

Kurz belichtet

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **57 (2015)**

Heft 345

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kurz belichtet

DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (1964)
Regie: Stanley Kubrick



PARVANEH (2014)
Regie: Talkhon Hanzavi



SILVERED WATER.
SYRIA SELF-PORTRAIT (2014)
Regie: Ossama Mohammed



KOKO, LE GORILLE QUI PARLE (1977)
Regie: Barbet Schroeder



Stanley Kubrick

Dem Visionär und Perfektionisten Stanley Kubrick widmet das Zürcher Xenix sein April-Programm und zeigt alle zwölf für den Verleih freigegebenen abendfüllenden Kinofilme von KILLER'S KISS (1955) bis zu EYES WIDE SHUT (1999). Und zwar erstmals vollständig in digitalisierter Form, also ohne Kratzer und Verfärbungen und mit einer Tonspur, auf der alle Nuancen zu hören sein werden. Das Programm wird ergänzt mit drei frühen dokumentarischen Kurzfilmen Kubricks, der filmischen Biografie STANLEY KUBRICK: A LIFE IN PICTURES von Jan Harlan (am 29. März begleitet von einem Gespräch mit Harlan) und ROOM 237 von Rodney Ascher, einem Film über detailfreudige Kubrick-Exegese (und Spekulation) anhand von THE SHINING (1980).

www.xenix.ch

Kurzfilmnacht-Tour

Am 27. März startet die diesjährige Kurzfilmnacht-Tour in Bern und reist bis Anfang Juni durch zwölf Städte der Deutschschweiz. Die lange Nacht des kurzen Films wird neu von den Internationalen Kurzfilmtagen Winterthur organisiert. Der Programmblock «Swiss Shorts» zeigt einen Querschnitt aus der aktuellen schweizerischen Kurzfilmproduktion, während unter dem Titel «And the Oscar goes to ...» die diesjährigen Nominierten für den Kurzfilm-Oscar zu sehen sind – inklusive PARVANEH von Talkhon Hanzavi, dem Schweizer Kandidaten. «Crime Time» ist dem skandinavischen Krimigenre gewidmet, und der vierte Programmblock, «The Rhythm Is Gonna Get You», sorgt für Tanzpower. Wie bisher wird in jeder Stadt ein Kurzfilm aus der Region als Vorpremiere das Programm eröffnen.

www.kurzfilmnacht-tour.ch

FIFF

Das Festival international de film de Fribourg wird am 21. März mit MR. KAPLAN des Uruguayers Alvaro Brechner eröffnet und schliesst am 28. März mit A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT von Ana Lily Amirpoor, einer feministischen Vampir-Romanze in einem imaginären Iran. Die Sektion Entschlüsselt widmet sich der Komödie, die Sektion zum Genrekinos heisst dieses Jahr Terra Erotica und zeigt «spannungsgeladene wie poetische Spielarten des Genres aus Russland, Südkorea oder Brasilien». In der Sektion Terra incognita kann man dem nordamerikanischen indigenen Kino begegnen, während Tony Gatlif für Diaspora ein Programm mit Filmen von und über Roma zusammengestellt hat. Die Sektion Hommage à gilt dem syrischen Dokumentarfilmer Ossama Mohammed, der seinen SILVERED WATER. SYRIA SELF-PORTRAIT mitsamt einer kleinen Reihe von historischen und aktuellen syrischen Dokumentarfilmen vorstellt.

www.fiff.ch

Jean-Luc Godard

Der diesjährige Ehrenquartz des Schweizer Filmpreises geht an Jean-Luc Godard, den «visionären Filmkünstler und virtuosen Meister der Montage, dessen avantgardistische Werke Generationen von Filmemachern weltweit inspiriert haben und immer noch inspirieren». Am 13. März wird Bundesrat Alain Berset in Genf Jean-Luc Godard die Trophäe überreichen.

Godards jüngstes Werk, ADIEU AU LANGAGE, eine Auseinandersetzung mit dem 3D-Verfahren, ist dank der Initiative des Kameramanns Fabrice Aragno nach dem Kinokunstmuseum Bern noch bis Ende März auch an der Cinémathèque suisse, Lausanne, und im Zürcher Xenix zu sehen.

Un-heimlich

Die diesjährige Reihe von CinemaAnalyse im Lichtspiel Bern ist mit «Un-heimlich» betitelt und lotet mit neun exemplarischen Filmen den Begriff des Unheimlichen aus psychoanalytischer Sicht aus. Am 26. März ist THE CAT AND THE CANARY (1927) von Paul Leni zu sehen. Der Stummfilm um eine junge Erbin und die ihr missgünstige Verwandtschaft hat mit seinem expressionistischen Dekor und der anspirschenden Kamera das Genre des Geisterhausfilms begründet, weist aber durchaus auch humoristische Elemente auf. Der Film wird von Christian Henking am Klavier live begleitet, die Einführung hält die Psychoanalytikerin Maria Luisa Politta.

www.lichtspiel.ch; www.freud-zentrum.ch

PARTY GIRL jetzt im Kino

«Der Film oszilliert zwischen Sein und Schein, verschränkt Realität und Fiktion in einer engen und damit auch verunsichernden Umklammerung. In einem Re-enactment spielt sich die sechzigjährige Angélique Litzenburger selbst, genauso wie sich ihre vier Kinder auch selbst darstellen.» (Tereza Fischer in Filmbulletin 7.2014)

PARTY GIRL von Marie Amachouheli, Claire Burger und Samuel Theis ist ab 26. März in den Deutschschweizer Kinos zu sehen.

Visions du réel

Das Plakat der 46. Ausgabe des internationalen Dokumentarfilmfestivals Visions du réel (17. bis 25. April) in Nyon zielt eine Szene aus MORE (1969) von Barbet Schroeder. Das Festival verleiht dem Kritiker, Produzenten (Les Films du Losange) und Filmemacher den Preis «Maître du Réel» und zeigt seine Dokumentarfilme GÉNÉRAL IDI

AMIN DADA (1974), KOKO, LE GORILLE QUI PARLE (1977) und L'AVOCAT DE LA TERREUR (2007) sowie BUKOWSKI TAPES (1982–1984). Ausserdem wird Schroeder eine Masterclass halten. (Die Cinémathèque suisse richtet dem Regisseur von Filmen wie LA VALLÉE, BARFLY und REVERSAL OF FORTUNE im April eine Retrospektive aus.)

Der Länderfokus des Festivals gilt dem jüngeren Dokumentarfilmschaffen aus Georgien, die Ateliers bestreiten der Franzose Vincent Dieutre und der Armenier Harutyun Khacharyan.

www.visionsdureel.ch

The Big Sleep

Francesco Rosi

15. 11. 1922 – 10. 1. 2015

«In den sechziger und siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts haben die Filme von Francesco Rosi das Wesen Italiens und den Ton ihrer Zeit getroffen, ihre Kritik formuliert, ihre Hoffnungen illuminiert. Es war die praktizierte Utopie einer unverwechselbaren filmischen Methode.»

Peter W. Jansen in seinem Essay «Demokratischer Realismus» in Filmbulletin 1.2004

Anne Cuneo

6. 9. 1936 – 11. 2. 2015

«Folglich ist die Grenze zwischen den zwei Kategorien – «Dokument/Wahrheit» im Gegensatz zu «Fiktion/Dichtung» – (die auch nicht zwingendmassen gegenläufig sind) verschwommen. Sie wechselt, verschiebt sich. Sie zu suchen – ein Abenteuer, das nur individuell sein kann –, ist ebenso aufregend wie das Lesen oder Betrachten eines Thrillers oder eines Piratenfilms.»

Anne Cuneo in der Kolumne «Zeit für schöne Augenblicke» in Filmbulletin 2.1986

www.filmstelle.ch
filmstelle
 kino immer anders

**WHAT A VIEW!
 WHAT A LANDSCAPE!**
 Hintergrund im Vordergrund

Kino für 5.-
 Studierende gratis *

24.2. **THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY** Kasse/Bar 18 Uhr – Filmstart 19 Uhr
 Sergio Leone, IT/ES/BRD/US 1966

3.3. **DIE FRAU IN DEN DÜNEN (SUNA NO ONNA)**
 Hiroshi Teshigahara, JP 1964

10.3. **SIGHTSEERS** Ben Wheatley, UK 2012

17.3. **STALKER** Andrei Tarkovsky, SU 1979

24.3. **ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD** Werner Herzog, US 2007

31.3. **DERSU UZALA** Akira Kurosawa, SU/JP 1975

14.4. **ANTICHRIST** Lars von Trier, DK/DE/FR/SE/IT/PL 2009

21.4. **DER GESCHMACK DER KIRSCHEN**
 Abbas Kiarostami, IR/FR 1997

28.4. **DELIVERANCE** John Boorman, US 1972

5.5. **SEOM – DIE INSEL** Kim Ki-duk, KR 2000

12.5. **THE SWIMMER** Frank Perry & Sydney Pollack, US 1968

25.5. **VIDEDEX – IMAGESCAPES BEYOND** Die Filmstelle am Experimentalfilmfestival!
 im Festivalkino 23 – Filmstart 22 Uhr

26.8. **FLIK – OPEN-AIR-KINO** Freilichtbildschau-Kommission – Piazza ETH Hangerberg

27.5. **FLIK – OPEN-AIR-KINO** Freilichtbildschau-Kommission – Piazza ETH Hangerberg

* Gratis für Mitglieder des VSETH/VSUZH – Jeweils am Dienstag im StuZ²
 Universitätsstrasse 6 – Kasse/Bar 19:30 Uhr – Filmstart 20 Uhr – www.filmstelle.ch

VSETH KUNZLE DRUCK ALTERNATIVE BANK SCHWEIZ propaganDa VSUZH

Zürcher Kantonalbank

Jugendfilmtage
 18.–22. März 2015

lexikon des internationalen **films**
 filmjahr 2014
 Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen, auf DVD und Blu-ray

„Es macht einfach Spaß, in dem Werk zu schmökern, zu schauen, welche Filme man gesehen hat, welche man eigentlich sehen wollte und welche komplett an einem vorbei gegangen sind ...“
 frankfurt-tipp.de

Das einzige Filmlexikon in Printform bietet einen umfassenden Überblick über das vergangene Filmjahr und hilft mit **durchdachter Auswahl** und **klaren Bewertungen** den Überblick zu behalten. Unverzichtbar für den Profi, hilfreich für den Filminteressierten. Über 2000 neue Filme, die in Deutschland oder der Schweiz im Kino oder auf DVD gezeigt worden sind. Schwerpunkt im Filmjahr 2014 sind 14 cineastische City-Guides

Filmjahr 2014 | 592 S. | Pb. | zahlr. Abb. | € 24,90
 Mit Zugang zur kompletten film-dienst Datenbank
 ISBN 978-3-89472-874-8

SCHÜREN
 www.schueren-verlag.de

FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'000 Lokalen, Shops und Kulturtreffpunkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.

propaganda

ganze Schweiz
 schnell, günstig
 sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Summer in the City, Summer in the Country

DVD



BEGIN AGAIN
(CAN A SONG SAVE YOUR LIFE?)
Regie: John Carney

Wer vom Winter die Nase voll hat, mag etwas Seelenwärme finden in zwei kleinen Sommerfilmen, die – einmal in urbaner Feelgood-Variante, einmal nordisch-lakonisch – eben auf DVD erschienen sind.

In **BEGIN AGAIN** (der hier unter dem Titel **CAN A SONG SAVE YOUR LIFE?** verliehen wird) ist die britische Singer-Songwriterin Gretta (*Keira Knightly*) in New York gestrandet. Geplant war es freilich anders: Eigentlich war sie in die Stadt gekommen, weil sich ihr Freund, der Sänger Dave (*Adam Levine*), hier den entscheidenden Schritt in seiner Karriere erhoffte – einer Karriere, die er wesentlich Grettas Talent zu verdanken hat. Doch als sich der Erfolg einstellt, dauert es nicht lange, bis er seine Beziehung zu ihr und seine künstlerischen Ideale verrät. Als Gretta unverhofft in einem Club auftritt – ohne Schnickschnack, nur sie und ihre Gitarre –, wird sie vom Indie-Musikproduzenten Dan (*Mark Ruffalo*) beobachtet. Der wiederum hat bessere Tage gesehen, ist reichlich abgetakelt und braucht dringend ein Erfolgserlebnis. In Gretta wittert er seine Chance und nimmt sie unter seine Fittiche. Weil er kein Geld hat, aber auch sonst, beschliesst er, sie ohne millionenschwere Riesenkampagne herauszubringen. Und so nehmen die beiden Grettas Songs buchstäblich in den Strassen von New York auf, weit weg von den Bedingungen eines teuren, sterilen Studios, dafür ganz nah am Klang der Stadt.

BEGIN AGAIN ist nicht *John Carneys* erster Musikerfilm. Bereits 2006 machte er in Sundance mit der Low-Budget-Produktion **ONCE** auf sich aufmerksam, die er in nur zwei Wochen abgedreht hatte und in der er die Romanze zwischen einem Dubliner Strassenmusiker (*Glen Hansard*) und einer



tschechischen Pianistin (*Markéta Irglová*) erzählte. Waren die Hauptdarsteller von **ONCE** Musiker und weitgehend unbekannt, hat Carney in **BEGIN AGAIN** eine andere Ausgangslage. Ruffalo und Knightly haben Rang und Namen, agieren aber erfrischend ungeschminkt. Ausserdem passen sie wider Erwarten gut zueinander. Ruffalo verkörpert einmal mehr den Kerl, dem es ziemlich schnurz ist, dass er seit längerem keine Dusche von innen gesehen hat. Knightly wiederum schafft es, ihr Image als höhere Tochter selber zu unterlaufen: Mit Haaren auf den Zähnen und einem Anflug von *bitchiness* beweist sie Sinn für temporeiche Dialoge und punktgenaues Timing. Ergänzt werden die beiden durch die rauchig-schöne *Catherine Keener* als Dans Exfrau, um die es wie immer viel zu schade ist, dass sie dauernd nur Nebenrollen spielt.

Carney macht seinen Film genau so wie die Geschichte, die er mit ihm erzählt: unaufgeregt, pragmatisch und mit einer guten Prise Coolness. Manche seiner Einfälle sind eindeutig nicht über jeden Zweifel erhaben, und womöglich ist sein *urban chic*, sein *keep it simple, keep it authentic* ein modisches bisschen Zuviel des Guten. Doch wenn kümmerts. Am Ende ist **BEGIN AGAIN** eine Tragikomödie, so leicht wie die laue Brise an einem warmen Sommerabend in der Stadt. Nicht mehr, aber auch nicht weniger, und manchmal ist das gerade richtig.

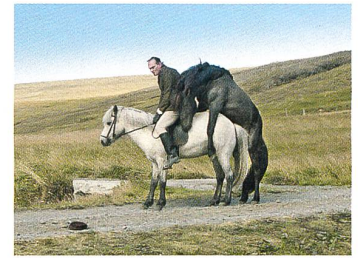
Einen ganz anderen Tonfall schlägt **HROSS Í OSS** (hiesiger Verleihtitel: **OF HORSES AND MEN**) an, das Debüt des Isländers *Benedikt Erlingsson*. In einem abgelegenen Tal macht der nicht mehr ganz junge Kolbeinn (*Ingvar Eggert Sigurdsson*) sich und sein Islandpony bereit für den Ausritt zur Nachbarin Solveig (*Charlotte Böving*). Er geht mit feierlichem Ernst zu Werke,



HROSS Í OSS
(OF HORSES AND MEN)
Regie: Benedikt Erlingsson

denn die Sache ist ihm wichtig: Er und Solveig haben schon lange ein Auge aufeinander geworfen. Natürlich haben sie darüber noch kein Wort verloren (schon gar nicht zueinander), und doch weiss längst die ganze Nachbarschaft im Tal davon, die Kolbeinns stolzen Ausritt seelenruhig mit dem Fernglas beobachtet. Und natürlich nimmt der Besuch ein ungeplantes Ende.

Kolbeinns und Solveigs aufgeschobenes Schäferstündchen ist nur der Auftakt zu einer ganzen Reihe von Episoden, die gleichermaßen schön, drastisch und bisweilen haarsträubend komisch sind. In ihrem Zentrum steht nicht nur das symbiotische Zusammenleben von Mensch und Tier in einer dünn besiedelten Gegend, sondern auch der Befund, dass der Mensch dem Tier in Sachen Triebhaftigkeit in nichts nachsteht. Es geht um das Bedürfnis nach Liebe, Sex und Geborgenheit, aber auch um weniger noble Beweggründe wie Missgunst, Eifersucht und Konkurrenz. Da schwimmt schon mal einer mit seinem Pferd aufs offene Meer, um auf einem vorbeiziehenden russischen Frachter billigen Alkohol zu erstehen. Da führen die Rivalitäten zwischen zwei sturen Nachbarsbauern zu ernsthaften Verletzungen. Da lässt sich eine junge Schwedin nicht von den Vorurteilen ihrer isländischen Kollegen ins Bockshorn jagen und treibt ohne Federlesen allein eine Herde ausgebrochener Pferde zurück. Das alles geht unzimperlich zu und her, nie sind Schnaps und Schnupftabak weit weg, und auch der Tod hat immer wieder seine Finger im Spiel. Zusammengehalten wird diese Episodenkette durch die Detailaufnahmen der Pferde, deren physische Präsenz so greifbar ist wie die ihrer Besitzer oder die der spätsommerlich-kühlen Landschaft. Und durch den wiederkehrenden südamerikanischen Rucksacktouristen (*Juan Camillo Roman*



Estrada), der sich mit seinem Fahrrad tapfer durch die Gegend kämpft und – mal fluchend, mal freudig – über die verschrobene Eigenarten der Einheimischen staunt.

Erlingssons Debüt erweist sich als ausgesprochen stilsicher, mit ausgeprägtem Gespür für Rhythmus, visuelle Komik und die Verschmelzung von Geräusch und Musik. Sein Humor ist freilich nicht jedermanns Sache. Wer Pferderomantik in Slow Motion erwartet, sollte die Finger von **HROSS Í OSS** lassen, denn die Enttäuschung wäre vorprogrammiert. Wer sich von kargen Landschaften, straubtrockenem Witz und skurrilen Geschichten über maulfaule Charakterköpfe nicht abschrecken lässt, ist jedoch an der richtigen Adresse – und wird feststellen, dass neben aller Skurrilität genauso viel Raum für Feinfühliges ist. Und gerade darin liegt das Erstaunliche dieses Films. **HROSS Í OSS** ist keine laute Klamotte, sondern eine überaus konzentrierte, mit präzisen Strichen gefertigte – und letztlich sehr liebevolle – Skizze über Sinn und Absurdität des Daseins.

Philipp Brunner

BEGIN AGAIN (CAN A SONG SAVE YOUR LIFE?) (USA 2013) Format: 1:1.85; Sprache: Englisch (DD 2.0 und DD 5.1); Untertitel: D. Vertrieb: StudioCanal

HROSS Í OSS (OF HORSES AND MEN) (Island/Deutschland/Norwegen 2013) Format: 1:2.35; Sprache: Isländisch, Schwedisch, Spanisch, Russisch (DD 2.0 und DD 5.1); Untertitel: E. Vertrieb: Axiom Films (UK-Import)

Every Film Will Be Fine Berlinale 2015, Rückschau



VERGINE GIURATA
Regie: Laura Bispuri



VICTORIA
Regie: Sebastian Schipper



EISENSTEIN IN GUANOJUANTO
Regie: Peter Greenaway



KNIGHT OF CUPS
Regie: Terrence Malick

Während und nach der Berlinale wird gern über den Wettbewerb geklagt. Immer noch zu wenig Frauen hinter der Kamera. Aber doch immerhin viele starke Frauen auf der Leinwand. Enttäuschender Eröffnungsfilm *NOBODY WANTS THE NIGHT* – trotz der weiblichen Präsenz vor und hinter der Kamera. Weitere Enttäuschungen. Vor allem verursacht durch die Altmeister, die nicht überzeugten oder zumindest stark polarisierten. Fünfundzwanzig Wettbewerbsfilme inklusive jener, die ausser Konkurrenz liefen, boten dennoch eine variationsreiche und interessante Mischung eines engagierten Kinos aus aller Welt. Darunter fanden sich auch wahre Perlen: Der kirchenkritische Beitrag *EL CLUB* des Chilenen *Pablo Larraín* wurde mit dem Grossen Preis der Jury ausgezeichnet. Er erzählt von den Abgründen der katholischen Kirche und überrascht dabei durch verzögerte Informationsvergabe, unheimliche Wendungen und eine erstaunliche Leichtigkeit voller dunkler Zwischentöne. Mit ihrem Erstling überzeugte auch die Italienerin *Laura Bispuri*. In *VERGINE GIURATA* verbiegt *Alice Rohrwacher* ihren zarten Körper zur aufgesetzten Männlichkeit und schwört der Sexualität ab, um dank einer alten Tradition der albanischen Gesellschaft als «eingeschworene Jungfrau» gewisse Freiheiten zu geniessen. Als sie nach dem Tod ihrer Adoptiveltern nach Italien emigriert, entdeckt sie langsam wieder ihre Weiblichkeit. *Rohrwacher* macht diese Verwandlung zu einem Ereignis. Darüber hinaus gab es viele, die durch gestalterischen Eigensinn und interessante Experimente auffielen.

Erfrischende Experimente

Einer, der faszinierte und sich durch Radikalität hervortat, war *Sebas-*

tian Schipper mit *VICTORIA*. In einer einzigen 140 Minuten langen Einstellung, einer Plansequenz, erzählt er von einem nächtlichen Trip, bei dem eine Spanierin in einem Club ein paar junge Männer trifft, mit ihnen herumalbert und schliesslich eine Bank überfällt. In Echtzeit. Beim dritten Take hat es geklappt, davor hat *Schipper* monatelang geprobt, mit den Schauspielern und dem Kameramann *Sturla Brandth Grøvlen*. Es ist eine ausserordentliche Improvisationsleistung, die *Grøvlen* mit seiner Steadicam hinlegte, nachts, bei sehr unterschiedlicher Beleuchtung, an über zwanzig Drehorten.

Ein schnitttechnisches Kontrastprogramm zu *VICTORIA* bot *YI BU ZHI YAO* (*GONE WITH THE BULLETS*) des chinesischen Schauspielers und Regisseurs *Jiang Wen*. Der Kleinganove *Ma Zouri* organisiert Schönheitswettbewerbe und tötet schliesslich unter Drogeneinfluss seine Geliebte. Die rasante Montage, dazu ein Zitatenbombardement und eine comicitige Geschichte, die auf einer wahren Begebenheit im Shanghai der zwanziger Jahre basiert, machten sichtbar, dass sich das asiatische Kino wohltuend deutlich vom westlichen unterscheidet. Auch wenn man sich in diesem Fall allzu leicht im Pastiche verlor.

Oft wird asiatischen Filmen vom westlichen Publikum auch Kitsch vorgeworfen. Was auch dem Japaner *Sabu* in so mancher Kritik widerfuhr. Dabei ist *TEN NO CHASUKE* (*CHASUKE'S JOURNEY*) ein charmanter Feuerwerk an selbstreflexiven Einfällen und eine unerschrockene Mischung verschiedener Genres und Stile. Es ist die Geschichte eines Tee servierenden Engels, der auf der Erde das Leben einer jungen Frau retten will. Dabei muss er den himmlischen Drehbuchautoren, die Biografien der Erdbewohner verfassen, ins Handwerk pfuschen. Die origi-

nellen Einfälle überzeugten leider nicht bis zum Ende.

(Alt)meisterliche Variationen

Eine gestalterische Tour de force lieferten die bereits erwähnten Altmeister: *Greenaway*, *Malick* und der mit einem Ehrenbären geehrte *Wim Wenders*. *Peter Greenaway* schliesst mit seiner *Eisenstein-Teilbiografie* und *Coming-out-Geschichte* *EISENSTEIN IN GUANOJUANTO* an seine Kinoglanzzeiten an, allerdings weniger verbissen als früher. Mit viel Witz und expliziten Sexszenen zeichnet er ein Bild eines in Liebesdingen unerfahrenen und lebensfrohen *Eisenstein*, der sich in Mexiko in seinen Führer verliebt und das Filmemachen vorübergehend aus den Augen verliert. Schon in der verspielten Anfangssequenz erweist *Greenaway* mit dem Schnitt und der triptychonartigen Teilung des Kaders eine Hommage an den russischen Montagekünstler. Dabei erfindet er sich nicht neu, sondern greift auf die bewährte Achsensymmetrie, auf visuelle Vielschichtigkeit und theatralische Inszenierung zurück, befreit sich selbst jedoch aus dem engen Korsett mit einer überaus bewegten Kamera.

Terrence Malick ist seinem Stil, den er in *TREE OF LIFE* eingeführt und mit *TO THE WONDER* fortgesetzt hat, in *KNIGHT OF CUPS* treu geblieben. Für die manierierte Art, flüsterndes Voice-over mit einer ununterbrochenen Kamerabewegung zu paaren, erntete er Applaus und Buhrufe zugleich. Die Geschichte eines Drehbuchautors, der in eine Sinnkrise gerät, von einer Beziehung in die andere fällt und sich langsam der Oberflächlichkeit Hollywoods bewusst wird, löst sich von linearen und festen Strukturen. Zwischendurch entwickelt der Bilderfluss durchaus eine magnetische Wirkung, bleibt je-

doch genauso oberflächlich wie die Welt, die er zu hinterfragen sucht. Die Schauspieler scheinen gern mit *Malick* zu arbeiten, auch wenn sie dann wie *Christian Bale* stumm in der Gegend schlafwandeln und gegen Ende bedeutungsschwanger in beruhigende Landschaften starren dürfen. Die kurzen vermeintlich dramatischen Beziehungsszenen können in der stereotypisierten Zeichnung keine Wirkkraft entfalten. Immerhin hat *Malick* zur weiblichen Präsenz auf der Leinwand viel beigetragen, allerdings nur mit stummen und möglichst nackten Hollywoodschönheiten.

Auch *Wim Wenders* versucht, ein filmtechnisches/stilistisches Mittel weiterzuentwickeln. Mit *PINA* hat er für sich die 3D-Technik im Dokumentarfilm zu einer einzigartigen Erfahrung geführt. Nun versucht er, die Möglichkeiten des plastischen Bildes in einem Spielfilm, *EVERY THING WILL BE FINE*, auszuloten. Man fragt sich, warum. Das Experiment ist ordentlich missglückt. Der von *James Franco* eindimensional gespielte Autor *Tomas*, der ein Kind überfahren hat, muss mit seiner Schuld leben, so wie die Mutter und der Bruder des Verstorbenen zehn Jahre lang leiden und immer wieder *Tomas* damit konfrontieren. Diese durchaus interessante Ausgangssituation verkommt in 3D zu einem Puppentheater. Die punktuell komplexen schichtartigen Bildgestaltungen vermögen den platten Dialogen nicht die fehlende Tiefe zu geben, und die mysteriös aufgeladenen Anfangs- und Endsequenzen lösen sich wie Fremdkörper vom dahinplätschernden Rest des Films. Hier ist definitiv nicht alles in Ordnung.

Tereza Fischer

Erhabene Farben Zur Berlinale-Retrospektive «Glorious Technicolor»



J. Carrol Naish und Tyrone Power
in *BLOOD AND SAND* (1941)
Regie: Rouben Mamoulian



Katherine Hepburn
und Humphrey Bogart
in *THE AFRICAN QUEEN* (1951)
Regie: John Huston



Lana Turner
in *THE THREE MUSKETEERS* (1948)
Regie: George Sidney



Robert Newton, Stanley Holloway
und Celia Johnson
in *THIS HAPPY BREED* (1944)
Regie: David Lean

In *SILK STOCKINGS* (1957), Rouben Mamoulians Musical-Remake von Lubitschs *NINOTCHKA* (1939), thematisiert eine selbstreflexive Sequenz die Gesetze damaliger Hollywoodproduktionen: «Today to get the public to attend a picture show, it's not enough to advertise a famous star they know, if you want the crowds to come around, you gotta have: glorious Technicolor, breathtaking Cinemascope and stereophonic sound», singt Janis Paige im Duett mit Fred Astaire. Obwohl *SILK STOCKINGS* bereits im neuen Metrocolor-Verfahren gedreht wurde, steht das «glorreiche Technicolor» hier immer noch emblematisch für den Attraktionswert der filmischen Farbe, ohne den die Massen sich nicht mehr in die Kinosäle locken liessen.

«Glorious Technicolor» war auch der Titel der diesjährigen Berlinale-Retrospektive, die von der Deutschen Kinemathek (unter Leitung von Rainer Rother und Connie Betz), dem New Yorker MoMA und dem Österreichischen Filmmuseum kuratiert wurde. Sie stellte sich damit in eine Reihe mit jüngeren Retrospektiven zu diesem Farbverfahren, wie jener des Zürcher Filmpodiums im Herbst 2012 oder des Stummfilmfestivals in Pordenone, das sich im letzten Jahr dem Einsatz des frühen Technicolor widmete, einem Zweifarbenverfahren, das in den Zwanzigern oft nur in bestimmten Teilen eines Films oder in einzelnen Sequenzen verwendet wurde.

Die historische Dimension kam auch in Berlin nicht zu kurz, war der Anlass der Retrospektive doch der hundertste Geburtstag der Technicolor Motion Picture Corporation, die 1915 von Herbert T. Kalmus, Daniel F. Comstock und W. Burton Westcott gegründet wurde. Im Begleitbuch hat Barbara Flückiger die Geschichte des Unternehmens und seiner verschiedenen

Farbfilmpatente aufgerollt. Einen instruktiven Überblick lieferte auch ein Vortrag von James Layton und David Pierce, deren umfassende Monografie «The Dawn of Technicolor» zu den ersten zwanzig Jahren von Technicolor soeben erschienen ist.

Im Vordergrund standen bei der Berlinale-Retrospektive aber die Filme, die in Technicolor IV gedreht wurden, jenem Dreifarbenverfahren, das ab den Dreissigern den Farbfilmern der klassischen Studioära ihren bekannten Look gab. Wobei man genauer von verschiedenen Looks sprechen müsste, denn das Programm der Retrospektive bot vor allem Anlass zur Revision der nach wie vor gängigen Annahme, Technicolor sei stets stilisierend, expressiv und antinaturalistisch eingesetzt worden. Das stimmt für bekannte Musicals wie *THE WIZARD OF OZ* und *SINGIN' IN THE RAIN*, teilweise auch für die emotionalisierende Farbsymbolik von Melodramen wie *GONE WITH THE WIND* und die bunten Kostüme in Ritter- oder Degenfilmen wie *IVANHOE*, *THE THREE MUSKETEERS* oder *SCARAMOUCHE*. Aber schon bei den Western im Programm sah es anders aus, besonders bei jenen, die den «amerikanischen Film par excellence» (Bazin) in Richtung einer eigenen Version des Heimatfilms transzendieren.

Herausragend war in dieser Hinsicht Henry Hathaways *THE SHEPHERD OF THE HILLS* (1941). In wunderbar temperierten Sequenzen wird der Mikrokosmos einer kleinen Gemeinde auf dem Ozark-Plateau etabliert: eine Ökonomie der Schafzucht und der illegalen Schnapsbrennerei sowie die dunkle Familiengeschichte der Matthews. Der Sohn hat Rache für den Tod seiner Mutter geschworen, an dem er dem verschwundenen Vater die Schuld gibt. Einem gängigen Westerntopos folgend, gerät das prekäre Gleichgewicht mit

der Ankunft eines Fremden aus den Fugen, der sich just auf jenem Terrain («Moaning Meadows») niederlässt, auf dem die Frau starb. Der Film verwebt Westernnarrativ und Familienmythologie und inszeniert dies in zurückhaltenden Farben. Manche Einstellungen integrieren kleine Stillleben (Obstschalen, deren bunte Früchte sich von den dominanten Brauntönen abheben), andere erinnern an die klassische Genre-malerei zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert.

Generell liess sich angesichts der Retrospektive konstatieren, dass in den Filmen, die einen bewussten Gebrauch der Farbe pflegten, die Paradigmen des Theaters und der Fotografie, die als transmediale Bezüge im frühen Tonfilm dominierten, von der Malerei abgelöst wurden. Deutlich ist dies besonders in Rouben Mamoulians *BLOOD AND SAND* (1941), für den Christine N. Brinckmann in ihrem Beitrag zur Buchveröffentlichung herausgearbeitet hat, wie sich Regie, Kamera und Ausstattung an heterogenen Vorlagen aus der spanischen und italienischen Malereitradition orientierten, um das eigene Produkt zu nobilitieren. Gleichzeitig besitzen die Kostüme eine Opulenz, deren Schauwert in Schwarzweiss kaum erkennbar gewesen wäre. Noch in den dreissiger Jahren war der farbliche Exzess dagegen offenbar verpönt. Ein Film wie *THE GARDEN OF ALLAH* (1936) ist aus heutiger Sicht vor allem wegen seiner extrem reduzierten Palette (Farbtöne zwischen Beige, Grau, Grün und Sepia) auffällig. Starke, leuchtende Farben werden fast vollständig vermieden, Rot und Gelb allenfalls vereinzelt ins Bild getupft.

Zu entdecken gab es in der Retrospektive auch die eigene Farblichkeit britischer Produktionen, wie jene von *THIS HAPPY BREED* (1944), der Chronik eines Londoner Reihenhauses und

seiner Bewohner zwischen 1919 und 1939. Die Farben sind hier dezent und realistisch gestaltet; dennoch leuchten sie. Anders als in vielen Hollywoodfilmen, in denen sich die grünen, roten oder pinkfarbenen Kostüme der weiblichen Stars vom Hintergrund abzeichnen und so für die Zuschauer zum Blickfang werden, sind die Kleider hier eher unauffällig koloriert (grau, braun und in pastelligen Tönen), während im Dekor Girlanden, Fähnchen und andere Props bunt hervortreten.

Wie schon in den vergangenen Jahren haben die Kuratoren der Retrospektive grosse Sensibilität für die Materialität des Films bewiesen. So wurden von *THE RIVER* (1951) und *THE AFRICAN QUEEN* (1951) jeweils verschiedene Kopien gezeigt, um die Restaurierungen mit dem originalen Technicolor-Druckverfahren (dyetransfer) vergleichen zu können. In gewisser Weise schloss die diesjährige Schau auch an die Retrospektive des letzten Jahres an, in der es um eine «Ästhetik des Schattens» ging. In beiden Fällen wurde die Aufmerksamkeit weg von den erzählten Geschichten und verhandelten Themen hin zu den sinnlichen Parametern der filmischen Materie (Farbe, Bewegung, Licht) verlagert, dem, was der (ebenfalls 1915 geborene) Roland Barthes den «dritten Sinn» oder das eigentlich «Filmische» nannte. Mit Entscheidungen wie diesen und einem Programm, das sich durch eine Mischung von kanonisierten Meisterwerken und zu Unrecht vergessenen Filmen für verschiedene Publikumssegmente öffnet, ist die Retrospektive längst zum Prunkstück der Berlinale geworden.

Guido Kirsten

Glorious Technicolor. Connie Betz, Rainer Rother, Annika Schaefer. Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Hg.) Berlin, Bertz + Fischer, 180 S., Fr. 35,40 €, 25

Max-Ophüls-Preis Saarbrücken Rückschau



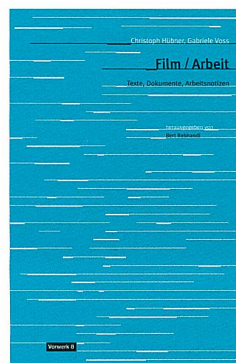
Das «Filmfestival Max Ophüls Preis», das nun zum 36. Mal in Saarbrücken durchgeführt wurde, heisst so, weil Max Ophüls da geboren wurde und seine Kindheit und Jugend – in einem Haus an der Försterstrasse 15, das noch zu besichtigen ist – in Saarbrücken verbrachte, bevor er als Filmregisseur weltberühmt wurde. Das Festival hat sich allerdings auf die Nachwuchsförderung deutschsprachiger Filmschaffender spezialisiert. Im Wettbewerb um den Max-Ophüls-Preis sind Spielfilme (bis einschliesslich zum dritten langen Film) ab 65 Minuten zugelassen, soweit sie für eine Kinoauswertung hergestellt wurden. Ebenfalls bis zum dritten langen Film sind im «Wettbewerb für Dokumentarfilme» Filme ab 50 Minuten zugelassen. Seit acht Jahren gibt es neben dem «Wettbewerb Kurzfilm» auch einen «Wettbewerb mittellanger Film», um der verstärkten Produktion dieses Formats insbesondere im Umfeld der Filmbildung Rechnung zu tragen. Dass bei einer Konzentration auf deutschsprachige Regisseure und Regisseurinnen die Schweiz wiederum sehr stark vertreten war, erstaunt wenig. Schweizer Filme und Schweizer Filmschaffende waren aber auch beim Preisregen (oder sollte es heissen: Preisregen?) rege beteiligt. Der Hauptpreis ging an *CHRIEG* von *Simon Jaquet*. Gleich drei Preise – der «Filmpreis der Saarländischen Ministerpräsidentin», der «Fritz-Raff-Drehbuchpreis» und der Preis der Ökumenischen Jury – gingen an *DRIFTEN* von *Karim Patwa* (S. 39), und *Andrea Štaka* erhielt den «Preis für den gesellschaftlich relevanten Film»: *CURE – DAS LEBEN EINER ANDEREN* (Filmbulletin 7.14, S. 29).

Ophüls drehte noch mit schwerem Material – eine geplimbte Kamera wog gut und gern 80 Kilogramm –, da lohnte die Überlegung noch, wo die Ka-

mera aufgestellt wird und wie sie bewegt werden soll. Es gab den Standpunkt, die Einstellung und die Einstellung zur Einstellung. Heute gibt es Kameras, die sind so leicht, dass sie einem Schosshündchen umgebunden werden können, das in der Wohnung herumrennt und Aufnahmen macht. Abdo, ein ägyptischer Jugendlicher, der sich während der ägyptischen Revolution in Kairo herumtreibt, macht das im gleichnamigen Film von *Jakob Gross* und findet das Hündchen als Filmschaffenden genial. Daraus ist nicht unbedingt abzuleiten, Film und Kino seien auf den Hund gekommen, aber es scheint doch angezeigt, zwischen Kino und audiovisuellem Material zu unterscheiden. Oder um Renato Berta zu zitieren: «Die Dialektik zwischen Licht und Bildausschnitt ist offenkundig. Das Licht wird heute sehr mystifiziert und das Kadrieren vergessen. Das ist ebenfalls ein Grund, weshalb weniger und weniger Kino entsteht. Der fundamentale Unterschied zwischen dem Kino und den andern Medien, die sich in Bild und Ton ausdrücken, ist die Einstellung. Die Einstellung existiert nur im Kino. Und die Einstellung hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende in einem zeitlichen Verlauf.» Jakob Gross dagegen charakterisiert Abdo als «einen Jugendlichen, der fast manisch alles filmt und manchmal die eingeschaltete Kamera gänzlich vergisst». Wenn sogar die Kamera vergessen geht, kann von Kadrierung selbstverständlich keine Rede mehr sein. Damit sei nicht behauptet, dass audiovisuelles Material nicht aufschlussreiche Einblicke ermöglichen und interessante Ansichten vermitteln kann. Ob aber Max Ophüls an allen in seinem Namen ausgezeichneten Werken gefallen fände, bleibe einmal dahingestellt.

Walt R. Vian

Reflexionen zum Dokumentarfilm Christoph Hübner und Gabriele Voss



«Das Dokumentarische ist kein Genre, es ist im Wesentlichen eine Haltung. Diese Haltung ist in verschiedenen Künsten zu finden, in der Fotografie (August Sander, Henri Cartier-Bresson), in der Malerei (van Gogh), im Film und in der Literatur.» Das vermerkt *Gabriele Voss* 1984 in ihren Arbeitsnotizen zu *DER WEG NACH COURRIÈRES*, einem Film über die künstlerischen Anfänge Vincent van Goghs, der ab 1878 für den kurzen Zeitraum weniger Jahre zum Dokumentaristen einer Region wird, als er in ungeschönten Schwarzweisszeichnungen karges Milieu und mühsame Arbeit in einem südbelgischen Kohlerevier festhält.

Auf den Spuren Vincent van Goghs entdeckt *Gabriele Voss* mit Partner *Christoph Hübner* Landschaften und Orte neu, an denen sich der junge van Gogh damals aufgehalten hat, so wie sie sich heute darstellen: in allgemeiner Verödung, mit hoher Arbeitslosigkeit, Zechen gibt es keine mehr. Nach mehrjähriger Arbeit kommt der Film, auf der Tonebene unterlegt mit Briefen, die Vincent zu dieser Zeit an seinen Bruder Theo schrieb, 1989 ins Kino. Das Identifikationspotenzial ist unübersehbar – van Gogh als eine Art Frühdokumentarist mit Vorbildcharakter, denn auch die Filmemacher haben sich zu diesem Zeitpunkt der dokumentarischen Darstellung einer vergleichbaren Arbeitsregion verschrieben.

1974 ist das Filmemacherpaar für eine Produktion der Hochschule für Film und Fernsehen München ins Ruhrgebiet gekommen, um in *HUCKINGER MÄRZ*, ihrer ersten Filmarbeit, einen Streik Duisburger Hüttenarbeiter – nachszenierend – zu dokumentieren. Sie entdecken ihr Interesse am Dokumentarischen und die «Schönheit des Ruhrgebiets» (Hübner), initiieren die Gründung des Ruhrfilmzentrums, um kontinuierlich vor Ort

zu arbeiten, und werden zu Chronisten der Region mit ihrer Lebens- und Arbeitswelt. Ihr Hauptwerk in dieser Phase wird der sogenannte *PROSPER/EBEL-Zyklus* (1979–1982), die Chronik einer Zeche und ihrer Siedlung.

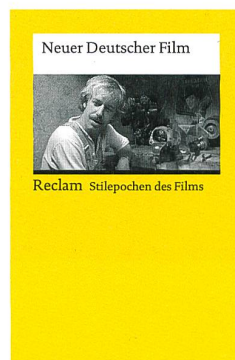
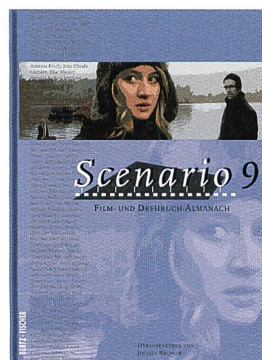
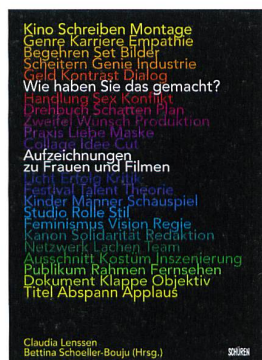
Hübner und Voss sehen sich in ihrem Filmwerk als Dokumentaristen der Arbeit, so wie sie sich in umgekehrter Entsprechung selbst auch als Arbeiter begreifen – als Arbeiter des Dokumentarischen, deren Arbeitsmaterial Bilder und Töne sind. Ihre Arbeit haben sie über all die Jahre unentwegt reflektiert – in Arbeitsnotizen, Produktionstagebüchern, Vorträgen und Essays, jetzt umfänglich herausgegeben von *Bert Rebhandl* in der exzellenten Schriftenreihe der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro Nordrhein-Westfalen. Eine hochintellektuelle Auseinandersetzung mit dem eigenen dokumentarischen Selbstverständnis und mit Grundfragen des Dokumentarischen überhaupt, belohnt mit der Nominierung für den Willy-Haas-Preis als eine der besten Publikationen zum deutschsprachigen Film im vergangenen Jahr.

Mit *ANNA ZEIT LAND*, entstanden in den Jahren 1989 bis 1993 und im Anschluss an *DER WEG NACH COURRIÈRES*, erweitern Hübner und Voss dann ihre Ästhetik und sprechen seitdem von einem «Kino der Momente», das ihnen als Idealvorstellung vor-schwebt. Ein dokumentarisches Erzählen, das nicht linear ist, offen für Assoziationen und frei von Zweckdramaturgie. Und das in diesem Band umfassend reflektiert wird.

Peter Kremiski

Bert Rebhandl (Hg.): *Christoph Hübner, Gabriele Voss. Film / Arbeit. Texte, Dokumente, Arbeitsnotizen*. Berlin, Vorwerk 8, 2014, 327 S., Fr. 27.40, € 19

Filmfrauen



Der Eröffnungsfilm des jüngsten Berlinale-Wettbewerbs stammte von einer Frau, und auch sonst waren Regisseurinnen hier besser vertreten als im Wettbewerb von Cannes, wo sich mangels Beiträgen von Frauen vor einigen Jahren ein entsprechender Protest formierte, der in Deutschland mittlerweile Ausdruck im Verein «Pro Quote Regie» gefunden hat.

Wie Frauen auch im Filmgeschäft benachteiligt wurden und werden, davon legt der Sammelband «Wie haben Sie das gemacht? Aufzeichnungen zu Frauen und Filmen» umfassend Zeugnis ab. Aussagen von insgesamt 81 Filmfrauen (darunter 25 aus der früheren DDR) haben die Herausgeberinnen Claudia Lenssen und Bettina Schoeller-Bouju versammelt, in «fast vierjähriger Arbeit», wie sie im Vorwort schreiben. Sie selber charakterisieren das Buch als «Patchwork von Erfahrungsberichten, Essays, Statements und Reflexionen». Warum diese Aussagen «meist bei ausgeschaltetem Aufnahmegerät» stattfanden, erfährt man allerdings nicht, selbstredend auch nicht die Namen der «prominenten Schauspielerinnen, die die Anmutung der «Frauenfrage» nicht immer einschätzen konnten und sich zurückzogen.» Auf die kann man gut und gerne verzichten, schliesslich ist dieser Berufsstand hier mit Fritzi Haberlandt, Julia Jentsch, Hanna Schygulla, Anna Thalbach und Laura Tonke eindrucksvoll vertreten.

Das Schwergewicht liegt zwar auf Filmemacherinnen / Regisseurinnen, aber glücklicherweise sind auch andere vertreten: Filmwissenschaftlerinnen, Kuratorinnen, Dramaturginnen und Fernsehredakteurinnen, Festivalleiterinnen, Produzentinnen, Filmförderinnen, Kamerafrauen, eine Verleiherin und eine Cutterin. Die meisten Filmemacherinnen kommen aus dem Spielfilmbereich, es gibt einige Dokumen-

taristinnen, auch wenn dieser Bereich weniger stark vertreten ist als der Experimentalfilmbereich. Der Fokus liegt auf dem deutschsprachigen Raum, heisst es im Vorwort, erweitert wird er durch eine amerikanische Verleiherin und eine amerikanische Aktivistin und Bloggerin, Österreich ist mit fünf Namen vertreten, die Schweiz gar nicht.

Die grobe Chronologie der Anordnungen führt dazu, dass zentrale Ereignisse wie das «1. internationale Frauen-Filmseminar» im November 1973 im Berliner Arsenal-Kino gleich in mehreren Erfahrungsberichten präsent werden – eine Zeit, die sich durch Aufbruchstimmung und Enthusiasmus auszeichnete, als der Weg in die Institutionen gelegentlich leichter war: «Heute bekäme ich nicht einmal ein Praktikum bei meiner Vorbildung», schreibt die ehemalige ZDF-Redakteurin («Das kleine Fernsehspiel») Sibylle Hubatschek-Rahn. Mehrere Beiträge kreisen um das Schaffen von Netzwerken, auch der Text von Martina Ludemann, einer Mitarbeiterin des Goethe-Instituts, die die Relevanz des Instituts bei der Bekanntmachung von Filmen im Ausland aufzeigt.

Den «Blick zurück mit der Gegenwart zu verbinden» (Vorwort), gelingt sowohl in einzelnen Texten als auch in der Zusammenschau der Beiträge. Man erfährt, wie sich die DDR-Regisseurinnen Evelyn Schmidt und Iris Gusner spät persönlich begegneten, nachdem sie sich zuvor als Konkurrentinnen empfunden hatten. Auch ist zu lesen von «existentiellen Zwickmühlen» (Schmidt) von filmschaffenden Müttern – einem Problem, das sich bis in die Gegenwart durchzieht: Julia von Heinz zitiert aus einem «Emma»-Artikel, der ihre dreifache Mutterschaft als «Gefühle und Tralala» denunziert, dabei weiss sie selber genau, dass sie bei HANNI UND NANNI als Regisseurin

austauschbar ist, «weil es sich um eine Serie mit klaren Genreregeln handelt».

Zu den Frauen, die in diesem Band zu Wort kommen, gehört auch die Autorin Heike Schwochow, die mehrere Drehbücher geschrieben hat, die von ihrem Sohn Christian inszeniert wurden, zuletzt der Kinofilm WESTEN und der Fernsehfilm BORNHOLMER STRASSE. In der neunten Ausgabe von «Scenario. Film- und Drehbuch-Almanach» ist ihr das vom Herausgeber Jochen Brunow geführte Werkstattgespräch gewidmet (übrigens das zweite in dieser Reihe, das erste galt Ruth Toma). Auf 40 Seiten erfährt man einiges über die DDR und BRD, über familiäre Zusammenarbeit und über persönliche Nähe zu den Stoffen: «Wenn ich schreibe, schreibe ich mir auch etwas von der Seele, ich suche etwas, womit ich unter meine eigene Haut komme.»

Ebenfalls ein Rückblick auf eine DDR-Sozialisation findet sich im Beitrag von Paul Salisbury, selbstironisch mit dem Untertitel «Mein Weg vom Tagträumer zum Drehbuchautor in nur 360 Monaten» versehen. Des Weiteren reflektiert Sascha Arango über das Verhältnis von Drehbuch- und Romanschreiben, und Xao Seffcheque zeichnet die ausserordentlich lange Entstehungsgeschichte von DIE KLEINEN UND DIE BÖSEN nach, während Bertrand Tavernier und Gerhard Midding an den verstorbenen Drehbuchautor David Rayfiel erinnern, der für Tavernier DEATH WATCH und zahlreiche Filme für Sydney Pollack schrieb.

Zu den Frauen, die in «Wie haben Sie das gemacht?» nicht vertreten sind, gehört Helma Sanders-Brahms, die im Juni 2014 verstarb. Für den Band «Stilepochen des Films: Neuer Deutscher Film» hat sie einen Aufsatz über Jutta Brückners HUNGERJAHRE verfasst (wäh-

rend Brückner über Sanders-Brahms' DEUTSCHLAND, BLEICHE MUTTER schreibt). Das sind Beiträge mit persönlichen Erinnerungen und Referenzen geworden, alle anderen Texte stammen von Verfassern aus dem akademischen Bereich (teilweise auch aus den USA) und von Filmkritikern. Das zeitliche Spektrum reicht vom nüchternen Berlin-Film ZWEI UNTER MILLIONEN (1961) von Victor Vicas und Wieland Liebske bis zu Edgar Reitz' HEIMAT – EINE CHRONIK IN ELF TEILEN (1981–1984). Die behandelten Filme gehören durchgängig zum etablierten Kanon, da hätte ich mir schon ein wenig mehr Entdeckungsfreude gewünscht. Auch dass sich die meisten Texte zu Abhandlungen über den jeweiligen Regisseur entwickeln, scheint mir doch zu viel Autorenfilmtheorie zu sein. Die Beiträge sind durchweg zugewandt geschrieben und wecken Lust, viele Filme (von denen ich die meisten nach der Premiere nie wieder gesehen habe) erneut anzuschauen.

Frank Arnold

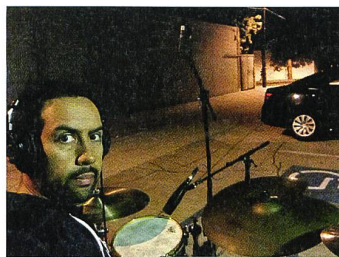
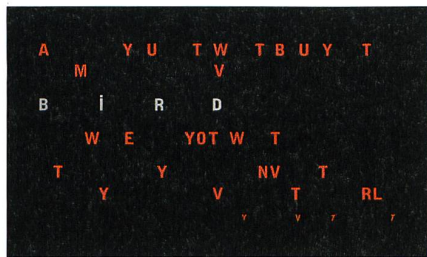
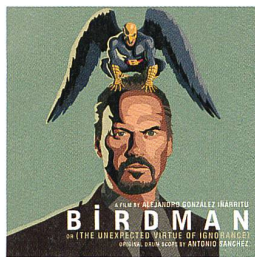
Claudia Lenssen, Bettina Schoeller-Bouju (Hg.): *Wie haben Sie das gemacht? Aufzeichnungen zu Frauen und Filmen*. Marburg, Schüren, 2014; 497 S., Fr. 40.90, € 29,90

Jochen Brunow (Hg.): *Scenario 9. Film- und Drehbuch-Almanach*. Berlin, Bertz + Fischer, 2015; 299 S., Fr. 34.40, € 24

Norbert Grob, Hans Helmut Prinzer, Eric Rentschler (Hg.): *Stilepochen des Films: Neuer Deutscher Film*. Stuttgart, Reclam, 2012; 349 S., Fr. 15.90, € 9,80

BIRDMAN

Antonio Sanchez, Martín Hernández



Inspiziert von seiner eigenen Midlife Crisis setzt sich der Mexikaner Alejandro G. Iñárritu in *BIRDMAN* mit seinem Hang zum Bedeutungsschweren auseinander. Während er die emotional aufgeladene Hektik seiner früheren Filme meist mit *Gustavo Santaolallas* melancholischen Ronroco- und Gitarrenklängen kontrastierte, treiben hier die Schlagzeugrhythmen seine Abrechnung mit Hollywoods Superheldenfixierung voran.

Dies wird schon in der Titelsequenz deutlich, mit deren Anlehnung an Godards *PIERROT LE FOU* der Regisseur den ambitionierten Bezugsrahmen setzt. Während die Buchstaben bei Godard losgelöst von *Antoine Duhamels* würdevollen Streichern in alphabetischer Reihenfolge erscheinen, rieseln sie in *BIRDMAN* synchron zu einem lebhaften Schlagzeugsolo von Antonio Sanchez über die Leinwand.

Zwar stellt auch Iñárritu die formale Konstruktion seiner Filme gerne aus, im Gegensatz zu Godard will er den Zuschauer damit jedoch immer auch emotional überwältigen. So folgt die Kamera dem Schauspieler Riggan Thomson während fast zweier Stunden ohne sichtbare Schnitte durch den Backstagebereich eines Broadwaytheaters, wobei die erzählte Zeit dieses kontinuierlichen *stream of consciousness* dank kunstvoll versteckten Zeitsprüngen mehrere Tage umfasst.

Um die Strenge des durchchoreografierten Schauspiels aufzubrechen, verlangte der Regisseur vom mexikanischen Jazzschlagzeuger Sanchez keine auskomponierten Themen, sondern freie Improvisationen. Anhand des Drehbuchs und Iñárritus lautmalender Anleitung vertonte Sanchez schon vor dem Dreh zwei Dutzend Szenen, die zu diesem Zeitpunkt erst im Kopf des Regisseurs existierten.

Iñárritu verwendete diese Aufnahmen während der ausgedehnten Proben als emotionales Metronom für die Schauspieler, weil er das für eine Komödie ausschlaggebende Timing aufgrund der formalen Konzeption von *BIRDMAN* nachträglich nicht mehr hätte korrigieren können. Im fertigen Film passten die sauberen Studioaufnahmen klanglich allerdings nicht mehr zur schmutzigen Atmosphäre der Schauplätze. Deshalb spielte Sanchez die gesamte Schlagzeugsur mit einem absichtlich verstimmt, unprofessionell zusammengesetzten Schlagzeug noch einmal Szene für Szene neu ein. Zum laufenden Film konnte er die Rhythmuswechsel diesmal präzise auf die Handlung anpassen und mit Akzenten und Breaks spezifische Worte und Handlungen herausheben, die im atemlosen Tempo des Films unterzugehen drohten.

Besonders komplex gestalteten sich dabei jene beiden Momente, in denen die extradiegetisch eingeführte Musik durch die visuelle Präsenz eines Schlagzeugers Teil der Handlung wird. Da nämlich nicht Sanchez selbst, sondern sein Freund *Nate Smith* im Bild zu sehen ist, musste er dessen beim Dreh improvisierte Schläge bildgenau in seine Improvisation integrieren.

Als Riggan sich in der Mitte des Films von seinem Alter Ego «Birdman» anstiften lässt, den von Selbstzweifeln genährten Zorn am arroganten Bühnenpartner auszulassen, kommentiert Sanchez dies im Stück «Schizo» mit flügel-schlagartigen Geräuschen. Für die zunehmende Verwirrung Riggans traktierte er seine Trommeln und Becken mit Fingern, Hämmern, Zweigen und Bürsten und nahm teilweise mehrere Spuren übereinander auf, sodass der Eindruck entsteht, ein vielarmiges Monster spiele da Schlagzeug.

Im Zusammenspiel mit den Weitwinkelnahaufnahmen und der Verweigerung erlösender Schnitte vermittelt der komplex strukturierte «drum score» ein Gefühl von Enge, Anspannung und Unentrinnbarkeit. Immer wieder füllt zudem «Birdman» den Raum mit einer dröhnenden Stimme im Stil von Christopher Nolans Batman-Filmen.

Iñárritus langjähriger Sound Designer *Martín Hernández* unterstützt sowohl den traumwandlerischen Eindruck als auch den Realismus der Steadicambilder, indem er den Hörpunkt mit der Kameraposition gleichsetzt oder vollständig Riggans Wahrnehmung simuliert. Dadurch bewegen sich sämtliche Geräusche ständig direktional durch den Kinosaal und gehen während Kamerafahrten oder Zeitsprüngen fließend ineinander über.

Genau gleich verfährt Hernández als Sound Editor mit den schwermütig dunklen Orchesterwerken von *Mahler*, *Tschaikowsky* und *Ravel*, die Riggan in seiner präntiösen Bühnenfassung von Raymond Carvers «What We Talk About When We Talk About Love» verwendet. Wenn Riggan seinen Bühnenmonolog über das Wesen der Liebe mit dem «Andante comodo» aus Mahlers neunter Sinfonie unterlegt, greift er damit auf diejenigen Emotionalisierungsstrategien zurück, die banale Superheldendialoge wie pathetische Weisheiten wirken lassen.

Die überlappend eingesetzten Stücke lösen sich hingegen immer wieder aus der erzählten Welt und laden die seltenen Momente der Sprachlosigkeit auf, etwa nachdem Riggan von seiner Tochter empfindlich gemassregelt wurde. Die Eröffnung einer unerwarteten Schwangerschaft kommentiert der Film gar mit Ravels «Pavane pour une infante défunte», die in Nolans

THE DARK KNIGHT RISES ebenfalls zum Einsatz kommt. Und als eine Schauspielerin Riggans Selbstvertrauen aufzubauen versucht, hören wir – ohne klaren Bezug zum Theaterstück – den getragenen Seelenschmerz von Mahlers «Ich bin der Welt abhanden gekommen». Dadurch öffnet Iñárritu der symbolisch überfrachteten Bedeutungssamkeit seiner früheren Filme auch in *BIRDMAN* wieder eine Hintertür.

Mit Riggans Realitätsverlust im dritten Akt verlieren auch die klassischen Werke jede Verankerung im Geschehen. Dieser Übergang manifestiert sich, als Riggan zu Ravels «Passacaille (très large)» die Bar verlässt. Im ersten Moment scheint die Klaviereileitung klanglich in der Bar verankert zu sein, der Streichereinsatz draussen auf der Strasse ist jedoch definitiv nur noch für Riggan und den Zuschauer zu hören.

Die darauffolgende Actionszene, die «Birdman» um ihn herum entstehen lässt, wird so präntiös wie selbstironisch von *John Adams'* «Chorus of Exiled Palestinians» untermauert. Schliesslich feiert der Film ja gerade auch insgesamt jenes technische Spektakel, dessen mythologisch unterfütterte Substanzlosigkeit er hier kritisiert. Das Spiel mit den Wahrnehmungsebenen gipfelt darin, dass Riggan das schwelgerische *Rachmaninow*-Thema als Leitmotiv für seine Realitätsflucht nach Belieben ein- und ausschalten kann.

Oswald Iten

Die bei Milan Records erschienene Soundtrack-CD enthält den integralen «Drum Score» in chronologischer Reihenfolge gefolgt von den klassischen Stücken in voller Länge. Ravels «Pavane» fehlt allerdings.