film immer etwas anderes. Die Blicke in diesen ersten Sekunden des Films scheinen sich zwar gegenseitig anzustossen, wie in einem Billardspiel, wie die Kugeln, die von einer Bande des Tisches zur anderen laufen, doch die letzte Kugel fällt nicht ins Loch, sondern rollt davon, ins Leere.

Die Sequenz wird zur Vorführung einer optischen Blockade. Der Fluss der Bilder kennt kein Ziel und führt nirgends hin.

Bedeutsam ist darum auch, wohin Christian, offensichtlicher Protagonist des Abends, schaut, wenn die Kamera ihn endlich zeigt: nicht in die Linse, sondern aus dem Bild hinaus, auf sein Mobiltelefon, wie wir später sehen. Dessen Screen aber zeigt selbst wieder eine neue Einstellung: ein Internetprofilbild ebenjenes lächelnden jungen Mannes, mit dem der Film begonnen hatte. So kommt am Ende der Sequenz

dieser Parcours der Blicke doch wieder bei seinem Ausgangspunkt an und verpasst diesen zugleich. Statt im Sinn der Schuss-Gegenschuss-Logik mit jenem Bild zu schliessen, mit dem man anfang, ist das Bild vom Anfang nun durch eines jener Mobiltelefonbilder ersetzt worden, die man bedeutsam «Selfie» nennt. Damit strandet die Sequenz bei einem Bild, das immer schon beides war, Schuss und Gegenschuss zugleich, beim Kurzschlussbild des Selfies, das nie einen anderen Adressaten hatte als nur wieder den, der das Bild macht. Die Sequenz wird zur Vorführung einer optischen Blockade. Der Fluss der Bilder kennt kein Ziel und führt nirgends hin. Klaustrophobisch drehen die Bilder typisch fürs Digitale in sich selber. «Die elektronischen Bilder», heisst es bei Gilles Deleuze, «haben kein Äusseres mehr und gehen in kein Ganzes mehr ein (...) sie verfügen über die Fähigkeit, sich um sich selbst zu drehen.»

Doch nicht nur das Bild auf Christians Telefon ist als digitales Selfie eines, das in sich selber dreht. Auch alle Bilder von Schraders Film sind digital verfasst, rasen, in sich kreisend, ohne Ziel. So entstellt die Eröffnung von *The Canyons* das eigene Medium zur Kenntlichkeit. Die sich ändernden

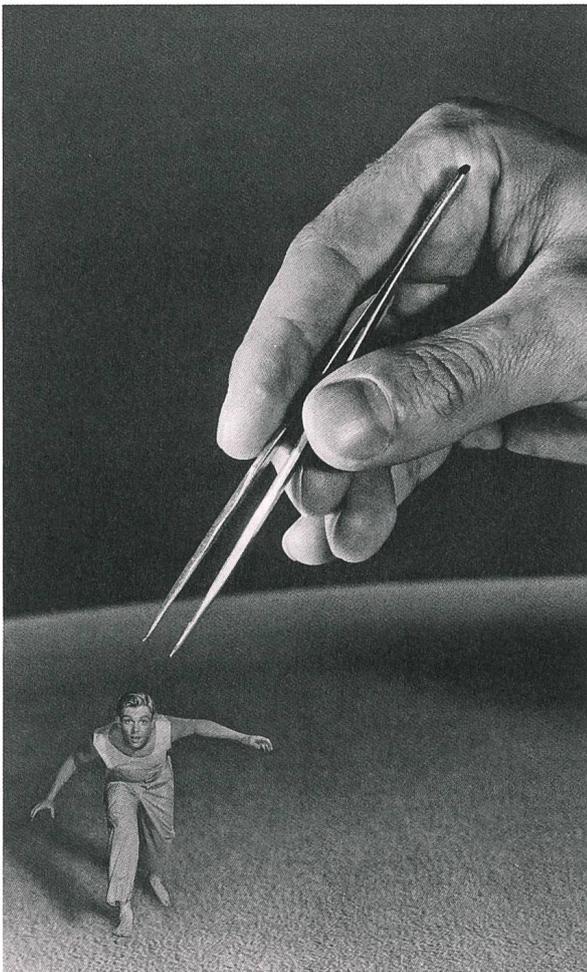
technischen Bedingungen zeigen sich auch in einer Auflösung der einst gültigen Erzählregeln. Die ehemals soliden Nähte zwischen Schuss und Gegenschuss sind aufgetrennt. Die Kohärenz zielgerichteter Erzählung weicht einem zirkulären Wiederholungszwang. Und damit nehmen die ersten Sekunden von *The Canyons* eigentlich die ganze Handlung vorweg. Was in diesem Anfang nicht stimmt, wird sich auch später nie zusammenfügen. Alle Beteiligten sind aneinander angeschlossen, aber immer falsch. Der Kontakt findet statt, nonstop, doch nur ab- und umgelenkt. Gespräche können nur über falsche Verbindungen geführt werden. Sex kann man nur haben, wenn von anderen beobachtet, von Kameras gefilmt und von Pixeln verrauscht. Gewalt kann nur geschehen als Imitation, Klischee und Parodie, ausgeführt von drittklassigen Schauspielern. Dieses Versagen aber ist ein Triumph. Die verfehlten Bilder von nur ein paar Sekunden Dauer treffen. Besser als anderswo ganze Filme. Wer es nicht sieht, hat nicht genau geschaut.

Johannes Binotto

Flashback

Die unglaubliche Geschichte des Mr. C /
The Incredible Shrinking Man (USA 1957);
Regie: Jack Arnold; Format: 1: 1.78; Sprache:
Englisch, Deutsch u. a. (DD Mono); Untertitel: D, E u. a.,
Vertrieb: Universal Pictures Germany

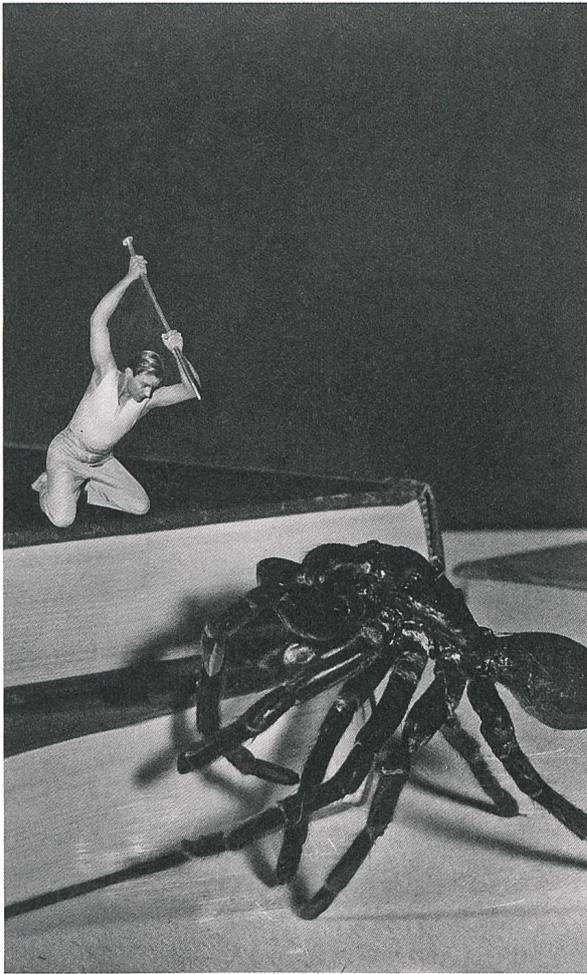
Size matters!



Zu den Meisterwerken der Filmgeschichte zählt **The Incredible Shrinking Man** wohl nicht. Der Film ist ein typisches Genreprodukt aus den fünfziger Jahren, einer Blütezeit der Science-Fiction, die sich auf dem gesellschaftlich-ideologischen Humus der Nachkriegszeit entwickelte. Eine Zeit zwischen Hoffnung, Horror und Paranoia, zwischen Aufbruchstimmung und konservativer Stagnation, Technikbegeisterung und -angst. Die Zeit der Kalten Krieger und Kommunistenjäger, der ehrgeizigen Raumfahrtprojekte und sichtungsfreudigen Ufologen. In direkten Bezügen oder latenten Anspielungen nehmen die Science-Fiction-Filme diese gesellschaftliche Befindlichkeit auf, beackern Themen wie atomare Bedrohung oder Technikabhängigkeit – häufig allerdings nur formelhaft, als alibihaftes Argumentationslinie phantastischer Entwürfe.

The Incredible Shrinking Man, die Geschichte eines Nullachtfünfzehn-Bürgers, der bei einer Bootsfahrt auf dem Meer in eine seltsame Wolke gerät und wenig später zu schrumpfen beginnt, ist in vielem ein typischer Vertreter des Science-Fiction-Films der fünfziger Jahre: Als B-Picture von Universal produziert, kam er ohne namhafte Stars und verschwenderische Special Effects aus – allerdings lag das Budget der Science-Fiction-Filme dieses Studios zwischen einer halben und einer Million Dollar, was nach damaligen Massstäben gar nicht so wenig war. Auch **The Incredible Shrinking Man** erklärt das Unerklärliche, wie man es erwartet: Die seltsame Wolke ist, ganz unnebulös, natürlich eine radioaktive und hat in Verbindung mit einer chemischen Heimsuchung, welcher der Protagonist zuvor ebenfalls ausgesetzt war, den bizarren Schrumpfungsprozess zu verantworten.

Doch der Film hat – wie man es von jedem Klassiker fordern darf – einige herausstechende Merkmale, die ihn immer noch sehr unterhaltend und sehenswert machen, selbst ohne filmhistorische Einbettung oder ironische Lesung. Die heutigen meistens jugendlichen (und sehr oft ungeduldigen) Medienkonsumenten werfen älteren Werken gerne ihren langsamen bis langatmigen Erzählrhythmus vor. Diese Schelte dürfte bei **The Incredible Shrinking Man** schwerfallen: Weniger als drei Minuten nach dem Vorspann gerät Scott Carey in die Wolke, und nach nur weiteren zwei – die Filmerzählung macht dabei einen sechsmonatigen Sprung – beklagt er sich bereits, dass seine Kleidung unerklärlicherweise zu gross sei. So schnell von der Exposition zur Krise schaffen es nur wenige Filme! Genauso speditiv geht es weiter: Es folgen Arztbesuche, die Gewissheit und Eheprobleme bringen, mediale Ausstellung und psychologischer Zerfall. Nach einer halben Stunde Filmzeit strampelt Scott bereits im Zentimeterbereich, lebt in einem in der Wohnung aufgestellten Puppenhaus, bis der Kampf mit der Hauskatze ihn in den Keller und endgültig aus der Gesellschaft schleudert. Dort muss er sich als Robinson Crusoe eine Behausung und ein neues



Leben aufbauen, als Winzling, als Kreatur in einer gewöhnlichen Umgebung, die nun horrend gigantisch ist, sich neu erfinden. Auch in diesem zweiten Teil des Films geht es Schlag auf Schlag, lauert das nächste Problem schon auf, sobald das vorige gelöst ist. Ein mustergültiges Beispiel spannungsorientierten Erzählens.

Spannung, Action und Horror – Scotts erbitterter Kampf im Souterrain mit einer Spinne lässt dank durchaus gelungener Special Effects selbst den nicht arachnophoben Zuschauer erschauern – sind aber bei weitem nicht die einzigen Vorzüge des Films. Regisseur Jack Arnold, der mit *It Came from Outer Space* (1953), *Creature from the Black Lagoon* (1954) und *Tarantula* (1955) weitere Klassiker des Genres gedreht hat, interessiert sich stets auch für seine Figuren. In einem Interview Anfang der achtziger Jahre, der Zeit der allgemeinen Star-Wars-Begeisterung, gibt er zu verstehen, dass ihn moderne Filmtechnologie und Spektakel nie besonders reizten. «Das Wichtigste in meinen Filmen ist die Geschichte. Man muss die Figuren mögen oder sie ablehnen», erklärt er sein Konzept. Tatsächlich ist *The Incredible Shrinking Man* auch ein glaubhaftes Psychodrama. Im Grunde ist Scotts Schicksal das gleiche aller Menschen, die aufgrund einer unerwartet eintreffenden Behinderung aus dem gewohnten Alltag gerissen werden. Obwohl die aus dem damals populären Film noir geborgte Voice-over-Stimme, mit der Scott

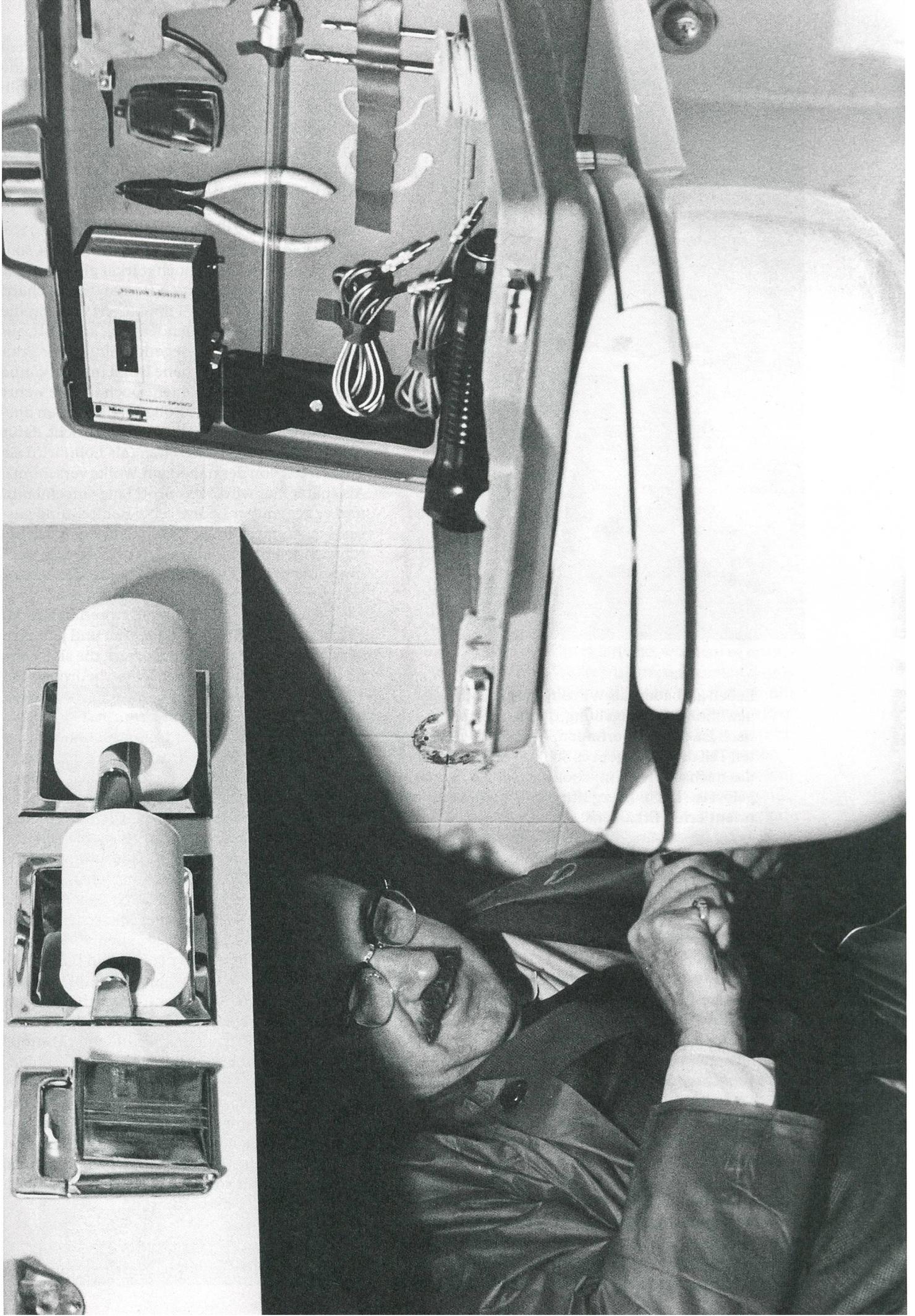
uns seine Frustrationen und Verzweiflung offenbart, manchmal etwas hölzern wirkt, sind seine seelischen Qualen durchaus empathisch nachvollziehbar, zumal der Film in keinem Moment der Versuchung erliegt, das komische Potenzial im Schicksal des putzigen Däumlings zu aktivieren. An vorderster Front der Frustrationen brennt bei Scott die sexuelle. Überhaupt ist die ganze Geschlechterfrage in *The Incredible Shrinking Man* kein beiläufiges Zufallsprodukt oder blosses Resultat akademischen Interpretationswillens, sondern explizit angelegt (noch stärker gilt das sogar für den fast gleichnamigen Roman von Richard Matheson, auf dem der Film basiert). Schon die erste Szene gibt einen Gender-Tarif an: Scott, auf dem Deck des Bootes liegend, gibt seiner Frau Louise zu verstehen, er habe Durst und sie könne ihm ein kühles Bier bringen. Doch Louise wehrt sich energisch gegen die Rolle der dienenden Ehefrau und willigt erst ein, als Scott verspricht, dafür das Abendessen zuzubereiten (als Lohn wird sie unter Deck von der nahenden Wolke verschont). Als später klar wird, dass Scott langsam einläuft, und er gegenüber Louise seine Befürchtung äussert, sie könnte ihn verlassen, entgegnet sie beschwichtigend «As long as you've got that wedding ring on, you've got me.» Sekunden später fällt der Ring vom geschrumpften Finger.

Verschiedene Kommentatoren haben im Film die gleiche Angst vor der Frau und jene Krise der Männlichkeit diagnostiziert, die sich auch im damaligen Film noir mit seinen bedrohenden Femmes fatales ausdrückt. Die Katze, die ihn später auffressen will, erscheint zum ersten Mal gemeinsam mit Scott im Bild, als dieser noch gross ist und sie vom Ehebett vertreibt. Auch die Spinne, die ihn angreift und die er schliesslich besiegt, indem er sie mit einem Nagel durchbohrt (!), ist kulturell weiblich besetzt. Neben dem Nagel hantiert Scott im Keller zudem mit einem Bleistift und einer Schere: ein symbolisches Inventar, das wohl das Herz jedes Freudianers höherschlagen lässt.

Dennoch ist der Film auch eine Allegorie der Ohnmacht des modernen Menschen im Allgemeinen, der sich trotz oder eben auch wegen der Errungenschaften der (männlich besetzten) Technik immer noch als winziges Staubkorn dem Universum ausgeliefert sieht. In der berühmten religiös-mystisch angehauchten Schlussrede des Films, bei der Scott in den nächtlichen Himmelschaut und dem unendlich Kleinen das unendlich Grosse dialektisch gegenüberstellt, sucht er in den Worten Trost: «My fears melted away. And in their place came acceptance. All this vast majesty of creation, it had to mean something. And then I meant something, too. Yes, smaller than the smallest, I meant something, too. To God, there is no zero. I still exist!» Rührend.

Till Brockmann

The Conversation (1974) Gene Hackman, Regie: Francis Ford Coppola



Rhythmus der Bilder, Chemie der Klänge



Gerhard Midding

Seit 1987 regelmässiger Mitarbeiter von Filmbulletin mit Interessenschwerpunkten für das französische, italienische und asiatische Kino; übersetzte 2005 «The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film» von Michael Ondaatje für den Carl Hanser Verlag ins Deutsche

Walter Murch, Cutter und Sounddesigner

Für den Renaissance- menschen Walter Murch sind die Väter der Kinemato- grafie Edison, Flaubert und Beethoven. Als Cutter und Sounddesigner ver- bindet er seine beiden Berufe auf kongeniale Weise und schafft damit Meister- werke fürs Kino.

Die Aufsicht eines Platzes in San Francisco. Aus der Vogelperspektive nähert sich die Kamera dem belebten Ort. Menschen führen Hunde aus, Strassenmusiker spielen, ein männlicher Pantomime imitiert Pasanten. Die Kamera fokussiert sie, folgt dann aber einem Mann mit schütterten Haaren, der einen dünnen Regenmantel trägt. In die Bilder dringen verzerrte Geräusche ein. Vielleicht sind es menschliche Stimmen, aber das ist vorerst noch nicht zu erkennen. Nach drei Minuten schneidet der Film auf einen Mann, den man für einen Scharfschützen halten könnte, dessen Zielfernrohr jedoch zu einem Richtmikrofon gehört.

Die Silhouette einer Frau, die auf einem Boot am Ufer eines einsamen Sees sitzt und angelt. Ihre Stimme erklingt aus dem Off; sie denkt über das Wesen der Erinnerung nach und ruft sich eine prägende Episode aus ihrer Jugend ins Gedächtnis.

Die Totale eines Dschungels. Über ihr liegt das verzerrte Geräusch der schlagenden Rotoren eines Hubschraubers, der bald darauf durchs Bild fliegt und Staub aufwirbelt. Der Dschungel geht in Flammen auf. Jim Morrison und The Doors singen «The End», während sich in einer Doppelbelichtung das auf dem Kopf stehende Antlitz eines Mannes über die Totale legt und neben ihm in einer zweiten Doppelbelichtung ein Ventilator erscheint, dessen Geräusch von dem des Helikopters nicht zu unterscheiden ist.

Die Kamera folgt der Hand einer Krankenschwester, die im Umkleideraum ein Streichholz entzündet und zur Zigarette in ihrem Mund führt.

Neben ihr nimmt ein erschöpfter Arzt Platz, der gerade eine Operation hinter sich gebracht hat und die Schwester auffordert, sich auszuziehen. Ein Schnitt offenbart uns, dass ein Krankenpfleger diese Szene durch eine Milchglasscheibe beobachtet.

Eine Kreisfahrt um das verschlossene Gesicht eines jungen Mannes, der sich in der Kajüte einer Yacht befindet. Dazu erklingt ein ferner Sirengesang, über den sich eine männliche Erzählstimme legt: «Könnte ich doch nur noch einmal von vorne anfangen, könnte ich nur alles auslöschen – angefangen mit mir selbst.»

So beginnen fünf Filme, die der Cutter und Sounddesigner Walter Murch gestaltet hat. Mit den ersten Bildern und Tönen hat er bereits die ersten Bausteine gesetzt. Sie führen ein in die Welt der Filme, reissen ihre Thematik an und vermitteln einen Eindruck davon, welche ästhetische Form sie annehmen werden. *The Conversation* (1974) handelt von einem Überwachungsspezialisten, der Menschen ausspioniert, aber keine Nähe zulassen will. In *Julia* (1974) legt sich eine Schriftstellerin Rechenschaft ab über eine Jugendfreundschaft in bewegten Zeitläuften. *Apocalypse Now* (1979) erzählt vom Vietnamkrieg als einer mentalen Landschaft, in der jeder verloren gehen kann. *The Unbearable Lightness of Being* (1988) entrollt ein Panorama privater Leidenschaften in einer repressiven Gesellschaft. *The Talented Mr. Ripley* (1999) schliesslich kreist um das Rätsel der Identität.

Die Anfänge geben die Logik für das Folgende vor. Murch hat bei ihrer Gestaltung grundlegende Entscheidungen getroffen und damit eine erste Hürde genommen. Wie hoch sie ist, kann ein Aussenstehender kaum ermessen. Die enorme Menge an Filmmaterial, die bei Dreharbeiten entsteht, muss jeden einschüchtern oder gar zur Verzweiflung bringen.

Horizontale und Vertikale

Als Cutter muss Murch den erzählerischen Bogen im Grossen wie im Kleinen herstellen. Er muss ein Gespür für Erzählstrukturen besitzen und dafür, wie sich die Komposition der einzelnen Bilder aneinanderfügen lässt. Das entspricht dem Zusammensetzen eines riesigen Puzzles, bei dem es für jedes einzelne Teilchen viele Varianten gibt. Das sind die verschiedenen Takes, in denen die Schauspieler unterschiedlich agieren, den Dialog anders nuancieren, in denen der Bildausschnitt anders gewählt oder eine Wolke am Himmel zu weit gewandert ist.

Am Schneidetisch behält Murch gleichzeitig die Horizontale und die Vertikale im Blick: Der Gesamteindruck eines Films und die Feinarbeit an einer einzelnen Szene sind unauflösbar miteinander verknüpft. Momente, die an unterschiedlichen Stellen im Film liegen, können durch eine kleine Veränderung ganz anders zusammenwirken. Indem Murch beispielsweise in einer Szene die Gesten oder Blicke eines Darstellers in bestimmter Weise platziert, prägt er den Blick auf dessen Figur und kann an anderer Stelle deren Zeichnung raffen. Allerdings tendieren Murchs Filme dazu, erheblich länger zu sein als vergleichbare Arbeiten in ihren jeweiligen Genres. *The Talented Mr. Ripley*



The Unbearable Lightness of Being (1988) Lena Olin, Regie: Philip Kaufman



beispielsweise ist mit einer Laufzeit von zweieinviertel Stunden ein staunenswert langer Psychothriller. Auch in Genres, die traditionell handlungsgetrieben sind, gilt sein Augenmerk den Charakteren. Sie bestimmen für ihn den Lauf der Geschichten. Um sie präziser zeichnen zu können, gestattet er sich ein grosszügigeres Verweilen, als es der Plot üblicherweise erfordern würde. Dabei nimmt er mitunter kühne Gewichtigungen vor. Die Fotosession zwischen den beiden weiblichen Hauptfiguren in *The Unbearable Lightness of Being* ist zwar ein erotischer Höhepunkt des Films, aber einer, bei dem der eigentliche Protagonist des Films keine Rolle spielt. Die Sequenz dauert ebenso lang wie die Passage, die die Niederschlagung der Proteste während des Prager Frühlings schildert.

Reue

Jeden Tag trifft ein Cutter am Schneidetisch Hunderte von Entscheidungen. Vor jedem endgültigen Schnitt gab es Dutzende von Schattenschnitten, die ausprobiert und dann verworfen wurden. «Pentimento», der Titel der Novelle von Lillian Hellman, auf der *Julia* beruht, ist keine schlechte Metapher für diese Arbeit. Der Begriff bezeichnet die Reue eines Malers, der Korrekturen an einem Gemälde vornimmt. Einerseits entspricht diese Übermalung dem Alltagsgeschäft des Cutters. Ganz explizit lässt sie sich aber auch auf einige Filme beziehen, deren Montage Murch nachträglich verändert hat: die Fernsehbearbeitung von *The Godfather*; die Neufassung *Apocalypse Now Redux*, in die beim ursprünglichen Schnitt entfallene Szenen wieder eingefügt wurden; die Erstellung einer Version von *Touch of Evil*, die sich an Orson Welles' legendärem Memo orientiert.

Bei einer Hollywoodproduktion herrscht im Durchschnitt ein Drehverhältnis von 1 zu 20. Jeder Filmminute, die man auf der Leinwand sieht, stehen 19 Minuten an gedrehtem und kopiertem Filmmaterial gegenüber, die der Zuschauer nicht zu sehen bekommt. In Ausnahmefällen wie *Apocalypse Now* kann das Drehverhältnis sogar 1 zu 95 betragen. Bei Murchs Zusammenarbeit mit Coppola ging es für ihn ohnehin meist darum, eine Haltung und Perspektive einzunehmen, um den endgültigen Film gleichsam erst im Material zu finden. Er revidierte die Drehbücher grundlegend, brachte die Geschichten in eine neue Form, wobei die Szenenfolge rigoros durcheinandergeschüttelt wurde. Der Rohschnitt von *The Conversation* dauerte fünf Stunden und musste auf etwas unter zwei Stunden verdichtet werden. Dabei entdeckte Murch neue, verborgene Zusammenhänge. Dass Meredith, die den Abhörspezialisten Harry Caul auf einer Party verführt, für dessen mysteriösen Auftraggeber arbeiten könnte, kam dem Cutter erst während der Nachproduktion in den Sinn. Entscheidende Passagen des Drehbuchs waren gar nicht gedreht worden. Die Begegnung Cauls mit der bespitzelten Frau im Park, die nun in einer Traumsequenz aufscheint, hätte eigentlich auf einer realen Erzählebene stattfinden sollen. Ebenso wie die Hauptfigur des Films versuchte Murch, am Schneidetisch ein Mosaik

aus lauter rätselhaften Fragmenten zusammenzusetzen. Der Zuschauer kann dabei gleichsam zwei Künstlern bei ihrem Handwerk zuschauen.

Renaissance an der Westküste

Im Gegensatz zu Caul ist Murch nicht nur in der eigenen Branche eine Legende. Seit dem Erscheinen von «Die Kunst des Filmschnitts», der Sammlung von Gesprächen, die der Schriftsteller Michael Ondaatje mit ihm führte, ist sein Name auch einem breiteren Publikum vertraut. In diesen Gesprächen legt er sich Rechenschaft ab über seinen Beruf und blickt weit über den Tellerrand hinaus. Tatsächlich hat er im Filmgeschäft neben dem Schnitt und Tondesign schon eine Vielzahl von Berufen ausgeübt: Bei seinen ersten Filmen zeichnete er für Tonschnitt und Mischung verantwortlich (etwa bei *The Rain People* und *The Godfather*), arbeitete einmal als Kameramann (*Gimme Shelter*) und Drehbuchautor (*THX 1138*); 1985 debütierte er mit *Return to Oz* als Regisseur. Es musste für ihn sogar eine eigene Berufsbezeichnung erfunden werden: Der etwas hochtrabende Begriff des Sounddesigners entstand bei der Arbeit an *The Conversation* gewissermassen als Notlösung, weil die Mitwirkung des Cutters Murch an der Tongestaltung den Bestimmungen der Gewerkschaft widersprach.

In seinen Gesprächen mit Ondaatje erscheint Murch als ein Renaissancemensch, dessen Interessen, Kenntnisse und Talente ein ungekannt breites Spektrum umfassen. Er hat sich mit zehn Jahren von Pierre Schaeffer, dem Pionier der *musique concrète* (bei dem übrigens ein anderer bedeutender Toningenieur, Bruno Tarrère studierte, siehe Filmbulletin 3.14), zu Tonexperimenten inspirieren lassen, sich später intensiv mit den Naturwissenschaften beschäftigt und sich neben seiner Filmarbeit die Zeit genommen, Gedichte von Curzio Malaparte zu übersetzen, deren Metrik und Zeilenenden ihm neue Aufschlüsse für sein eigentliches Metier eröffneten. Die Väter des Kinos sind für ihn Edison, Flaubert und Beethoven. Braucht Hollywood einen solchen Philosophen?

Murch operiert sowohl im Zentrum der Branche wie an ihren Rändern. Angefangen hat er mit Freunden von der Filmschule, die bald zu mächtigen und einflussreichen Protagonisten des New Hollywood wurden: George Lucas und Francis Ford Coppola. Wie sie lebt er abseits der Filmmetropole in San Francisco. Zu dieser Schule der (relativen) Unabhängigkeit zählt auch der Regisseur Philip Kaufman, dem Murch ebenso wie Coppola noch heute die Treue hält. Er arbeitet gern mit Regisseuren, die vom britischen Theater nach Hollywood gekommen sind (Anthony Minghella, Sam Mendes), hält Anschluss zum Mainstream (*Ghost* und *Tomorrowland*, der allerdings ehrenvoll an den Kinokassen scheiterte) und kann neben der imposanten Liste seiner offiziellen Credits noch eine ebenso beeindruckende Schattenliste von Filmen vorweisen, bei denen sein Rat gefragt war – sie reicht von Kaufmans *The Right Stuff* bis zu Bruno Dumonts *29 Palms*. Nur auf einem Gebiet scheint er sich nicht auszukennen (oder kokettiert zumindest damit): der Filmgeschichte.

Das Wahrnehmen erzählerischer Zusammenhänge war am Anfang noch unkompliziert. Das frühe Kino brauchte das Metier des Cutters noch nicht. Die ersten Filme wurden aus einer Kameraposition und in einer Einstellung aufgenommen. Der Schnitt, der dem Film erst seine eigene Identität als Kunstform verleiht und ihn vom Theater und der Fotografie unterscheidet, wurde erstaunlich spät geboren. Erst um 1903, also acht Jahre nach der ersten öffentlichen Filmvorführung der Brüder Lumière, bildete sich eine Grammatik des neuen Mediums heraus. Filmemacher begannen, mehrere Kamerastandpunkte und unterschiedliche Einstellungsgrößen zu kombinieren. Die Reihenfolge der Bilder wurde zumeist streng nach der Grösse geordnet, sie wurden von der Totalen zur Nahaufnahme nacheinander gestaffelt. Mit der Montage hielt auch eine Erfahrung des Irrealen Einzug ins Kino: Durch sie wurde eine sprunghafte Verbindung von Orten und Situationen möglich, die es im Leben nicht gibt; allenfalls im Traum oder der Erinnerung.

An erster Stelle der sich bald etablierenden Standards stand die Klarheit. Zu Beginn jeder Szene sollte dem Zuschauer augenblicklich die räumliche und zeitliche Orientierung im Zusammenhang des Films möglich sein. Die Szenen sollten einen Eindruck von Geschlossenheit erwecken, der Erzählfluss selbstverständlich wirken. Ein Grundpfeiler des klassischen Hollywoodstils ist es, in der Bewegung der Akteure von einer Einstellung zur nächsten zu schneiden und so den Eindruck ungebrochener Kontinuität entstehen zu lassen. Die Cutter der frühen Filmkomödien hatten diese Technik bereits Ende der zehner Jahre entwickelt, weil sie nicht abwarten wollten, bis eine Figur aus dem Bildrahmen tritt und so einen leeren Raum hinterlässt. Murch nennt diese Konvention «übereinstimmende Bewegung» – und ist allergisch gegen sie.

Seine eigenen ästhetischen Prinzipien orientieren sich eher am europäischen Kino, namentlich an Umbruchsbewegungen wie der Nouvelle Vague. Auch Kurosawas Schnitttechniken haben ihn nachhaltig beeindruckt. Zuvor legten Cutter ihren Ehrgeiz darin, die Spuren der eigenen Arbeit verschwinden zu lassen. Der Rhythmus musste behutsam dem Zusammenhang von Ursache und Wirkung folgen, jede Einstellung sollte die selbstverständliche Konsequenz der vorangegangenen sein: eine Antwort oder Reaktion. Für Murch hingegen muss ein Schnitt nicht notwendig unsichtbar sein. Bestimmend für sein Handwerk ist vielmehr die Vorstellung von der Reife einer Einstellung: Wann hat sie den Punkt erreicht, an dem sie alles gezeigt und ausgesagt hat, was sie zeigen und aussagen kann? Wann sollte sich der Film aus ihrem Bann lösen?

Linien

Logik und Evidenz sind nach wie vor Prioritäten in der Arbeit von Cuttern. Aber die Regeln sind nicht mehr so unumstösslich, wie sie es in den ersten Jahrzehnten nach Einführung des Tonfilms waren. Auch

im Erzählkino muss der Widerstreit zwischen Flüssigkeit und Fragmentierung nicht endgültig entschieden werden. Und wer sagt, dass eine Szene immer am Anfang beginnen muss?

Murchs erste grosse Studioproduktion *Julia* demonstriert, dass er beide Idiome beherrscht, den klassischen und den modernen Stil. Den raschen Schnittrhythmus einer Suspenszene wie der Grenzkontrolle, die Lillian auf dem Weg nach Nazideutschland passiert, lässt er in einer beruhigenden Totalen des weiterfahrenden Zuges ausklingen. Oft führt er Schauplätze noch auf traditionelle Weise mit einer Totalen ein. Ebenso häufig jedoch eröffnet er Szenen mit Nahaufnahmen von Gesichtern. Mitunter wählt er auch einen gestischen Auftakt – etwa, wenn Johann, ein Angehöriger des antifaschistischen Widerstands, mit seinem Taschentuch den Morgentau von einer Parkbank wischt, bevor sich Lillian auf sie setzt. Diese zuvorkommende Geste beharrt auf einer europäischen Kultiviertheit, die der Naziterror dem Untergang weihen will.

Gern stellt Murch bezeichnende Details an den Anfang einer Sequenz. Als Lillian einmal eine Szene ihres Theaterstücks in die Schreibmaschine tippt, zeigt er zunächst ein Stilleben des Ambientes, eines Hotelzimmers, das mit Obstschalen und Kaffeetassen drapiert ist. Mit immer grösserer Agilität und Freiheit stellt er fortan Grossaufnahmen an den Anfang von Sequenzen, etwa die der Sonnenbrille von Tomas zu Beginn der Kurbadepisode in *The Unbearable Lightness of Being* oder der Trompete, mit der er in *The Talented Mr. Ripley* visuell und akustisch einen Jazzclub in Neapel etabliert. Es lassen sich noch weitere Entwicklungslinien zwischen *Julia* und seinen späteren Arbeiten ziehen. Der Einsatz der Erzählstimme aus dem Off beeindruckte Murch so sehr, dass er Coppola davon überzeugte, den zuvor verworfenen Off-Kommentar in *Apocalypse Now* wieder einzubauen. Die Machtübernahme der Nazis in Österreich belegt Murch in *Julia* mit historischen Schwarzweissfotos. Das ist eine Art Probelauf für die Sequenz des Einmarschs sowjetischer Truppen 1968 in Prag, die er in *The Unbearable Lightness of Being* als Montage von Dokumentaraufnahmen und inszenierten Szenen anlegt. Ein Unterschied zwischen beiden ist in dieser Parallelführung von privater und offizieller Geschichtsschreibung auf Anhieb kaum zu erkennen; auch dann nicht, als die Passage von Schwarzweiss zu Farbe wechselt.

Asymmetrie der Verführung

In Murchs Schnitt von *The Unbearable Lightness of Being* ist noch die Neigung des Regisseurs Philip Kaufman und seines Kameramanns Sven Nykvist zu spüren, viele Szenen in Plansequenz zu drehen oder in möglichst wenige Einstellungen aufzulösen. In einer Sequenz beschwört ein Beamter des Innenministeriums Tomas, sich von einem kritischen Artikel zu distanzieren, den er gegen das kommunistische Regime verfasst hat und der nun seine Karriere gefährdet. Die Kamera folgt behände den Bewegungen



Julia (1977) Jane Fonda und Maximilian Schell, Regie: Fred Zinnemann

des Beamten, der ihn umgarnt und zugleich unter Druck setzt. Im Gegenschuss verharrt Tomas unbeeindruckt an seinem Schreibtisch. Seine unverrückbare Position verleiht ihm eine moralische Autorität, die durch das Verhältnis von Rigidität und Bewegung unterstrichen wird.

Auch die Liebesszenen werden von diesem Zusammenspiel geprägt. Ihre Anbahnung braucht eine gewisse Dauer, in Plansequenzen baut sich erotische Spannung auf. Zugleich bedarf die Verführung des Blickkontaktes, was eine kurze Schuss-Gegenschuss-Folge verlangt. Murch platziert sie meist in der ersten Hälfte der Szenen als Unterbrechung der Kamerabewegung; bei der Wiederbegegnung von Tomas und Sabina in Genf jedoch ans Ende der Plansequenz. So oder so markieren die Schnitte einen Moment des Kippens, der Entscheidung. Auch die erste Liebesszene in *The English Patient* folgt diesem Prinzip der brüsk unterbrochenen Plansequenz. Eingangsschwenkt die Kamera zu dem schlafenden Almásy, um dann auf die ins Schlafzimmer kommende Katherine zu schneiden. Der Wechselrhythmus von Betrachtung und abruptem Verlangen besiegelt ihre Anziehung.

Zeitreisen

Als Murch den ersten Drehbuchentwurf Jean-Claude Carrières für *The Unbearable Lightness of Being* las, war er verblüfft, dass dieser linear erzählt war. Er nahm an, dass dies in späteren Fassungen revidiert würde. Dann wurde er nochmals überrascht: Die Adaption von Milan Kunderas assoziationsreichem, sprunghaftem Roman folgt tatsächlich der Chronologie der Geschehnisse.

Für Murch war das eine ungewohnte Erfahrung, denn als Cutter war er von Anfang an ein Spezialist für Sprünge zwischen Zeitebenen. Der Erfahrung und dem Raffinement, mit denen er sie bewältigt, ist wahrscheinlich auch sein Engagement bei *Tomorrowland* zu verdanken. Schon in *The Conversation* provozieren die Tonaufnahmen, deren Inhalt Harry Caul deuten will, unversehens kurze Rückblenden oder evozieren alternative Versionen der Geschehnisse. *Julia* wird durch Rückblenden strukturiert, die sich klassisch in Überblendungen vollziehen. Die Verknüpfungen in *The English Patient* sind da schon weitaus komplizierter. Zunächst werden die Erinnerungen der Titelfigur durch Objekte wie ein Buch mit Zeichnungen ausgelöst. Murch setzt anfangs konventionelle Überblendungen ein, um in die Vergangenheit zu gelangen oder von ihr zurück in die Gegenwart. Die Visualisierung der Erinnerungen gehorcht einem Analogieprinzip: Eine Wüstenlandschaft verwandelt sich vor unseren Augen in die Falten der Bettdecke auf dem Kranklager des Patienten. Später gestaltet Murch die Annäherung der Zeitebenen verspielter: Eine Totale der Wüstenexpedition bleibt lange als Doppelbelichtung über dem Bett sichtbar; die Fahrzeuge wirken dabei wie Miniaturautos. Am Ende sind keine Überblendungen mehr nötig, sondern nur noch einfache Schnitte: Die Erinnerung braucht keinen Auslöser mehr, sie folgt einem selbstverständlichen Impuls.

In Murchs Filmen fungieren Töne regelmässig als Auslöser von Erinnerungen. Zumal die Musik setzt er gern als Bindeglied zwischen den Zeitebenen ein. In *The Conversation* dienen Toneffekte als Scharnier zwischen Traum- und Wachzustand. Montage und Tongestaltung gehen in seinem Werk (selbst in Filmen wie *Julia*, bei denen er nur für den Schnitt verantwortlich zeichnet) eine solch eindrückliche Symbiose ein, dass man sich wundert, warum nicht mehr Filmkünstler diese beiden Metiers verbinden.

Wie eng, ja symmetrisch die Verknüpfung von Rauminszenierung und Tondramaturgie sein kann, demonstriert Murch in *The Conversation*. Die raumgreifende Kamerafahrt der Eröffnungssequenz und die Häufigkeit, mit der lange Korridore auftauchen, suggerieren ein Vordringen in die Tiefe des Bildraums, das korrespondiert mit Cauls Versuch, immer neue Bedeutungsschichten der Tonaufnahme freizulegen. Bei der Montage geht es um das Reduzieren und die dramaturgische Anordnung des Materials, während das Sounddesign für ihn vor allem eine Arbeit des Hinzufügens ist. *The Godfather* ist ein Musterbeispiel dafür, wie er den Tonraum mit zusätzlichen Details füllt. Er setzt atmosphärische (das Eindringen der Stimmen und Geräusche der Hochzeitsfeier in Don Corleones Büro), diskret dramatische (das unerwartete Ploppen eines Sektkorkens) oder beklemmende Akzente (das verstörende Sounddesign, als ein Gegenspieler der Corleones beim Aufwachen einen Pferdekopf in seinem Bett entdeckt). Der eindringlichste Beleg für diese Verfahren ist gewiss der erste Mord, den Michael Corleone in *The Godfather* begeht. Im entscheidenden Moment fügt Murch den provozierenden Lärm einer Hochbahn hinzu, der die innere Anspannung unterstreicht, die sich erst mit dem Schuss lösen kann.

In beiden Disziplinen, dem Schnitt und der Tongestaltung, schichtet Murch gern Ebenen übereinander, um eine Perspektive zu schaffen. Die Verfremdung des Tons, etwa dessen Verzerrung in *The Conversation* oder die graduelle Entrückung der Musik bei der ersten Begegnung Ripleys mit Dickie Greenleaf in *The Talented Mr. Ripley*, trägt massgeblich zur Subjektivierung der Erzählweise bei. Das Hinzufügen von Toneffekten ermöglicht Murch freilich auch eine freiere Interpretation der Thematik des Films, als sie der Schnitt zulässt. Die fließenden Tonübergänge in *The Talented Mr. Ripley*, etwa das Zischen Dickies, das sich in den Klang eines Beckens verwandelt, das ein Schlagzeuger in der nächsten Szene anschlägt, entsprechen dem Motiv der Entgrenzung der Identitäten. Auch Murchs eigene Identität ist ja stets schillernd: Er ist ein Künstler, der Bilder orchestriert, und zugleich einer, der Tonkompositionen schneidet. ✕

→ Vision Award 2015

Im Rahmen des diesjährigen Festival del film Locarno erhält Walter Murch den Vision Award, eine Auszeichnung für Personen, die mit ihrer Intuition und ihren technischen Kenntnissen Kinogeschichte geschrieben haben. Murch wird während des Festivals eine öffentliche Masterclass halten.



OFFICIAL SELECTION
COMPETITION
FESTIVAL DE CANNES

NACH
LA GRANDE BELLEZZA
OSCAR 2014
BESTER FREMDSPRACHIGER FILM

MICHAEL
CAINE

HARVEY
KEITEL

RACHEL
WEISZ

PAUL
DANO

AND JANE
FONDA

YOUTH

EIN FILM VON
PAOLO SORRENTINO

«Virtuose Inszenierungen voller Selbstbewusstsein und surrealer Magie - das sind Glücksmomente, wie sie das zeitgenössische Kino leider viel zu selten bereithält.»

Michael Sennhauser, SRF Radio Kultur



WILD★WOMEN

EIN FILM VON ANKA SCHMID

GENTLE★BEASTS

AB 17. SEPTEMBER IM KINO

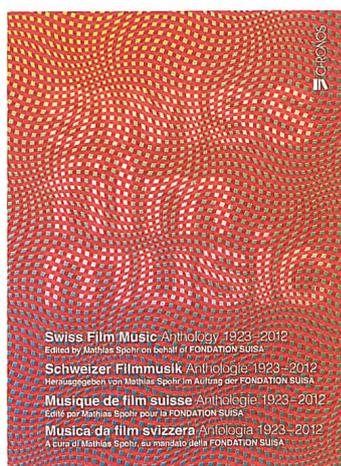
RIFFRAFF

BOURBAKI

XENIX
FILM

1 Soundtrack
3 DVDs
2 Bücher

Soundtrack ↓
Swiss Film
Music Anthology
1923–2012



Swiss Film Music – Schweizer Filmmusik – Musique de film suisse – Musica da film svizzera. Anthologie 1923–2012
Box mit drei Audio-CDs, einer DVD und einem 400-seitigen Buch in deutscher, französischer, italienischer und englischer Sprache. Zürich, Chronos, 2015. 68 Fr.

Mit der im Auftrag der *Fondation Suisa* kuratierten «Swiss Film Music Anthology 1923–2012» legt der Musik- und Medienwissenschaftler *Mathias Spöhr* ein ebenso reichhaltiges wie kompaktes Grundlagenwerk zur Geschichte der Schweizer Filmmusik vor, das über Jahre Bestand haben wird. Das liegt zu einem guten Teil daran, dass die Musik konsequent im Kontext der gesamten Tonspur und in Relation zum Bild betrachtet wird. Deshalb handelt es sich bei den Hörbeispielen auf drei prall gefüllten Audio-CDs

wo immer möglich um integrale Auszüge aus der tatsächlichen Tonspur, inklusive Dialogfetzen und Geräuschen.

Praxiseinblicke

Viele der grösstenteils für diese Publikation entstandenen Essays bieten Einblick in den kaum bekannten Berufsalltag von Filmmusikern. Unerwartet spannend liest sich etwa der Text des Mitherausgebers *Bruno Spoerri*, der das Leben von Stummfilmmusikern anhand von Zitaten aus dem Nachlass seiner Mutter vermittelt. In Bezug auf die Stummfilmzeit stehen abgesehen von *Arthur Honeggers* Schaffen, das mehrfach gewürdigt wird, nicht die kaum je aufgeführten Originalpartituren im Vordergrund. Stattdessen richtet *Reto Parolari* sein Augenmerk auf die gängigere Praxis der Livevertonung anhand von variabel einsetzbaren Repertoirestücken für verschieden grosse Ensembles. Und *Gerrit Waidelich* charakterisiert die Improvisationskünste des Pianisten *André Despond* vor der Leinwand.

Auch in den historischen Quellentexten berichten Komponisten von finanziellen und personellen Zwängen. Dabei wird deutlich, wie lange Filmmusik mit künstlerischer Geringschätzung verbunden war. Selbst der erfolgreiche Praesens-Hauskomponist *Robert Blum* bekannte sich erst spät zum musikalischen Wert seiner Partituren. Seine theoretischen Überlegungen zu «Wesen, Aufgabe und Entstehung» von «Musik im Film» von 1960 verschaffen einem einen Einblick in die konkrete Zusammenarbeit mit Regisseuren, deren unterschiedliche Vorgaben in den vorhandenen Beispielen aus Blums Werk durchaus herauszulesen sind. Im Gegensatz zu den spätromantischen Stücken für Leopold Lindtberg und Franz Schnyder wirkt seine mit Holzbläsern, zwei Klavieren und drei Schlagzeugern besetzte Musik für Kurt Fröhs *Demokratie in Gefahr* (1950) geradezu modern. Trotzdem steht Blum auch hier der E-Musik näher als die anderen Komponisten, mit denen Fröh bei seinen Stadtfilmen zusammengearbeitet hat. Speziell in *Walter Baumgartner* von der Zürcher Produktionsgesellschaft Gloriafilm fand Fröh einen Verbündeten, der unter anderem als Schlagerarrangeur und Jazzmusiker mit verschiedensten Bereichen der zeitgenössischen Unterhaltungsmusik vertraut war und auch elektronische Instrumente wie das Trautonium einsetzte.

Innovativer Einsatz
von Elektronik

Die präzise kommentierten und illustrierten Musikstücke und Kurzfilme der Anthologie zeigen eindrücklich, welch

kreativen Umgang Schweizer Filmkomponisten seit der Stummfilmzeit mit elektronischen Klängen fernab von zeitlich und finanziell bedingten Orchestersamples und synthetischen Streichern pflegen. So setzt *Honegger* die *Ondes Martenot* bereits 1934 im Animationsfilm *L'idée* zur Charakterisierung der Hauptfigur, einer Allegorie der Emanzipation, ein. Der seltsam körperlose Klang betont hier hauptsächlich die ätherischen Qualitäten der positiv besetzten Figur. Bald darauf sollten aber solche Klänge zum Synonym für (ausserirdische) Bedrohungen werden.

Obwohl elektronische Klangerzeuger weiterhin sporadisch in Filmmusikorchestern auftauchten, verhalf erst die als Wendepunkt für den Schweizer Film gewürdigte Expo 64 neuen Methoden der Filmtongestaltung zum Durchbruch. Dies galt neben der Elektronik auch für den modernen Jazz, der in *Julien-François Zbindens* Vertonung der Filminstallation *La Suisse s'interroge* eine Hauptrolle spielte. Auf der beiliegenden DVD vermitteln beispielsweise *Spoerris* gewagte Tonspuren für Kurt Aeschbachers Werbe- und Experimentalfilme einen Eindruck, wie stark die Konventionen während dieser Pionierzeit aufgeweicht wurden. Auf einer der abgedruckten Partiturseiten zeigt sich etwa, dass *Spoerri* seine komplett aus Geräuschen zusammengeklebte *Musique concrète* zum Werbespot *Araldit-Buchstaben* (1966) in Notenschrift zu Papier brachte.

Freier Umgang
mit Versatzstücken

Mit zeitlicher Verzögerung zur amerikanischen Entwicklung trieben Schweizer Sounddesigner wie *Florian Eidenbenz* die Verschränkung von Geräusch und Musik auch jenseits elektronischer Klangerzeugung voran. So evozieren zu Beginn von *Fredi M. Murers Höhenfeuer* (1985) atmosphärische Klänge, die entfernt an Kehlkopfesang erinnern, vor dem geistigen Auge Bilder von majestätischen Bergpanoramen. Ohne diese imaginäre Bergwelt mit einer Totale visuell zu bestätigen, fährt die Steadicam nach der Aufblende in Nahaufnahme über eine Wiese, wo ein Knabe metallisch rasseln- und knarrende Mäusefallen vergräbt, während sich aus dem organischen Klangteppich eine warme Klarinettenmelodie herausschält. Innerhalb einer einzigen Minute gelingt es dem Komponisten *Mario Beretta* im Zusammenspiel mit *Eidenbenz*, durch die Vermischung von organischen Instrumentalklängen und überdeutlichen Geräuschen die vermeintliche Wahrnehmung des gehörlosen Protagonisten zu vermitteln.

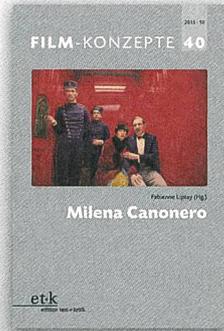
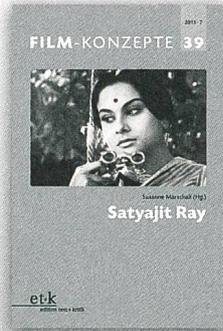


Film-Konzepte

Herausgegeben von M. Krützen,
F. Liptay und J. Wende

auch als
eBook

Anzeige



Susanne Marschall (Hg.)

Heft 39

Satyajit Ray

etwa 100 Seiten, zahlreiche farbige
und s/w-Abbildungen

€ 20,-

ISBN 978-3-86916-446-5

Der bengalische Regisseur, Musiker und
Filmkomponist Satyajit Ray zählt zu den
Ausnahmeerscheinungen des internatio-
nalen Kinos. Das Heft greift aus dem um-
fangreichen Werk Rays exemplarisch Filme
heraus, in denen Rays Kunst des gesell-
schaftskritischen Kinos zur Geltung kommt.

Fabienne Liptay (Hg.)

Heft 40

Milena Canonero

etwa 100 Seiten, zahlreiche farbige
und s/w-Abbildungen

€ 20,-

ISBN 978-3-86916-448-9

Milena Canonero zählt zu den herausra-
gendsten Kostümbildnerinnen unserer
Zeit. Das Heft versammelt Beiträge zu
ihren Entwürfen, betrachtet ihren Einfluss
auf die Mode und wirft einen Blick hinter
die Kulissen. Damit wird die Arbeit Milena
Canoneros erstmals in einer umfassenden
Darstellung gewürdigt.

et+k

edition text+kritik · 81673 München
www.etk-muenchen.de

Kino lesen!



224 S. | zahlr. Abb. | Pb.
CHF 38,00 | im Abo CHF 27,00
978-3-89472-611-9



592 S. | Pb. | viele Abb.
CHF 31,60
978-3-89472-873-1

Ob ausgelöst durch Alkohol
oder Drogen, hervorgerufen
durch Gefühle transzendent-
religiöser Art, Liebe oder
Hass, Veräußerung, sinn-
liche Überwältigung oder
Hypnose – der Rauschzu-
stand ist Teil der Filmge-
schichte. Dem spürt die
neue Ausgabe von CINEMA
nach.

«... eine außerordentlich
angenehme Sinnes- und
Geisteserfahrung».
Film & TV Kameramann

Das einzige Filmlexikon in
Printform bietet einen umfas-
senden Überblick über das
vergangene Filmjahr und
hilft mit durchdachter Aus-
wahl und klaren Bewertungen
den Überblick zu behalten.
Schwerpunktthema im
aktuellen Jahrbuch sind
City-Guides: 14 Städte, von
Moskau bis Zürich werden mit
cineastischem Blick vorgestellt.

www.schueren-verlag.de **SCHÜREN**

Anzeige

FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln,
indoor-Plakate und sehr gezielte
Flyerwerbung in über 2'500
Lokalen, Shops und Kulturtreff-
punkten. Auffällige Werbung auf
Tischsets und Bierdeckel.



ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

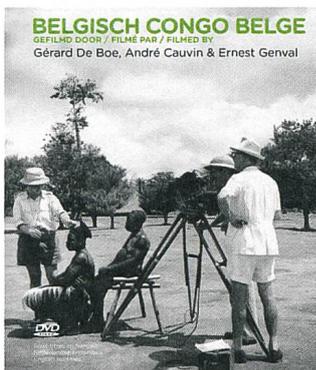
Die Texte lenken das Interesse nicht nur auf solche Meilensteine, sondern auch auf vermeintlich konventionelle Stücke. So erhellen Hörbeispiele die Ausführungen des Komponisten *Jonas C. Haefeli* zur Spannungserzeugung. Im Gegensatz zu Honegger, der in *Farinet* (1939) der inhaltlichen Spannung musikalisch entgegenwirkt, entsteht die diegetische Illusion in den Spielszenen des ironisch gebrochenen Kurzfilms *Wilhelm Tell* (1991) ausschliesslich dank Haefelis Einsatz von Genre-Versatzstücken wie Slide-Gitarre und Maultrommel. *Ben Jeger* wieder bekennt sich in den Kurzkommentaren offen zu seinen Einflüssen und nennt beispielsweise im Zusammenhang mit *Akropolis Now* (1983) Francis Lai, *Zorba The Greek* (1964), Grace Jones und Astor Piazzolla, wobei Letzterer ihn wohl auch zum erlösenden Finale von *Der Verdingbub* (2011) inspiriert hat.

Dank einem sehr breiten Filmverständnis eignet sich die übersichtlich und liebevoll gestaltete Anthologie nicht nur als attraktiver Ausgangspunkt für weitere Studien zur Schweizer Filmmusik, sondern dank Farbcodierung und Register auch als Nachschlagewerk, das grosse Lust weckt, die Schweizer Filmgeschichte neu zu entdecken.

Oswald Iten

Kolonialfilme aus Belgisch-Kongo

CINEMATEK



Belgisch Congo Belge; Format: 1:1.33; Sprache: Französisch, Niederländisch; Untertitel: Englisch, Französisch, Niederländisch. Vertrieb: Cinémathèque Royale de Belgique/Koninklijk Belgisch Filmarchief (www.cinematek.be)

Vergleiche auch die thematisch verwandte Studie von Wolfgang Fuhrmann: *Imperial Projections. Screening the German Colonies*. London, New York, Berghahn, 2015

Kolonialfilme sind meist nichtfiktionale Filme, die in kolonialen Territorien produziert wurden: Reisefilme, Natur- und Jagdszenen, allerlei Dokumentarisches sowie ethnografische Studien über «die Eingeborenen». Natürlich sagen diese Filme wenig aus über das, was sie im Bild festhalten, dafür verraten sie umso mehr über die Haltung, aus der heraus sie entstanden sind. Als identitätsstiftendes Vehikel für das europäische Publikum produziert, zelebrierten sie das exotisch Fremde, und zugleich fungierten sie für den Zuschauer als Mittel zur Identitätsstiftung, als «nationale Nabelschau und imperiale Selbstvergewisserung» (Wolfgang Fuhrmann). Das macht sie in der Geschichte des europäischen Films zwangsläufig zu einem düsteren Kapitel, über das gerne geschwiegen wird.

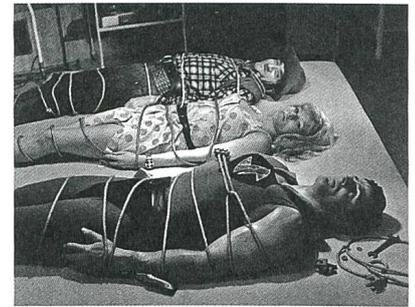
Dass Kolonialfilme kaum auf DVD erhältlich sind, erstaunt vor diesem Hintergrund nicht. Umso dankenswerter sind die Bemühungen der Cinémathèque Royale de Belgique, die sich dieses schwierigen Erbes angenommen hat. Das Resultat liegt nun in Form der Doppel-DVD *Belgisch Congo Belge* vor. Die sorgfältig kuratierte Edition, die von einem umfassenden Booklet (100 Seiten) begleitet wird, enthält 15 Kolonialfilme aus dem ehemaligen Belgisch-Kongo. Sie geben Einblick in das Selbstverständnis eines Kleinstaats, der spät zur Kolonialmacht wurde und dabei mit beispielloser Gewalt vorging. 75 Mal grösser als Belgien, war der Kongo (einschliesslich seiner Bewohner) zunächst Privatbesitz des belgischen Königs – ein einzigartiger Status in der Kolonialgeschichte. Dass das Land in der Folge systematisch ausgebeutet wurde, war verglichen mit den Praktiken anderer Kolonialmächte nicht weiter auffällig. Wohl aber die Brutalität, mit der die Plünderung vorangetrieben wurde. Sie ging unter der Bezeichnung «Kongogräuel» in die Geschichtsbücher ein, umfasste systematische Zwangsarbeit, Geiselaft, Tötungen, Vergewaltigungen und Verstümmelungen. Die Verbrechen waren derart exzessiv, dass es sogar dem imperialistischen Europa zu viel wurde: 1908 musste der Kongo in eine «herkömmliche» Kolonie umgewandelt werden. 1960 zog sich Belgien völlig überstürzt aus ihr zurück und hinterliess ein Chaos.

Die auf der DVD versammelten Filme erwähnen die Kongogräuel – natürlich – nicht. Stattdessen berichten sie über die vielfältigen «Segnungen», die das «Mutterland» dem Kongo zuteil werden liess. Dazu gehören der Betrieb einer Leprastation für Einheimische; die Ausbildung der «schwarzen Elite» in eigens dafür eingerichteten Bildungsstätten; die «gemischtrassische» Universität Lovanium in der Nähe von Léopoldville,

dem späteren Kinshasa; Ausbildungsgänge für medizinisches Personal; die «Erfolge» nach fünfzig Jahren Kolonialisierung; der Besuch des belgischen Königs Baudouin im Kongo 1955. Gerade dass die Kehrseite dieser «Errungenschaften» verschwiegen wird, macht die Filme zu beklemmenden Zeugnissen, die nicht in Vergessenheit geraten sollten. Sie erzählen von einer Welt, die offiziell seit einem halben Jahrhundert nicht mehr existiert, deren Nachwirkungen aber bis heute unübersehbar sind.

Philipp Brunner

Raritäten aus Ost und Nord: Das DVD-Label Malavida



Kdo chce zabít Jessii? / Wer will Jessie umbringen?
Václav Vorlíček, 1966

Vollständiges Angebot:
www.malavidafilms.com

Das in Paris beheimatete DVD-Label Malavida hat sich in jüngster Zeit durch Filme hervorgetan, die bislang nicht oder in Einzelfällen bei «The Criterion Collection» (USA) oder «The Masters of Cinema» und «Second Run» (Grossbritannien) erhältlich waren. Der gemeinsame Nenner des kleinen, aber feinen Malavida-Angebots besteht darin, dass es sich meist um ost- und nordeuropäische Raritäten der fünfziger bis siebziger Jahre handelt. Viele von ihnen entstanden im Rahmen von Erneuerungsbewegungen, die in Anlehnung an die französische Nouvelle Vague als Neue Wellen bezeichnet werden und die Kinolandschaften Polens, Ungarns, Jugoslawiens, der Tschechoslowakei, Norwegens, Schwedens und Finnlands nachhaltig veränderten.

Wie bei der Nouvelle Vague handelt es sich auch bei den ost- und nordeuropäischen Filmen um eine Opposition gegen das etablierte Filmschaffen der Väter: Ihm galt es, ein neues, stilistisch innovatives Kino entgegenzusetzen, in dessen Zentrum die gesellschaftliche Realität der jungen Erwachsenen stand.

**DAS SOLARBETRIEBENE
OPENAIR-KINO**

- 2./3. BADEN** → TRIEBGUET, 21.30 UHR
AUG. 2.8. KITE RUNNER 3.8. GOOD MORNING, KARACHI
- 4./5. LENZBURG** → ZIEGELACKER, 21.30 UHR
AUG. 4.8. KITE RUNNER 5.8. CONDUCTA
- 6./7. AARAU** → PARK ALTE KANTONSSCHULE, 21.30 UHR
AUG. 6.8. KITE RUNNER 7.8. GOOD MORNING, KARACHI
- 9./10. BIRSFELDEN** → ZENTRUMSMATTE, 21.15 UHR
AUG. 9.8. KITE RUNNER 10.8. CONDUCTA
- 11./12. THUN** → INSELI KEHR, 21.15 UHR
AUG. 11.8. KITE RUNNER 12.8. CONDUCTA
- 13./14. SOLOTHURN** → KREUZACKERPLATZ, 21.15 UHR
AUG. 13.8. KITE RUNNER 14.8. GOOD MORNING, KARACHI
- 18./19. FRAUENFELD** → BURSTELPARK, 21.00 UHR
AUG. 18.8. KITE RUNNER 19.8. CONDUCTA
- 20./21. WÄDENSWIL** → VILLA FLORA, 21.00 UHR
AUG. 20.8. KITE RUNNER 21.8. CONDUCTA
- 22./23. ADLISWIL** → SCHULHAUS KRONENWIESE, 21.00 UHR
AUG. 22.8. KITE RUNNER 23.8. CONDUCTA
- 25./26. RAPPERSWIL-JONA** → KAPUZINERZIPFEL, 20.45 UHR
AUG. 25.8. KITE RUNNER 26.8. CONDUCTA
- 27./28. HORGEN** → PARKBAD SEEROSE, 20.45 UHR
AUG. 27.8. KITE RUNNER 28.8. CONDUCTA
- 3./4. ZÜRICH** → BÄCKERANLAGE, 20.30 UHR
SEPT. 3.9. HUNGER – GENUG IST NICHT GENUG
4.9. THE LUNCHBOX

**EINTRITT FREI – KOLLEKTE
EIGENE SITZGELEGENHEIT MITNEHMEN
WETTER UNKLAR? CINEMASUD.CH/BLOG**

www.cinemasud.ch

KITE RUNNER

MARC FORSTER, 2007
128 MIN., CHINA/USA, Ov/d

Ein bewegendes und mitreissendes
Drama aus Afghanistan nach
dem Roman von Khaled Hosseini.



CONDUCTA

ERNESTO DARANAS, 2014
108 MIN., KUBA, Ov/d

Ein preisgekrönter Film mit einer
berührenden Geschichte und
eindrücklichen Bildern aus Havanna.



**GOOD MORNING,
KARACHI**

SABIHA SUMAR, 2013
85 MIN., PAKISTAN, Ov/d

Statt Hausfrau will eine junge Frau
in Pakistan Model werden und
so eigenständig ihre Familie ernähren.



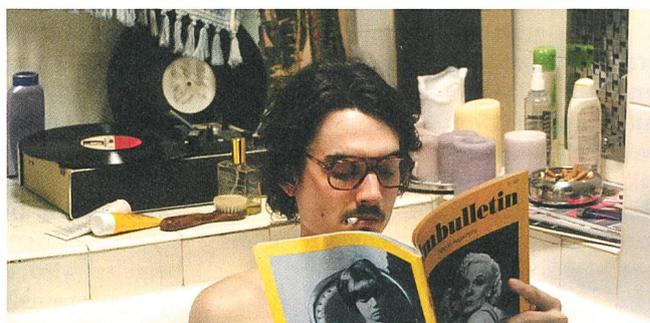
Schenken Sie sich
und anderen

acht mal im Jahr

cineastisches
Lesevergnügen.

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino
www.filmbulletin.ch



Filmbulletin-
Jahresabo

mit 8 Ausgaben

für 75 Fr.
oder 50 €

Reduziertes
Filmbulletin-Abo

für 50 Fr. oder 33 €

für Studierende und Lehrlinge,
mit Kulturlegi und AHV

Bestellen Sie via info@filmbulletin.ch
oder auf www.filmbulletin.ch

Filmbulletin-Abo Deutschland:
Bestellen Sie beim Schüren Verlag GmbH

+49 (0)6421 63084
oder ahnemann@schuere-verlag.de

Doch es gab auch Unterschiede: In Frankreich waren François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer und Claude Chabrol zunächst Filmkritiker, bevor sie selber zu drehen begannen. In Polen, Ungarn und der Tschechoslowakei dagegen hatten die jungen Regisseure an den berühmten Filmhochschulen von Łódź, Budapest und Prag studiert – mit dem Ergebnis, dass sie von Anfang an handwerklich ausgereifte Filme vorlegten, selbst wenn es sich dabei um Erstlingswerke handelte. Und während sich die Franzosen und Skandinavier eher gegen die verkrusteten Vorstellungen der Vätergeneration wandten, waren die Osteuropäer darüber hinaus mit den kulturpolitischen Bedingungen des Kommunismus konfrontiert. Ihre Opposition richtete sich nicht nur gegen die ältere Generation, sondern auch gegen die Willkür einer staatlich verordneten Filmsprache; nicht wenige von ihnen wurden umgehend von der Zensur verboten.

Der mehrere Dutzend Filme umfassende Malavida-Katalog enthält unter anderem folgende Filme: *Käpy selän alla* (franz. Verleihitel: *Amour libre*) des Finnen *Mikko Niskanen* (1966), das von der Nouvelle Vague und Ingmar Bergman inspirierte, erstaunlich freizügige Porträt zweier jugendlicher Paare und ihrer sommerlichen Campingtour; *Kristove roky* (*Les années du Christ*) des Slowaken *Juraj Jakubisko* (1967), das überraschende Porträt zweier ungleicher Brüder, von denen der eine selbstzweifelnder Künstler, der andere selbstsicherer Militärpilot ist; *Hogy szaladnak a fák* (*Le sac*) des Ungarn *Pál Zolnay* (1967), ein subtiles Fresko eines Bauerndorfs, in dem alte und neue Vorstellungen aufeinandertreffen; *Kad budem mrtav i beo* (*Quand je serai mort et livide*) des Serben *Živojin Pavlović* (1967), «ein schwarzhumoriger, pessimistischer Abgesang auf die verlorene Jugend und ihre trostlosen Zukunftsaussichten» (Patricia Pfeifer); *Obrazy starého světa* (*Images du vieux monde*) des Slowaken *Dušan Hanák* (1972), ein verblüffender Dokumentarfilm über das bäuerliche Leben in der Slowakei, der ganz und gar nicht den Wünschen des Regimes entsprach; und schliesslich *Motforestilling* (*Objection*) des Norgwegers *Erik Løchen* (1972), der selbstreflexive Spielfilm über die Dreharbeiten eines Spielfilms, der lange vor Christopher Nolans *Memento* (2000) damit experimentierte, dass die einzelnen Episoden einer Geschichte in verschiedenen Chronologien geordnet werden können.

Weitere Filme stammen von Anja Breien, Arne Mattson und Bo Widerberg (Skandinavien), Karel Kachyňa, Evald Schorm und Štefan Uher (Tschechoslowakei), Zoltán Fábri, István Gaál und

András Kovács (Ungarn) sowie Wojciech J. Has, Jerzy Kawalerowicz und Andrzej Munk (Polen). Durch ihre Herausgabe schliesst Malavida eine empfindliche Lücke und ermöglicht es, die Sicht auf eine politisch wie kulturell bewegte Zeit des europäischen Kinos endlich zu vervollständigen. Die Qualität der Fassungen ist in der Regel hervorragend, alle Filme haben französische, einige zusätzlich auch englische Untertitel.

Philipp Brunner

DVD ↓ '71



'71 (GB 2014) Format 2,39:1 / 16:9, Sprache: Englisch, Deutsch (DD 5.1), Untertitel: D. Vertrieb: Ascot-Elite

Zu Beginn von '71 spielt der englische Soldat Gary Hook mit seinem kleineren Bruder vor einem Waisenhaus Fussball. Als sie sich verabschieden, hofft der Bruder, Gary heil wiederzusehen. Das wird er, fast heil und traumatisiert. Statt wie erhofft nach Deutschland wird Gary nämlich in Nordirland eingeteilt, unter die Leitung eines unerfahrenen Kommandanten. Genauso unvermittelt, wie sich der völlig unvorbereitete Protagonist mitten im brutalen Konflikt zwischen der englischen Armee und der IRA, zwischen Protestanten und Katholiken, wiederfindet, werden auch wir mitten in die viszerale Action und in die Kriegswirren in Belfast hineinkatapultiert. Als die Einheit in einem Wohnquartier von gewaltbereiten IRA-Anhängern überrumpelt wird, stirbt ein Soldat, worauf in der ausbrechenden Panik Gary allein zurückgelassen wird.

Zum Glück drosselt der aus Frankreich stammende Regisseur *Yann Demange* in seinem Erstling bald das Tempo, ohne aber an Spannung zu verlieren. Auf der Flucht durch das unbekannte Labyrinth West Belfast, in dem Protestanten und Katholiken in unmittelbarer Nachbarschaft voneinander einzelne Strassen beherrschen, und ohne die leiseste Ahnung, wem er trauen kann, stolpert

Gary in undurchsichtige Verflechtungen zwischen der englischen Armee, der Undercover-Abteilung, die nach IRA-Mitgliedern fahnden soll, und der IRA und kommt nur knapp mit dem Leben davon.

Jack O'Connell spielt den jungen Soldaten als verletzlichen Jedermann, der als Spielball in ein Katz-und-Maus-Spiel gerät, dessen Regeln er in der kurzen Zeit nicht begreifen kann. Demange gelingt ein spannender Thriller, der den historischen Kontext nicht nur als Hintergrund benutzt, sondern Fragen nach den damaligen Beweggründen der jeweiligen Parteien aufwirft.

Tereza Fischer

Buch ↓ Kino im Konjunktiv – Nichtrealisiertes



Simon Braund (Hg.): Die besten Filme, die Sie nie sehen werden. Zürich, Edition Olms, 2014. 256 S., Fr. 37,90, € 29,95

Terry Gilliams «Don Quixote», Orson Welles' «It's all true», Stanley Kubricks «Napoleon», Paul Verhoevens «Crusade», Russ Meyers «Who killed Bambi?», David Leans «Nostromo»: vielversprechende Projekte renommierter Regisseure, die nie zustande kamen. Oft waren es die anschwellenden Budgets, oft die Detailgenauigkeit, auf die die visionären Filmemacher Wert legten und die immer wieder Nachbesserungen notwendig machten, nicht selten aber auch die Studios, die das Risiko scheuten. Was würden Filmliebhaber nicht geben, um diese Werke doch noch sehen zu können! In dem von *Simon Braund* herausgegebenen Band «Die besten Filme, die Sie nie sehen werden» stellen 16 britische Filmkritiker solche Filme vor, darunter neben den genannten auch unbekanntere Projekte wie Charlie Chaplins über mehrere Jahrzehnte verfolgte «Napoleon»-Film oder die Zusammenarbeit der Marx Brothers mit Salvador Dalí, ein

Film mit dem Titel «Giraffe on Horseback Salads» – zu beiden Filmen wurden übrigens Jahrzehnte später die Drehbücher wieder aufgefunden ...

Man erfährt einiges über die oft langwierigen Arbeiten und über die Gründe des Scheiterns, ebenso, was – nicht selten – von dem aufgegebenen Projekt später in andere Filme des Regisseurs einfluss oder aber in anderer Form von anderen Machern realisiert wurde. Am Ende jedes Textes werden die Chancen umrissen und bewertet, ob wir den Film eines Tages doch noch zu sehen bekommen. Insgesamt 16 Designer steuern zu jedem Film einen aus grafischen Elementen komponierten Plakatentwurf bei, der die Phantasie des Lesers ebenfalls anregt. Zu manchen der Projekte (so zu Terry Gilliams «The Defective Detective») finden sich sogar zeitgenössische Entwürfe, die erfreulicherweise in diesem reich illustrierten Band abgebildet werden.

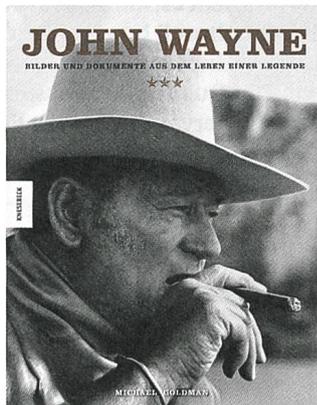
Regisseure wie Terry Gilliam, Orson Welles oder Stanley Kubrick kommen öfter vor, deren unrealisierte Projekte sind anderswo noch ausführlicher dokumentiert (so bei Kubrick durch die Öffnung seines umfangreichen Archivs für eine Publikation und eine Ausstellung), ein auf den ersten Blick ketzerischer Gedanke wird gleich in der Einleitung geäussert: Hätte Kubrick so viel Zeit für die finale Realisierung seines «Napoleon»-Films benötigt, hätte er wohl keine Zeit gefunden, uns einen Klassiker der Moderne, nämlich *A Clockwork Orange*, zu schenken.

Andererseits: Für die Fertigstellung des weitgehend gedrehten, aber durch Rechtstreitigkeiten Jahrzehnte unter Verschluss befindlichen *The Other Side of the Wind* von Orson Welles läuft gerade eine Crowdfunding-Kampagne, Terry Gilliam äusserte sich vor einigen Monaten zuversichtlich, seinen «Don Quixote» mit einer neuen Besetzung doch noch drehen zu können, und Alejandro Jodorowskys «Dune», so erklärte der Regisseur vor zwei Jahren anlässlich der Premiere einer abendfüllenden Dokumentation darüber, soll jetzt – produziert von Nicolas Winding Refn – als Animationsfilm seine Auferstehung feiern – erfreuliche Mitteilungen, in die sich aber auch eine gewisse Skepsis mischt: Wird das dann dem standhalten können, was der Cinephile mittlerweile in seinem Kopf entworfen hat?

Frank Arnold

Buch →

Print the Legend – John Wayne



Michael Goldman: John Wayne. Bilder und Dokumente aus dem Leben einer Legende. München, Knesebeck, 2014. 160 S., Fr. 53.90, € 29,95

Hat es irgendwo eigentlich schon einmal eine Retrospektive mit John-Wayne-Filmen gegeben? Die Verehrung für seine Regisseure Ford und Hawks steht in einem gewissen Widerspruch zu der Abneigung, die Wayne entgegenschlägt. Als «reaktionär» verteufelte man ihn früher. Zugegebenermassen denkt man bei seinem Namen nicht nur an grosse ikonografische Momente des amerikanischen Kinos wie an die Kamerabewegung auf den Mann in der Wüste zu, der bei seinem ersten Auftritt in *Stagecoach* lässigbestimmt mit seinem Gewehr hantiert, oder an den Mann, der in *The Searchers* aus der Dunkelheit des Hauses ins Freie hinaustritt. Man denkt eben auch an den propagandistischen *The Green Berets* und den patriotischen *The Alamo*, seine beiden Regiearbeiten. Selbst wer seine Präsenz bei Ford und Hawks schätzt, könnte sich fragen, warum sollte er ein Buch lesen, das sich in erster Linie mit der Person beschäftigt? Und das zudem noch mit dem Vermerk daherkommt, «Autorisiert von John Wayne Enterprises»? Vielleicht, weil die Gestaltung der 160 grossformatigen Seiten so liebevoll ist. Neben etwa 200 Abbildungen werden hier zahlreiche Dokumente reproduziert, darunter der Pass von Marion Morrison (so sein Geburtsname) mit dem Vermerk «Not valid for travel to or in communist controlled portions of China, Korea, Vietnam or to or in Albania.»

Ein eingeklebter Umschlag enthält faksimilierte Briefe von Steve McQueen, James Stewart und Howard Hawks, steckt man sie zurück, merkt man, dass sich neben diesen A4-Bögen auch noch eine Reihe von A5-Briefen darin befindet – eine wahre Wundertüte, die noch übertroffen wird von einem zweiten Umschlag mit Schreiben von fünf amerikanischen

Präsidenten – sowie der Gratulation von FBI-Chef J. Edgar Hoover zum Oscar von 1970. Textlich wirklich hoch spannend sind allerdings faksimilierte Briefe von John Ford, in denen dieser sich ziemlich abschätzig über den Schauspieler Ward Bond äussert, einen mehr als «freundlichen Zeugen» vor dem McCarthy-Ausschuss.

Aus dem, was wir hier über Waynes Leben erfahren, spricht schon eine bestimmte Integrität, auch das Bestreben, Freunden oder vielversprechendem Nachwuchs (wie dem jungen Ron Howard in *The Shootist*) bei ihren Filmkarrieren zu helfen. «Ich möchte ein anderes Ende», schrieb er in einem Brief an einen Journalisten, mit dem er lange zusammen an seiner Autobiografie gearbeitet hatte, zu einem Zeitpunkt, als es ihm in seiner Karriere und auch privat nicht so gut ging. Das erinnert an seinen Schwanengesang mit *The Shootist*, in dem der krebskranke Protagonist eben auch versucht, seinen Tod nach seinen eigenen Regeln in Szene zu setzen. Den Darsteller Wayne kann man schätzen, ohne sich für seinen Patriotismus erwärmen zu müssen.

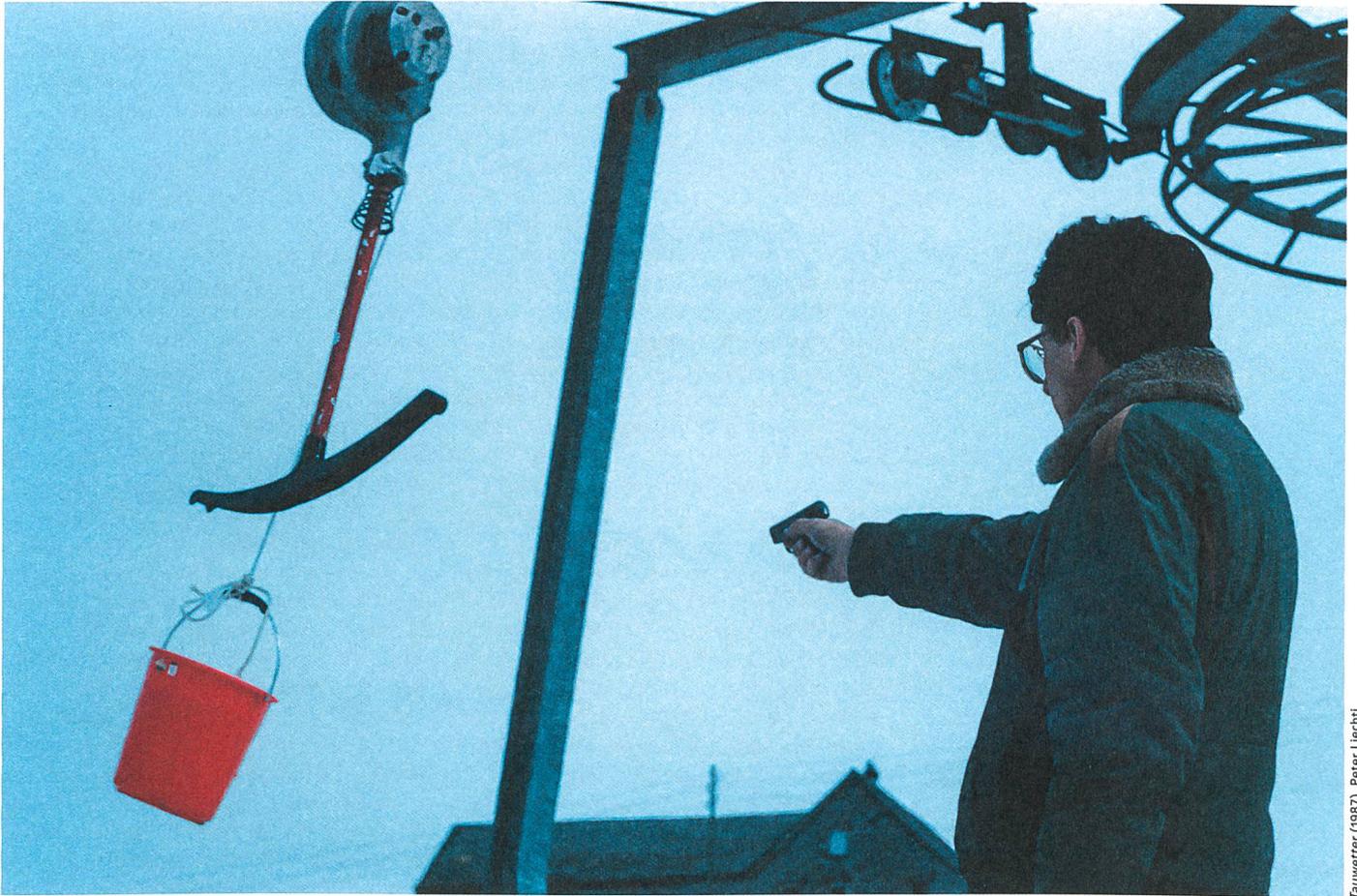
Frank Arnold

The Big Sleep

Ursula Rindlisbacher
12. 11. 1937–29. 6. 2015

«Im Frühling 1973 verliess Ursula Rindlisbacher die glamouröse Welt einer Zürcher Modellagentur, um als alleinige, anfangs nicht einmal vollamtliche Sekretärin ins Schweizerische Filmzentrum zu wechseln. Improvisation, kreatives Umgehen mit immer neuen Problemen, aber auch Geduld und Sparsamkeit waren gefragt. In Cannes etwa fehlte dem Filmzentrum das Geld für einen offiziellen Messestand. Also richtete Ursula in ihrem Schlafzimmer im inzwischen abgerissenen Hotel Savoy ein Büro ein und empfing Journalisten, Festivaldirektoren, Verleiher, Produzenten und andere Vertreter der Filmwelt, die sich immer stärker für die Newcomer aus der Schweiz interessierten. (...) Es war nicht nur ihre wunderbare Ausstrahlung, die so viele Freunde von ihr in Bann zog, es war auch ihre grosse Verletzlichkeit, ihre Aufrichtigkeit und Hartnäckigkeit, die sie einmalig machten.»

→ Aus dem In memoriam von David Streiff, Christa Saredi, Thomas Laely, This Brunner und Marianne Baviera



Taueretter (1987), Peter Liechti

Verlag Filmbulletin

Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
+41 52 226 05 55
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer, Josef Stutzer

**Inseratverwaltung,
Marketing, Fundraising**

Lisa Heller
+41 52 550 50 56
inserate@filmbulletin.ch

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali,
Mirko Leuenberger, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Mitarbeiter dieser Nummer

Johannes Binotto, Simon Spiegel, Uwe Lützen,
Patricia Vidović, Patrick Straumann, Michael
Pekler, Gerhard Midding, Michael Ranze,
Erwin Schaar, Dennis Vetter, Till Brockmann,
Oswald Iten, Philipp Brunner, Frank Arnold,
Stefan Zweifel

Fotos

Wir bedanken uns bei: trigon-film, Ennetbaden;
Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz;
Arthouse Movie, Cinémathèque suisse,
Dokumentationsstelle Zürich, Elite Film,
Filmcoopi Zürich, Praesens Film, Warner Bros.
Home Video, Xenix Filmdistribution, Zürich;
Pandora Filmverleih, Aschaffenburg; Delphi
Filmverleih, missingfilms, Neue Visionen
Filmverleih, Berlin; Nippon Connection, Köln;
Haut et Court Distribution, Mars Distribution,
Pyramide Distribution, Paris

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen

PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente

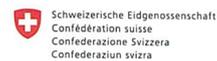
Filmbulletin erscheint 2015 achtmal.
Jahresabonnement Schweiz: CHF75 (inkl.
MWST); Deutschland: € 50, übrige Länder
zuzüglich Porto

© 2015 Filmbulletin

57. Jahrgang
Heft Nummer 348
ISSN 0257-7852

**Pro Filmkultur**

Filmbulletin – Zeitschrift für Film und Kino
ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von
Filmbulletin wird von den aufgeführten
öffentlichen Institutionen mit Beträgen von
Franken 20 000 und mehr unterstützt:



Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Stadt Winterthur

**Redesign**

Das Redesign der Printausgabe
und des Onlineauftritts von Filmbulletin
wurde gefördert von:

Bundesamt für Kultur, Sektion Film (EDI)

Jubiläumsstiftung der Schweizerischen
Mobiliar Genossenschaft

Eise v. Sick Stiftung

Cassinelli-Vogel-Stiftung

Dr. Albert Gnägi

MIGROS
kulturprozent

*The golden age of trash
has long been over
because irony ruined it.*
John Waters

Ironie ohne Ende

1990 verzweifelte der amerikanische Schriftsteller David Foster Wallace am Triumphzug des Trash im amerikanischen Fernsehen, er sah sich vom ironischen Grinsen umzingelt und für die Autoren nur noch einen Ausweg: komplexe, schwer entzifferbare Texte, die sich der Konsumierbarkeit und der Gesellschaft des Spektakels entziehen. In seinem Werk «Infinite Jest» (1996) wird ein Avantgarde-Filmer zum letzten wahren Terroristen: Er entwickelt einen Film, bei dem man starrend sitzen bleibt, geifernd vor Lust, gaffend, bis man vor dem TV-Apparat vor lauter «unendlichem Spass» stirbt.

So sassen wir damals selber in der Schweiz, in Zürich: Noch hatte der Trash nicht in unserem Staatsfernsehen Einzug gehalten, wir entdeckten ihn auch nicht im amerikanischen Fernsehen, sondern im Kino Nord-Süd bei Retrospektiven von John Waters. Was in den USA bereits von der Gesellschaft des Spektakels geschluckt worden war, faszinierte uns in seiner grellen Fremdheit. Diese Lust explodierte, als wir endlich eine VHS-Kassette mit dem Film *Pink Flamingo* fanden, der dank der Zürcher Polizei und dem Jubel des «Tages-Anzeigers» 1974 in Zürich beschlagnahmt und mitsamt dem Werbematerial vernichtet wurde.

Unsere biedere Sehnsucht nach Trash

«I am Divine», jubiliert Waters Dragqueen wieder und wieder unter einem entgötterten Himmel, wo die Welt, im Sinne Nietzsches, nur als ästhetisches beziehungsweise unästhetisches Kunstwerk gerechtfertigt ist. Wenn wir damals gewusst hätten, wie verzweifelt wir uns nach diesem Ausbruch anarischer Lust auf Selbstvergöttlichung im Jetzt sehnten, wenn wir, eine brave Bande

von Freunden im Zürich der achtziger Jahre, bei der Entdeckung von Waters' Filmen, die uns mitten ins pubertäre Hirn und Herz trafen, gehaut hätten, wie viel mehr wir uns heute nach unserer damaligen Sehnsucht sehnen würden, obwohl Divine, die ganze Uniform ihres Körpers in Rosa gezwungen, den Revolver nicht nur auf ihre Opfer richtete, die sie in einer schockierenden Szene vor der laufenden Kamera von TV-Reportern exekutiert, sondern auch gegen uns, und dabei unsere kleinbürgerliche, kleinzürcherische Wohlstandssphäre ins Visier nahm ...

Wenn wir gehaut hätten, wie diese Sehnsucht nach unserer eigenen Jugend und jener weit jugendlicheren Jugend, die auf den wilden Bildern aus Baltimore vor unseren Augen flimmerte, und uns als Inbild der rasenden Rebellion der siebziger Jahre ganz in den Jetztaugenblick der Revolte riss ... wir wären über die Gewalt der Bilder, und zwar nicht über die explizite Gewalt, sondern über die künstlerische Gewalt und Kraft erschrocken. Wir hätten nicht so naiv an den Karten des «Odorama» gerubbelt, wenn in *Polyester* (1984) ein jugendlicher Liebhaber einen Strauss weisser Rosen ins Bild hält und wir – was? – Scheisse rochen oder den Schwall von Gekotztem, während der Pizzaboy an der Tür klingelte und die Duftspur des Films im asynchronen Riss mit dem Bild unsere Lachlust erregte.

Und noch erschrockener wären wir, wenn wir damals bereits gewusst hätten, dass John Waters jene Welt des radikalen Trash bereits hinter sich gelassen hatte, auf subtilere Weise Hollywood mit Johnny Depp in *Cry Baby* (1990) unterwanderte. Doch dort ist heute nach dem Siegeszug des Trash in *daily soaps* und TV-Talks bereits der rote Teppich für glamouröse Piraten der Pulp-Kultur wie Depp ausgelegt, der die tuntigen Gesten ins globale Disneyland unserer Gegenwart trägt und als Captain Sparrow die letzten Wracks des *white trash* entert. Da freilich hatte Waters die Ebene schon längst wieder gewechselt: Den bewährten Kick der Dandys, sich durch einen elitär guten oder einen exklusiv schlechten Geschmack von der Masse abzuheben, fand er nun – in der Kunst. Er bastelte sein eigenes Kopfkino: In der Nachfolge von Salvador Dalís «Essai de simulation du délire cinématographique» (1935) pflegt er den Schock der Hoch- und Tiefkultur in Collagen von Filmstills. Die Kühle des amerikanischen Minimalismus meets Trash.

Die Kinder von Pink Flamingo

Wir ahnten nichts von diesen subtilen Wandlungen, die sich in Waters' Werk damals vollzogen – und auch nicht, wie sehr der Titel eines Buches von Charles Bukowski auf uns selbst zutraf: «Das

Schlimmste kommt noch oder Fast eine Jugend». Das Schlimmste: dass wir nie eine solche Jugend hatten wie Waters, dessen Filme uns, die wir bereits im Endstadium der Popkultur eingekerkert waren, von einem Leben jenseits des Mainstream träumen liessen. Ja, wir wären gern so durchs Leben gestrolcht, wie es John Waters in den sechziger Jahren tat, als er Woche für Woche seine Lebensfreunde um sich scharte, Divine natürlich, oder Mink Stole, die eigentlich nur Mink hiess, aber dauernd *shoplifting* betrieb und so zu ihrem «Familiennamen» Stole kam, wobei sie Plüschplunder und Funkelklunker zusammenstahl, um sich in die Galerie der grossen Diven einzureihen. Jene verschworene Bande auf LSD, die mit ihm das ganz Andere, das radikale Draussen, das Abseitige des Abartigen erkundete.

Zwischen dem Massengeschmack des Kleinbürgertums und dem Massenzwang des Hippietums waren sie – zehn Jahre vor den Sex Pistols – bereits Punk. Sie lebten auf einer Insel. Sie waren die ausgeschlossenen Dritten. No future? Sie lebten ganz in der Gegenwart und wussten nicht, dass ihnen die Zukunft gehören würde. Dass viele von uns, noch Jahrzehnte später, den Trash weiterzelebrieren würden, als er bereits Mainstream war und wir letztlich nur biedere Kinder blieben, die die revolutionären Konzepte von anno dazumal in Theater und Texte trugen, in der ewigen Wiederholung einer Art Schlingensiefel-Schlaufe.

Unsere Generation spielte in gesicherten Räumen nach, was damals im letzten Freiraum des Kommerzes als Aufstand gegen die Norm ausgelebt und *overacted* wurde. Wir sitzen heute da wie die Kinder in Waters *Kiddie Flamingos*, wo 2014 kleine Kinder den Text des Filmes vortragen – ein radikal selbstironischer Kommentar zum *shock value* seiner Filme. Wir sind noch immer diese Kinder. Eigentlich erschreckend.

Stefan Zweifel

→ John Waters. *How much can you take?*
14. August bis 1. November 2015
im Kunsthaus Zürich

→ Stefan Zweifel
lebt als freier Publizist in Zürich. Übersetzte zuletzt Rousseau und Cendrars. Kurator von Ausstellungen zu Dada und Surrealismus. Leitete den Literaturclub des SRF bis 2014. Zurzeit organisiert er mit Juri Steiner «SOS Dada» im Salon Suisse zur Kunstbiennale in Venedig. Zuletzt erschien von ihm und Michael Pfister «Shades of Sade», Matthes & Seitz 2015.



**Ab Mitte November
im Kino**

Festival del film Locarno
Official Selection
In Competition



**Ab Ende 2015
im Kino**

Festival del film Locarno
Official Selection
Semaine de la Critique



DEMNÄCHST IM KINO

**CHRISTIAN SCHOCHER,
FILMEMACHER**



**Ab 13. August
im Kino**

AMATEUR TEENS

Ab anfangs Oktober im Kino



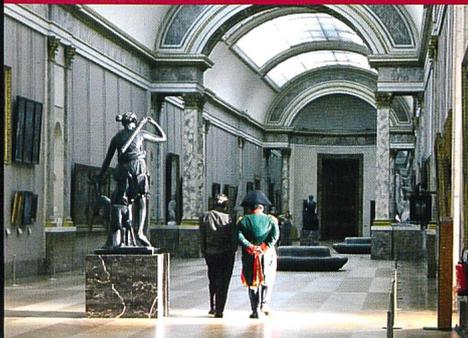
**IMAGINE WAKING UP TOMORROW
AND ALL MUSIC HAS DISAPPEARED**



**Ab 5. November
im Kino**

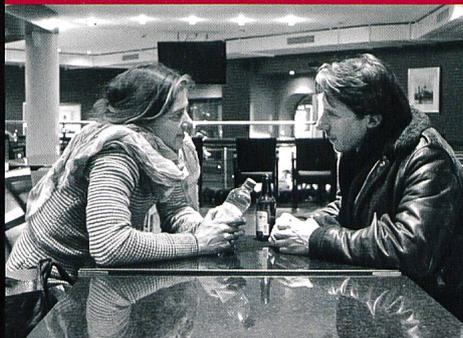
FRANCOFONIA

der neue Film von Alexander Sokurov



WINTERGAST

Ab Winter 2015/16 im Kino



ZVIDAN

von Dalibor Matanić

FESTIVAL DE CANNES
UN CERTAIN REGARD
PRIX DU JURY



Un Certain Regard Cannes 2015 - JURYPREIS
ab 2016 im Kino

LOOK NOW!

FINE FILMS SINCE 1988 - FINE FILMS FOREVER