

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 55 (2013)
Heft: 332

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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



5.13

George Cukor – Retrospektive

...

Avantgarde-Kino: Alain Resnais

...

VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU Resnais
CHANTRAPAS Iosseliani
THE COMPANY YOU KEEP Redford
FRANCES HA Baumbach
VÉNUS NOIRE Kechiche
TO THE WONDER Malick
TRANSE Boyle
PACIFIC RIM del Toro

...

Fr. 9.- € 6.-

filmbulletin.ch



9 770257 785005 05



Festival del film Locarno
Concorso internazionale

tableau noir

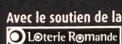
de Yves Yersin

Réalisation YVES YERSIN / Assistante de réalisation AURÉLIE MERTENAT / Image PATRICK TRESCH / Son LUC YERSIN / Montage son THOMAS ROBERT
MIXAGE son MACTARI STUDIO, JEAN-GUY VÉRAN / Montage JEAN-BAPTISTE PERRIN et MAMOUDA ZEKRYA / Une production ATELIERS MERLIN
En coproduction avec la Radio Télévision Suisse / Un film parrainé par Caran d'Ache et la Banque Cantonale Neuchâteloise / Avec le soutien de l'Office fédéral de la culture / CINEFORUM, Fondation Romande pour le Cinéma / Loterie Romande / République et Canton de Neuchâtel / Fondation vaudoise pour le cinéma / Ville de Lausanne / Sandoz Fondation de Famille / Fondation Leenaards / Ernst Göhner Stiftung / Distribution Filmcoopi

RTS
Radio Télévision
Suisse


Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Bundesamt für Kultur OFC
Office fédéral de la culture OFC


cineforum

Avec le soutien de la

Loterie Romande


Sandoz
SANDOZ FONDATION DE FAMILLE

ERNST GÖHNER STIFTUNG
ZUG

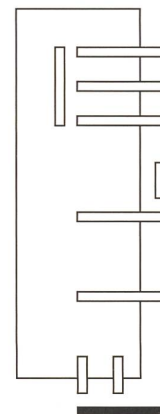

FONDATION
LEENAARDS


Caran d'Ache
SWISS MADE

La Banque Cantonale Neuchâteloise

BCN


FILM COOP
FRANCE



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
5.2013
55. Jahrgang
Heft Nummer 332
Juli 2013

Titelblatt:
Greta Gerwig als Frances
in *FRANCES HA*
Regie: Noah Baumbach



KURZ
BELICHTET

AVANTGARDE-KINO

RETROSPEKTIVE

FILMFORUM

NEU IM KINO

AVANTGARDE-KINO

KOLUMNE

- | | |
|----|--|
| 3 | Emden, Rückschau |
| 5 | Locarno, Vorschau |
| 6 | Bücher |
| 7 | Marlen Chuziew |
| 9 | Musique et Cinéma |
| 10 | Soundtrack |
| 11 | Virtuose Geselligkeit
<i>VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU</i> von Alain Resnais |
| 14 | Rollenspiele und Demaskierungen
George Cukor |
| 26 | Von der Freiheit der Kunst
<i>CHANTRAPAS</i> von Otar Iosseliani |
| 28 | Zwischen Vergangenheit und Gegenwart
<i>THE COMPANY YOU KEEP</i> von Robert Redford |
| 31 | Erwachsen werden? Nicht unbedingt jetzt!
<i>FRANCES HA</i> und das Universum des Noah Baumbach |
| 35 | Unter die Übermenschen gefallen
<i>VÉNUS NOIRE</i> von Abdellatif Kechiche |
| 37 | TO THE WONDER von Terrence Malick |
| 39 | TRANCE von Danny Boyle |
| 40 | ARAF von Yesim Ustaoglu |
| 41 | PACIFIC RIM von Guillermo del Toro |
| 42 | LA GRANDE BELLEZZA von Paolo Sorrentino |
| 43 | Möglichkeitsroulette
Alain Resnais – eine Annäherung |
| 48 | Filmförderung – ein «Acte Citoyen»
Von Elisabeth Baume-Schneider |

Impressum

Verlag Filmbulletin
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 226 05 55
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Redaktion
Walt R. Vian, Josef Stutzer
Redaktionelle Mitarbeit
Lisa Heller

**Insertateverwaltung
Marketing, Fundraising**
Lisa Heller
Mobile +41 (0) 79 598 85 60
lisa.heller@filmbulletin.ch

Korrektur
Elsa Bösch, Winterthur

**Gestaltung, Layout und
Realisation**
design_konzept
Rolf Zöllig sgd cgc
Nadine Kaufmann
Hard 10,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@rolfzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

Produktion
Druck, Ausrüsten, Versand:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

Mitarbeiter dieser Nummer
Michael Ranze, Irene
Genhart, Simon Spiegel,
Erwin Schaar, Martin Girod,
Gerhard Midding, Oswald
Iten, Klaus Eder, Frank
Arnold, Pierre Lachat, Stefan
Volk, Michael Pfister, Marli
Feldvoss

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Stadtkino, Bildrausch, Basel;
trigon-film, Ennetbaden;
Cinémathèque suisse,
Photothèque, Lausanne; JMH
Distribution, Neuchâtel;
Ascot Elite Entertainment,
Cinémathèque suisse
Dokumentationsstelle
Zürich, Filmcoopi,
Frenetic Films, Pathé
Films, Warner Bros., Xenix
Filmdistribution, Zürich;
Alamode Film, München;
MFA+ Filmdistribution,
Regensburg; Cité de la
Musique, Les Films du
Losange, Paris

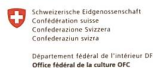
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 80-49249-3
Bank: Zürcher Kantonalbank
Filiale Winterthur
Konto Nr.: 3532-8.58 84 29.8

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2013
achtmal.
Jahresabonnement
Schweiz: CHF 69.-
(inkl. MWST)
Euro-Länder: Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich
Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur Sektion Film (EDI), Bern



Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich



Stadt Winterthur



Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beiträgen von Franken 20 000.- oder mehr unterstützt.

© 2013 Filmbulletin
ISSN 0257-7852
Filmbulletin 55. Jahrgang

Kurz belichtet



KARUMEN JUNJOSU
(CARMENS REINE LIEBE)
Regie: Keisuke Kinoshita



LOGORAMA
Regie: Hervé de Crécy, François
Alaux, Ludovic Houplain

Filmvermittlung

Der Verein zur Förderung der Filmbildung cineducation.ch lädt zur nationalen Konferenz «Filmvermittlung – Ein Kultur- und Bildungsauftrag!» ein. Ziel der Konferenz im Volkshaus Biel (Mittwoch, 18. 9., 14-18 Uhr) ist, kultur- und bildungspolitisch Möglichkeiten und Massnahmen anzudenken, die der Filmbildung und Filmvermittlung einen höheren Stellenwert in der Bildungsarbeit einräumen, um damit Kinder und Jugendliche zu befähigen, kompetent und kreativ mit der Bilderflut im Alltag umzugehen. Mit Referaten von Alain Bergala, Frankreich, und Bettina Henzler, Deutschland, soll ein Blick über die Landesgrenzen hinaus auf die Problematik geworfen werden; Ivo Kummer, Leiter der Sektion Film im Bundesamt für Kultur, wird den Stellenwert der Filmvermittlung im Rahmen der Förderpolitik des Bundes erläutern.

Anmeldung: info@cineducation.ch
(bis spätestens 26. August)

Frauen im japanischen Film

Das Filmfoyer in Winterthur eröffnet sein Programm zum Thema «Frauen im frühen japanischen Film» am 3. September mit Yasujiro Ozus TOKYO MONOGATARI (DIE REISE NACH TOKIO, 1953). Die Schilderung der Reise eines älteren Ehepaars nach Tokio, wo es seine längst erwachsenen Kinder noch einmal besucht und feststellen muss, dass diese ganz anders leben, als die Eltern sich vorgestellt haben, ist ein Meisterwerk des minimalistischen Kinos und ein Film voller melancholischer Gelassenheit.

Keisuke Kinoshitas KARUMEN JUNJOSU (CARMENS REINE LIEBE, 1952) am 10. September ist «ein "schräger" Film im wahrsten Sinn des Wortes – der Kamermann Hiroshi Kusu-

da experimentiert ständig mit schrägen Kameraperspektiven» und zugleich «eine bitterböse Satire, die den modernistischen Künstler ebenso aufs Korn nimmt wie die Generalswitwe, die ihren Wahlkampf mit wertkonservativen Phrasen betreibt». (Martin Girod in Filmbulletin 7.10).

Es folgt am 17. September mit UGETSU MONOGATARI (ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND, 1953) ein Meisterwerk von Kenji Mizoguchi, das legendenhaft und poetisch von der wahnhaften Jagd nach Glück vor dem Hintergrund von Kriegswirren im sechzehnten Jahrhundert erzählt.

Den Abschluss der sehenswerten kleinen Reihe bildet am 24. September ONIBABA von Kaneto Shindo (1964): Zwei Frauen hausen in einer weiten Schilflandschaft und lauern desertierenden Kriegern auf, die sie töten und deren Habe weiterverkaufen – eine brillant fotografierte Anklage gegen den Krieg. Als Vorfilme sind japanische Kurzfilme aus den Jahren 2008 bis 2011 zu sehen.

www.filmfoyer.ch

Fantoche 2013

Im Zentrum von Fantoche, dem internationalen Festival für Animationsfilm in Baden, steht dieses Jahr (3. bis 8. September) das Animationsfilmschaffen von Frankreich. Die Retrospektive «Ça bouge» zeigt vielfältige Facetten der Trickfilmproduktion der «grande nation»: historische und zeitgenössische Langfilme; Schätze aus dem Archiv, wie etwa Animationen von Emile Cohl, dem das Festival seinen Namen verdankt; aber auch Zeitgenössisches, das von der Nutzung neuer Technologien lebt. Nicolas Schmerkin vom Studio Autour de minuit stellt nicht nur ihren Oscar-Preisträger LOGORAMA vor; Vertreter



Edgar Bonjour im Gespräch mit Niklaus Meienberg und Richard Dindo in DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. von Richard Dindo und Niklaus Meienberg

der auf Animation spezialisierten Film-
schule La Poudrière präsentieren ihre
Lieblingsfilme. Ausstellungen und
Vortragsreihen vertiefen den Einblick
in das französische Trickfilmschaffen.

www.fantoche.ch

One Minute Film Festival

Bereits zum zehnten Mal findet in
Aarau das One Minute Film & Video Fe-
stival statt, das sich zu einem beacht-
lichen Anlass gemausert hat. Von Don-
nerstag, 22., bis Sonntag, 25. August,
werden rund tausend Einminutenfilme
aller Genres und aus allen Ecken der
Welt gezeigt – durchaus eine Heraus-
forderung für das Publikum. Das zehn-
jährige Bestehen wird mit diversen
Auswahlschauen aus früheren Jahren,
einem live-act der Gruppe *pulp.noir* und
einer Projektion im Untergrund ge-
feiert: Im «Aufschluss Meyerstollen»,
einem frühindustriellen Stollen unter
dem Bahnhof, werden am Donnerstag-
abend thematisch passende Einminü-
ter zu sehen sein.

www.oneminute.ch

Niklaus Meienberg

Am 23. September jährt sich der
Todesstag von Niklaus Meienberg zum
zwanzigsten Mal. Das *qtopia* in Uster
zeigt im Gedenken an den begnadeten
Journalisten und Autor (er hat in der
Schweiz die literarische Recherche auf
höchstes Niveau gebracht) das Por-
trät DER MEIENBERG von Tobias Wyss
(Sonntag, 22.9., 18.30/21.30 Uhr) und
DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVER-
RÄTERS ERNST S. von Richard Dindo
(Montag, 23.9., 20.30 Uhr). Der ein-
drückliche Beitrag zur Korrektur der
offiziellen Geschichtsschreibung der
Schweiz (in enger Zusammenarbeit
von Meienberg und Dindo entstanden)
löste 1977 auch kulturpolitische Dis-

kussionen aus, als ihm der damalige
Bundesrat Hürlimann eine Qualitäts-
prämie des Bundes absprach.

Am Sonntag (ab 11 Uhr) liest Ingo
Ospelt in der Ustermer Café- und Wein-
bar Zum Hut aus Texten von Niklaus
Meienberg.

www.qtopia.ch, www.zum-hut.ch

The Big Sleep

Rudolf Hoch

6. 3. 1924–24. 6. 2013

«Seit der ausgebildete Bankkauf-
mann Rudolf Hoch Mitte der vierziger
Jahre im Verleihgeschäft begann – als
Angestellter der Columbus Film, die
damals die Schweizer Vertretung des
Hollywood-Studios Columbia inne-
hatte –, haben ihn die Filme ausserhalb
des Scheinwerferlichts, die vermeint-
lichen Mauerblümchen in den dunklen
Ecken hinter der Traumfabrik, mehr
interessiert als der Run auf die profit-
versprechenden Titel der Saison. Sei-
ner cineastischen Sensibilität, seinem
cinephilen Spürsinn – die er mit einem
durchaus kaufmännischen Verhand-
lungstalent zu paaren wusste – ver-
dankte das Kinopublikum mancher-
lei Entdeckungen im Laufe der Jahre;
unbekanntes, kleines und liebevolles
Filmschaffen aus aller Welt, von Bra-
silien bis Japan – aus dem später nicht
selten die Klassiker der Filmgeschich-
te hervorgehen sollten – brachte er
in die Schweiz. Titel wie *de Sicas LA-
DRI DI BICICLETTA*, Bergmans *WILDE
ERDBEEREN*, Buñuels *NAZARIN*, Men-
zels *EIN LAUNISCHER SOMMER*, Ku-
rosawas *DODES KA-DEN*, Joan Micklin
Silvers *HESTER STREET*, Wajdas *DER
MANN AUS MARMOR* oder Tarkowskis
STALKER.»

Pia Horlacher in
Neue Zürcher Zeitung vom 2. 12. 1994

Filmfest Emden Rückschau



NORDSTRAND
Regie: Florian Eichinger



SHELL
Regie: Scott Graham

Zu den angenehmen, unaufge-
regten Terminen im deutschen Festi-
valkalender gehört das *Filmfest Emden*
Anfang Juni. Die Seehafenstadt in Ost-
friesland präsentierte an acht Tagen
(mit einer kleinen Dependence auf der
Insel Norderney) über fünfzig Spiel-
filme, verteilt auf mehrere Sektionen,
etwa «New British & Irish Cinema»,
Internationale Reihe, Neue deutsche
Filme und ein Porträt der Schauspiele-
rin Kate Winslet, nicht zu vergessen das
Kurzfilmprogramm. Damit nicht ge-
nug: Mit Mitternachtstalk, nachmit-
täglichem Filmtee, Empfangen, ge-
meinschaftlichem Ausflug für Gäste
und Journalisten nach Norderney gab
es zahlreiche Möglichkeiten für Bege-
gnungen und Gespräche. Der Idealfall
eines Festivals.

Ein Thema von Emden, das sich
sogar sektionsübergreifend feststellen
liess, war familiäre Gewalt und ihre
Folgen, besonders für die Beziehung
zwischen Brüdern. So präsentierte
Florian Eichinger in der deutschen Reihe
NORDSTRAND: Zwei Brüder treffen
sich nach Jahren zum ersten Mal wie-
der im verwaisten Elternhaus auf Nor-
derney. Während Martin, der ältere,
eine Versöhnung anstrebt, gibt Volker
vor, nur am Verkauf des Hauses inter-
essiert zu sein. Ein packendes, in den
Hauptrollen intensiv gespieltes Kam-
merspiel über Schuld und Wiedergut-
machung, um physische Gewalt und
ihre psychischen Verletzungen. Der
Nordstrand von Norderney wird dabei
mit seinen dunklen Wolken, der un-
gestümen Nordsee und der Einsam-
keit zum Spiegel der seelischen Verfas-
sung der Figuren. Ähnlich geht es den
Brüdern in *WRECKERS* der britischen
Drehbuchautorin und Regisseurin D. R.
Hood. Ein Ehepaar aus der dörflichen
Provinz erhält plötzlich Besuch vom
Bruder des Mannes, der nach seinem
Kriegsdienst im Irak unter posttrauma-

tischem Stress leidet. Mit ihm kehrt
auch die Kindheit der Brüder zurück,
die von einem Geheimnis überschattet
ist. Ein beklemmender Film über Wahr-
heit und Lüge, über Nähe und Entfrem-
dung, brillant gespielt, hervorragend
inszeniert.

Um die Bürde einer Schuld geht
es auch in *Lenny Abrahamsons WHAT
RICHARD DID*. Die Titelfigur ist ein
charmanter, attraktiver Teenager aus
Süddublin, dem die Welt zu Füssen
liegt – mit bezaubernder Freundin und
bevorstehendem Besuch einer Elite-
Uni. Doch dann verliert Richard bei
einer Prügelei die Nerven und tötet
im Affekt einen Jungen. Eine Schuld,
die zunächst unerkannt bleibt. Und
doch lässt sie sich nicht abschütteln.
Der Film überzeugt zunächst durch
die Zeichnung einer festen, fast sorg-
losen Clique mit Sport und erster Liebe.
Doch spätestens mit Etablierung des
zentralen Konflikts weitet sich *WHAT
RICHARD DID* zu einer packenden Stu-
die eines Jugendlichen, der über die
dunkle, unbekannte Seite in sich er-
schrocken ist.

Wunden auf der Seele hatten auch
die Figuren in *SHELL* des schottischen
Regisseurs Scott Graham. Die siebzehn-
jährige Shell betreibt mit ihrem Vater
irgendwo in den Highlands eine her-
untergekommene Tankstelle. Kunden
kommen nur selten vorbei, und wenn,
fühlen sie sich wie magisch zu Shell
hingezogen. Irgendwann wird sie sich
entscheiden müssen, diesen Ort (und
damit ihren Vater) zu verlassen. Dabei
spart der Regisseur viel aus, die Vor-
geschichte zum Beispiel, auch die eroti-
sche Spannung zwischen Vater und
Tochter ist eigentümlich enigmatisch.
Doch gerade darum vermag sein Film
so sehr zu fesseln.

Michael Ranze

www.filmfest-emden.de

Paolo Bellini James Licini Josef Maria Odermatt

Mit der Unterstützung von:

Hans-Eugen und Margrit
Stucki-Liechti Stiftung (HMSL)

Stiftung Hanny Fries
und Beno Blumenstein

Kulturförderung
Kanton Nidwalden

CREDIT SUISSE

Partner des Kunstmuseum Bern

**KUNST
MUSEUM
BERN**

HODLERSTRASSE 8 - 12
CH-3000 BERN 7
WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH
DI 10H - 21H MI-SO 10H - 17H

16.08. - 10.11.2013

Eisen und Stahl



HELVETAS
Handeln für eine bessere Welt

**HELVETAS
CINEMA
SUD**

DAS SOLAR BETRIEBENE OPENAIR-KINO

28./29. BADEN → TRIEBGUET*	29.7. WER WEISS, WOHN?
JULI 28.7. WADJDA	
30./31. BURGDORF → SCHÜTZENMATTE*	
JULI 30.7. LIVE AUS PEEPLI	31.7. WER WEISS, WOHN?
3./4. INTERLAKEN → IM SCHLOSSAREAL*	
AUG. 3.8. LIVE AUS PEEPLI	4.8. WER WEISS, WOHN?
5./6. AARAU → KASINOPARK*	
AUG. 5.8. LIVE AUS PEEPLI	6.8. WER WEISS, WOHN?
7./8. OLTEN → ILDEFONSPLATZ*	
AUG. 7.8. LIVE AUS PEEPLI	8.8. WER WEISS, WOHN?
9./10. LENZBURG → ZIEGELACKER*	
AUG. 9.8. LIVE AUS PEEPLI	10.8. WER WEISS, WOHN?
12./13. ROMANSHORN → HAFENLOUNGE AN DER PROMENADE*	
AUG. 12.8. LIVE AUS PEEPLI	13.8. WER WEISS, WOHN?
14./15. HORGEN → PARKBAD SEEROSE*	
AUG. 14.8. LIVE AUS PEEPLI	15.8. WER WEISS, WOHN?
16./17. RAPPERSWIL → KAPUZINERZIPFEL*	
AUG. 16.8. LIVE AUS PEEPLI	17.8. WER WEISS, WOHN?
18./19. THUN → KLEIST-INSEL HINTER LÄNDEKANAL*	
AUG. 18.8. WER WEISS, WOHN?	19.8. LIVE AUS PEEPLI

FILMSTART: 21.15 UHR

EINTRITT FREI - KOLLEKTE

EIGENE SITZGELEGENHEIT MITNEHMEN

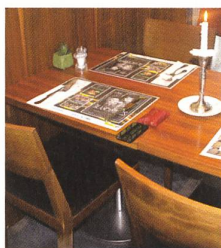
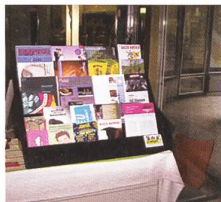
* REGENSTANDORT: AUF WWW.CINEMASUD.CH

TOUR DE ROMANDIE: 20. AUG - 8. SEPT 2013

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 Kulturtreff-
punkten. Auffällige Werbung auf
Tischsets und Bierdeckel.



ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch

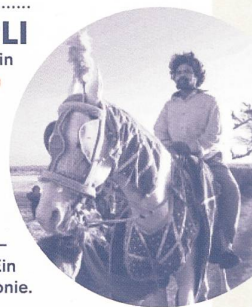


LIVE AUS PEEPLI

Anusha Rizvi, Indien 2010, 104 min

Produziert von Bollywood-Star Aamir Khan

Der indische Bauer Natha kämpft ums Überleben seiner Familie. Ein möglicher Ausweg aus der Misere: Die Regierung entschädigt Hinterbliebene, wenn jemand sich das Leben nimmt. Die Medien bekommen Wind von der Idee, und plötzlich wird der geplante Bauernselbstmord zum Thema Nummer eins – alle wollen live dabei sein, wenn er es tut. Ein Medienhype mit unvergleichlicher Ironie.



WER WEISS, WOHN?

Nadine Labaki, Libanon/Frankreich 2011, 101 min

Ausgezeichnet mit dem Publikumspreis am
Toronto Film Festival 2011

Ein staubiges Kaff irgendwo im Libanon. Verbindungen zur Aussenwelt bilden eine alte Brücke und schlechter Fernsehempfang. Hier leben Moslems und Christen friedlich zusammen. Aufgrund von Konflikten im Land wachsen auch im Dorf Spannungen, welche die Frauen verhindern wollen, indem sie die Männer auf andere Gedanken bringen: Ein Trupp ukrainischer Stripperinnen taucht im Dorf auf, und das Essen wird mit Haschisch verfeinert...!



www.cinemasud.ch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

66. Festival del film Locarno

Vorschau



MY FAIR LADY
Regie: George Cukor



Camille Rutherford
in MARY, QUEEN OF SCOTS
Regie: Thomas Imbach

Carlo Chatrian, der neue künstlerische Leiter des Festival del film Locarno (7. bis 17. August) charakterisiert "sein" Festival (er hat in den letzten Jahren die Retrospektiven kuratiert) als einen Anlass, der seit Jahren «insbesondere auf den Film als solcher fokussiert – jene Art von Kino, das sich nicht auf das pure Spektakel beschränkt, sondern Unterhaltung nicht von Intelligenz trennt».

Ganz in dieser Tradition stehe die Entscheidung, die diesjährige Retrospektive George Cukor zu widmen, einem Regisseur, der «Unterhaltung macht und gleichzeitig eine Weltsicht präsentiert, die sich alles andere als versöhnlich zeigt». Begleitet wird die integrale Werkschau von rund fünfzig Filmen von Einführungen etwa durch Schauspielerinnen – Jacqueline Bisset wird auf der Piazza Grande RICH AND FAMOUS, den letzten Film von Cukor, und Anna Karina JUSTINE von 1969 vorstellen –, einer Podiumsdiskussion mit unter anderen Jean Douchet, Chris Fujiwara, Bernard Eisenschitz und Roberto Turigliatto, dem Kurator der Reihe (11. 8., 10 Uhr), und einer Publikation (dieses Jahr gar auf Französisch und Englisch).

Auch die Sektion «Histoire(s) du cinéma» sieht Chatrian als «Ausdruck der Identität des Festivals, das zugleich Geschichte, zu der es gehört, erinnert und bewahrt, nicht ohne auf die Zukunft ausgerichtet zu sein». Neben Filmen von Festivalgästen ist die Reihe mit einer breiten Auswahl von Filmen von Werner Herzog, dem diesjährigen Preisträger des Pardo d'onore, bestückt: von AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN bis zu vier neusten Beiträgen zu seiner DEATH ROW-Serie. Eine Hommage gilt dem im Dezember 2012 verstorbenen Filmemacher und Produzenten Paulo Rocha mit OS VERDOS ANOS, der in Locarno vor fünfzig Jah-

ren gezeigt wurde, und SE EU FOSSE LADRAO ... ROUBAVA, der postum und in Vorpremiere zu sehen ist. Die Cinémathèque suisse präsentiert in diesem Rahmen mit LUDWIG HOHL. EIN FILM IN FRAGMENTEN und PALAVER, PALAVER. EINE SCHWEIZER HERBST-CHRONIK zwei jüngst restaurierte Filme von Alexander J. Seiler, das Österreichische Filmmuseum stellt die restaurierte Kopie von BATANG WEST SIDE von Lav Diaz, Philippinen, vor; und von Victor Fleming wird die 3D-Version von THE WIZARD OF OZ zu sehen sein, an dessen Vorbereitung George Cukor beteiligt war. In Weltpremiere sind aber auch JOURNAL D'UN MONTAGE der Cutterin und Regisseurin Annette Dutertre und NOTES ON FILM 06-B MONOLOGUE 02. A MASQUE OF MADNESS von Norbert Pfaffenbichler (mit Boris Karloff) zu sehen.

Und der Concorso internazionale? Da ist man doch schon sehr auf die beiden Schweizer Beiträge MARY, QUEEN OF SCOTS von Thomas Imbach und TABLEAU NOIR von Yves Yersin, einen Dokumentarfilm über eine Schule in einem Dorf des Neuenburger Jura, gespannt.

Das vom Schweizerischen Verband der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten organisierte Podiumsgespräch (10. 8., 14.30 Uhr) ist mit «Pédaleurs du Charme oder Herbstzeit-Loser?» betitelt: Sechs Personen der Schweizer Filmbranche – Carlo Chatrian, Anne Catherine Berger, neue Direktorin von Swiss Films, Robert Boner, Generalsekretär der Fondation Romande pour le cinéma, Urs Fitze, Bereichsleiter Fiktion von SRF, Samir, Kopräsident von «Zürich für den Film» und Kinobesitzer in spe, und Dario Suter, Produzent von KON-TIKI – stellen sich nacheinander den «knackigen und provokativen Fragen» von sechs Filmjournalisten.

www.pardo.ch

24. Semaine de la critique

Locarno



FLOWERS FROM
THE MOUNT OF OLIVES
Regie: Heilika Pikkov



WATERMARKS –
THREE LETTERS FROM CHINA
Regie: Luc Schaedler

Eine in Estland geborene Frau sucht am Ende ihres bewegten Lebens in einem Kloster auf dem Ölberg in Jerusalem Stille und Einkehr. In Rotterdam ziehen Männer, die mit ihrer Sucht kämpfen, in orangenen Overall durch die Strassen und sammeln Abfall ein. An den Ufern des Yukon River treibt ein einsamer Mann, angetrieben von der Aussicht auf Gold, mit primitivsten Mitteln ein Loch in den vereisten Boden. In Ghana streiten sich die Regierung und Vertreter einer texanischen Erdölfirma jahrelang um den Gewinn einer neu entdeckten Ölquelle.

Die vier Filme – FLOWERS FROM THE MOUNT OF OLIVES von Heilika Pikkov, DE ONPLAATSBAREN von René A. Hazekamp, Andreas Horvaths EARTH'S GOLDEN PLAYGROUND sowie BIG MEN von Rachel Boynton – haben auf den ersten Blick wenig gemeinsam. Sie bilden zusammen mit drei weiteren Werken das Programm der 24. Semaine de la critique des Filmfestivals Locarno: ein Ensemble von sieben inhaltlich und formal herausragenden Dokumentarfilmen, zusammengestellt von engagierten Mitgliedern des Schweizerischen Verbandes der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten (SVFJ).

Obwohl es bei der Auswahl jeweils keine thematischen Vorgaben gibt und einzig die Qualität der Filme zählt, lassen sich im Programm immer wieder – wohl dem Zeitgeist geschuldete – Tendenzen ablesen. Sahen wir uns 2012, als David Sievekings VERGISS MEIN NICHT als Sieger aus dem Semaine-Wettbewerb hervorging, mit ungewöhnlich vielen Familiengeschichten konfrontiert, so sind dieses Jahr die Folgen der Ökonomisierung aller Lebensbereiche so präsent wie selten zuvor. Doch wenn unsere sieben Filme darüber hinaus etwas gemeinsam haben, dann die Einsicht, dass hinter jeder Bilanz Menschen stehen. Seien dies

die smarten Strippenzieher oder jene, die dem Tempo der Globalisierung nicht gewachsen sind.

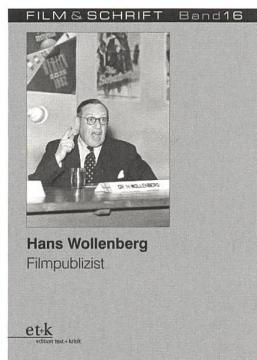
«Es gibt nicht die Märkte. Da entscheiden immer Menschen.» Der Ausspruch des namenlosen Protagonisten, der uns in Marc Bauders MASTER OF THE UNIVERSE in die Abgründe der Finanzmärkte führt, taugt durchaus als Motto der diesjährigen Semaine-Ausgabe. Und man könnte ergänzen: Am Ende tragen immer auch Menschen die Konsequenzen, geht es immer um individuelle Schicksale. Bewegend anschaulich wird dies in WATERMARKS – THREE LETTERS FROM CHINA, in dem der Schweizer Luc Schaedler dem Lauf des Wassers folgend drei kleine, im Grunde unspektakuläre Geschichten aus dem Reich der Mitte erzählt und dabei einen knappen Bericht über den fragilen Zustand des heutigen Chinas abliefern. Von einer kleinen, in seiner traditionellen Lebensweise bedrohten Ethnie erzählt dagegen René Harder in DIE HÜTER DER TUNDRA: Das Volk der Samen lebt über Norwegen, Schweden, Finnland und Russland verteilt, und niemand würde sich gross für sie interessieren, wären da nicht die Bodenschätze unter den Weidegründen ihrer Rentiere. Das zieht, ähnlich wie das Öl vor Ghana in BIG MEN, internationale Rohstoffkonzerne an. Den Samen bleibt nur der wenig aussichtsreiche politische Kampf.

Ergreifende Geschichten, Schicksale in einer globalisierten Welt. Jedes für sich einzigartig und gerade deshalb exemplarisch: zu entdecken vom 9. bis 16. August in der Semaine de la critique von Locarno.

Irene Genhart, Simon Spiegel

www.semainedelacritique.ch

Hans Wollenberg Film & Schrift



Unter dem Titel «Film & Schrift» erscheinen bei der edition text + kritik biografische und publizistische Studien zur Geschichte der deutschen Filmkritik. Unter anderem sind bis jetzt Texte von Rudolf Kurtz, Kurt Pinthus, Herbert Ihering, Hans Sahl, Theodor Kotulla, Karna Niehoff oder Hans Siemsen verlegt worden. Band 16 ist dem Filmpublizisten Hans Wollenberg gewidmet. Wollenberg (1893–1954), eigentlich Jurist, war einer der jüdischen Bürger, deren Staatsverständnis konservativ war. Er verliess seine Heimat erst Ende 1938. Seine Exilstationen waren in der Tschechoslowakei und Polen, bis er Ende 1939 in Grossbritannien seinen endgültigen Aufenthaltsort fand.

Wollenberg gehörte als Student einer jüdischen schlagenden Verbindung an, war von 1914 bis 1918 Artillerist (freiwillig) an der Ost- und Westfront und trat 1919 als Redner des Vaterländischen Bundes jüdischer Frontsoldaten auf, einer Vereinigung, die die Tapferkeit jüdischer Soldaten gegen die antisemitische Propaganda betonte.

Ab 1920 war Wollenberg Redakteur und Kritiker der «Lichtbild-Bühne», der Zeitschrift «Lehrfilm», der «Kinematographischen Monatshefte», arbeitete dann im Filmgeschäft als Produzent (EINE UNVERSTANDENE FRAU von Paul Czinner, 1924), kehrte zum Kritikerdasein zurück und publizierte auch zu Filmrechtsfragen. Als Kritiker war er vor allem an der inhaltlichen Aufbereitung der Filme interessiert: «Wir wollen dem durch aussen- und innenpolitische Kämpfe zerrissenen Volk, wir wollen dem kleinen Mann, auf den, neben dem schweren Kampf ums Dasein, die hasserfüllten Schlagworte der Parteien einstürmen, eine Stätte der Entspannung und des Friedens bieten» (1926 vor süddeutschen Theaterbesitzern). Er erkannte und würdigte zum Beispiel das Können von Lu-

bitsch und Murnau, zu dessen NOSFERATU er meinte «... man hat nicht das Recht, dem Publikum ein derart interessantes (um nicht zu sagen sensationelles) Werk vorzuenthalten». 1931 urteilte er zu DAS NEUE ITALIEN, einem Film über den Faschismus: «National noch empfindlichere Deutsche sind vielleicht sogar auf die Erinnerung gestossen, dass diese italienischen Kanonen gestern noch gegen uns selbst gerichtet waren.» Schon 1933 wurde Wollenberg vom Verlag der Lichtbild-Bühne entlassen, bekam allerdings 1935 (!) auf eigenen Antrag noch das Ehrenkreuz der Frontkämpfer und konnte 1938 legal ausreisen.

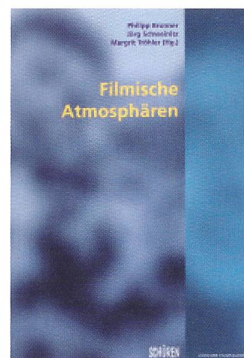
Als britischer Staatsbürger war er Kolumnist von «Kinematograph Weekly», Mitherausgeber von «The Penguin Film Review», publizierte Bücher wie «Anatomy of the Film» (1947) oder «Fifty Years of German Film» (1948), hielt Vorlesungen an Universitäten, referierte vor Mitgliedern des Schweizer Schul- und Volkskinos in Bern (1949) und unterwies deutsche Studenten in Filmkunde. Auf der zweiten Berlinale 1952 nahm er an der Podiumsdiskussion über «Publikumsgeschmack und Filmkritik» (unter anderem mit Martin Schlappner) teil.

Obwohl Wollenberg nie pädagogisch explizit seine Einstellung vermitteln wollte, war er doch von einem Impetus des Überzeugens durchdrungen. Sodass er 1952 wieder glaubte: «Der Einfluss des Films auf den Geschmack, die soziale Haltung, die kulturelle und moralische Begriffsbildung der Massen in unserer modernen Gesellschaft kann kaum überschätzt werden» (in «Notre Europe» und in der «Filmwoche»).

Erwin Schaar

Rolf Aurich, Ulrich Döge, Wolfgang Jacobsen (Red.): Hans Wollenberg. Filmpublizist. München, edition text + kritik, 2013. 267 S., Fr. 28.90, € 20

Evident, doch schwer in Worte zu fassen Filmwissenschaftliches zur Atmosphäre



Filmjournalisten verwenden, sobald sie über den Bereich der Story, der Figurencharakterisierung und der Dialoge hinausgehen, fast unweigerlich das Wort «atmosphärisch». Als höchstes Lob gilt die «atmosphärische Dichte». Der Begriff bezeichnet offenbar etwas filmisch Wesentliches, aber zugleich Diffuses, schwer Fassbares. Höchste Zeit also, ihm auf den Grund zu gehen und näher zu erkunden, was die filmische Atmosphäre ausmacht. 2009 wurde sie – aus Anlass des zwanzigjährigen Bestehens des Zürcher Seminars für Filmwissenschaft – zum Thema einer Tagung erkoren. Die Vorträge sind nun, um einige Texte erweitert, in Buchform nachzulesen. Man darf darin eine Fortsetzung der Beschäftigung mit dem Thema Kino und Emotionalität sehen, dem 2002 eine Tagung zur Emeritierung von Christine Noll Brinckmann gewidmet war. Zürichs erster Filmprofessorin ist denn auch die neue Publikation gewidmet.

Einige Autoren beleuchten das Thema historisch, wie etwa Daniel Wiegand, der die Verwendung des Worts Atmosphäre aus der «Stimmung» herleitet, einem in den ästhetischen Debatten des neunzehnten Jahrhunderts zentralen und ab 1910 in der Diskussion um die neue Kunstform Film wiederkehrenden Begriff. Béla Balázs schrieb 1924: «Die Atmosphäre ist wohl die Seele jeder Kunst.» Britta Hartmann, die ihn zitiert, betont zugleich, Balázs und andere Filmkritiker der Stummfilmzeit, bis hin zu Lotte Eisner, hätten «in poetischer Sprache versucht, die Bilder eines Films, seine Stimmungsqualitäten, eben seine Atmosphäre sprachlich einzufangen». Dagegen erscheine der heutige floskelhafte Gebrauch der «atmosphärischen Dichte» als «Mittel zur Abkürzung dieses Beschreibungsprozesses. Sie gibt dem Kritiker eine griffige (...) Formel für die Anmutungsqua-

lität einer räumlichen Gegebenheit an die Hand, die als ganzheitlicher Wahrnehmungseindruck evident ist, der sprachlich aber nur schwer (...) beizukommen ist.»

Die Beiträge des Bandes kreisen dieses Evidente und doch so schwer zu Beschreibende näher ein. Hans J. Wulff betrachtet die konstituierenden Elemente Dekor, Licht und Ton/Musik näher und macht die häufige Konventionalität ihrer atmosphärischen Verwendung deutlich. Britta Hartmann versucht zudem, das Atmosphärische in Relation zur Narration zu setzen. Andere Autorinnen und Autoren weiten das Betrachtungsfeld über das filmische Werk hinaus auf die Atmosphäre schaffenden Wirkungen der Materialität des filmischen oder elektronischen Trägers (Jörg Schweinitz, Barbara Flückiger) und der Rezeptionsorte und -formen (Margrit Tröhler, Anne Paech, Alexandra Schneider).

Christine Noll Brinckmanns eigener Beitrag über ein konkretes Beispiel, einen Film von Kurt Kren, vergewärtigt eine der grossen Qualitäten der Begründerin der Zürcher Filmwissenschaft: analytische Klarheit mit einer allgemein verständlichen Sprache zu verbinden, die nur das unumgängliche Minimum an fachspezifischem akademischem Vokabular verwendet. Gleiches lässt sich leider nicht von allen Texten dieses Bands sagen, dennoch lohnt sich die Lektüre auch für filminteressierte Laien. Spätestens beim nächsten Kinobesuch nimmt man die Omnipräsenz des Atmosphärischen mit wachenden Augen und Ohren und neu gewecktem Bewusstsein auf.

Martin Girod

Philipp Brunner, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hg.): Filmische Atmosphären. Marburg, Schüren Verlag (Zürcher Filmstudien. 30), 2012. 304 S., Fr. 41.90, € 29.90

«Das geht doch nicht, Genossen!» Marlen Chuziew am Bildrausch-Filmfest in Basel



DAS ILJITSCH-TOR
(SASTAWA ILJITSCHA)



JULIREGEN
(JULSKI DOSHD)



ES WAR IM MONAT MAI
(BYL MESJAC MAJ)



Marlen Chuziew in Basel

Selten ist einem Filmmacher so prominente und erschreckende Publizität zuteilgeworden wie Marlen Chuziew: Nikita Chruschtschow attackierte am 8. März 1963 seinen dritten Spielfilm *DAS ILJITSCH-TOR* (*SASTAWA ILJITSCHA*) in einer Brandrede, die im Ausruf gipfelte: «Das geht doch nicht, Genossen!» Der heute siebenundachtzigjährige Chuziew erzählte anlässlich einer ihm vom Festival «Bildrausch» und den Osteuropa-Studien der Universität Basel gewidmeten Filmreihe ebenso stolz wie bescheiden-verlegen ein Beispiel der Beachtung, die ihm dieser Angriff eintrug. Für das Filmfestival in Moskau war der Film selbstverständlich tabu, auch Chuziew war nicht eingeladen, doch dann sei überraschend ein Anruf gekommen: Federico Fellini wolle den so gemassregelten Kollegen kennenlernen.

Nachdem Chuziew den Film auftragsgemäss entschärft hatte, durfte er 1965 unter dem Titel *ICH BIN ZWANZIG* (*MNE DWAZAT LET*) in Venedig laufen. Selbst in dieser Version erhielt er einen Preis und begründete den internationalen Ruhm Chuziews. Als im Zuge der Perestrojka der Verband der Filmschaffenden der UdSSR eine Kommission einsetzte, die sich mit den verbotenen Filmen befasste, gehörte zu ihren ersten Beschlüssen, dass die Originalversion von Chuziews Film, «unbestreitbar einer der Schlüsselfilme der frühen sechziger Jahre», wiederhergestellt werden müsse.

Sieht man den Film in der restaurierten Fassung, ist man noch immer beeindruckt von der radikalen Konsequenz, mit der dieser Film den Generationenkonflikt in der Sowjetunion schildert. Haben die Grossväter für die Revolution und die Väter gegen die deutschen Faschisten gekämpft, sucht die Generation der gut Zwanzigjährigen eher ratlos nach einem Sinn in ih-

rem Leben. Bezeichnend ist die imaginierte Szene der Begegnung der Hauptfigur mit seinem im Krieg gefallenen Vater. Er fragt ihn um Rat, und der Vater muss die Antwort schuldig bleiben: Wie könnte er, der mit nur 21 Jahren Gestorbene, dem 23-jährigen Sohn raten? Die überlebenden Vertreter der Vätergeneration zeigt der Film als opportunistische Verwalter der Macht.

Wie eine noch bitterere Fortschreibung wirkt Chuziews folgender Film *JULIREGEN* (*JULSKI DOSHD*; 1967). Die jungen Leute sind nun um die dreissig, haben einen Platz in der Arbeitswelt, in der Gesellschaft, ohne dass man sagen könnte, sie hätten ihren Platz gefunden, denn sie erscheinen jetzt erst recht ohne Ziel im Leben. Ein halbherziger Anlauf der männlichen Hauptfigur, seine langjährige Geliebte zu heiraten, wird zum Ausdruck des gewohnheitsmässigen Sicharrangierens; ihre Weigerung, ihr Bestehen auf Unabhängigkeit wirkt wie ein letztes Aufbäumen gegen die graue Normalität.

Chuziew, zuvor mit seinen ersten beiden, in Odessa entstandenen Spielfilmen im Kino sehr erfolgreich, hätte selbst ohne ideologisch motivierte Behinderungen mit diesen beiden Werken beim Publikum wohl mehr Mühe gehabt. Dem niederschmetternden Gesellschaftsbefund entspricht eine fast provozierende Radikalität der Gestaltung. Unter weitgehendem Verzicht auf eine dramatische Story schildert Chuziew in an Tschechow erinnernder lyrischer Verhaltensebene einen Zustand, eine Stimmungslage. Dazu kommen lange, gleichsam impressionistische Streifzüge durch Moskaus Strassen.

Insgesamt hat Chuziew nur sieben lange Spielfilme und zwei Dokumentarfilme drehen können, dazwischen war er am Theater und als Lehrer an der Filmhochschule tätig. In Basel

konnte man einem lebhaften alten Herrn begegnen, der alles andere als gebrochen oder verbittert wirkt. Er hatte Ausschnitte aus einem neuen Spielfilm über Tolstoi und Tschechow mitgebracht, an dem er seit Jahren arbeitet, und meinte gelassen: Er sei kein Profi in dem Sinne, dass er ständig drehen müsse, eher ein «Dilettant». Zwischen seinen einzelnen Filmen lägen viele Jahre, weil jeder das Resultat langen Nachdenkens gewesen sei.

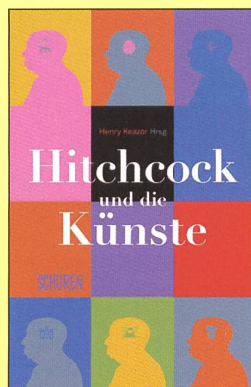
Diesen Reifungsprozess spürte man auch in den späteren Filmen als aussergewöhnliche Qualität. Der Fernsehfilm *ES WAR IM MONAT MAI* (*BYL MESJAC MAJ*; 1970) gehört auf den ersten Blick zum in der UdSSR beliebten Genre der antifaschistischen Filme über den «Grossen Vaterländischen Krieg». Doch die Handlung von Chuziews Film setzt, nach einer fulminanten Montage von Dokumenten aus der Schlussphase des Zweiten Weltkriegs, erst nach dem Ende der Kämpfe ein. Die Hauptfigur, ein 21-jähriger Leutnant, mag ein erfahrener Kämpfer sein, in der neuen Situation, konfrontiert mit opportunistischen Deutschen, dann mit der Entdeckung der KZ-Realität, wirkt er hilflos. Die Geschichte, sowohl die Historie als auch die Story, scheint zwischendurch fast Pause zu machen, und solche Momente gehören wie schon in den früheren Werken Chuziews zu den dichtesten. Wie, so fragt man sich mit den Figuren, kann und soll das Leben jetzt weitergehen?

Etwas geht zu Ende, etwas anderes beginnt, auch in *POSTSCRIPTUM* (*POSLESLOWIE*; 1983), doch diesmal eher in der Form eines Kammerspiels: Ein 75-jähriger Arzt aus der Provinz will seine Tochter in Moskau besuchen, die aber gerade auf einer Dienstreise ist, sodass er nur ihren Mann vorfindet. Dieser hat Urlaub genommen, um endlich seine Dissertation abzuschlies-

sen. Die beiden Männer, die sich kaum kennen, versuchen, gute Miene zur verqueren Situation zu machen, selbstverständlich kann der Schwiegervater bleiben in Erwartung der Rückkehr seiner Tochter, doch deren Abwesenheit zieht sich in die Länge. Immer deutlicher wird, dass den alten Provinzler, einen gebildeten und humorvollen Menschen, und den jüngeren Städter, einen trockenen Funktionär, Welten trennen. Chruschtschow hatte 1963 kritisiert: «In der sowjetischen sozialistischen Gesellschaft gibt es keine Widersprüche zwischen den Generationen.» Doch Chuziew akzeptiert keine ideologischen Barrieren, sein realistischer Blick auf die Welt geht von den Menschen aus, ihren Wünschen und ihren Widersprüchen.

Chuziew hätte es sich 1965 in Venedig einfach machen können: Chruschtschow war entmachteter worden, und man erwartete vom Filmmacher, dass er nun über seinen einst mächtigen Kritiker herziehe, doch er würdigte dessen Verdienste um die Entstalinisierung. Ähnlich leichtes Spiel hätte Chuziew als früherer *cinéaste maudit* nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion gehabt. Sein 1992 in Berlin uraufgeführter Film *INFINITAS* (*BESKONETSCHNOST*) blickt zurück auf die Zeit seit dem Anbruch des 20. Jahrhunderts, zieht eine skeptische Bilanz und stellt – in klarer Abgrenzung von den «religiösen Konjunkturfilmen» (Chuziew) – noch einmal die persönliche Sinnsuche ins Zentrum. Man wollte damals in diesem Film eine Art Lebensbilanz sehen, ein quicklebender Chuziew widerlegte nun diese Betrachtungsweise. Der Film, an dem er derzeit arbeitet, heisst wörtlich übersetzt «Nicht abendlich»; damit meine er: Es ist noch nicht aller Tage Abend.

Martin Girod



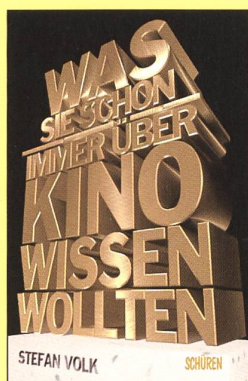
224 S. | € 19,90 | 164 tw. farb. Abb.
ISBN 978-3-89472-828-1

Hitchcocks filmisches Schaffen hat Bezüge zu zahlreichen anderen Disziplinen, deren Betrachtung den Facettenreichtum seines Oeuvres erst wirklich klar werden lässt. Seine Filme weisen Bezüge zur Bildenden Kunst, zur Literatur, Theater, Architektur, Musik, Tanz, aber auch zur Kochkunst auf. Sie zeigen sein Bestreben, viele Anregungen zu einem Gesamtkunstwerk zu verarbeiten.

SCHÜREN

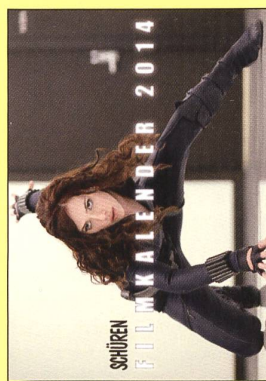
www.schuere-verlag.de

Kino lesen!



256 S. | Pb. | viele Abb., € 16,90
ISBN 978-3-89472-770-3

„Mit großem Fleiß, einer guten Portion Humor und Kreativität und der nötigen Prise Verschrobenheit, die den Filmfan auszeichnen, hat der Verfasser ein kurioses, amüsantes Sammelsurium zwischen zwei Buchdeckeln versammelt (...) Das Buch ‚Was Sie schon immer über Kino wissen wollten‘ ist ein bisschen wie Kino selber.“ *Radio SRF*



208 S. | Pb. | viele Abb. | € 9,90
ISBN 978-3-89472-827-4

Der Kalender für unverbesserliche Filmfreunde – Daten, Fakten, Augenblicke auf Papier.
Themen 2014: 1914 tritt Charlie Chaplin erstmals in einem Film auf. | 1984: Der erste Film der Coen Brothers kommt heraus: Rückblick auf 30 Jahre Meisterwerke. | 1984: Vor 30 Jahren wurde der erste Heimat-Zyklus von Edgar Reitz im Fernsehen gezeigt. Und vielmehr ...



140 S. | Pb. | € 19,90
ISBN 978-3-89472-861-8

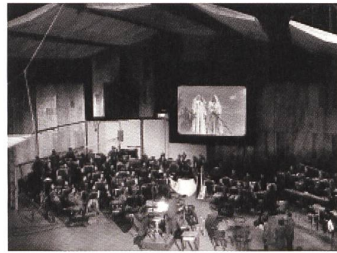
Der schweizerische Film wird hier nicht als eine Abfolge von Filmen und Filmmoden begriffen, sondern als Wechselspiel zwischen Akteuren. Dieses Buch schlägt einen Bogen vom Jahr 1935 bis zu den neuesten Entwicklungen und beschreibt zum ersten Mal die wechselnden Beziehungen zwischen den staatlichen Stellen, den Film-schaffenden und dem Kinopublikum, die sich in mehrfacher Hinsicht als ein explosives Dreieck entpuppten.

Das Glück der Vielfalt

Eine Ausstellung und ein Kolloquium erforschen das Verhältnis von Musik und Film



Duke Ellington und Lee Remick während den Dreharbeiten zu *ANATOMY OF A MURDER* von Otto Preminger
© Carlyle Productions © Sony Pictures



Aufnahmen zu *BLACK NARCISSUS* von Powell und Pressburger mit dem London Symphony Orchestra geleitet vom Komponisten Brian Easdale
Collection Joel Finler
© The Archers © Carlton International Media



Alexandre Desplat, Jacques Audiard mit Vincent Segal am Violoncello im Studio Guillaume Tell, Suresnes, 2009
© Xavier Forcioli



Der Komponist François de Roubaix in seinem «Home Studio» © Collection de Roubaix

Ein solcher Mangel an Ehrfurcht ist eine Wohltat im Wagner-Jubiläumsjahr. In deutschsprachigen Gefilden wird man derart entschiedene Worte kaum zu hören bekommen. Mediterrane Nonchalance hingegen hilft natürlich, um Abstand zu gewinnen zu dem momentan allerorten gefeierten Komponisten. «Das Leitmotiv finde ich eine geradezu kindische Idee», sagt der Spanier Alberto Iglesias und muss selbst ein wenig lächeln über den Furor, der plötzlich von ihm Besitz ergriffen hat. «Es ist kein Fingerzeig, sondern ein Wink mit dem Zaunpfahl. Der Zuschauer ist doch viel intelligenter!»

Die zweistündige «Leçon de cinéma» des Hauskomponisten von Pedro Almodóvar und Julio Medem war ein Höhepunkt des international besetzten Kolloquiums «Les Musiques de Films – Nouveaux Enjeux», das im Juni in Paris stattfand. Im schönsten Wortsinne animierte der französische Filmkritiker N. T. Binh den zurückhaltenden Iglesias, Einblicke in seine Arbeitsweise zu geben. Er berichtete, wie die Musik in den Filmen Medems heterogene und ungewohnte Erzählperspektiven miteinander verbindet, und erzählte, dass Almodóvar bei den Partituren seiner Melodramen das anstrebt, was man im frankobelgischen Comic «la ligne claire» nennt. «Pedro entblösst sich im Erzählrhythmus seiner Filme», erklärte Iglesias, «mit ihm analysiert man die Funktion der Musik Szene für Szene.»

Iglesias' Selbstverständnis besteht darin, Kammermusik zu komponieren: auch für grosses Orchester. Dieser schillernden Auffassung bleibt er auch in internationalen Arbeiten treu, etwa in Steven Soderberghs *CHE-Diptychon* oder den John-le-Carré-Verfilmungen *THE CONSTANT GARDENER* und *TINKER TAILOR SOLDIER SPY*. Gegen Ende des Gesprächs lenkte Iglesias ein, vielleicht solle man das Leitmotiv doch

nicht in Bausch und Bogen verdammen. Er gestand, in letzter Zeit spüre er gar die Versuchung, selbst damit zu experimentieren. Das ist kein Verrat an seinen Überzeugungen, sondern zeigt, dass es in der Filmmusik keine unumstösslichen Regeln gibt. Sie ist eine Integrationskunst, in der alles erlaubt ist, was dem Film nutzt. Auch Richard Wagner hat schliesslich immensen Einfluss auf diese Disziplin ausgeübt. Jeder Filmmusikliebhaber, der auf sich hält, denkt augenblicklich an *VERTIGO*, wenn er das «Liebestod»-Thema aus «Tristan und Isolde» hört.

Vielgestaltigkeit und Dienstbarkeit der Filmmusik lösen seit den Anfängen des Kinos heftige Diskussionen über ihren Wert und ihre Eigenständigkeit aus. In der von N. T. Binh kuratierten Ausstellung «Musique et Cinéma – Le Mariage du Siècle?» hat sie einen leidenschaftlichen Fürsprecher gefunden. Für fünf Monate verschafft die Schau der siebten Kunst Hausrecht in der Pariser «Cité de la Musique», die sonst der fünften vorbehalten ist. Die Ausstellung begreift das Verhältnis als eine Zugewinnsgemeinschaft, von der nicht nur das Kino profitiert. Sie verrät einen nachgerade enzyklopädischen Ehrgeiz: Mit didaktischer Verve versucht sie, beinahe sämtlichen Facetten ihres weit ausgreifenden Themas gerecht zu werden. Exemplarisch stellt sie Funktionen, Traditionslinien und historische Stilrichtungen dar. Der Besuch ist für den Laien eine Bereicherung und für den Kenner keine Enttäuschung.

Eingebettet ist sie in ein eindrucksvolles Rahmenprogramm. Neben Konzerten (darunter Auftritte von Alexandre Desplat, dem London Symphony Orchestra, das unter dem Dirigat von Frank Strobel eine Hommage an John Williams aufführte), Stummfilmaufführungen mit Live-Musik (PAN-

ZERKREUZER *POTEMKIN* mit einer neuen Partitur von Michael Nyman) fanden Werkstattgespräche mit Francis Lai oder Stephen Frears statt. Das Kolloquium bildete gleichsam die akademische Flanke des Veranstaltungsprogramms. Es folgte dem gleichen demokratischen Geist wie die Ausstellung, richtete sich mithin nicht nur an Eingeweihte. Auch deren thematischen Facettenreichtum holte sie weitgehend ein.

Zunächst widmeten sich die Referenten den Nachwirkungen bestimmter Stilrichtungen und Komponisten. Cécile Carayol (Universität Rennes) entfaltete ein Panorama des Einflusses der Minimal Music. Dabei nahm sie die Filmarbeit von Protagonisten der Bewegung (Philip Glass, Michael Nyman) ebenso in den Blick wie Philip Rombis Aufgreifen der Technik für *DANS LA MAISON*. Schlüssig arbeitete sie die Doppeldeutigkeit dieses Stils heraus, dessen vermeintlich inhumane Kälte einerseits Distanz schaffen, den Zuschauer aber auch durch die unermüdliche Wiederholung gebrochener Akkorde emphatisch in das Drama eines Films hineinziehen kann. Roberto Calabretto (Universität Udine) untersuchte die Spuren, die Nino Rota im Werk von Komponisten wie Franco Piersanti und Danny Elfman hinterlassen hat, und entdeckte einen Nachhall seiner Musik in so unterschiedlichen Filmen wie *THE ELEPHANT MAN*, *LOST IN TRANSLATION* und *CAPITALISM – A LOVE STORY*. Enttäuschend fiel hingegen der Vortrag von Barbara Fougère (Sorbonne) aus, die sich bei der Darstellung von Bernard Herrmanns Einfluss auf den Aspekt des reinen Zitats beschränkte.

Weit ertragreicher war der Vortrag Séverine Abhervés (Sorbonne) über den ausserordentlichen Stellenwert der Musik im indischen Kino. Dort werden stolze fünfzehn Prozent des Budgets für die Musik ausgegeben. Die Musik-

industrie kann den Filmemachern Komponisten und Textdichter vorschreiben. Die Lieder werden oft schon Monate vor dem Kinostart lanciert, und das Publikum nimmt die Filme nicht selten als deren Illustration wahr. Der Traumcharakter vieler Musiksequenzen schafft Freiräume, welche die strenge Zensur sonst nicht zulässt. Phil Powrie (Universität Surrey) stellte brillant die unterschiedlichen Funktionen von Popsongs und Chansons im aktuellen französischen Kino dar: Während englischsprachige Lieder die Emotionen der Figuren widerspiegeln, stehen französische vor allem für Nostalgie und die Restitution traditioneller Werte. Der Komponist François Ribac widmete sich dem Verhältnis von Rockmusik und Film: Es ist der erste Musikstil, dessen Entstehen das Kino zeitgleich begleitet.

Ebenso wie in der Ausstellung nahm die Tandembildung zwischen Regisseuren und Komponisten eine zentrale Rolle ein. Der ausgewiesene Renais-Kenner François Thomas (Sorbonne) demonstrierte eindrücklich, wie die unverhoffte Begegnung mit Mark Snow, dem Komponisten von TV-Serien wie *THE X-FILES* und *MILLENNIUM*, das Werk des Regisseurs veränderte. François Porcile, der Doyen der französischen Filmmusikforschung, liess einige berühmte Partnerschaften Revue passieren, darunter Jean Vigo und Maurice Jaubert sowie Michelangelo Antonioni und Giovanni Fusco. Aber auch in diesem Punkt regte sich Alberto Iglesias' Widerspruchsgestalt: Nein, mit Pedro Almodóvar arbeite er nicht so eng zusammen. Viel wichtiger für ihn sei dessen Cutter.

Gerhard Midding

Die Ausstellung läuft noch bis zum 18. August (www.citedelamusique.fr), der vorzügliche Katalog ist bei Actes Sud erschienen (39 €).

Italienische Filmmusik Soundtrack



la grande bellezza

In den kunstvoll künstlichen Tonspielen des italienischen Kinos der sechziger Jahre verliefen die Grenzen zwischen Musik innerhalb des Films und extradiegetischer Filmmusik oft fließend. Des öftern strukturierten Musikstücke gar die Dramaturgie. In dieser Tradition steht auch *LA GRANDE BELLEZZA*, Paolo Sorrentinos kaleidoskopischer Film über den dekadenten Kunstbetrieb der Berlusconi-Jahre, der sich offen an Fellinis Sittengemälde *LA DOLCE VITA* von 1960 anlehnt. Wie einst Marcello Mastroianni folgt Toni Servillo als alternder Schriftsteller der römischen Oberschicht an laute Parties. Die dahinter lauernde Lebensangst und Melancholie schreibt er lächelnd seiner persönlichen Sensibilität zu. Der Schwebezustand seiner Generation spiegelt sich in der sakralen Schlichtheit repetitiver Kompositionen zeitgenössischer Komponisten, zu denen hypnotische Kamerafahrten die Spuren von Katholizismus und Antike einfangen. Als Leitmotive verwendet Sorrentino neben Arvo Pärts «My Heart is in the Highlands» das Vokalstück «I Lie» von David Lang, in dessen «World to Come» sich mehrere Cellostimmen meditativ pulsierend überlagern.

Der Filmmusiker Lele Marchitelli nimmt diese Klangsprache auf und verbindet mit seinen Originalkompositionen Werke von Martynov, Preisner und Taverner zu einem stimmungsvollen Ganzen. Diese auf einer ersten CD versammelten Stücke werden im Film jedoch immer wieder von nächtlichen Partyszenen kontrastiert, die als bunter Mix von Disco- bis Chillout-Musik auf einer zweiten Disc Platz finden.

In den monotonen Remixes von Canzoni wie «Far l'amore» oder «We No Speak Americano» zeigt sich die Verwandtschaft zu *LA DOLCE VITA* auch musikalisch. Schon Fellini inszenierte

das Römer Nachtleben zu Gassenhäusern, deren Arrangements eher von mechanischer Betriebsamkeit als von musikalischer Spielfreude zeugen.

la dolce vita

Nachdem Adriano Celentano im ersten Teil des Films noch voller Energie Little Richards «Ready Teddy» zum Besten gibt, wird die Tanzmusik immer gleichförmiger und stagniert in endlosen Wiederholungen. Leider fehlt der frühe Celentano-Song auf dem Soundtrack-Album ebenso wie Perez Prados Originalversion von «Patricia», die im Film jene junge Frau charakterisiert, die Marcello vergeblich ins wahre Leben zurückrufen will.

Dafür vermittelt die auf CD vergriffene, vom italienischen Traditionslabel Creazioni Artistiche Musicali im MP3-Format wiederveröffentlichte Filmmusik einen guten Eindruck von Nino Rotas Zusammenarbeit mit Fellini. Meist bestand seine Aufgabe darin, jene Musikstücke zu paraphrasieren, die Fellini auf dem Set abgespielt hatte, um die Schauspieler in Stimmung zu bringen.

Am offensichtlichsten hört man dies am Thema «La Dolce Vita», dessen erster Teil sich ganz deutlich an Kurt Weills «Mackie Messer» anlehnt. Dieses unterdessen in zahlreichen Popversionen jeglicher Sozialkritik beraubte Stück begleitet hier das Leben der dekadenten Oberschicht. Im Gegensatz zum Original dreht sich Rotas Melodie immer im Kreis und lässt keine musikalische Entwicklung zu. Erstaunlich viele Stücke wurden jedoch unverändert übernommen. Sogar Julius Fuciks «Einzug der Gladiatoren» – Fellinis Zirkusmusik par excellence – ist hier originalgetreu zu hören. Den Leerlauf des Partybetriebs bringt Rota anhand von belanglosen bis affektiert fröhlichen

Arrangements zum Ausdruck. Den lebensfrohen Mambo «Patricia» etwa glättet er so sehr, dass er in der Easy-Listening-Kulisse der Hintergrundmusik verschwimmt. Dazwischen tauchen Rotas heiter melancholische «Canzonetta» oder der typisch chromatische Walzer «parlami di me» auf.

Die subtil instrumentierte extradiegetische Musik vermischt Einflüsse von Respighis «Pini di Roma» mit Klängen der Grossstadt. Wenn im zaghaften «Notturmo» Glocken zu hören sind und das mysteriöse «Via Veneto» mit vertrackten Rhythmen und Tritonus-Sprüngen an Strassenlärm erinnert, lässt sich die dramaturgische Bedeutung der Geräusche ansatzweise erahnen. Szenen wie Anita Ekbergs Bad im Trevibrunnen werden einzig von Wasser-, Wind- oder Glockengeräuschen untermalt. In den Strassen von Rom künden hingegen laute Automotoren und Hupen von den individuellen Freiheiten der Nachkriegsgeneration.

rocco e suoi fratelli

Von solch uneingeschränkter Mobilität können Rocco Parondi und seine Brüder hingegen nur träumen, wenn sie in der Strassenbahn durch das moderne Milano fahren, dessen Geräuschkulisse von pfeifenden Zügen und Schiffshörnern geprägt ist. Obwohl Nino Rota das Treiben der Grossstadt mit Jazz-Orgel und walking bass ähnlich instrumentiert wie das «Via Veneto»-Motiv in *LA DOLCE VITA*, ist die Grundstimmung hier viel verheissungsvoller.

Insgesamt vertont der Komponist Viscontis neorealistische Sicht auf die Verlierer des Wirtschaftswunders weit weniger abgeklärt als Fellinis zeitgleich entstandenen Film. Statt beliebig zusammensetzbarer Vignetten schrieb Rota für Visconti jeweils voll ausgearbeitete Themen. «Milano e Nadia»

beispielsweise verbindet die Verheissungen des Stadtlebens musikalisch mit der lasziven Coolness der Prostituierten Nadia, die im Gegensatz zu den Brüdern ein eigenes Auto besitzt.

Weil *ROCCO E I SUOI FRATELLI* ganz in der Stadt spielt, wird die süditalienische Heimat der Einwandererfamilie Parondi hauptsächlich über die Musik evoziert. So besingt Elio Mauro im Vor- und Abspann das «Paese Mio» in einer von Rota für einen früheren Film komponierten «Volkswiese», deren wehmütige Melodie immer dann instrumental aufscheint, wenn sich die Figuren an ihre Heimat erinnern. Zwischen Sehnsucht und nostalgischer Verklärung des harten Landlebens pendelt der lyrische Walzer «Terra Lontana».

Das musikalische Hauptthema des Films entwickelt sich jedoch aus einem bedeutungsschwangeren Schicksalsmotiv, das Rota auf Viscontis Wunsch an den ersten Satz von Tschaiwskys vierter Sinfonie angelehnt hat. Dieses hochromantische Leitmotiv für die tragische Dreiecksbeziehung zwischen Rocco, seinem grobschlächtigen Bruder Simone und der attraktiven Nadia entfaltet sich in zwei unterschiedlichen Verarbeitungen. Im Zusammenhang mit Simone entwickelt sich ein schweres, dunkles Brüten, das kaum vom Fleck zu kommen scheint. Roccas leidenschaftliche Variante hingegen steigt in immer melodramatischeren Höhen auf. Während die wenigen dramatischen Szenen in *LA DOLCE VITA* ganz ohne Musik auskommen, überhöht Visconti den aussichtslosen Kampf seiner Protagonisten gegen die historischen Kräfte mit sinfonischer Wucht.

Oswald Iten

Lele Marchitelli: «La grande bellezza» (Indigo Film), 2 CD; Nino Rota: «La Dolce Vita» (CAM), 11 MP3-Dateien; Nino Rota: «Rocco e i suoi fratelli» (CAM), 15 MP3-Dateien / 1 CD

Virtuose Geselligkeit

VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU von Alain Resnais



Hat der Zuschauer eine andere Wahl? Bleibt ihm überhaupt ein Spielraum, in der heiteren Trauerfeier, die in diesem Film begangen wird, etwas anderes zu sehen als das filmische Vermächtnis seines Regisseurs? Von der Unausweichlichkeit des Todes ist in ihm die Rede, vom Widerspruch der vorläufigen und endgültigen Gefühle. An seinem Anfang steht eine traurige Nachricht und an seinem Ende Abschiede, die am Ende unwiderruflich sind. Rufen wir uns es ruhig noch einmal ins Gedächtnis: Seinen neunzigsten Geburtstag hat Alain Resnais schon vor einiger Zeit gefeiert.

In diesem Alter ist man versucht, sein Lebenswerk abzurunden und vorsichtshalber noch einmal die alten Weggefährten um sich zu scharen. Sein Haus zu bestellen, ist da nicht verwerflich – solange man das Publikum animiert mitzuspielen. Der Regisseur wird es gelassen hinnehmen, dass man *VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU* als einen Schlüsselfilm betrachtet, dem es nicht an Koketterie fehlt. Verweist der Titel nicht auf jenen Satz, der wie ein Mantra wiederholt wird in dem Film, durch den er 1959 berühmt wurde: «Tu n'as rien

vu à Hiroshima.» Allerdings hat sich Resnais nie dem Verdacht ausgesetzt, ein Filmmacher zu sein, der einem autobiografischen Impuls folgt. Stets verstand er sich als Regisseur, der souverän Besitz ergreift von den Vorlagen fremder Autoren. Auch diesmal hat er sich listig gewappnet: Schaut her, kann er behaupten, ich verfilme ja nur zwei Stücke von Jean Anouilh!

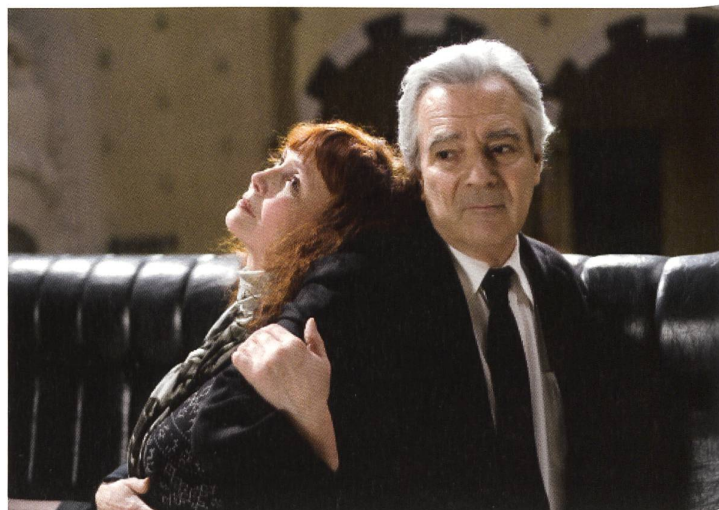
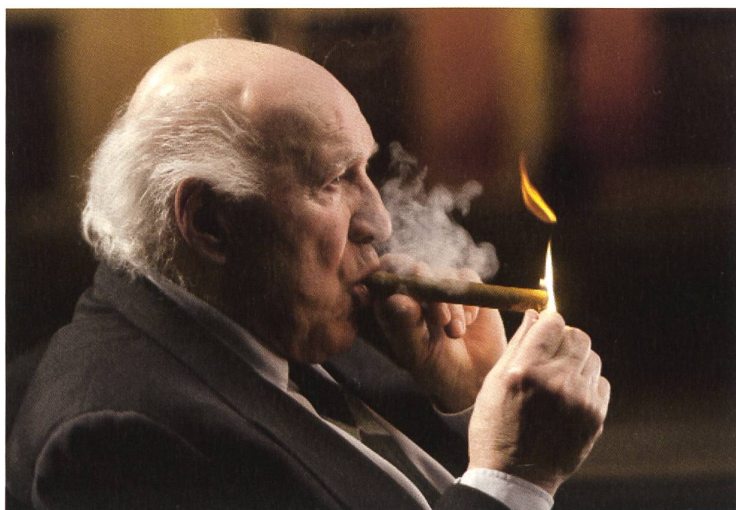
Das ist einerseits wahr und andererseits eine hübsche Mogelei. Denn wie schon in seinem vorangegangenen Film *LES HERBES FOLLES* hat er auch diesmal etwas getan, das früher undenkbar schien: Er hat mit *Laurent Herbiet* zusammen das Drehbuch geschrieben, unter einem Pseudonym (*Alex Réval*), von dem man gern wüsste, welche Bewandnis es mit ihm hat. Die Rahmenhandlung beruht auf «*Cher Antoine, ou L'amour raté*», einem Spätwerk des heute mächtig aus der Mode gekommenen Anouilh. Der Prolog des Films ist magistral: Der treue Diener des gefeierten Bühnenauteurs Antoine d'Anthac ruft nacheinander Schauspieler an, die seit vielen Jahren mit dem Dramatiker befreundet waren. Er

teilt ihnen mit, dass d'Anthac gestorben ist, und bittet sie zur Testamentseröffnung in dessen Villa in Südfrankreich. Es sind lauter Namen, die dem Kinogänger wohlvertraut sind: *Mathieu Amalric*, *Pierre Arditi*, *Sabine Azéma*, *Anne Consigny*, *Anny Duperey*, *Hippolyte Girardot*, *Michel Piccoli* und *Lambert Wilson*. Andere, weniger bekannte Darsteller, werden mit der gleichen höflichen Aufmerksamkeit angesprochen: *Gérard Lartigau*, *Michel Robin*, *Jean-Christien Sibertin-Blanc* und *Michel Vuillermoz*. Sie alle spielen gewissermassen sich selbst, besser gesagt: treten unter und auch in ihrem eigenen Namen auf.

Postumes Rendez-vous

Das Testament, das der Majordomus ihnen eröffnet, ist ungewöhnlich. Der Dramatiker hat verfügt, dass seine Freunde eine Aufzeichnung seines alten Stücks «Eurydice» begutachten (inszeniert übrigens nicht von Resnais, sondern von dessen geschätzten jüngeren Kollegen *Bruno Podalydès*), das eine junge, avantgardistische Theatercompagnie neu einstudiert hat. Dabei handelt es sich um Anouilh's Bearbeitung des Orpheus-Mythos, die er in die vierziger Jahre – mithin die Zeit der deutschen Okkupation – verlegte, während bei Resnais bereits in Euro gerechnet wird. Bald genügt es dem illustren Publikum nicht mehr, einfach nur hinzuschauen. Die Darsteller erinnern sich, wie sie einst selbst in dem Stück aufgetreten sind. Sie können nicht an sich halten, lassen sich in ihre alten Rollen zurückfallen, halten Zwiesprache mit ihrer Vergangenheit, miteinander und den Darstellern auf der Leinwand, verhaspeln sich auch mal. Ihre Spielfreude ist angesichts der weihvollen Wehmut des Anlasses einfach zu gross.

Das postume Rendez-vous ist für Resnais Anlass zu einem prunkenden, wenngleich nicht auftrumpfenden Gipfeltreffen französischer Schauspielkunst. Nicht nur eingeschworenen Kennern des Regisseurs wird sofort auffallen, dass der unverzichtbare *André Dussollier* hierbei fehlt. Er war durch ein unaufschiebbares Theaterengagement entschuldigt, fand allerdings die Zeit, eine Geisterstimme aus dem Off zu sprechen. Dass dieses Aufgebot an Darstellungskunst erlesen ist, steht für Resnais nicht auf dem Prüfstand, sondern ist die Prämisse seiner Unternehmung. Man lässt sich urteilslos entzücken von der Ergriffenheit der Schauspieler. Unter ihnen treten weder Rivalitäten noch Eifersüchteleien zu Tage. Vielmehr beschwört Resnais ein Ideal virtuoser Geselligkeit. Wäre man etwas buchhalterischer, könnte man gleichwohl differenzieren: Amalric ist durchweg grossartig als Sendbote aus dem Jenseits, Azéma übertreibt es im dritten Akt etwas mit der Hysterie; obwohl Wilson tatsächlich schon einmal den Orphée spielte (vor zwanzig Jahren unter der Regie seines Vaters Georges), macht Arditi sich die Rolle gleichermassen souverän zu eigen. Immer wieder wechseln sie, was die Montage von *Hervé de Luze* magisch kaschiert, ihre Position im Zuschauersaal. Gelegentlich experimentiert Resnais mit den Möglichkeiten des Splitscreen-Verfahrens, lässt unterschiedliche Interpretationen spiegelbildlich oder asymmetrisch in Dialog miteinander treten. Der Raum verändert sich behende, schillert zwischen dem Theatralen und dem Filmischen. Neben der eleganten Wandlungsfähigkeit von *Jacques Saulniers* Dekors (ja, der arbeitet immer noch für ihn, mehr als ein halbes Jahrhundert nach L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD!) erfreut man sich an der weichzeichnenden Kameraführung *Eric Gautiers* und der listigen Dramatik von *Mark Snows*



Musik. Die ganze Angelegenheit ist also eminent genussfreudig. Selten wurde in den letzten Jahren auf der Kinoleinwand so viel geraucht wie hier.

Eine Schwäche für Theatercoups

«Du hast noch eine schöne Karriere unter den Lebenden vor dir», sagt der Bote aus dem Jenseits zu Orphée. Das ist zweifellos ein noch köstlicheres Glücksversprechen, wenn man neunzig ist. Der Filmtitel verspricht auch nicht zu viel: Nicht nur D'Anthac hat eine Schwäche für Theatercoups, auch das Drehbuch von Herbiet und Resnais / Réval hält einige Wendungen parat, manche von ihnen überraschend, andere vorhersehbar.

Der Regisseur denkt gar nicht daran, Abschied vom Kino zu feiern. Er zieht nicht einmal Bilanz. Klingt der Titel *VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU* dafür nicht auch viel zu zukunftsfröh? Im Gegenteil könnte man den Film als vorzügliche Gelegenheit betrachten, Resnais kennenzulernen. Denn im Grunde setzt er nur fort, was er seit dreissig Jahren macht: das Theater zur vornehmsten Grundlage seines Kinos zu machen. Es bereitet ihm eine ebenso ursprüngliche wie aufgeklärte Freude.

Einen Generationenwechsel mag Resnais nicht vollziehen: Die Avantgardisten verdrängen ihre Vorgänger nicht. Am Ende steht kein Urteil über die Vorzüge oder Schwächen ihrer Aufführung. Ihre Interpretation unterscheidet sich vielleicht zu sehr von dem Stil, den D'Anthacs Darsteller pflegten. Sie haben sie sogleich vergessen, zu präsent ist für sie noch die Vergangenheit. Resnais' Blick reicht jedoch weiter. Der mysteriöse (und zugegebenermassen etwas holprig in-

szenierte) Epilog, an dessen Ende die junge Eurydice-Darstellerin unversehens noch einmal auftaucht, schürt die Vermutung, dass sich in den letzten zwei Kinostunden womöglich noch ein anderes, verborgenes Drama abgespielt hat. Das Gewittergrollen von Snows Musik hat es womöglich schon angekündigt. Aber während wir noch über diesen Film grübeln, ist Resnais schon unverdrossen zu einem neuen Abenteuer aufgebrochen. Gerade hat er die Verfilmung eines Stücks von Alan Ayckbourn (seine mittlerweile dritte) abgedreht. Im Original heisst die Vorlage «The Life of Riley», Resnais' Adaption trägt den Titel *AIMER, BOIRE ET CHANTER*: Gegen die Lebenslust des altgedienten Avantgardisten ist kein Kraut gewachsen.

Gerhard Midding

VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU
(IHR WERDET EUCH NOCH WUNDERN)

Stab

Regie: Alain Resnais; Buch: Laurent Herbiet, Alex Réval; nach den Bühnenstücken «Eurydice» und «Cher Antoine ou L'amour raté» von Jean Anouilh; Kamera: Eric Gautier; Schnitt: Hervé de Luze; Ausstattung: Jacques Saulnier; Musik: Mark Snow

Darsteller (Rolle)

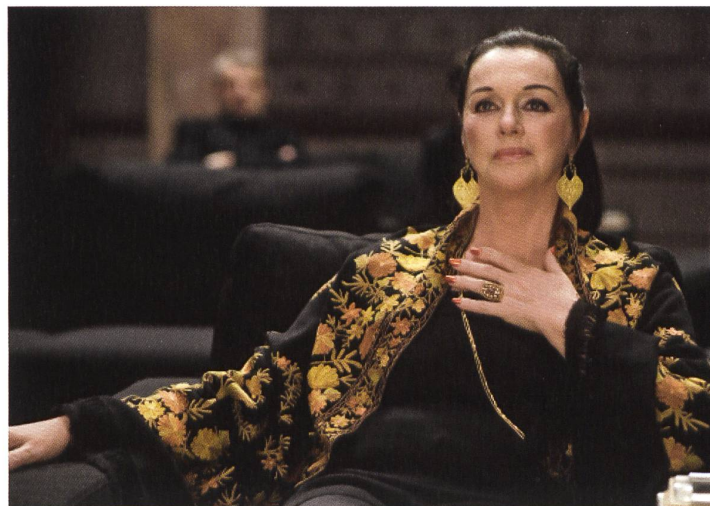
Mathieu Amalric, Pierre Arditi, Sabine Azéma, Anne Consigny, Anny Duperey, Hippolyte Girardot, Gérard Lartigau, Michel Piccoli, Michel Robin, Jean-Christien Sibertin-Blanc, Michel Vuillermoz, Lambert Wilson (alle sie selbst), Andrzej Seweryn (Marcelin, Antoine d'Anthacs Diener), Denis Podalydès (Antoine d'Anthac)

Mitschnitt der Proben zu «Eurydice»

Regie: Bruno Podalydès, Darsteller: Vimala Pons, Sylvain Dieuaide, Fulvia Collongues, Vincent Chatraix, Jean-Christophe Folly, Vladimir Consigny, Laurent Ménéret, Lyn Thibault, Gabriel Dufay

Produktion, Verleih

F comme Film, Studiocanal, France 2 Cinéma, Alamode Film, Christmas in July; Produzent: Jean-Louis Livi. Frankreich, Deutschland 2012. Dauer: 114 Min. CH-Verleih: Frentic Films, Zürich; D-Verleih: Alamode Film, München





Rollenspiele und Demaskierungen

George Cukor

In SYLVIA SCARLETT (1936) spielt Katharine Hepburn eine junge Frau, die sich, um ihrem vor der Polizei fliehenden Vater zu helfen, während gut der Hälfte des Films als Junge ausgibt. Hosenrollen, das kennt man etwa aus Reinhold Schünzels drei Jahre zuvor entstandener Erstversion von VIKTOR UND VIKTORIA, leben primär vom Kontrast zwischen dem vorgeblichen Geschlecht, das die anderen Filmfiguren täuscht, und dem wahren Geschlecht der Hauptfigur (und der Interpretin), das für das Publikum evident ist. George Cukor und Katharine Hepburn gehen differenzierter zu Werke. Stehen zu Beginn des Films die "weiblichen" Bewegungen und Verhaltensweisen Sylvias im Widerspruch zu ihrem Outfit, schwindet diese Diskrepanz nach und nach, Sylvia wird auch im Auftreten immer mehr zu Sylvester.

Den Höhepunkt erreicht dieses schauspielerische Kabinettstück subtiler Komik, wenn Sylvia, die sich in einen Mann verliebt hat, ihm ihr wahres Geschlecht offenbaren möchte und dazu ein Frauenkleid stiehlt. In diesem ungewohnten Kostüm bewegt sich Sylvia nun deplatziert männlich, setzt sich breitbeinig hin oder sucht in ihrer Verlegenheit, die Hände in die nicht vorhandenen Hosentaschen zu stecken. Augenfälliger als in diesem Film ist die gesellschaftliche Bedingtheit von Geschlechterrollen wohl selten gezeigt worden. Diese Verunsicherung, die Cukor Jahrzehnte vor der breiteren Genderdebatte wagte, stiess das damalige Publikum vor den Kopf und liess den Film zum Flop werden. Der Regisseur, der die hollywoodsche Erfolgsmaxime durchaus



verinnerlicht hatte, sagte dennoch später über SYLVIA SCARLETT: «a flop, and still my favorite picture». Da Cukor erst 1983 hochbetagt starb, durfte er noch erleben, dass genau dieser Film eine neue Wertschätzung erfuhr. Heute gilt er als eines der Schlüsselerwerke in seinem Schaffen.

SYLVIA SCARLETT, eine Komödie mit shakespeareischen Anklängen, zeigt bereits Cukors besondere Begabung, gesellschaftliches Rollenverhalten – nicht nur im Genderbereich – durchsichtig zu machen. Als kleine Gauner gaukeln seine Hauptfiguren eigentlich permanent ihrer Umwelt etwas vor, bis sie sich zu "ehrlichen" Wanderkomödianten mausern, deren Spiel allerdings keineswegs professioneller ist. Da beherrscht eine etwas exaltierte Dame der "besseren" Gesellschaft die Verstellung schon perfekter, und Sylvia, auf dem Weg zum "Weiblichen", erweist sich auch in dieser Hinsicht als begabte Schülerin.

1 Jean Harlow in DINNER AT EIGHT (1933)

2 WHAT PRICE HOLLYWOOD? (1932)

3 Cary Grant, Katharine Hepburn und Edmund Gwenn in SYLVIA SCARLETT (1936)

4 Jeremy Brett, Audrey Hepburn und Rex Harrison in MY FAIR LADY (1964)

5 Katharine Hepburn in SYLVIA SCARLETT



Cukors Versteckspiele

Die Anpassungs- und Verstellungskunst war George Cukor selbst nicht fremd. Er wurde 1899 in New York als Sohn einer mittelständischen jüdischen Familie ungarischer Herkunft geboren. Obwohl seine Eltern bereits weitgehend assimiliert waren, bemühte sich George zusätzlich, sich aus dem ethnisch gebundenen Milieu zu emanzipieren; er wollte «kein Bindestrich-Amerikaner» sein. Durch Verwandte, insbesondere seinen Schulfreund und Cousin Mortimer Offner, kam George mit Theater und Film in Kontakt (Offner, später Schriftsteller und Drehbuchautor, war an SYLVIA SCARLETT beteiligt). Nach der Schulzeit wollte George nicht dem elterlichen Wunsch gemäss ein juristisches Studium absolvieren, sondern Theaterregisseur werden.

Als Cukor Anfang 1929, noch nicht dreissigjährig, dem Ruf Hollywoods folgte, hatte er sich vom Bühnengehilfen über den «stage manager» (das heisst etwa Inspizient plus Abendregisseur) zum Sommertheaterorganisator und -regisseur und schliesslich zu acht oder neun mässig erfolgreichen Broadway-Inszenierungen hochgearbeitet. Das reichte für ein Engagement nach Hollywood, das für den neuen Tonfilm eine Menge Leute mit Theatererfahrung holte. Dort war Cukors Job anfänglich auf die Arbeit mit den Schauspielerinnen und Schauspielern, vor allem die Dialogregie, beschränkt, während sich stummfilm-erprobte Hollywoodhabitués als Hauptverantwortliche oder als Koregisseure um die Umsetzung in Bilder kümmerten. Auf diese Weise konnte

Cukor, als fleissiger Kinogänger ohnehin mit dem Film vertraut, sich in nur zwei Jahren in die neue Umgebung und Aufgabe so einleben, dass ihm Paramount 1931 für TARNISHED LADY seine erste Allein-Filmregie anvertraute.

Anpassung in und an Hollywood bedeutete das Akzeptieren der industriellen, stark arbeitsteiligen Produktionsweise der Studios, der Allmacht ihrer Bosse und der Betrachtungsweise, dass nur ein erfolgreicher Film ein guter Film ist. Schlimmer war für Cukor, der von 1933 an während Jahrzehnten vorwiegend für MGM arbeiten sollte, dass ausgerechnet Louis B. Mayer zu den fanatischsten Moralaposteln und Schwulenhassern Hollywoods zählte und in die Verträge seines Studios die berühmte «moral turpitude»-Klausel eingefügt hatte, nach der es jedem Mitarbeiter bei Entlassungsdrohung untersagt war, «to shock, insult, or offend the community, or ridicule public morals or decency». Nach Cukor-Biograf Patrick McGilligan (George Cukor, A Double Life, New York 1991) haben Cukors Anwälte vergeblich versucht, diesen Passus aus seinem Vertrag zu streichen. Cukor hatte zwar seine Homosexualität nie offen zur Schau getragen, soll sogar mit Vorliebe abschätzige Witze über Tunten gemacht haben, doch anders als am Broadway schwelte in Hollywood seine sexuelle Orientierung als Damoklesschwert über seinem Haupt. Der kultivierte Gentleman und witzige Causeur setzte alles daran, nicht aufzufallen. Er war ein diskreter Freund vieler, vor allem auch älterer Damen, darunter, wohl sehr



- 1 Katharine Hepburn und John Barrymore in *A BILL OF DIVORCEMENT* (1932)
- 2 Wallace Beery und Jean Harlow in *DINNER AT EIGHT* (1933)
- 3 Jean Parker, Joan Bennett, Spring Byington, Frances Dee und Katharine Hepburn in *LITTLE WOMEN* (1933)
- 4 Katharine Hepburn und Edward Everett Horton in *HOLIDAY* (1938)

zu Kukors Vorteil, die professionellen Klatschtanten Hollywoods. Sie blieben über ihn, abgesehen davon, dass sie ihn gelegentlich als «hartnäckigen Junggesellen» bezeichneten, unüblich diskret. Bezeichnenderweise weiss selbst Kenneth Anger in «Hollywood Babylon» über Kukor keine Skandalgeschichten zu berichten.

WHAT PRICE HOLLYWOOD?, fragt 1932 schon im Titel eine von Kukors ersten eigenständigen Regiearbeiten. Wenige Jahre nach seiner Ankunft kann er mit einer geschickten Mischung von Insiderkenntnis und amüsierten Distanz auf die Traumfabrik blicken, auf ihre Fan-Magazine, das von diesen verbreitete Image der Stars, den so geschürten Nachahmungsdrang. Er zeigt die von einer Filmkarriere Träumenden und, als Kehrseite, die Leute im Filmbusiness, die ihr Leben – nicht zuletzt wegen der Sensationspresse – nur zu oft als Altraum empfinden. Bemerkenswert auch, wie Kukor schon hier die weibliche Hauptfigur als unzimperliche, entschlossen-aktive Person charakterisiert, während die männliche Hauptfigur des immer tiefer im Alkohol versinkenden Regisseurs eher weich und passiv gezeichnet ist. Beiden gilt Kukors Sympathie.

In *DINNER AT EIGHT* (1933) ist die von Kukor ironisch-distanziert, aber nie lieblos denunziatorisch geschilderte Welt jene der gehobenen Gesellschaft. Da haben alle ihre Schwachstellen und versuchen sie zu überspielen: der durch die Wirtschaftskrise in den Bankrott getriebene Reeder, der mit krummen Geschäften gross gewordene und nun in die

Politik drängende ungehobelte Neureiche, der im Alkohol versinkende Starschauspieler ebenso wie ein sich als *sex addict* entpuppender Arzt. Überhaupt dreht sich der Film in einem Ausmass um aussereheliche Beziehungen (und deren Vertuschung), dass er wenig später durch die verschärfte Durchsetzung von Hollywoods *production code* verhindert worden wäre.

Ein ungewöhnlicher Star

Kukor hatte auf der Bühne wie im Filmstudio schon mit einigen Berühmtheiten seiner Zeit erfolgreich gearbeitet, doch ein Screen-Test, den er 1932 in New York mit einer vierundzwanzigjährigen Theaterschauspielerin drehte, sollte für sie wie für ihn karrierebestimmend werden. Obwohl Produzent Selznick keineswegs auf Anhebel von der Talentprobe Katharine Hepburns überzeugt war, scheint Kukor hinter ihrem *overacting* einen ungewöhnlichen Ton und die starke Persönlichkeit gespürt zu haben. Er setzte sich durch, und Hepburn erhielt als erste Hollywoodrolle jene der Tochter in Kukors *A BILL OF DIVORCEMENT*, in der sie sich neben dem legendären *John Barrymore* zu behaupten wusste. In der dialoglastigen, nur zwischendurch in wortlosen Szenen eindrücklich werdenden Verfilmung eines Bühnenstücks wirkt Barrymore oft theatralisch, während es Kukor gelang, Hepburn ihre Theaterprägung weitgehend abzuschminken. Sie zeigt sich mal von der

selbstbewussten Seite mit harten Tönen, dann wieder von strahlender Weichheit, nur Zwischenstufen fehlen noch.

In ihrer nächsten Zusammenarbeit spielt Hepburn in *LITTLE WOMEN* (1933), der Verfilmung von Louisa May Alcotts Klassiker der amerikanischen Jugendliteratur, den Wildfang (*tomboy*) unter den vier Schwestern. In einer Schultheateraufführung darf sie gleich beide Hosenrollen spielen, was der Figur, der Darstellerin und dem Regisseur gleichermassen Spass zu machen scheint. Zwei Jahre später war *SYLVIA SCARLETT* die logische Weiterentwicklung.

In der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre erlitt Katharine Hepburns Karriere, die im Rückblick so brillant erscheint, einen gefährlichen Rückschlag: Nicht nur *SYLVIA SCARLETT*, auch andere Hepburn-Filme floppten an der Kasse, selbst Howard Hawks' *BRINGING UP BABY* (1938) war weit davon entfernt, seine Produktionskosten einzuspielen. 1938, kurz vor dem Start von Kukors *HOLIDAY*, erklärten die Kinobesit-

zer Hepburn zum *box office poison*. Erst ihr Broadway-Durchbruch mit «The Philadelphia Story» im folgenden Jahr und anschliessend Kukors Filmversion des Stoffs (1940) stellten ihren Starnum wieder her.

HOLIDAY wie *THE PHILADELPHIA STORY* haben Stücke von Philip Barry zur Grundlage und Drehbücher von *Donald Ogden Stewart*, beide gehören zu den Highlights in Hepburns wie Kukors Karriere. In *HOLIDAY* betritt Johnny Case (*Cary Grant*) die pompöse Villa der Setons durch den Dienstboteneingang, weil er nicht glauben kann, dass seine Ferienbekanntschaft und nun Verlobte zu den Herrschaften gehört. Gegenüber der Mentalität des «there is no such thrill in the world as making money» bleibt er auch später skeptisch – eine Haltung, die Vater Seton als «un-American» empfindet. Komisch wird der soziale Clash erneut durch Kukors Kunst, Rollenclichés aufzubrechen. Die Setons erscheinen als Gefangene der von ihnen errichteten und verinnerlichten Welt, gehen entweder, wie der Vater, darin auf und werden Teil des bombastischen Dekors oder leiden darunter wie der Sohn, ein verheiratheter Musiker. Nur eine schafft, zusammen mit Johnny, im letzten Moment den Absprung: die eigenwillige Schwester der Verlobten; bis es da kommt, lässt Katharine Hepburn in dieser Rolle das Schwanken zwischen resigniertem Leiden und komisch-deplatziertem Aufbegehren zum filmtragenden Ereignis werden.



3

Retrospektive

18/19

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

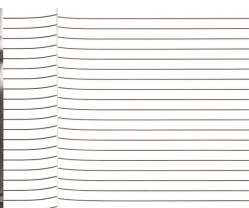
16

17

18

19

20



21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

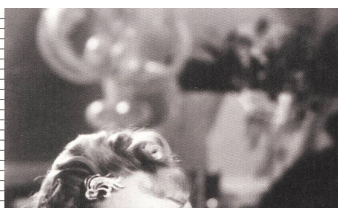
37

38

39

40

41



42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62



63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

In ähnlichem Upperclass-Milieu ist *THE PHILADELPHIA STORY* angesiedelt, doch Hepburn spielt hier dessen scheinbar perfekte Verkörperung, die souverän-beherrschte Vorzeigetochter, deren zweite Heirat gefeiert werden soll. Reporter eines Klatschblatts schleichen sich unter falscher Identität ein, die Herrschaften, die dieses Spiel durchschauen, gaukeln ihnen eine heile Familienwelt vor. Das turbulente allseitige Rollenspiel gerät erst ausser Kontrolle, als die kühl Regie führende Tochter einsehen muss, dass selbst sie zu Gefühlen fähig ist. Ein Skandal lässt sich vermeiden, indem man dem Auftraggeber der Reporter gleichfalls mit einer Enthüllung droht. Die Hochzeit findet statt – nur mit einem anderen als dem vorgesehenen Bräutigam. Happy End?

Verdoppelte und bedrohte Identitäten

Nachdem Cukor die Karriere Hepburns so vor dem Einbrechen gerettet hatte, traute man ihm ein ähnliches Wunder mit *Greta Garbo* zu. Das Image der «Göttlichen», das nicht mehr ganz im Trend lag, hatte MGM schon in *NINOTCHKA* (1939) mit dem Werbeslogan «Garbo laughs!» zu korrigieren versucht. Hatte Lubitschs Komödie aber die Komik gerade aus dem Kontrast zum strengen Ernst des Stars erzielt, sollte diesmal die Garbo selbst komisch sein. Cukor, der sie schon im altmodischen Melodram *CAMILLE* (1937) als schwindstüchtige Kameliendame zu einer ihrer beeindruckendsten schauspielerischen Leistungen ge-

führt hatte, schien dafür der richtige Regisseur zu sein. Unter seiner Hand entstand in *TWO-FACED WOMAN* (1941) erneut ein vergnügliches Spiel mit Leuten, die nicht sein wollen, was sie sind, und nicht sind, was sie scheinen. Larry Blake (*Melvyn Douglas*) hat bei einem Urlaub in den Bergen Hals über Kopf die gesund-einfache Skilehrerin Karin Borg geheiratet, doch zurück in der Stadt nimmt der *two-faced man* sein altes Leben als mondäner Magazin-Editor wieder auf. In einem Akt der Selbstverleugung reist ihm Karin nach und versucht als ihre eigene «verruichte» Zwillingsschwester Katherin, den untreuen Ehemann zu verführen. Die Verwandlung gelingt Karin so erfolgreich, dass man sich zu fragen beginnt, ob dies nur perfekte (Über-)Anpassung ist oder die verdrängte andere Hälfte ihres Wesens.

Garbo verkörperte die scheinbare Doppelrolle mit verblüffender Wandlungsfähigkeit, und Cukor inszenierte erneut genüsslich die Verunsicherung über die wahre Natur der Hauptfiguren. Doch dieses frivole Spiel musste an die Moralgrenzen der Zeit stossen. Liess sich noch das Production Code Office mit dem Trick täuschen, dass Larrys Liebeswerben um Katherin ja nicht ehebrecherisch ist, weil es sich de facto um seine eigene Frau handelt, sahen dies die katholische League of Decency und der New Yorker Erzbischof Spellman als Sittenwächter vom Dienst klarer: Sie riefen zum Boykott des «unmoralischen» Films auf. Worauf sich die Produzenten beeilten, ihn zu säubern, nicht nur durch Schnitte, sondern auch durch eine (ohne Cukors Mitwir-

kung) hinzugefügte Szene, die uns weismachen will, dass Larry das Täuschungsmanöver der angeblichen Schwägerin durchschaut habe. Damit war der Film weitgehend seiner vergnüglichen Doppelbödigkeit beraubt, wurde zum Flop und beendete jäh die Starkkarriere Greta Garbos.

Cukor war so einmal mehr gewarnt vor der Gefährlichkeit erotischer Ambivalenzen. In der Folge wandte er sich «seriöseren» Stoffen zu, die mit dem Kriegseintritt der USA ohnehin gefragt waren. Etwa einem Politkrimi, *KEEPER OF THE FLAME* (1942), in dem ein renommierter Journalist Material für die Biografie eines verstorbenen prominenten Politikers sucht. Die Legende des Pfeilers amerikanischer Demokratie und Freiheit wird mit jeder neuen Information brüchiger. Nach und nach wird klar, dass sich hinter dem lautstark propagierten «Amerikanismus» des Verstorbenen Pläne für eine faschistische Machtübernahme verbargen. So untypisch der Film in Stoff und Stimmungslage für Cukor sein mag, findet sich darin doch unübersehbar seine Freude am Demaskieren, seine Lust, vordergründig Eindeutiges brüchig werden zu lassen.

Ähnliches gilt für den Thriller *GASLIGHT* (1944), die Geschichte einer frisch verheirateten jungen Frau, deren Mann versucht, sie mit psychischer Einschüchterung und hypnotischem Blick in den Wahnsinn zu treiben. Mit drohenden Schatten, verheissendem Glitzern, flackernden Lichtern und Aussenszenen im Nebel bleibt Cukor dem Genre nichts schuldig. Was den Film über den Standardthriller hinaus-

hebt, ist Cukors Schauspielerführung. Geschickt nutzt er die scheinbare Fehlbesetzung der beiden Hauptrollen, um uns differenziert spannungsvolle Figuren zu präsentieren. *Charles Boyer*, sonst der sympathische Charmeur vom Dienst, ist kein Bilderbuch-Bösewicht, sondern wirkt, von einigen kleinen Ausbrüchen abgesehen, unheimlich sanft, bedrohlich erst in seiner Unberechenbarkeit. *Ingrid Bergman* erscheint fast zu robust für die unsichere junge Frau, die sich mehr und mehr terrorisieren lässt. In der letzten Konfrontation mit dem Ehemann erweist sich die Stringenz des Konzepts: Das Happy End besteht nicht primär in der Intervention des Inspektors von Scotland Yard, sondern in der inneren Kraft der Frau, dem hypnotisierenden Einfluss ihres Mannes zu widerstehen.

A *DOUBLE LIFE* (1947) ist die Geschichte eines Starschauspielers am Broadway, der sich nach Hunderten von Othello-Aufführungen so in seine Rolle hineinsteigert, dass er dessen Eifersucht auf seine Bühnenpartnerin und Exfrau überträgt, diese als Desdemona eines Abends auf der Bühne um ein Haar wirklich erwürgt und schliesslich im Wahn

- 1 James Stewart, John Howard und Katharine Hepburn in *THE PHILADELPHIA STORY* (1940)
- 2 Greta Garbo und Robert Taylor in *CAMILLE* (1937)
- 3 Katharine Hepburn und James Stewart in *THE PHILADELPHIA STORY*
- 4 Joseph Cotten, Charles Boyer und Katharine Hepburn in *GASLIGHT* (1944)
- 5 Greta Garbo, Robert Sterling und Roland Young in *TWO-FACED WOMAN* (1941)
- 6 Spencer Tracy und Katharine Hepburn in *KEEPER OF THE FLAME* (1942)





Retrospektive

20/21

eine Zufallsbekanntschaft umbringt. Zur Abgrenzung von Theater und "Leben" wählt Cukor unterschiedliche Bildtöne, kontrastreiches Hell-dunkel für die Bühne, Grau-in-Grau für den Alltag. Entsprechend setzt er deutlich den naturalistischen Darstellungsstil der «realen Welt» gegen das Bühnengagieren in traditionellem *histrionic style*. So wird am sich verändernden Spiel der Hauptfigur deutlich, dass sie nach und nach auch im Alltag in die Othello-Rolle hinüberkippt.

Nur ein «interpretierender» Regisseur?

Angesichts der industriell-arbeitsteiligen Produktionsweise Hollywoods muss man sich fragen, ob ein solches auteuristisches Aufzeigen wiederkehrender Motive im Werk eines Regisseurs sachgerecht ist. Schliesslich hat George Cukor nicht für einen einzigen seiner fast fünf-

zig Spielfilme einen Script-Credit beansprucht. Vom Theater her kommend, hatte er vielmehr eine grosse Hochachtung für die Schreibenden, die Autoren literarischer Vorlagen wie die Drehbuchverfasser. Cukor selbst bezeichnete sich als «an interpretative director, and the text always determines the way I shoot a picture» (1964 in einem Interview von John Gillett und David Robinson). Auch hat Cukor nie den *final cut* beansprucht und sich nur ausnahmsweise, im Fall arger Verstümmelung, über die Schnittdiktatur der Produzenten beklagt.

Eine Autorenpersönlichkeit lässt sich aber – spätestens André Bazin hat das die Filmkritik gelehrt – selbst dann erkennen, wenn ein Regisseur, ohne Einfluss auf Drehbuch und Schnitt, seine Filme allein durch die Art der Inszenierung geprägt hat. Kamerablickwinkel, Bildausschnitt, Ausleuchtung und ganz besonders die Schauspielerführung tragen massgeblich dazu bei, welche Momente bei uns Zuschauern als die entscheidenden haften bleiben und wie wir das Verhalten der Menschen in diesen Szenen verstehen. Allein schon dadurch kann eine starke Regiepersönlichkeit der Hauptautor des Films sein.

Von Cukor ist ohnehin bekannt, dass er, hatte er einen vom Studio zugewiesenen Stoff akzeptiert, gerne eng mit den Drehbuchautoren zusammenarbeitete und viel mit ihnen diskutierte. Nicht, dass er selbst geschrieben hätte, er war nur ihr erster und strengster Kritiker. Im Gegenzug respektierte er ihre Arbeit in so hohem Masse, dass er gerne einen der Autoren für allfällig nötige Dialoganpassungen auf dem Set

1 A DOUBLE LIFE (1947)

2 Ronald Colman in A DOUBLE LIFE

3 Judy Holliday in ADAM'S RIB (1949)

4 Spencer Tracy und Katharine Hepburn in ADAM'S RIB

5 Katharine Hepburn und George Cukor bei den Dreharbeiten zu ADAM'S RIB



dabei hatte. Wie sehr Cukors Einfluss in der Drehbuchphase die Filme prägte, lässt sich am ehesten ex contrario erahnen. Nach dem Rauschmiss aus dem von ihm sorgfältig vorbereiteten Projekt *GONE WITH THE WIND* wollte er möglichst rasch wieder ins Studio und akzeptierte bei MGM ein praktisch drehfertiges Projekt, *THE WOMEN* (1939). Ganz offensichtlich fehlt diesem Film über weite Strecken – nicht nur, wenn die Frauen handgreiflich werden – die Subtilität in der Entlarvung, die andere Cukor-Filme auszeichnet. «I tried to remove some of the harsher things», meinte er später bescheiden.

In vielen Hollywoodfilmen dreht sich zwar alles um eine oder mehrere Frauen, doch es interessieren vor allem die männlichen Helden. Bei Cukor geht es wirklich um die Frauenfiguren. Es sind – in der Relation zu jener Zeit, nicht nach heutigem Emanzipationsverständnis – selbstbewusste und selbstbestimmte Wesen, auf deren Nöte und Kämpfe mit der dominierenden Männerwelt eingegangen wird. In seinen Filmen sind die Frauen nicht Objekte, sondern Subjekte, deren Motive und Verletzungen, deren Wünsche und Zweifel ernst genommen werden. Und dies selbst dann noch, wenn sie sich (hauptsächlich in den Werken der Nachkriegszeit) am Ende der Männermacht beugen müssen. In *ADAM'S RIB* (1949) steht sich ein privat bestens harmonisierendes Juristenehepaar im Gerichtssaal gegenüber: er als Staatsanwalt, sie als Verteidigerin der Angeklagten. Mann und Frau werden als in Qualifikation und Engagement beruflich Ebenbürtige geschildert. Doch am Ende,

um der Frau gegenüber aufzuholen, muss der Mann zu einer "weiblichen" List greifen ... Wie Katharine Hepburn als Amanda Bonner sagt: «Nobody is "a woman", one is just born female.»

Das durchgehende, immer wieder variierte Spiel mit Sein und Schein ist an sich ein klassisches Komödienmotiv, von dem insbesondere die spanischen Barockautoren und Shakespeare ausgiebig Gebrauch gemacht haben. Doch fällt bei Cukor auf, dass selbst seine Filme mit ernsterem Grundton immer wieder diese Grundstruktur abwandeln. Die Regelmässigkeit, mit der gewisse Motive und Themen in seinen Filmen zu finden sind, die Konstanz seiner Haltung den Figuren gegenüber, sie lassen ihn unzweifelhaft als «Autor» erscheinen. Man muss das in seinem Fall besonders betonen, gerade weil er selbst sich nie in den Vordergrund drängte.

Schwieriger zu beantworten ist die Frage, wie weit Cukor über einen eigenen Stil, eine unverkennbare künstlerische Handschrift verfügte. Er hatte sich die in Hollywood verbindliche Maxime, dass die eingesetzten technischen Mittel für das Publikum möglichst nicht augenfällig werden sollen, absolut angeeignet («No showing off») war 1978 im American Film Institute seine Antwort auf die Frage nach der Kameraführung). Zudem ist belegt, dass er, zumindest in den frühen Jahren, den Chefoperateuren und Kameralenten weitgehend freie Hand gelassen hat. Stärker mitreden wollte er, neben seinem eigentlichen Schwerpunkt, der Schauspielerführung, bei der Ausstattung.



Cukors bei MGM entstandene Filme aus den dreissiger und vierziger Jahren erscheinen im Rückblick stärker von einem verbindlichen Stil des Studios geprägt als von einer individuellen Regiehandschrift. Auch dass in der Nachkriegszeit die Einstellungen in Cukors Filmen tendenziell länger wurden, dürfte vor allem dem allgemeinen Trend zuzuordnen sein. Woran liegt es also, wenn wir in vielen Szenen seiner Filme den Eindruck haben, sie seien «Cukor-typisch»? Am ehesten wohl an einer generellen Beschwingtheit der Inszenierung, deren Rhythmus sich in der Montage fortsetzt. Cukor selbst meinte (im zitierten Interview von 1964) in Abgrenzung von Regisseuren wie Hitchcock und Lubitsch, deren Stil in allem, was sie anfassen, unverkennbar sei: «I suppose there is some stamp on my work, but you can't see it right away, or at least I can't myself.»

Ein Schauspielerinnen-Regisseur

In Hollywood hatte Cukor in erster Linie den Ruf eines unvergleichlichen Schauspielerinnen-Regisseurs, weil er viele seiner Hauptdarstellerinnen, Debütantinnen wie Berühmtheiten jenseits des Karrierenits, zu eindrucksvollen Höchstleistungen führte. Cukor selbst hat sich immer wieder über die Einseitigkeit dieses Rufs beklagt: Er habe ebenso erfolgreich mit vielen seiner männlichen Darsteller gearbeitet.

Tatsächlich haben Cukor-Filme den Schauspielerinnen und Schauspielern viel Anerkennung gebracht, nicht zuletzt bei den Academy Awards: zwanzig Nominierungen, zwölf für Frauen, acht für Männer. Bei den tatsächlich gewonnenen Oscars stehen drei Männern (James Stewart, Ronald Colman, Rex Harrison) nur zwei Frauen gegenüber (Ingrid Bergman und Judy Holliday). Eher im Schatten seiner Interpreten stand der Regisseur selbst: Fünfmal als «best director» nominiert, erhielt er nur einen einzigen Oscar, für *MY FAIR LADY*. Zugleich war dies der einzige seiner Filme, der den Oscar als «best picture» erhielt.

Die allgemeine Betonung von Cukors Führung der Schauspielerinnen und Schauspieler deckt sich mit seiner eigenen Auffassung: «I achieve practically all my film effects through actors and actresses. Perhaps it is because of my stage background. Other directors get their effects by photographing a turning doorknob, etc. I like to concentrate



1 Marilyn Monroe in *LET'S MAKE LOVE* (1960)

2 Kay Kendall, Taina Elg, Gene Kelly und Mitzi Gaynor in *LES GIRLS* (1957)

3 James Mason und Judy Garland in *A STAR IS BORN* (1954)

4 Sophia Loren in *HELLER IN PINK TIGHTS* (1960)

5 Ava Gardner, Bill Travers und Stewart Granger in *BHOWANI JUNCTION* (1956)

on actors' faces» (zitiert nach Robert Emmet Long, Hg.: George Cukor in Interviews, Jackson Mississippi 2001). Auch wenn nicht allen Darstellenden diese Konzentration des Regisseurs auf ihre Arbeit angenehm war, einige unter ihnen wussten sie zu würdigen, am deutlichsten Katharine Hepburn: «All the other directors I have worked with starred themselves. But George "starred" the actor. From the beginning that's the way he saw it.»

Unbestreitbar ist, dass Cukor kaum in den als «männlich» geltenden Genres tätig war. Sein einziger Beinahe-Western, *HELLER IN PINK TIGHTS* (1960), fokussiert auf eine Wanderschaulpielertruppe. In seinem einzigen Actionfilm, *BHOWANI JUNCTION* (1956), interessierten ihn offensichtlich die militärischen und terroristischen Aktionen rund um den Abzug der Briten aus Indien weit weniger als die Identitätsprobleme einer Frau britisch-indischer Abstammung. Ähnliches lässt sich allerdings auch von Cukors Musicals sagen: Während er die *production numbers* weitgehend den Choreografen überliess, hielt er sich in *LET'S MAKE LOVE* (1960) an die doppelseitig entlarvende Figur des Milliardärs, der sich aus Liebe als kleiner Schauspieler ausgibt – und es natürlich nicht lassen kann, auch da zu dominieren. In *LES GIRLS* (1957), der die Grundidee und Struktur von Kurosawas *RASHOMON* auf ein Backstage-Musical überträgt, kostet Cukor vor allem die – letztlich selbst für das Gericht unentwirrbaren – Maskeraden der Damen und Herren von der Bühne aus.

Für einige Zeit das letzte Cukor-Projekt mit einer gewissen persönlichen Ambition scheint *A STAR IS BORN* (1954) gewesen zu sein, das Remake von William Wellmans Film von 1937 und damit teilweise ein Re-Remake seines eigenen Jugendwerks *WHAT PRICE HOLLYWOOD?* Diese hellsichtige und doch sympathiegetragene Inside-Darstellung der Traumfabrik, die Stars macht und Menschen kaputtmacht, lebt stark von eigenen Erfahrungen. Obwohl Cukors dreistündige Version bei der Premiere begeisterte Kritiken erntete, haben die Produzenten – hinter dem Rücken des abwesenden Regisseurs – sie wenig später verstümmelt und eine überlange Musiknummer eingefügt. Cukor war sich von den Studios einiges gewohnt, doch diesen Eingriff hat er nie verziehen: «Perhaps the cutting of *A STAR IS BORN* is the only thing that has really upset me», sagte er 1964 zu John Gillett und David Robinson. Die Rekonstruktion von 1983 musste eine Annäherung an das Original bleiben, weil im Originalnegativ geschnitten und der Rest weggeschmissen worden war. Doch selbst als Torso bleibt der Film beeindruckend.

Mitte der fünfziger Jahre war Cukors Karriere an einem schwierigen Punkt angelangt. Sein Vertrag mit MGM sicherte ihm zwar ein fürstliches Einkommen – er nutzte es unter anderem spendabel für die legendären Sonntagspartys, bei denen sich in seinem Haus ein guter Teil der Berühmtheiten Hollywoods und ganz besonders der ausländischen Gäste traf. Doch MGM schien es mehrheitlich vorzuziehen, ihren bestbezahlten *contract director* gegen einen stattlichen Aufpreis an an-



dere Studios auszuleihen, statt ihm selbst angemessene Aufgaben zu übertragen. Auf die Kinokrise, die der steile Aufstieg des Fernsehens verursacht hatte, antworteten die Studios primär mit spektakulären Grossproduktionen – und die lagen Cukor nicht besonders.

Späte Highlights

Nachdem George Bernard Shaws Theater-Evergreen «Pygmalion» als «My Fair Lady» auf der Musicalbühne Triumphe feierte, bot sich Cukor, der von WHAT PRICE HOLLYWOOD? über BORN YESTERDAY bis zu A STAR IS BORN immer wieder Abwandlungen des «Pygmalion»-Motivs gedreht hatte, 1964 die Gelegenheit, dem Original etwas näherzukommen. Einmal mehr geht es um die ungehobelte junge Frau, die von einem älteren Lehrmeister «kultiviert» wird, und darum, dass dieser mindestens so viel von ihr zu lernen hat wie umgekehrt. Der «confirmed old bachelor» Professor Henry Higgins betrachtet Eliza als «the thing I created» und beklagt sich bei seinem Dauergast Pickering: «Why can't a woman be like a man?»

Aus der Erkenntnis, dass ein Musical Stilisierung braucht, widerstand Cukor der Versuchung, das Bühnenmusical für den Film um Aussenaufnahmen zu erweitern. Gerade aus dem Besuch des Pferderennens in Ascot, der sich dafür besonders angeboten hätte, macht er eine durchchoreografierte Bühnenszene, in der die *society* als eine Trup-



pe lebender Puppen erscheint. Auch den regiemässig geregelten Ablauf eines Empfangs in der Botschaft arbeitet er so betont heraus, dass das Theaterhafte der zugrundeliegenden Realität sichtbar und das sozial akzeptierte Verhalten als inszenierte Konvention durchschaubar wird. Umgekehrt führt er in reine *production numbers* wie die Szene auf dem Blumenmarkt «realistische» Elemente ein, die die Künstlichkeit der gesungenen und getanzen Nummer erst recht betonen. Die gedämpften Farbtöne, für die sich Cukor zusammen mit seinem langjährigen Ausstattungsmitarbeiter Gene Allen entschieden hat, entrücken das Geschehen zusätzlich. Auch filmische Mittel setzt Cukor für einmal sichtbar ein, um das Artifizielle des Ganzen zu betonen: nicht nur den berühmten *freeze-motion*-Effekt, den schon die Bühnenszenenierung enthielt, sondern auch gesuchte Kamerablickwinkel oder auffallende Schnitte. So enthält das Muscial MY FAIR LADY, das in mancher Hin-



Retrospektive

24/25

- 1 William Holden und Judy Holliday in BORN YESTERDAY (1950)
- 2 Katharine Hepburn und Laurence Olivier in LOVE AMONG THE RUINS (1975)
- 3 Rex Harrison und Audrey Hepburn in MY FAIR LADY (1964)
- 4 Judy Garland in A STAR IS BORN (1954)
- 5 Jeremy Brett, Audrey Hepburn und Rex Harrison in MY FAIR LADY
- 6 Audrey Hepburn in MY FAIR LADY

sicht als letzte grosse Hollywood-Studioproduktion alten Stils betrachtet wird, zugleich deutliche Elemente eines moderneren Filmverständnisses.

Für diesen Film durfte sich Cukor einer Anerkennung erfreuen, die ihm für andere, ihm persönlich wichtigere Filme verweigert worden war, und dies an der Schwelle zum Rentenalter, wenn auch keineswegs zum Ruhestand. 1975, zu einem Zeitpunkt, als er einer der letzten aktiven Veteranen des alten Hollywoodkinos war, drehte er sogar seinen ersten Fernsehfilm. LOVE AMONG THE RUINS brachte nicht nur nach Jahren wieder eine Zusammenarbeit mit Katharine Hepburn, es sollte sein letzter runder und persönlicher Film werden.

Eine ehemalige Schauspielerin wird von einem Jahrzehnte jüngeren Mann wegen gebrochenen Eheversprechens verklagt. Die männliche Hauptfigur, ein Barrister, soll sie vor Gericht verteidigen. Vor allem aber beschäftigen ihn die Erinnerungen an seine eigene, rund ein halbes Jahrhundert zurückliegende Liebesbeziehung zu genau dieser Frau – und daran, wie sie damals ihn verlassen hat. Er und sie sind professionelle Verstellungskünstler. Kaum je wissen wir, was für die Öffentlichkeit gemimt oder dem anderen vorgespielt ist und was wirklich in diesen beiden älteren Menschen vorgeht – wahrscheinlich wissen sie es oft selbst nicht genau. Trotz aller Lebenserfahrung haben sie Angst, einander ihre wahren Gefühle zu zeigen; während er sich fast jüngerlingshaft unsicher vortastet, schützt sie mangelndes Erinnerungs-



vermögen vor. Und im Gerichtssaal wissen wir erst recht nicht, was durchbrechende echte Gefühle sind und was Show ist. Das Happy End schliesslich mit dem Zitat «the past has yet to be» ist von kalkulierter Allzuschönheit. Sicher ist das ein eher wortreiches Kammerspiel, das sich zum Courtroom-Drama öffnet, doch bewährt sich erneut Cukors Fähigkeit, von guten Schauspielern (Laurence Olivier ist Hepburns ebenbürtiger Partner) herausragende Leistungen zu erhalten. Noch einmal hält er perfekt das Jonglieren mit den gesellschaftlichen und Geschlechterrollen in jener Balance, die uns vorschnelle Klarheiten verweigert und uns so in unterhaltendem Spiel nachdenklich stimmt.

Martin Giron

Von der Freiheit der Kunst

CHANTRAPAS von Otar Iosseliani



Otar Iosseliani hatte 1982 seine Heimatstadt Tiflis verlassen und ging nach Paris. Der grössere Teil seiner Filme entstand dort. Für CHANTRAPAS kehrte er 2010 nach Tiflis zurück, zum ersten Mal seit langen Jahren. Er erzählt von einem jungen Mann, Nicolas, einem Filmemacher, dessen Film verboten wird, der Tiflis verlässt und nach Paris geht. Das ist auch Otar Iosselianis Geschichte. Sein Film PASTORALE, 1975 entstanden, war sechs Jahre lang verboten und konnte erst 1982 an der Berlinale gezeigt werden. Der Erfolg in Berlin mag ihn ermutigt haben, nach Paris zu emigrieren. Obwohl es Parallelen zu Iosselianis Leben gibt, ist CHANTRAPAS kein autobiografischer Film.

Das Tiflis Otar Iosselianis ist ein lebenswertes Chaos, nicht anders als in seinen frühen, in Georgien gedrehten Filmen. Ein heruntergekommener, aber gemütlich bewohnbarer Ort, gesehen mit Melancholie und Nostalgie. Man trinkt, man macht Musik, man rauft sich. Und begrüsst sich mit einem Handschlag. Wenn man noch jung ist, ein Kind (zu Beginn

blickt Iosseliani auf die Kindheit seines Protagonisten zurück), klagt man auch schon mal Ikonen (die man hinterher, von Erwachsenen freundlich ermahnt, zurückgibt). Die Familie geht einem auf die Nerven. Der Grossvater, die Grossmutter des angehenden Filmemachers sind lieb gezeichnet und gleichzeitig fragil, vertrottelt, wie aus einer anderen, einer altmodischen, einer vergangenen Epoche.

Die Szenen aus dem georgischen Alltag sind von einer bewundernswerten Leichtigkeit und Musikalität, wie choreografiert. Sie sind genau komponiert und von einer beweglichen Kamera festgehalten. Sie wirken fast, als seien wir in einem Stummfilm, auch wenn es Geräusche gibt, Dialoge, Musik. Diese Dialoge informieren nicht, schon gar nicht über eine Handlung, die Iosseliani noch nie interessiert hat. Sie gehören zu einem Ballett der Geräusche. Manchmal hat das nahezu den Charakter von Slapstick: etwa wenn die Kamera auf einen Balkon blickt, auf dem ein kleines Orchester spielt, auf ein Fenster und zu einem

Jungen am Cello schwenkt, und weiter auf die Strasse, auf der ein Offizier in pittoresker Uniform zwei Damen die Hand küsst, weitergeht, hinter einem Baum von einer Bombe in die Luft gejagt wird. Solche Szenen belegen eine schöne Freiheit der Erzählung. Mit Schauspielern lässt sich dieser Eindruck vermutlich nicht erreichen, Iosseliani hat den Film mit Laien besetzt.

Dann Paris. Es sieht wie Tiflis aus. Was umso erstaunlicher, umso bewundernswerter ist, als Paris von jemand anderem an der Kamera aufgenommen wurde als Tiflis. Die Uniformen sind jetzt anders, die Menschen aber sind die gleichen. Dieselbe Leichtigkeit der Charakterisierung, dieselbe Musikalität der Komposition. Dieser Blick auf seine Wahlheimat ist nicht neu. Otar Iosseliani nahm schon immer eine georgische Atmosphäre, einen georgischen Blick auf die Welt, seine Phantasie, seine Lässigkeit in seine französischen Filme mit.

Nicolas hält sich mit verschiedenen Jobs über Wasser, als Strassenkehrer, als Tierpfleger im Zoo. Und erhält die Chance, einen Film zu machen. Hier wie dort, in Tiflis wie in Paris, geschieht jetzt dasselbe: Der junge Filmemacher sieht sich von Bürokraten umgeben, die Einfluss auf seinen Film nehmen wollen. In beiden Schneideräumen, hier wie dort, wird er vor die Tür gesetzt, werden seine Filmstreifen zu Heu verarbeitet und ein Film aus Resten zusammengeschnipselt. In Tiflis ist es die Kulturbürokratie des noch sozialistischen Landes, der Film weicht für sie zu sehr von Norm und Ideologie ab und ist somit nicht sowjetisch genug. In Paris sind es Produzenten (darunter einer, den der Komödiant und Filmemacher *Pierre Etaix* spielt), sie halten den Film für einen kommerziellen Reinfall und für zu wenig antisowjetisch. Was diese Bürokraten tun, gleicht sich: Sie versuchen, eine unabhängige und kreative Arbeit zu verhindern. Sie üben Zensur. Das mag in Frankreich, dem gelobten Land der Künstler und ihrer Freiheiten, dem Hort der Demokratie, sogar um eine Spur böser sein als in der Heimat.

Dass Iosseliani die Zensur für ein allgegenwärtiges Übel hält, macht er bereits in den ersten Szenen deutlich. Da zeigt Nicolas, der angehende Filmemacher, einer Schulkollegin Ausschnitte aus seinem Film (die Szenen stammen offensichtlich aus einem der ersten Kurzfilme von Iosseliani aus dem Jahr 1959) – und diese ehemalige Schulkollegin entscheidet inzwischen über die Zensur an Filmen und rät ihm, "taktisch" mit ihren Kollegen von der Zensur umzugehen. Das ist für Otar Iosseliani und seine Künstlerfiguren gewiss der falsche Rat, denn in Fragen der Kunst kann es keine Taktik, keine Kompromisse geben.

CHANTRAPAS ist ein Film über das Filmmachen. Man sieht, wie ein Film gedreht wird. Man sieht Szenen aus einem Film im Film. Man sieht den Regisseur hinter der Kamera, im Gespräch mit seinen Schauspielern, am Schneidetisch. Wenn es stimmt, dass jeder Filmemacher irgendwann einmal einen Film über sich selbst und das eigene Milieu dreht, dann ist CHANTRAPAS Iosselianis OTTO E MEZZO, und Nicolas ist sein Alter Ego. Dennoch ist nicht das Filmmachen sein Thema. Das ist vielmehr, viel grösser, die Freiheit der Kunst, und ist die Schwierigkeit, wenn nicht Unmöglichkeit, diese Freiheit angesichts einer bitteren Realität durchzusetzen. Gegen Ende des Films wird Nicolas von einer Meerjungfrau ins tiefe Wasser gelockt. Die Welt, so wie sie ist, in Tiflis, in Paris, die Welt der Ideologien oder die Welt des Geldes, ist nicht gut für die reine Kunst.

In einem frühen Film, ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL (1970 in Tiflis gedreht), gibt es einen jungen Mann, der sein Leben genießt. Er macht nichts, tut dies aber hingebungsvoll. In einem Opernorchester spielt er die Trommel, und er fällt uns auf, weil er stets nur Sekunden vor seinem Trommelwirbel zum Ende des Balletts in den Orchestergraben eilt. Dieser Mann ist ein Träumer. Solch ein Träumer ist auch Nicolas. Chantrapas ist eine aus dem Französischen («ne chantera pas») ins Russische übernommene Bezeichnung für jemanden, der zu nichts gut ist. Ein Taugenichts. Wie Nicolas. Der allerdings genau weiss, was er will: einen Film machen, und zwar so, wie er ihn machen will.

Er scheitert. Als sein Film in Paris Premiere hat, verlassen die Zuschauer das Kino. Das Dumme ist, dass die Produzenten also

recht hatten. Zu Beginn des Films sehen wir ein paar Blumen auf einem Feld, über die mehrmals eine Strassenwalze rollt, bis die Blumen zermantscht sind; dann wird Asphalt darübergegossen (die Szene stammt aus dem Kurzfilm LIED ÜBER EINE BLUME von 1959). Die Metapher zeigt, dass Iosselianis Sympathien auf der Seite der Blumen sind, nicht auf der Seite des Fortschritts.

Einmal heisst es im Film: «Wie immer geht alles schief.» Es geht schief – aber auf Otar Iosselianis wundervolle und phantastische Weise.

Klaus Eder

Stab

Regie und Buch: Otar Iosseliani; Kamera: Lionel Cousin (in Georgien), Julie Grünebaum (in Frankreich); Schnitt: Emmanuelle Legendre; Ausstattung: Emanuel de Chauvigny; Kostüme: Anna Kalatoschwili, Maira Ramedhan-Levi; Musik: Otar Iosseliani

Darsteller (Rolle)

Dato Tarielachvili (Nicolas), Tamuna Karumidze (Barbara), Fanny Gonin (Fanny), Civi Sarchimelidze (Grossvater), Pierre Etaix (Produzent in Frankreich), Bulle Ogier (Catherine), Bogdan Stupka (Botschafter), Lasha Shevardnadze (Barbaras Ehemann), Nika Endeladze Musselishvili (Nicolas Freundin), Nino Tchkeidze (Grossmutter), Nika Butikashvili, Cela Katamadze, Ana Tarielachvili, Achiko Imerlishvili (Kinder)

Produktion, Verleih

Pierre Grise, Sanguko Films; Produzentin: Martine Marignac. Frankreich, Georgien 2010. Dauer: 122 Min. CH-Verleih: JMH Distribution; Neuchâtel

Am Festival del film Locarno wird Otar Iosseliani für sein Schaffen mit einem «Pardo alla carriera» gewürdigt. In der Sektion «Histoire(s) du cinéma» sind neben CHANTRAPAS ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL (IKO SHASHVI MGALOBELI, 1970), PASTORALI (1975), BRIGANDS, CHAPITRE VII (1996) und das Porträt OTAR IOSSELIANI, LE MERLE SIFFLEUR von Julie Bertuccelli zu sehen.



Zwischen Vergangenheit und Gegenwart

THE COMPANY YOU KEEP von Robert Redford



Robert Redford – Schauspieler, Regisseur, Produzent, Festivalmacher. So ist er nicht nur zu einer der grossen Ikonen Hollywoods avanciert, sondern auch zu einem der einflussreichsten Kreativen der US-Filmbranche überhaupt. Seine Regiearbeiten, von *ORDINARY PEOPLE* (1980) bis *THE CONSPIRATOR* (2010), sind ihm immer auch Herzensangelegenheiten, in denen er nicht nur unterhalten, sondern auch Diskussionen anstossen will. Sein bislang politischster Film ist *LIONS FOR LAMBS* (2007), in dem Redford seinen Unmut über die US-Administration formuliert, Mechanismen der Politik offenlegt und die Verantwortung des Einzelnen für die Gesellschaft herausstellt. Nebenbei ging es auch um die Macht der Presse und – zentrales Thema in den Filmen Redfords – die Würde des Individuums. Mit *THE COMPANY YOU KEEP* knüpft Redford an den Vorgänger an und spinnt seine Themen weiter. Er greift ein wenig erschlossenes Kapitel der jüngeren US-Geschichte auf

und beschreibt die Folgen für die Gegenwart. Denn als mitteleuropäischer Zuschauer ist man zunächst einmal überrascht: Viel zu wenig hat man aus Hollywoodfilmen über Amerikas radikale Linke erfahren, allenfalls Sidney Lumets *RUNNING ON EMPTY* (1988), in dem sich ein Ehepaar mit zwei Kindern über fünfzehn Jahre lang vor dem FBI versteckte, kommt einem in den Sinn. *THE COMPANY YOU KEEP*, der in seiner angenehm altmodischen Art seine Geschichte über konzipierte Dialoge und genau umrissene Charaktere vorantreibt, diskutiert die Folge der Gewalt, die Kompromisse, die die «Weathermen» eingingen oder denen sie sich verweigerten, die Konsequenzen der Entscheidung, in den Untergrund zu gehen. «Wir sind nur eine Geschichte, die man Kindern erzählt», sagt jemand einmal. «Ich bin froh, dass sie immer noch jemand erzählt», antwortet Jim Grant, die von Redford gespielte Hauptfigur.

THE COMPANY YOU KEEP beginnt mit authentischen Newsreels über die radikalen Vietnamkriegsgegner, die «Weathermen», die in den frühen siebziger Jahren in verschiedenen Städten der USA Attentate verübten. In einem zweiten Bericht geht es um einen Banküberfall in Michigan derselben Gruppierung, bei dem ein Sicherheitsfachmann getötet wird. Dann springt der Film in die Gegenwart. Sharon Solarz, dargestellt von Susan Sarandon, stellt sich dem FBI und wird verhaftet. Sie war an besagtem Banküberfall beteiligt und hat seitdem über dreissig Jahre in Vermont unter falscher Identität gelebt. Jim Grant, ein auf Bürgerrecht spezialisierter Anwalt aus Albany, lehnt es allerdings ab, Solarz' Verteidigung zu übernehmen. Das wiederum ruft Ben Shepard, einen jungen, ausgefuchsten Reporter der örtlichen Tageszeitung, auf den Plan. Shepard spricht mit Grant und kann eigentlich gar nicht sagen, wonach er genau sucht. «That's why journalism is pretty much dead», erhält

er zur Antwort, und man muss diesen Satz wegen seiner Deutlichkeit nicht weiter kommentieren. Nun lässt Shepard seine Kontakte zum FBI (in Gestalt von Diana, einem College-schwarm) spielen, er besteht auf Antworten und legt sich sogar mit Dianas Chef, dem obsessiven FBI-Agenten Cornelius, an. Und dann fällt es ihm bei einem Vergleich mehrerer Fotos wie Schuppen von den Augen: Jim Grant, der seit dem Tod seiner Frau die elfjährige Tochter Isabel allein grosszieht, ist Nick Sloan, einer der Bankräuber von Michigan.

Bis hierhin erzählt der neue Film von Robert Redford die Geschichte einer doppelten Recherche, einer journalistischen und einer bundespolizeilichen. Dabei beleuchtet Redford beide Berufsgruppen durchaus kritisch. So verkörpert *Shia LaBeouf* den intelligenten und engagierten Reporter zwiespältig als rücksichtslosen, überheerzigen Karrieristen, der die Folgen seines Tuns für andere skrupellos in Kauf nimmt und lästigen Konkurrenten zuvorkommen will. «I barely have furniture», sagt er einmal, weil er nur für den Beruf lebt. Shepard hängt sich an eine Geschichte und erlaubt es so, dass sie über ihn bestimmt. Seine Recherche, die auch von der aktuellen Medienkrise geprägt ist, wird so zur treibenden Kraft des Films, ohne vom eigentlichen Fokus abzulenken. Cornelius hingegen hinkt als leitender Ermittler, also als Beamter und Machtmensch, stets einen Schritt hinterher. Was er durch Raffinesse nicht herausbekommt, versucht er, durch die Einhaltung von Regeln und Drohungen wieder wettzumachen. Seine Unzufriedenheit, seine Frustration sind darum stets spürbar.

Und dann schleicht sich, von Drehbuchautor *Lem Dobbs* – er adaptierte Neil Gordons gleichnamigen Roman von 2003 und ist vor

allem durch Steven Soderberghs *THE LIMEY* und *HAYWIRE* bekannt – intelligent verknüpft, langsam eine dritte Recherche in den Film, eine persönliche. Nick Sloan alias Jim Grant verfolgt, noch unersichtlich für den Zuschauer, eine eigene Agenda. Zunächst gibt er, in einem schönen, ausführlich ausgespielten Moment von hitchcockschem Suspense, der später durch eine unterlaufene Telefonüberwachung noch einmal aufgenommen wird, seine Tochter in die rechtlich abgesicherte Obhut seines Bruders, den *Chris Cooper* als zwar entfremdet, aber doch loyal interpretiert. Shepard interviewt derweil Sharon Solarz im Gefängnis, eine zentrale Szene, die Redfords vielleicht etwas zu romantische Sympathie für die «Weathermen» und ihre Ziele am besten umschreibt. Sie erklärt dem Nachwuchsjournalisten die Bedeutung des Widerstands gegen den Vietnamkrieg. «We made mistakes, but we were right.» Vielleicht so etwas wie die Essenz dieses Films. Protest, so Redfords Demokratieverständnis, muss möglich sein. Das Bedauern über Fehler bedeutet aber noch nicht, dass man seine Überzeugung aufgibt.

Nun wird auch deutlich, was Sloan/Grant vorhat. Er macht sich auf die Suche nach alten «Weathermen», um seine ehemalige Geliebte, Mimi Lurie, ausfindig zu machen – die einzige Person, die ihn entlasten könnte. Und so kommt es zu kurzen, aber auch sehr intensiven Auftritten von *Nick Nolte* (mit «Liberty or Death»-T-Shirt) und *Richard Jenkins* als College-Professor, der Angst hat, mit in die Geschichte hineingezogen zu werden. «We used to be the best of friends», sagt einer von ihnen. *THE COMPANY YOU KEEP* ist auch ein Film über Freundschaften, denen die Zeit nichts anhaben konnte.

Und dann kommt, entdeckt von Shepard, noch jemand anderes ins Spiel: Henry Osborne, der ermittelnde Beamte des damaligen Banküberfalls. Shepard ist längst klar, dass Grant nicht davonläuft, sondern nach einer Lösung sucht: Er will sein Leben zurück. «Ich war länger Jim Grant als ich selbst», sagt Nick Sloan an einer Stelle, um seine Identität ringend. So endet der Film nicht nur mit der Begegnung zwischen Grant und Mimi in einer einsamen Hütte in Michigan, sondern auch mit der Konfrontation zwischen Grant und Shepard.

Zum Reichtum der Geschichte, die Redford hier erzählt, zu ihrer Bedeutung und Durchdachtheit gehört auch eine menschliche Dimension, die sich vor allem in der Figur von Osbornes schöner Tochter Rebecca manifestiert. Sie birgt ein Geheimnis, dessen Kenntnis Jim Grant einmal als gefährlich bezeichnet. Etwas über eine andere Person zu wissen, bedeute auch, etwas über sich selbst zu entdecken. So wird *Brit Marling* in dieser Rolle zum Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen radikalen Linken und gemässigten Demokraten. «Ich habe sechs verschiedene Leben geführt», sagt *Julie Christie* als Mimi Lurie am Ende, und darin liegt die ganze Tragik ihres Lebens begründet. Ein Leben, das immer auch Lüge ist.

Michael Ranze

R: Robert Redford; B: Lem Dobbs; K: Adriano Goldman; S: Mark Day; A: Laurence Bennett; Ko: Karen L. Matthews; M: Cliff Martinez. D (R): Robert Redford (Jim Grant/Nick Sloan), Shia LaBeouf (Ben Shepard), Susan Sarandon (Sharon Solarz), Julie Christie (Mimi Lurie), Nick Nolte (Donald Fitzgerald), Chris Cooper (Daniel Sloan), Terrence Howard (FBI-Agent Cornelius), Richard Jenkins (Jed Lewis), Anna Kendrick (Diana), Brendan Gleeson (Henry Osborne), Brit Marling (Rebecca Osborne). P: Voltage Pictures, Wildwood Enterprises. USA 2012. 122 Min. CH-V: Elite-Film, Zürich



The promotion agency for Swiss filmmaking | Zurich/Geneva

SWISSFILMS

moving movies

APPELLATIONS SUISSE

Verliebte Feinde 8.8 | 9.8 | Karma Shadub 9.8 | 10.8 | Annelie 10.8 | 11.8
La nuit de l'ours | La clé de la chambre à lessive 11.8 | 12.8
Der Imker 12.8 | 13.8 | Argerich 13.8 | 14.8
Frühzug | Tutto parla di te 14.8 | 15.8
Mann kann nicht alles ... | Harry Dean Stanton: Partly Fiction 15.8 | 16.8
Sâdhu 16.8 | 17.8 | Thorberg 17.8
Spécial: Hommage à Jacqueline Veuve 8.8

Come and see us
Pavilion SWISS FILMS
Spazio Cinema
T +41 91 751 74 60
9h - 18h

www.swissfilms.ch

Erwachsen werden? Nicht unbedingt jetzt!

FRANCES HA und das Universum des Noah Baumbach



Frances kennt keinen Stillstand. Sie ist (fast) immer in Bewegung. Sie tanzt, sie läuft durch die Strassen von New York. Ihre wechselnden Adressen strukturieren den Film. Hinter der Bewegung allerdings verbirgt sich Stillstand – Frances ist siebenundzwanzig Jahre alt und noch auf der Suche nach ihrem Platz im Leben. Auf die Frage nach ihrem Beruf antwortet sie einmal, «I'm a dancer, I guess». Schwingt da mit, dass sie sich ihrer prekären Situation bewusst ist? Ihr Engagement bei einer Tanzkompanie etwa ist zeitlich befristet. Und nachdem sie in der zweiten Szene des Films auf den Vorschlag ihres Freundes, bei ihm einzuziehen, erwidert hat, sie könne nicht (was er interpretiert als: sie wolle nicht), wird sie kurz darauf von Sophie, ihrer besten Freundin seit Collegezeiten, mit der Mitteilung überrascht, die gemeinsame Wohnung aufkündigen zu wollen. Sophies gut verdienender Freund Patch möchte nämlich, dass sie nach Tribeca zieht – einem Stadtteil, in

dem Frances sich definitiv keine Wohnung leisten kann.

Während die beiden Freundinnen sich immer mehr entfremden, muss sich Frances darüber hinaus mit zeitweiliger Arbeits- und Wohnungslosigkeit herumschlagen. Schliesslich findet sie sich an ihrem alten College für wenig kreative Hilfsarbeiten wieder. Aber Frances lässt sich nicht unterkriegen, sie bewahrt ihren Optimismus. Findet sie einen Scheck mit einer Steuerrückzahlung in ihrer Post, feiert sie das sogleich, indem sie einen Freund zum Essen einlädt; erzählen ihr Bekannte bei einem Abendessen, dass sie gerade in Paris waren, erklärt sie am Ende des Abends, dass sie das kommende Wochenende dort verbringen werde, habe sie doch eine Freundin in der Stadt, und darauf bieten ihr die neuen Bekannten grosszügig ihr Appartement an. Die Paris-Einlage ist eine der komischsten Sequenzen des Films: Dort angekommen, kann Frances ihrer Freundin bloss

Nachrichten auf dem Anrufbeantworter hinterlassen, sie selber verbringt die Tage alleine in Cafés und mit Spaziergängen oder schlafend im Bett. Am Montag früh ist sie bereits wieder in New York, schliesslich hat sie dort einen Termin mit der Leiterin der Tanzkompanie, vielleicht springt dabei doch endlich der erhoffte Job heraus.

Früher hatten viele im Alter von siebenundzwanzig schon Familie, aber diese Zeiten haben sich geändert. Damit steht Frances nicht alleine da: Als der Freund, bei dem sie zeitweilig mit eingezogen ist, ihr vorschlägt, einen Filmnachmittag einzulegen, erwidert sie, sie habe das Gefühl, an diesem Tag noch gar nichts geschafft zu haben. Er dagegen spricht davon, ein Ei gegessen und im Internet eine seltene Ray-Ban-Sonnenbrille erworben zu haben, sein Tag sei also durchaus gut gelaufen – eben *awesome*.

Im bisherigen Werk von Noah Baumbach hat Frances viele ähnlich orientierungslose



1|



2|



3|



4|

1 Jeff Daniels und Laura Linney in *THE SQUID AND THE WHALE* (2005)
 2 Nicole Kidman in *MARGOT AT THE WEDDING* (2007)
 3 Ben Stiller und Greta Gerwig in *GREENBERG* (2010)
 4 Greta Gerwig in *GREENBERG*

Gleichgesinnte. Der New Yorker Filmemacher (Jahrgang 1969) ist Chronist einer Generation, die ihre eigene Jugend nur zu gerne verlängern würde. Sein Debüt *KICKING AND SCREAMING* erzählte 1995 von einer Gruppe von vier Freunden, die das College gerade beendet haben, aber diesen Schutzraum am liebsten nie verlassen würden. Protagonist des Nachfolgefilms *MR. JEALOUSY* ist ein einunddreissig-jähriger Autor und Dozent, dessen Eifersucht ihn dazu führt, mit einer geliebten Identität an der Gruppentherapie eines Schriftstellers teilzunehmen, der einmal der Freund seiner jetzigen Freundin gewesen war: Was hatte sie damals an ihm gefunden? Hegt er noch Gefühle für sie? Und erwidert sie diese möglicherweise? Parallel dazu entstand noch der in nur sechs Tagen gedrehte *HIGHBALL*, der sich um drei Paare dreht, und für dessen Veröffentlichung auf Video Baumbach mit dem Pseudonymen Ernie Fusco (Regie) beziehungsweise Jesse Carter (Drehbuch) zeichnete.

Sein Durchbruch gelang Baumbach 2005 mit *THE SQUID AND THE WHALE*, der bei der Premiere beim Festival von Sundance gleich mit zwei Preisen ausgezeichnet wurde und ihm eine Oscar-Nominierung für das beste Originaldrehbuch einbrachte. Die Geschichte eines Ehepaares, das sich scheiden und die beiden halbwüchsigen Söhne künftig zwischen zwei Wohnungen pendeln lässt, ist autobiografisch – als er vierzehn Jahre alt war, hatten sich Baumbachs Eltern scheiden lassen, er und sein jüngerer Bruder machten dasselbe durch wie die Kinder im Film. 2007 inszenierte er *MARGOT AT THE WEDDING* mit prominenter Besetzung (Nicole Kidman, Jennifer Jason Leigh, Jack Black und John Turturro). Der kommerzielle Misserfolg des Films in den USA dürfte mit der nur bedingt sympa-

thischen Protagonistin zu tun haben, einer Schriftstellerin, die ihr Gift auch im Kreise der Familie verspritzt, zumal gegenüber ihrer Schwester, deren bevorstehende Hochzeit mit einem brotlosen Künstler sie aufs Schärfste missbilligt und hintertreibt. Die Schwester verkörperte Jennifer Jason Leigh, die seit 2005 mit Baumbach verheiratet ist. Im Nachfolgefilm *GREENBERG*, der seine Weltpremiere 2010 im Wettbewerb der Berlinale hatte, spielt sie eine Nebenrolle und ist zudem für die Story mitverantwortlich. In dem in Los Angeles angesiedelten Film brilliert Ben Stiller als vierzigjähriger New Yorker, der nach einem Psychiatrieaufenthalt das Haus seines Bruders in Los Angeles hüten soll, dort mit seiner Vergangenheit konfrontiert wird (in der er als Musiker hätte berühmt werden können), aber auch mit der Präsenz einer eigensinnigen jungen Frau, der siebenundzwanzigjährigen Assistentin seines Bruders. Mit der Rolle dieser Florence beginnt Baumbachs Zusammenarbeit mit der Schauspielerin Greta Gerwig, die zuvor mit Mumblecore-Filmen (einem Subgenre des amerikanischen Independent-Kinos: Low-Budget-Produktionen, die mit meist nichtprofessionellen Darstellern den Alltag von College-Abgängern und jungen Erwachsenen schildern) bekannt geworden war. Bei *FRANCES HA* ist sie bereits seine Koautorin, mittlerweile ist die Partnerschaft, wie der amerikanischen Presse zu entnehmen ist, nicht nur beruflich.

Mit Greta Gerwig kommt eine neue Leichtigkeit und Offenheit in die Filme von Baumbach. Sie verkörpert Figuren, die keine Probleme damit haben, sich zu entblößen, auch sich lächerlich zu machen, und denen es dabei gleichzeitig gelingt, die Sympathien des Zuschauers auf ihre Seite zu ziehen. In

GREENBERG gilt das vor allem für die missglückenden Sexversuche zwischen Florence und der Titelfigur, von *bad sex* spricht sie später gegenüber einer Freundin, *awkward* ist wohl die treffendste Beschreibung dafür. In *FRANCES HA* drückt sich die Verbundenheit mit ihrer Freundin Sophie auch in kleinen Balgereien aus; als sie das später mit einer neuen Bekannten probiert, reagiert die verständlicherweise konsterniert. «Dieser spasshafte Kampf zwischen Frances und Sophie ist wie der Kampf zwischen Peter Falk und John Cassavetes in Elaine Mays *MIKEY AND NICKY*. Im Kino hat man oft den Eindruck, bei Schlägereien werde die ganze Zeit nur zugeschlagen – pausenlos. Ich dagegen zeige lieber, dass physisches Verhalten ganz anders ist, als es normalerweise im Film gezeigt wird. Im Kino rennen Menschen hinter Zügen her, erreichen sie und schwingen sich auf die Plattform, zudem können die Leute auch ausdauernd laufen. Gerade deshalb liebe ich das Stolpern und Hinfallen.» Gerwigs Komik ist eben auch sehr körperlich, zwischen *awkward*, direkt und elegant, die Tanzszenen des Film sind ein bereitetes Beispiel dafür.

«Als ich aufwuchs, wollte ich professionelle Tänzerin werden. Ich liebe Tanz, ich machte viel Ballett, aber – wie bei vielen anderen Mädchen auch – wenn dein Körper dafür nicht geschaffen ist, ist das eine ziemlich schmerzhaft Übung. Ich habe das auch noch im College gemacht, auch viel modernen Tanz. Heute mache ich es nur noch zum Vergnügen. Ich kenne viele Tänzer, ich sehe auch gerne Tanz im Film, es gibt ja heute leider kaum noch Musicals. Als Schauspieler gibt dir der Tanz jedenfalls Disziplin und Kontrolle über deinen Körper. Alles, was dich als Kind veranlasst, dich auf etwas zu fokussieren, ist hilfreich.»

Ihr Tanztalent konnte Greta Gerwig schon in Whit Stillmans *DAMSELS IN DI-*

STRESS von 2011 unter Beweis stellen. «Als ich für den Film vorsprach, habe ich eine Tap-dance-Nummer absolviert. Der Film hat mir so viel Spass gemacht, dass ich das unbedingt noch einmal machen wollte. Ich mochte es bereits sehr, als sie in Whit Stillmans *THE LAST DAYS OF DISCO* in der U-Bahn tanzen. Ich verstehe nicht, dass es im Kino nicht mehr solcher Szenen gibt.»

Baumbach, Stillman, Wes Anderson und Woody Allen: Zwischen diesen New Yorker Regisseuren gibt es einige Gemeinsamkeiten. Baumbach zeichnete als Koautor für *THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU* und den Stop-Motion-Film *FANTASTIC MR. FOX* von Anderson verantwortlich, Anderson war Koproduzent von *THE SQUID AND THE WHALE*; den Darsteller Chris Eigeman kann man sowohl in frühen Filmen von Baumbach wie von Stillman sehen. Und natürlich ist es Woody Allen, der den Weg für diese Art von Filmen über mehr oder weniger liebenswürdige New Yorker Neurotiker geebnet hat, Filme zudem, in denen die Stadt selbst eine zentrale Rolle spielt. «Auch weil er in Schwarzweiss gedreht ist, beschwört *FRANCES HA* natürlich Woody Allens *MANHATTAN* herauf. Nachdem ich *GREENBERG* in Los Angeles gedreht hatte, war es interessant, nach New York zurückzukehren. Das war eine bewusste Entscheidung. Ich habe lange dort gelebt und die Stadt jetzt mit neuen Augen gesehen, dabei spielte auch eine Rolle, dass die Figuren jünger waren, als ich es jetzt bin. Das sind auch keine Apartments, in denen ich je gelebt habe.

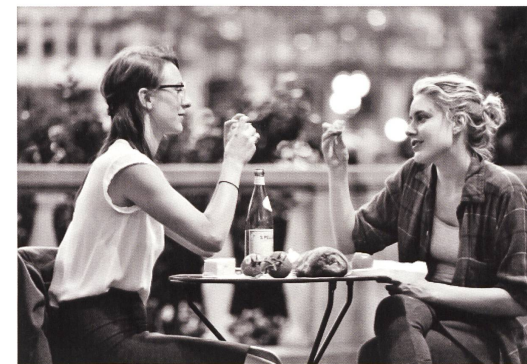
Das Interesse an der Topografie der Stadt verbindet Baumbach auch mit einem Filmemacher, der ganz andere Filme macht als er. Nicht wenig überrascht war ich, auf der DVD von Brian De Palmas *BLOW OUT* (erschieden beim verdienstvollen amerikanischen Criterion-Label) ein einstündiges Gespräch der bei-

den Filmemacher zu finden, in dem Baumbach eher die Rolle des bewundernden Fans als die des Regiekollegen einnimmt. «Ich liebe Brians Filme. Die Filme, die ich schätze, müssen nicht unbedingt einen direkten Einfluss auf meine eigenen Filme haben. Ich liebe auch die Filme von Hitchcock, Fritz Lang und David Cronenberg. Die haben vielleicht nicht direkt meine Arbeit beeinflusst, aber sie haben mein Leben beeinflusst. Brian ist auch ein guter Freund geworden, nachdem wir in einem Gespräch während des New York Film Festivals Ausschnitte aus unseren Filmen präsentiert hatten. Da gab es diesen Clip aus *CARLITO'S WAY*, wo der Protagonist die Tänzerinnen hinter dem Fenster sieht und dann auf das Dach steigt – eine wunderbare Sequenz, von der Brian erzählte, dass sie nicht weit von seiner Wohnung entfernt gedreht wurde und er selber diese Tänzerinnen gesehen hat. Das ist einerseits ein Genre-Film, aber auch einer, der davon erzählt, was es bedeutet, in New York zu leben. So ähnlich arbeite ich auch, da fließt vieles aus der Stadt ein, etwa die Erinnerung an eine bestimmte Strasse in Brooklyn. Ich wuchs in Brooklyn auf und hatte die Phantasie, in Manhattan zu leben.»

Authentizität ist wichtig für die Darstellung der Stadt, aber Greta Gerwig räumt auf Nachfrage ein, dass man sich schon bestimmte Freiheiten genommen habe. «Ich laufe einmal nachts auf der Suche nach einem Geldautomaten durch die Strassen, das haben wir in der Lower East Side gedreht, da passiert es oft, dass die Geldautomaten defekt sind. Allerdings haben wir, weil wir etwas ganz Spezielles wollten, eine andere U-Bahn-Station benutzt. Wir wollten, dass in einer Szene die U-Bahn über der Erde fährt, das gibt es in Manhattan aber nicht. Es ist übrigens auch schwer, in Manhattan in der U-Bahn zu drehen, weil sie so überfüllt ist – also haben wir das in Brooklyn gedreht.»

Die Magie, die New York in *FRANCES HA* entfaltet, hat nicht nur mit der Schwarzweissfotografie zu tun, sondern auch mit der Musik – mit den zahlreichen Stücken, die Georges Delerue für die Filme von François Truffaut geschrieben hat. «Die Story und die Figur der Frances waren so zeitgemäss, dass ich mich dafür interessierte, wie sich eine mehr klassisch ausgerichte Drehmethode und Musik anfühlten. Ich hatte nicht den Eindruck, dass das gegenläufig sei, vielmehr eine passende Ergänzung. Das kommt auch aus der Figur von Frances, sie verkörpert so eine Lebensfreude. Der Film sollte das würdigen. Die Soundtracks der Truffaut-Filme hatte ich alle zu Hause, die Filme habe ich mir aber nicht noch einmal angesehen. Ich wollte nicht, dass es wie direkte Zitate klingt, deshalb habe ich zweimal darüber nachgedacht und mir dann den Film mit anderen angesehen – es funktionierte, die Musik funktionierte auch in diesem anderen Kontext. Daraufhin habe ich mich um die Rechte gekümmert.»

Baumbachs Wertschätzung des französischen Kinos, nicht nur der Nouvelle Vague, ist offensichtlich. In einem früheren Film wäre die Hauptfigur bei einem Parisbesuch bestimmt in der Cinémathèque Française oder zumindest in einem Film der Nouvelle Vague gelandet; Baumbachs und Leighs gemeinsamer Sohn trägt den Vornamen Rohmer Emmanuel; der Protagonist von *MR. JEALOUSY* wählt (im Alter von fünfzehn Jahren) Jean Renoirs *LA RÉGIE DU JEU* als date movie aus. Renoirs ebenso scharfsinnig wie zugeneigter Blick auf seine Figuren findet sich ähnlich auch bei Baumbach. Diese zu lieben, fällt allerdings nicht leicht, seien es nun die Nichtstuer aus *KICKING AND SCREAMING*, sei es der eifersüchtige Autor aus *MR. JEALOUSY*, der von sich selbst bis zur Arroganz überzeugte Vater in *THE SQUID AND THE WHALE*, die ver-



bittert-intrigante Schriftstellerin aus *MARGOT AT THE WEDDING* oder der vierzigjährige Greenberg, der einer verpassten Karriere als Rockmusiker nachtrauert und seine Energie an die Formulierung von Beschwerdebriefen verschwendet.

Baumbachs Eltern waren, wie viele seiner Protagonisten, Autoren: der Universitätsprofessor, Schriftsteller und Filmkritiker Jonathan Baumbach und Georgia Brown, die langjährige Filmkritikerin der «Village Voice». Das dürfte sein Gespür für ausgefeilte Dialoge erklären (er veröffentlichte in den neunziger Jahren auch einige Texte im «New Yorker»), aber auch eine gewisse Hassliebe gegenüber den Produzenten von Fiktion, die ihre literarischen Phantasien öfters mit der Wirklichkeit verwechseln.

Wenn in *FRANCES HA* die leiblichen Eltern von Greta Gerwig die Eltern ihrer Figur verkörpern, öffnet das natürlich auch der Phantasie des Zuschauers Raum: Wie viel Greta Gerwig steckt in Frances? Ein Missverständnis, das auch dadurch befördert wird, dass Gerwig ihre Karriere in *Mumblecore*-Filmen, die etwas Hingeworfenes haben, begonnen hat. «Als ich für *GREENBERG* vorsprach, kannte ich Noah noch nicht. Da musste ich tatsächlich fünfmal vorsprechen, bis sie mir glaubten, dass ich wirklich eine Schauspielerin bin, die ihre Sätze auch noch wiederholen kann.»

«Greta ist ganz anders als Frances, in offensichtlicher Hinsicht. Aber sie hat einmal geäußert, dass Frances immer in ihr drin gewesen sei. Vielleicht kann man das mit den Figuren vergleichen, die Woody Allen in seinen Filmen verkörpert. Das ist eine komische Figur, der er sich verbunden fühlt, aber eben nicht er selber», sagt Baumbach. Und Greta Gerwig selber präzisiert: «Als Schauspielerin liebe ich es, etwas darzustellen, was weit

weg ist von mir. Aber als Autorin hatte ich den Eindruck, dass Frances immer in mir war, auch wenn ich nicht Frances bin. Es gibt auch autobiografische Details aus meinem Leben und dem von Mickey Sumner, die die Sophie verkörpert – aber auch vieles, was wir uns ausgedacht haben. Ich war immer interessiert am Aufeinandertreffen von dem, was in dir drin ist, und dem, was nicht Teil von dir ist. Das ist ungefähr so wie dein Unbewusstes, das man dir nicht erlaubt darzustellen. Es ist anders, weil ich als Koautorin dieses Films nicht nur meine Figur geschrieben habe, sondern alle anderen Figuren auch.»

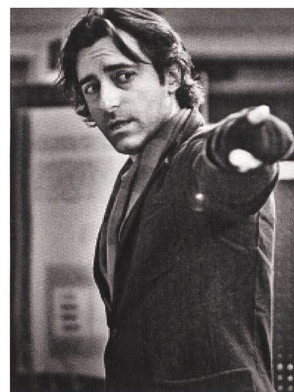
Sicher ist, dass Baumbachs Inszenierung, die gerade in *FRANCES HA* so mühelos aussieht, das Resultat exakterster Planung ist. «Keiner der anderen Schauspieler hat je ein komplettes Drehbuch zu sehen bekommen, so konnten sie sich ganz auf den Moment konzentrieren, in dem sie gerade waren.» (Baumbach) «Wir haben bei diesem Film von jeder Einstellung vierzig Takes gedreht – und meistens hat Noah davon den acht- oder neununddreissigsten benutzt.» (Greta Gerwig)

Bisher war Noah Baumbach eher ein Geheimtip, etwas für Fans – immerhin hat sich eine britische Indie-Band «Noah and the Whale» genannt. Mit *FRANCES HA* ist Baumbach sich treu geblieben und hat gleichzeitig eine neue Qualität in sein Werk gebracht. Seine nächsten Arbeiten dürften auf ein gesteigertes Interesse stossen. Untätig ist er jedenfalls nicht, im Frühjahr hat er in New York mit den Dreharbeiten zu seinem «Untitled Public School Project» begonnen, wiederum mit Greta Gerwig als Koautorin und Hauptdarstellerin; die Dreharbeiten für «While We're Young», eine Geschichte um drei Paare verschiedenen Alters mit Ben Stiller, stehen für den Herbst auf dem Programm; darüber hinaus entwickelt er, erneut gemeinsam mit Ger-

wig, unter dem vorläufigen Titel «Squirrels to the Nuts» ein Konzept für einen Animationsfilm für Dreamworks, in dessen Mittelpunkt ein Hund steht. Das dürfte ihm nicht ganz unvertraut sein, denn neben *FANTASTIC MR. FOX* war er, durch Vermittlung von Ben Stiller (der dem neurotischen Löwen Alex seine Stimme lieh), als Autor an *MADAGASCAR 3: EUROPE'S MOST WANTED* beteiligt, ebenfalls eine Dreamworks-Produktion.

Frank Arnold

Die kursiv gesetzten Zitate von Noah Baumbach und Greta Gerwig entstammen Gesprächen, die der Autor während der Berlinale 2013 führte.



R: Noah Baumbach; B: Noah Baumbach, Greta Gerwig; K: Sam Levy; S: Jennifer Lame; A: Sam Lisenco. D (R): Greta Gerwig (Frances), Mickey Sumner (Sophie), Michael Esper (Dan), Adam Driver (Lev), Michael Zegen (Benji), Grace Gummer (Rachel), Charlotte d'Amboise (Colleen), Justine Lupe (Nessa), Patrick Heusinger (Patch), Christine Gerwig (Mutter), Gordon Gerwig (Vater). P: Pine District Pictures, Scott Rudin Productions, RT Features; Noah Baumbach, Scott Rudin, Rodrigo Teixeira, Lila Yacoub. USA 2012. 86 Min. CH-V: Filmcoop, Zürich; D-V: MFA+ Filmdistribution, Regensburg



Unter die Übermenschen gefallen

VÉNUS NOIRE von Abdellatif Kechiche



Gewiss, da und dort hat der Lauf von bald zweihundert Jahren einiges davon unvermeidlicherweise ausgeschmückt; dennoch, alles in allem beruht die Leidensgeschichte der «Venus der Hottentotten» auf Gelebtem und hat in jedem Fall einen Zweck zu erfüllen. Die Passion der «Schwarzen Venus», wie sie auch genannt wird, will an das fernere Herkommen des abendländischen Rassismus erinnern, sei er nun biblisch dogmatisiert gewesen oder wissenschaftlich-atheistisch untermauert; es ist eine Chronik, die viel weiter zurückreicht, als es das zwanzigste Jahrhundert noch hat wahrhaben wollen.

Das Dritte Reich reihte als minderwertig ein, wer oder was immer es verfehlte, der Massgabe des sogenannt «Arischen» zu genügen, und verfügte Verfolgung. Aus der Theorie der Diskriminierung wie aus der entsprechenden Praxis fertigte das Regime sogar eines seiner Fundamente. Sein Sturz erlaubte es, nach 1945, die ganze Frage hauruck für hinfällig zu er-

klären. Der schauerhafte Tiefpunkt war erreicht und mit ihm auch das verdiente Ende. Rassistisch konnten nur die Nationalsozialisten und ihre Komplizen gewesen sein, in Worten und Taten, niemand sonst: auch keine Südafrikaner. Sämtliche älteren Lehren und Anwendungen von ähnlicher Art schienen niemals existiert zu haben.

Zu derlei Vereinfachungen passten die Tatsachen allerdings schlecht, wie nun der Film von Abdellatif Kechiche anmahnt. Die Entrechtung der Nichtweissen und Andersgläubigen folgte einer Tradition von Jahrhunderten und reichte bis hinüber nach ganz Amerika, Nord und Süd. Woran es nie mangelte, waren Bemühungen, die Ungleichheit von mehr als nur den christlichen Grundsätzen abzuleiten, wie sie damals galten; es ging gerade auch darum, den quasi-wissenschaftlichen Nachweis dafür zu erbringen, dass die Unterdrückung im weitesten Sinne berechtigt war. Just diesen Weg gingen die Nazis zu Ende,

samt den Konsequenzen, die sich aus den Einsichten ihrer Spezialisten ergaben. Noch heute bedeutet es vielerorts bloss einen Anfang, die Rassen getrennt zu halten; nach wie vor wird der Gegensatz zwischen Über- und Unter-menschen so interpretiert, als läge er in der Natur aller Lebewesen beschlossen. Das sogenannte Erbgut, weil angeblich hoch- oder minderwertig, legitimiert die Abstufung, um ihr sozusagen die Krone aufzusetzen.

VÉNUS NOIRE will nur am Rande dokumentarisch rekonstruieren, wie es der Titelheldin in den europäischen Metropolen des frühen neunzehnten Jahrhunderts erging. Seine ganze Wucht und Vitalität, auch seine zu packende Heftigkeit, legt der Film stattdessen ins Narrative, sodass es sich nachvollziehen und mitempfinden lässt, wie das Schicksal jener Saartje Baartman seinen Lauf genommen haben muss: einmal angenommen, sie hätte jemals einen bescheinigten Namen getragen. Nacheinander wurde Sarah, wie sie fürs All-

tägliche hiess, in verschiedene Formen des Schau- und Klauengeschäfts versklavt und eingebunden, was einem Spielfilmer wie Abdellatif Kechiche, von der Bühne auf die Leinwand, naheliegenderweise zustatten kommt.

Erst sieht sich die geborene Hottentottin in den Kaschemmen und in den Buden der Schausteller entlang des Londoner Piccadilly als Kuriosität aus dem Schwarzen Kontinent vor aller Augen geführt, später in den mehr oder weniger etepeteten Salons von Paris. Dahin vermittelt wird sie von Geschäftemachern, die unter windigen Versprechungen das vormalige Kindermädchen aus Kapstadt nach Europa gelockt haben. Mit erprobten Zuhältern haben die Agenten nicht ganz alles, aber doch etliches gemein. Anhand solcher Szenen gelingt Kechiche ein doppeltes olfaktorisches Kinowunder, indem er es versteht, die Beschäftigungen der Schwarzen Venus, ob populistisch oder exklusiv, auf eine Art und Weise zu inszenieren, die das eine wie das andere förmlich zu riechen gibt: den Schweiss, den Speichel und die billige Tranksame des Pöbels, aber auch den Champagner, die Parfüms und die Garderoben des standesgeilen Boulevardadels.

Die Präsentationen schmieriger oder soignierter Art werfen gezielt die Frage auf, nach welcher Seite hin denn die animalische Wildheit, wie sie von den Veranstaltern angepriesen wird, nun überwiege: bei der Blossgestellten oder vielmehr bei den Schau- und Klauustigen. Das Publikum bestaunt und fürchtet Sarah, als wäre sie eine Bestie, trotz der Beschwichtigungen, das Vieh sei abgerichtet und angekettet; es stehe unter besänftigendem Einfluss und dürfe, bei allem theatralischen Fauchen und Vorstrecken der Klauen, gefahrlos befangen und beschnuppert werden.

Freilich, ihre Rarität leihen die Menschenhändler auch anderweitig aus und tun es für mehr als die simple Miete. Gerade eine akademische Koryphäe wie der französische Paläontologe Georges Cuvier zeigt sich an der physischen Beschaffenheit des Beuteguts interessiert, und zwar in einer ganz besonderen Hinsicht, die körperlich präzise einge-

kreist ist. Um die stattlichen Ausmasse von Schädel, Schenkel und Gesäss etwa geht es in zweiter Linie, sie verraten wohl eher einige kleinere Geburtsfehler; über alles ins Gewicht aber fallen bei Sarah die Form der Vulva und Vagina, bergen doch die Spalten oft die tiefsten Geheimnisse.

Es ist die begehrte und verdeckte Scham, die unwiderlegbar eine schon lange verfochtene Hypothese bestätigen soll. Just jene Lebewesen aus dem Stamm der Hottentotten seien subhumane Artverwandte der Orang-Utans, heisst es. Die Weibchen der Menschenaffen, oder eben Affenmenschen, wiesen derlei unverwechselbare Geschlechtsteile auf. Die Beurteilung von zuständiger Seite, versteht sich, steigert den Marktwert des Beweisstücks Nummer eins und damit den Schnitt der Schieber. Mehr als um ein Tier, und weniger als um einen Menschen, handelt es sich, unerhört, um etwas Drittes: ein veritables Urvieh aus ältester Zeit, neu geboren! Aller Rassenwahn hat zwanghaft zurückzublenzen, bis in die Ursprünge der Gattungen, ja bis zur Schöpfung schlechthin. Schon damals stellt wir die Könige! Ihresgleichen hingegen waren eh und je die unentwickelten, primitiven, triebhaften Scheusale, und solche sollen sie bleiben.

Die Selbstverständlichkeit, mit der die Untersuchungen statt am toten am lebendigen Leib vorgenommen werden, stärkt die Gewissheit: So geht es sich korrekt um, von der Warte eines Edelweissen aus betrachtet, mit allem Minderwertigem. Die gewählte Methode bestimmt die zu ziehenden Schlüsse schon voraus. Nächstens wäre zu verifizieren, ob der weit gewanderte Begriff des Menschenmaterials wirklich erst im Dritten Reich geprägt wurde. Im Übrigen schlagen die Experimente, denen Sarah ausgesetzt ist, nach etlichen Anläufen fehl, womit auch der Kuriositätswert zu sinken beginnt. Der Rest ist Prostitution, Erkrankung, Vergessenheit und ein Tod mit fünfundzwanzig Jahren. Das zwanzigste Jahrhundert überführt die sterbliche Hülle zurück ans Kap, wo inzwischen die Apartheid überwunden worden ist.

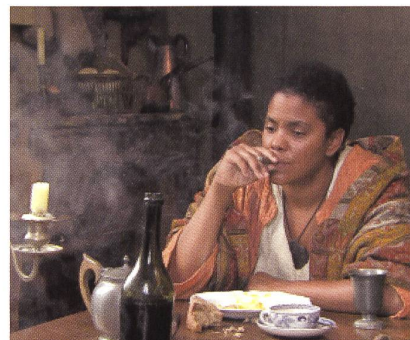
Die Heldin ihrerseits scheint gewillt, fast alles, auch die Vermessung von Schädel, Schenkel und Gesäss, über sich ergehen zu lassen. Wohl kapiert sie das Meiste von dem, was ihr gegenüber verfügt wird, macht sich aber, an der Grenze zur Sprachlosigkeit, selber nur dürftig verständlich, sei's auf Afrikaans, Englisch oder Französisch. Anspruch, Recht, Respekt, Selbständigkeit, Freiheit, Würde sind ihr schleierhafte Vokabeln, weil Sarah kaum zu ermessen weiss, wozu derlei Begriffe überhaupt dienen. Auch was eine Meinung, eine Vorliebe, ein Wunsch, eine Idee, ein Vorhaben, ein Ziel bedeuten, wird die Schwarze Venus nie erfahren.

Um sie herum scheint die Zeit stehen zu bleiben. Ist das Vergangene kein Thema, so ist es das Künftige noch weniger. Sogar das, was gemeinhin als Lebenslauf bezeichnet wird, zwischen Herkunft und Perspektive, fasst die junge Frau nur stockend in Worte. Wenn sie viel Geld versprochen erhält, ist es fraglich, ob ihr einleuchtet, womit zu rechnen sei, irgendwann. Fast nichts schlägt sie aus, verweigert sich jedoch, mit verzweifelter Abwehrgriff, in einem Punkt und versteht, dass es der entscheidende ist, vielleicht der einzige, der zählt.

Jene Spalte, die in ihren Leib hinein- führt, statt ihn nach aussen abzuschliessen, und durch die sie auch einmal geboren hat: die Scham ist Sarah selbst, der unverzichtbare Inbegriff und Ausdruck ihres Vorhandenseins und eines Austausches mit der Welt. Die Lippe ist das Letzte, das ihr noch verbleibt, und zugleich das Gewisse, das alle von ihr begutachten, ergreifen, an sich nehmen wollen, um es zu verwerten. Muss sie restlos alles und jedes veräussern, ist die Venus der Hottentotten schon so gut wie tot.

Pierre Lachat

R, B: Abdellatif Kechiche; K: Lubomir Bakchev; S: Camille Toubkis, Ghali Lacroix; M: Slaheddine Kechiche. D (R): Yahi-ma Torres (Saartje "Sarah" Baartman), André Jacobs (Hendrick Caezar), Elina Löwensohn (Jeanne), Olivier Gourmet (Réaux), François Marthouret (Georges Cuvier), Michel Gionti (Jean-Baptiste Berré). P: MK2, France 2 Cinéma. Frankreich 2010. 139 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich



TO THE WONDER Terrence Malick

Alles bewegt sich. Bond-Girl *Olga Kurylenko* breitet die Arme aus, wirbelt durch Kornfelder, Strassen, über Wiesen und Plätze. Die Kamera tanzt und fliegt mit ihr dahin, schwebt über Dächer, gleitet durch Zimmer, Flure. Ständig unterwegs, auf einer Suche, die nur anfangs unbeschwert wirkt, am Ende vor allem rastlos, haltlos. Dabei haben Marina und Neil doch gleich zu Beginn die Stufen zum Wunder erklommen. Zum «Wunder des Abendlandes», wie der Klosterberg Mont-Saint-Michel an der Küste Nordfrankreichs genannt wird. Und damit natürlich zum Wunder ihrer Liebe. «Du hast mich aus dem Schatten geführt», wispert Marina aus dem Off, «du hast mich vom Boden auf gelesen» und noch reichlich mehr solcher Poesiealbumslyrik. Spätestens da wird das Wagnis deutlich, das Terrence Malick mit seinem neuen, hochambitionierten Werk unternimmt.

Der Mut, mit dem Malicks Drehbuch alles ignoriert, was man in einem Filmseminar an goldenen Dramaturgieregeln so beigebracht bekommt, ist bewundernswert. Gesprochen – oder eigentlich eher: geraunt – wird fast nur im Off. Selten finden Bild und Ton zu einem «normalen» Dialog zusammen. Ungleich öfter bewegen die Protagonisten tonlos ihre Lippen, während dazu *Hanan Townshends* sphärisch-melancholische Klänge wahlweise schwelgen oder dräuen und die verschiedenen Figuren ihre Gedanken, Erinnerungen, Eindrücke, manchmal auch Gesprächsfetzen auf Englisch, Französisch, Spanisch, Italienisch mehr hauchen als aussprechen. Eine Handlung gibt es zwar, aber sie wird von der wuchtigen Präsenz der Bilder, einer bizarren Melange aus romantischen Kinogemälden, Postkartenkitsch und naturalistischen Milieustudien, in den Hintergrund gedrängt. Man muss das Geschehen aus dieser furchtlosen Collage von Szenen und Stilen erst rekonstruieren, es zwischen den in dokumentarischer Härte fotografierten Elendsgesichtern und den sich im Gegenlicht erhabenen ausbreitenden Landschaften zusammensuchen.

Zu Beginn, auf dem Mont-Saint-Michel, in Paris und Frankreich lieben sich Marina und Neil noch, auch wenn *Ben Affleck* den Geliebten hier schon demonstrativ passiv spielt, seltsam regungslos, wortkarg, während Marina, die Liebende, im Off von ihrem Glück schwärmt und im On mädchenhaft kreatürlich um den Geliebten herumschwirrt, herumhüpft, lächelnd, lachend, scheinbar ausgelassen. Dann zieht die Französin mit ihrer Tochter zu Neil in die Vereinigten Staaten. Ihr gemeinsames Haus in einer Kleinstadt in Oklahoma bleibt bis zum Schluss halbleer, provisorisch, die Liebe in den Umzugskartons stecken. Trotzdem flattert Marina noch eine ganze Weile weiter, bis sie sich schliesslich mehr windet als dreht. Stattdessen vollführt an Neils Seite plötzlich eine andere ihre Pirouetten: Jane, eine alte Jugendliebe, amerikanisch-blond, leicht zu unterscheiden von der leidenschaftlichen dunkelhaarigen Marina. Einmal balanciert Jane auf einem Zuggleis. Da ist sie glücklich.

Auch Jane und Neil erreichen gemeinsam wunderbare Höhen. Statt auf den Mont-Saint-Michel klettern sie auf das Dach ihres Autos; irgendwo im weiten Weideland, umgeben von einer Bisonherde, in die sich die Kamera nur in ehrfurchtsvoller Stille hineintraut. In diesem epiphanischen Augenblick überträgt sich das Staunen des Liebespaares. Ein kostbarer Kinomoment. Doch ein paar Schnitte später legt Neil, der noch immer quälend lethargisch und abweisend dreinschaut, Jane einen Strick um die Handgelenke. Eine nur schwer zu missdeutende Symbolik. Kurz danach ist die Affäre beendet. Marina kehrt zu Neil zurück; diesmal allerdings ohne Tochter. Neil und Marina heiraten, werden aber trotzdem nie mehr so recht glücklich. Sie sucht einen Priester auf, Pater Quintana, der selbst auf der Suche nach einer verlorenen Liebe ist. Angesichts des sozialen Elends, das ihm in einer Sozial-siedlung mit alptrauhafter David-Lynch-Aura tagtäglich begegnet, zweifelt er an Gott. Und dank *Javier Bardems* kraftvollem Spiel könnte man ihm das auch beinahe abneh-

men, würde die Montage sein Ringen nicht zerstückeln und ins Allgemeingültige, Metaphysische entrücken.

Das nämlich ist es, worum es Malick geht: ums Ganze. Nicht um noch eine Liebesgeschichte. Statt mit Handlungen hantiert er lieber mit sprechenden Bildern, expressiven Gesten. Klischees sind bei einem solchen Kinovisionär keine unerwünschten Nebenprodukte, sondern Rohmaterial. Ausdrucksstarke, symbolmächtige, stummfilmartige Bilder verbindet er zum Mosaik einer ur-menschlichen Sinnsuche, bei der das flüchtige Glück zwar aufflackert, sich aber nicht festhalten lässt. Wie zuletzt mit *TREE OF LIFE* wagt sich Malick mit *TO THE WONDER* weit über die narrativen Grenzen herkömmlichen Hollywoodkinos hinaus. Nur kommt er diesmal nirgends an. Die Klischees ver-selbständigen sich. Junge, moderne Frauen scheinen sich in der Nähe des dauergrüsmägen Neils zwanghaft in Schmetterlingsmädchen verwandeln zu wollen. Das ewig Weibliche kreiselt mit ausgebreiteten Armen so lange feenhaft durch die Szenerien, bis einem fast schwindlig wird. Zwischendurch filmt die Kamera zum wer weiss wievielten Mal von unten durch eine Baumkrone den Himmel.

Es ist ein schmaler Grat zwischen Esoterik und Metaphysik, Magie und Kitsch. Terrence Malick, der zuvor in fast vierzig Jahren fünf Filme gedreht hat, legt mit *TO THE WONDER* nun nach weniger als zwei Jahren seinen sechsten vor. Vielleicht hätte er sich mehr Zeit lassen sollen. Wer aber das Kino liebt, muss sich eigentlich noch viel mehr solche Autorenfilme und Regisseure wünschen, die den Mut haben, aufs Ganze zu gehen; auch auf die Gefahr hin, damit komplett zu scheitern.

Stefan Volk

R, B: Terrence Malick; K: Emmanuel Lubezki; S: A. J. Edwards, Keith Fraase, Shane Hazen, Christopher Roldan, Mark Yoshikawa; M: Hanan Townshend. D (R): Ben Affleck (Neil), Olga Kurylenko (Marina), Rachel McAdams (Jane), Javier Bardem (Pater Quintana). P: Brothers K, Redbud. USA 2012. 112 Min. CH-V: Elite; D-V: StudioCanal





SRG SSR

À découvrir dans CINEMAsuisse, la série tv
complète de la SSR en coffret DVD.

Prix : 49 francs

Commandes : cinemasuisse@srgssr.ch

Portraits de 20 grands cinéastes suisses
Porträts von 20 grossen Schweizer Filmschaffenden
Ritratti di 20 grandi cineasti svizzeri
Purtrets da 20 gronds cineasts svizzers
Portraits of 20 major Swiss film-makers

www.srgssr.ch

Entdecken Sie CINEMAsuisse, die gesamte
Fernsehreihe der SRG als DVD-Kollektion.

Preis: 49 Franken

Bestellungen: cinemasuisse@srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF

TRANCE

Danny Boyle

Wer *TRAINSPOTTING* (1996) oder *SLUMDOG MILLIONAIRE* (2006) des englischen Drehbuchautors, Produzenten und Regisseurs Danny Boyle kennt, der wird durch seinen neuen Film sicher mehr verunsichert sein. Boyle zerbröckelt seine Geschichte in eine Unzahl von Einstellungen aller Art, so dass der Zuseher selbst in eine Art Trance verfallen kann, wenn er seine Aufmerksamkeit nicht zu disziplinieren weiss. Traum und Realität gehen eine Bildsymbiose ein, die dem Geschehen eine schwer nachvollziehbare Struktur verleiht, weil diesem seine eigene Kommentierung inhärent ist. So als ob man sich mit der für die nähere Zukunft propagierten *Google Glass*-Brille – bei der sich reales Bild und virtuelle Einblendung überlagern – dem visuellen und auch aufdringlich tönenden Ereignis hingeben würde. Dabei ist die Introduktion des Films uns Zusehern noch gnädig und entwirft eine überschaubare Handlung: Bei einer prominenten Auktion mit millionenschweren Bildern im Angebot vernebeln plötzlich Rauchwolken das Bietgefecht und machen einen Bilderraub möglich. Ein relativ konventioneller Start für die folgende Reflexion über Bilder und die Psychoanalyse, die nicht nur die Grundlage für eine eher dem Trivialfilm zuzuordnende Story bilden: «I wanted to try and update the whole noir idea. I wanted to occupy that world but in a modern context.» (Boyle)

Das Gemälde, das der Kunstauktionator Simon mit Hilfe einer kriminellen Bande während der erwähnten Versteigerung stiehlt, ist Francisco Goyas über 27 Millionen Dollar bewerteter «Hexenflug» von 1789. Und dieses Bild ist für Boyle schon die Grundlage für seine Story, wenn er das surreale Geschehen im Bild für seinen Film in Beschlag nimmt: «Goya is thought of as the father of modern art because he stepped inside the mind. And in "Witches in the Air" we see a man hiding beneath a blanket and I felt very strongly that this was James MacAvoy's character Simon.» Die Realität in Schöpfungen berühmter Künstler soll auch die wiederholte Analyse des Rembrandt-Gemäldes «Chris-

tus im Sturm auf dem See Genezareth» von 1633 deutlich machen, das schon 1990 in Boston gestohlen wurde und bis heute nicht mehr aufgetaucht ist. Rembrandt soll sich als Mitglied der Bootsbesatzung ein Denkmal gesetzt haben.

Doch zurück zur Handlung, deren Ausgang uns genauso überraschen wird oder soll wie zum Beispiel auch bei Steven Soderberghs *SIDE EFFECTS*. Simon hat während des Raubs von Bandenchef Franck einen solch heftigen Schlag auf den Kopf erhalten, dass er sich nicht mehr erinnern kann, wo er das Gemälde deponiert hat. Trotz Folter – ihm werden die Fingernägel ausgerissen, was uns Zuseher selbst Schmerzen bereitet – streikt die Erinnerung. Also beschliesst Franck, Simon von einer Psychotherapeutin analysieren zu lassen, damit dieser in künstlich erzeugten Traumzuständen auf die Spur des Verstecks kommt. In den Sitzungen mit Elizabeth Lamb erleben wir Einblicke in Realitäten und Traumwelten, die uns allzu oft nicht mehr unterscheiden lassen, ob Fakten erzählt werden oder die Phantasien Oberhand gewinnen oder ob Elizabeth nicht doch die Aussagen vorgibt. Gar manches Mal meint man aus der Geschichte katapultiert zu werden und ganz andere Geschehnisse zu verfolgen, wenn wir der erotischen Zuneigung durch Simon oder Franck zu Elizabeth ansichtig werden oder diese gar in voller schöner Nacktheit bewundern dürfen, weil doch Produzent *Christian Colson* vermutet: «Goya was the first to paint the nude as he saw it.» Fast unglaublich, welche Assoziationen ein Gemälde auslösen kann. Drehbuchautor *John Hodge*: «There's a great deal of overt violence in Goya's work, and that was very fitting to this story.»

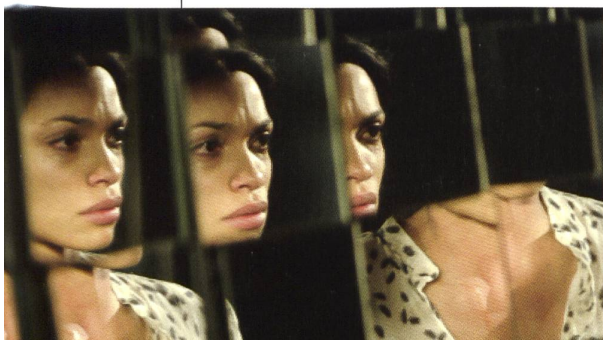
Die Analytikerin hat für Boyle ihren Stellenwert als Frau, die ihre Wertschätzung nicht durch einen Kerl, dem sie anhängt, gewinnt, sondern eine eigenständige Persönlichkeit ist. Und da Simon trotz handlungs-trächtiger Rolle etwas farblos gerät, bleiben uns als für das Geschehen wichtige Protagonisten eher Elizabeth und Franck im Ge-

dächtnis. Die Auseinandersetzung mit Hypnose, die spektakuläre Bildeinfälle zeitigt, sozusagen visuell herausfordert mit schnellen und assoziativen Impressionen, verdankt sich dann doch eher moderner High-Speed-Technik, beinhaltet aber trotzdem das Bewusstsein der Wende vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert. Die Mixtur, deren Bildeinfälle und erzählerische Voraussetzungen uns einen Goya in Permanenz weismachen wollen, mit der intellektuell aufgefrischten einfachen Form des Thrillers, erweist sich mehr oder weniger als Augentäuschung mit den Mitteln der Theatralik. Boyle und seine Crew können uns mit ihrem Bildlabyrinth verunsichern, und die oft rätselhafte Handlung bleibt letztlich virulent. Auch wenn Autor Hodge meint: «The protagonists are trapped in a puzzle of their own making. The challenge for them – and the fun for the audience – is to try and solve that puzzle.»

Und es bleibt auch in Erinnerung, welch bestimmende Rolle der Musik zukommt, die die Bildeinfälle manchmal mit gewaltigem Getöse unterstreicht. Boyle war ja künstlerischer Leiter der Eröffnungszereemonie der Olympischen Spiele 2012 in London, und dabei hat er mit *Rick Smith* des Techno-Duos *Underworld* zusammengearbeitet, der ihm nun auch die musikalische Untermalung mit schnellen Beats lieferte, die ebenfalls Trance genannt wird. Wie in einer Hypnosesitzung sollten uns die Personen, das Timbre ihrer Sprache und der Score in die Handlung hineinziehen. Schon ein sehr hypertrophes ästhetisches Unterfangen!

Erwin Schaar

R: Danny Boyle; B: Joe Ahearne, John Hodge; K: Anthony Dod Mantle; S: Jon Harris; A: Mark Tildesley; Ko: Suttirat Anne Larlarb; M: Rick Smith. D (R): James MacAvoy (Simon), Vincent Cassel (Franck), Rosario Dawson (Elizabeth), Danny Sapani (Nate), Matt Cross (Dominic), Wahab Sheikh (Riz), Mark Poltimore (Francis Lemaître). P: Cloud Eight, Decibel Films, Pathé, Film4; Danny Boyle, Christian Colson. Grossbritannien 2013. 101 Min. CH-V: Pathé-Films, Zürich





SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

Ganz zentral:

Nur wenige Minuten
vom Hauptbahnhof Zürich entfernt
bietet die Zweigstelle
der Cinéma-thèque suisse in Zürich
zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

- HERVORRAGENDER FOTOBESTAND
- HISTORISCH GEWACHSENE SAMMLUNG
- SCHWERPUNKT CH-FILM

Öffnungszeiten

Telefonservice: Montag bis Freitag,
9.30 bis 11.30 Uhr und
14.30 bis 16.30 Uhr
Recherchen vor Ort nach Absprache

Kosten

Bearbeitungsgebühr für Recherchen:
pro Dossier Fr. 10.-
Kopien Fr. -.50 / Studenten Fr. -.30
Bearbeitungsgebühr
für Fotoausleihen:
für den ersten Film Fr. 50.-
jeder weitere Fr. 20.-
Filmkulturelle Organisationen
zahlen die Hälfte

Cinéma-thèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich
Neugasse 10, 8005 Zürich
oder Postfach, 8031 Zürich
Tel +41 043 818 24 65
Fax +41 043 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

design-konzept: www.colfranzli.ch

ARAF – SOMEWHERE IN BETWEEN Yesim Ustaoglu

Der türkische Titel des Films bedeutet so viel wie «Purgatorium» oder «Stadium des Wartens zwischen Himmel und Hölle» und soll eine Lebensphase einer jungen Frau deutlich machen, deren Existenz trotz einschneidender Ereignisse eher von einem bedrückenden Stillstand geprägt ist. Es gehört scheinbar zur intellektuellen Leistung gehobener Stände, das Leben Unterprivilegierter in seiner Bedeutungslosigkeit und spurenlosen Vergänglichkeit zumindest zu einer kleinen Geschichte zu destillieren, um der Gefühlswelt der Zuschauer einen minimalen Erregungskitzel zu verschaffen. Daher mag es auch für die türkische Architektin, Journalistin und Regisseurin Yesim Ustaoglu (GÜNESE YOLCULUK/REISE ZUR SONNE, 1999) Reiz und vielleicht auch Auftrag gewesen sein, das Leben von Zehra und Olgun in einer Phase zu schildern, in der sich bei der mittelständischen Bevölkerung die Lebenskarriere manifestiert und in der Unterschicht die Ausweglosigkeit festgezurr wird.

Die beiden noch kaum Erwachsenen Zehra und Olgun arbeiten in einer Autobahnraststätte zwischen Istanbul und Ankara, die hauptsächlich von Truckern angefahren wird. Die Arbeit ist eintönig oder besser gesagt stupid. Und am Arbeitsende müssen sie noch mit dem Bus in die entfernte öde daliegende Kleinstadt fahren, wo beide wohnen. Es soll einmal eine florierende Industrie dort gegeben haben, heute wird das kochende Eisen über den Bahndamm gekippt, und Elektroloks scheinen eher dummen Streichen junger Leute dienlich zu sein.

Daheim wartet auf Zehra eine wenig motivierende Mutter, die ihr dann noch Vorhaltungen macht, wenn sie Zigaretten bei ihr entdeckt. Es ist kein Wunder, dass eine junge Frau, deren Lebensmittelpunkt die mindere Küchenarbeit ist, sich nach Zuneigung oder Liebe sehnt. Wir sehen Zehra arbeiten, auf dem Sofa liegen, mit dümmlichen TV-Shows die Zeit vertreiben, in Grossaufnahmen elegerisch blicken. Ihr gilt die Aufmerksamkeit der Regisseurin. Olgun ist eher eine Figur, die für die Beendigung der Story ihren Sinn

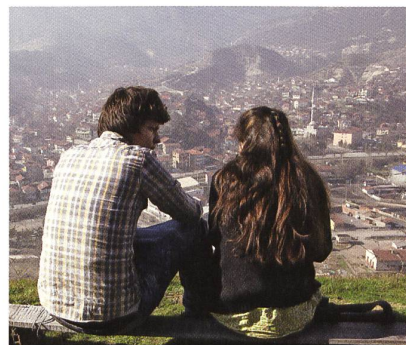
hat. Die Zeichnung der Charaktere liegt mehr in dem, was sie machen, oder eher, was sie nicht tun, denn in einer persönlichen Ausstrahlung.

Und dann passiert es, dass Zehra sich in den wesentlich älteren Fernfahrer Mahur verliebt, der ihr die Freuden der körperlichen Liebe aufzeigt. Er wird aber in einer eindrucksvollen Einstellung mit seinem Lastwagen auf spiegelnder Autobahn wie in einem Trugbild auf Nimmerwiedersehen verschwinden. Und das Malheur der Geschichte und der Bilder beginnt. Olgun möchte Zehra heiraten, als er aber erfährt, dass sie schwanger ist, beendet er sein Werben. Also muss das Kind abgetrieben werden, da aber die Zeit dafür überschritten ist, kann nur mehr ein Gewaltakt die Zuschauer zum Stöhnen veranlassen, wenn Zehra mit viel Blut einen passablen Fötus aus sich herausquetscht, den sie dann in einer Fensteröffnung der Klinik, in die ihre ahnungslose Mutter sie gebracht hat, versteckt. Wenn Ustaoglu erklärt, dass sie während des Scriptschreibens Dantes «Göttliche Komödie» wieder gelesen habe, dann muss sie bei der Imagination dieser bildlich ausführlich gefassten Abtreibungsszene in ihrer Lektüre bei der Schilderung der Hölle angekommen sein. Olgun landet nach einem Tobsuchtsanfall im Gefängnis, aber wird dort dann doch zu seinem Lebensglück finden.

Der Film mit seinen meist in winterlicher Kälte fotografierten tristen Bildern von Mensch und Landschaft müsste türkische Politiker jeder Couleur in Depressionen stürzen. Stimmt es, dass mit Zehras und Olguns Lebensverwerfungen die jungen Leute in den ländlichen Gegenden Anatoliens oder in den Randgebieten Istanbuls gemeint sind, dann hätte die türkische Politik noch grosse Probleme vor sich.

Erwin Schaar

R, B: Yesim Ustaoglu; K: Michael Hammon; S: Naim Kanat, Mathilde Muiyard, Svetolik Zajc; A: Osman Özcan; Ko: Ayşe Yıldız; M: Marc Marder. D (R): Neslihan Atagül (Zehra), Baris Hacıhan (Olgun), Özcan Deniz (Mahur). P: CDP. Türkei 2012. 124 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden



PACIFIC RIM

Guillermo del Toro

Ausgerechnet im Stillen Ozean herrscht Getöse. Der Pazifik findet keinen Frieden. In einer nahen Zukunft dringen aus einer Spalte im Meeresboden böse Kreaturen, *Kaiju* genannt, attackieren San Francisco, verwüsten Manila, trampeln das Opernhaus von Sydney kurz und klein. Da Flugzeuge und Panzer gegen die hundert Meter hohen Monster machtlos sind, reagiert die Menschheit mit XXL-Kampfrobooten, die auf den Namen *Jaeger* hören und so komplex sind, dass sie von jeweils zwei miteinander und mit der Maschine neuronal verkoppelten Piloten gesteuert werden müssen. Das ergibt attraktive Special-Effect-Hosenlöpfe zwischen den fiesäugigen Riesenechsen und den Hightech-Stahlkolossen. Noch viel pittoresker als Sägemehl sind die rollenden, schwappenden, grabschenden Wellen, die sich der mexikanische Regisseur Guillermo del Toro und sein Digitaldesign-Team um die Oscar-Gewinner John Knoll und Hal T. Hickel beim japanischen Holzschneider Hokusai abgeschaut haben: «Wir waren uns einig, dass das Wasser wie eine zusätzliche Figur wirken sollte.»

Während del Toro in seinem Erstling *CRONOS* die Figur des Vampirs neu interpretierte, reiht sich der mexikanische Fantasy- und Horror-Freak nun in die reichhaltige Tradition der Godzilla-Variationen ein: *Kaiju* heisst auf Japanisch «rätselhafte Bestie» und bezeichnet jene Kategorie von Meeresungeheuern, zu denen neben Godzilla auch Gamera oder Mothra gehören. Doch die Vielschichtigkeit des originalen *GODZILLA* (1954, Regie: Ishiro Honda) verfehlt *PACIFIC RIM*. Godzilla war ein uraltes Naturwesen, das durch die Atombomben gestört und geweckt wurde. Bei aller Vernichtungskraft eignete ihm doch auch die Würde eines Lebewesens, und auf der symbolischen Ebene repräsentierte er nicht nur die moralischen Grenzen der Wissenschaft, sondern auch die dunkle, triebhafte Seite des Menschen, die sich in einer erotischen Dreiecksgeschichte entfaltet.

Nun ist das Böse ganz veräusserlicht: Die Kaiju sind Aliens, die schon die Dino-

saurier auf dem Gewissen und in der Ozeanpalte jahrmillionenlang auf die Verbesserung des Klimas gewartet haben. Del Toros Hauptinteresse gilt ihren Kontrahenten, den Jaegers, die an die japanische Tradition der Mecha (mechanische Kampfroboter wie MechaGodzilla oder MechaGhidora) anknüpfen. Das Besondere an den Jaegers ist freilich, dass sie keine selbständigen Automaten sind, die gleichsam als stärkere Doppelgänger an die Stelle des Menschen treten. Hier geht es – zeitgemäss – vielmehr um die Koppelung von Mensch und Maschine. Wie ein doppelter Homunculus implantieren sich die jeweils zwei Piloten gleichsam ins Hirn des Riesenroboters und verschmelzen dank einer *Drifting* genannten Technik miteinander und mit dem Gerät. Wie bei einer Spielkonsole führen die geübten Kampfsportler im Cockpit die Bewegungen aus, die sich auf die Maschine übertragen sollen. Ein Beispiel für jene *Embodied Intelligence*, die in der neueren Künstliche-Intelligenz-Forschung so grossgeschrieben wird.

Die Versuchsanordnung hätte es in sich: von der hegelschen Erkenntnis, dass menschliches Selbstbewusstsein gerade nicht als einzelnes, sondern erst in der Verdoppelung seine wahre Kraft entfaltet, bis hin zu den Spannungen zwischen Mensch und Maschine, aber auch zwischen den Kopiloten, die einem Drehbuch Erotik und Witz verleihen könnten. Umso bedauerlicher, dass es del Toro bei simplen Öko-Kalendersprüchen belässt: «Wir sitzen alle im selben Roboter (dem Leben). Entweder wir vertrauen uns, oder wir sterben.»

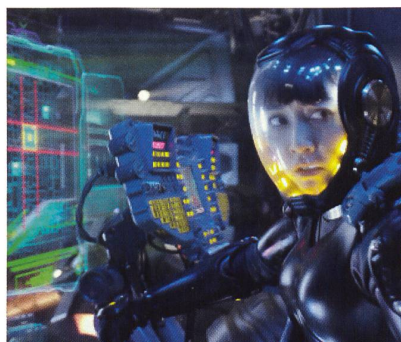
Godzilla goes Neuro: Ein Wissenschaftler verkabelt sich mit dem Gehirn eines toten Kaiju-Babys, der Jaeger-Pilot Raleigh Becket driftet in die traumatischen Kindheitserinnerungen seiner japanischen Kopilotin Mako, die Nick Uts berühmtes Foto des vietnamesischen «Napalm-Mädchens» zitieren. Doch die Auseinandersetzung mit kindlichen Angstphantasien erreicht nie die Kraft von del Toros früheren Filmen *EL ESPINAZO DEL DIABLO* oder *EL LABERINTO DEL*

FAUNO. Den Tauchgängen durch fremde Gehirne fehlt die surreale Ästhetik von Tarsem Singhs *THE CELL*.

Am besten gelingt *PACIFIC RIM* in den wenigen komischen Episoden um den zwielichtigen Hannibal Chau (del Toros Lieblingsschauspieler Ron Perlman), der einen Schwarzhandel mit Kaiju-Organen betreibt, und in liebevoll gestalteten Einzelheiten: ein Frachtschiff als Keule, eine Monsterzunge, die an einen Blütenstempel gemahnt. Guillermo del Toro ist ein bessener Handwerker, ein Nerd, der aus lauter Liebe zu Zitaten, Gags und markigen Sentenzen («We're cancelling the apocalypse!») gerne in seichte Gewässer abdriftet. Bei aller 3D-Virtuosität bleiben die dunklen Geheimnisse des Films so flach wie in den Bestsellern eines Dan Brown oder Carlos Ruiz Zafón. Del Toros Weltenretter sind so depressiv wie Batman in Christopher Nolans *THE DARK KNIGHT*: «Keine Zeit zum Feiern, keine Zeit zum Trauern!», verkündet der grimmige Einsatzleiter Pentecost, und auch wenn Raleigh und Mako in der letzten Szene zwischen Meereswogen ein wenig Privatsphäre suchen wie weiland Pierce Brosnan und Michelle Yeoh in *TOMORROW NEVER DIES*, bleibt die Erotik stumpf wie der Blick eines Meeresungeheuers. «Es ist eine Liebesgeschichte ohne Liebesgeschichte», erklärt der Regisseur, «sie enthält alle nötigen Elemente der Liebe, ohne bei der Liebe selber anzukommen.» Damit erweist sich *PACIFIC RIM* als Kind einer Zeit, die dem Geniessen den Zahn der Ambivalenz ziehen will. Mit dem slowenischen Philosophen Slavoj Žižek gesprochen: «In allen Bereichen haben wir zunehmend das Ding ohne sein Wesen: Bier ohne Alkohol, Fleisch ohne Fett, Kaffee ohne Koffein ...»

Michael Pfister

R: Guillermo del Toro; B: Travis Beacham, G. del Toro; K: Guillermo Navarro; S: Peter Amundson, John Gilroy; A: Andrew Neskoromny, Carol Spier; Ko: Kate Hawley; M: Ramin Djawadi. D (R): Charlie Hunnam (Raleigh Becket), Idris Elba (Stacker Pentecost), Rinko Kikuchi (Mako Mori), Ron Perlman (Hannibal Chau). P: Warner Bros., Legendary Pictures. USA 2013. 131 Min. CH-V: Warner Bros.



LA GRANDE BELLEZZA Paolo Sorrentino

«Sorrentinos Roma» könnte dieser Film auch heissen, in Anlehnung an den bundesdeutschen Verleihtitel von Federico Fellinis ROMA. Rom ist zweifellos, neben Toni Servillo, die Hauptfigur dieses Films, es geht um die Schönheit der Stadt, ihre Geschichtsträchtigkeit, ihre Lebendigkeit, die wiederum Auslöser für anderes ist, für Versuchung und Verführung, für Begegnungen und Liebe. So ist es nur selbstverständlich, dass sich Paolo Sorrentino, der mit IL DIVO dem Polit-Geschehen in Italiens Hauptstadt nachspürte und mit THIS MUST BE THE PLACE ganz woanders, in Amerika nämlich, unterwegs war, der Metropole mit einer gleitenden, langen Kamerafahrt von oben nähert, mal hierhin schaut, mal dorthin – bis sie sich schliesslich einem Chor nähert, der zwischen antiken Säulen zur Freude von Touristen ein Lied singt. Ein Japaner löst sich aus dem Pulk, schiesst ein Foto und bricht sterbend zusammen. Rom sehen, knipsen und sterben? Ein etwas neckischer Auftakt, dessen Absicht sich dem Zuschauer vielleicht erst am Ende erschliesst. Fellini zeichnete 1971 mit ROMA ein sehr persönliches, sehr fellineskes Bild der Stadt. Dabei piff er auf jeglichen Realismus und verliess sich lieber auf seine Erinnerungen, Träume, Beobachtungen und Erfindungen. Rom – das ist bei Fellini eine Stadt voller Illusionen und Mythen, ein Ort für verbotene Abenteuer und Schlüssel zu einem aufregenden Leben. Fellini erfand und erbaute sein eigenes Rom – so als wollte er dem Publikum suggerieren, dass die Wirklichkeit in dem besteht, was der Künstler schafft. Sorrentino hingegen bleibt an der Oberfläche, er gefällt sich in seinen betörenden Bildern, in den aufregenden visuellen Ideen, in seiner prägnanten Farbgebung, Sorrentino lässt uns staunen, ganz gewiss sogar. Doch er gewährt uns keinen Blick dahinter.

Schnitt. Ortswechsel. Eine Party der oberen Zehntausend, irgendwo über der Stadt. Popmusik wummert aus den Boxen, die Gäste tanzen ausgelassen und wild. Immer wieder schleudern sie abwechselnd die Arme in die Luft, und dann geben die Hän-

de den Blick frei auf Jep Gambardella, der heute seinen fünfundsechzigsten Geburtstag feiert. Steif steht er da und blickt mit traurigen Augen die Gasse hinab, die die Tänzen gebildet haben. Ein Unbeteiligter wie Jay Gatsby, der die Aufmerksamkeit geniesst, aber die Begeisterung der Feiernden nicht teilt. Gambardella ist Journalist, vor vierzig Jahren schrieb er einen vielgelesenen Roman. Doch der Erfolg lässt sich nicht wiederholen.

«Sorrentinos La dolce vita» könnte dieser Film auch heissen, wieder in Anlehnung an Fellini. LA DOLCE VITA war 1959 Fellinis Sicht des dekadenten «süssen Lebens» der römischen Gesellschaft, gesehen mit den Augen eines Journalisten, den die Leere und Langeweile um ihn herum zwar abstossen, der es aber gleichzeitig nicht schafft, sich von der Fassade und Maskerade der Via Veneto zu lösen. Angst, Entfremdung, Vereinsamung und Kommunikationslosigkeit sind Fellinis Themen. Bei Sorrentino hingegen hat man den Eindruck der Beliebigkeit. Zugegeben: Diese Party zu Beginn des Films hat etwas Frenetisches, Mitreisendes, Absurdes, mit dem Blick für Nebensächliches auch etwas Surrealistisches. Doch die Zeiten haben sich geändert: Das geschäftige Treiben auf der Via Veneto gehört schon lange der Vergangenheit an, Italien hat inzwischen mit Schuldenkrise und Arbeitslosigkeit ganz andere Probleme, und die kommen bei Sorrentino nicht vor.

In der Folge mag sich keine konsequente Handlungsführung herauskristallisieren. Der Regisseur wirft seinen Helden, der eher einem Ritter von trauriger Gestalt gleicht, in episodenhafte Situationen, die er stoisch über sich ergehen lässt, er begegnet Menschen, erlebt kleine Anekdoten, hört dem endlosen, bedeutungslosen Gerede auf der Terrasse – eine Anspielung auf Ettore Scolas LA TERRAZZA – zu, beobachtet vor allem – so wie Marcello Mastroianni in LA DOLCE VITA. «Natürlich sind ROMA und LA DOLCE VITA Werke, die man nicht ignorieren kann, wenn man an einem Film arbeitet, wie ich ihn machen wollte», so der Regisseur.

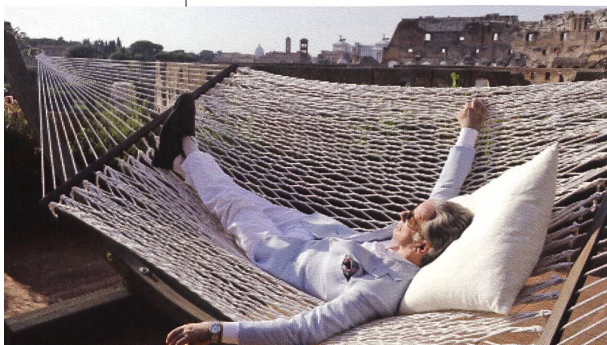
Doch wo Mastroianni noch nach Lebenssinn suchte, bleibt bei Toni Servillo nur Bedauern – über eine verflissenen Jugendliebe, über erloschene Kreativität, über Vergangenes. Darum zündet sein Zynismus nicht mehr, sein Pessimismus hat nichts Erhellendes, das Klagen über Langeweile und das Alter wirkt bloss larmoyant.

Natürlich ist Rom auch die Stadt des Vatikans – ein Kardinal spricht ausschliesslich über Kochrezepte (wobei es Sorrentino hier nicht um Kritik an der katholischen Kirche, sondern um öffentliche Vorführung der Esskultur geht), eine greise, zahnlose Nonne, die kaum zu verstehen ist, dient als Kontrapunkt zum lockeren, dekadenten Leben der römischen Oberschicht. Irgendwann ersetzt Gambardella seine Partygäste einfach durch Flamingos, die nach einem schönen Moment des Verweilens davonfliegen. Auch das nur eine starke, metaphorisch überhöhte Bild-idee – nicht mehr.

Am Schluss, der Abspann läuft schon, fährt die elegante Kamera von Luca Bigazzi noch einmal an besonders fotogenen Stätten Roms entlang, über den Tiber und durch enge Gassen, vorbei an Palazzi und grosszügigen Plätzen. Rom ist eine ungemein schöne Stadt – daran lässt der Film mit seinen ausgesuchten, faszinierenden Tableaus keinen Zweifel. LA GRANDE BELLEZZA – zweieinhalb Stunden folgt man dem imaginären Ausrufezeichen des Filmtitels und hat sich keine Minute gelangweilt. Schönheit kann töten, so wie den japanischen Touristen zu Beginn, weil sie manchmal schwer zu ertragen ist. Das gilt auch für das Kino.

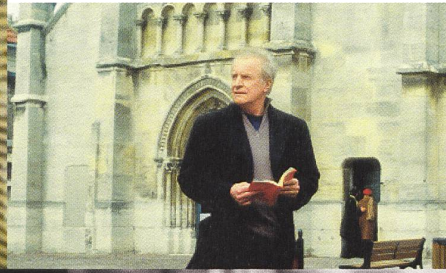
Michael Ranze

R: Paolo Sorrentino; B: P. Sorrentino, Umberto Contarello; K: Luca Bigazzi; S: Cristiano Travaglioli; A: Stefania Cella; Ko: Daniela Ciano; M: Lele Marchitelli. D (R): Toni Servillo (Jep Gambardella), Carlo Verdone (Romano), Sabrina Ferilli (Ramona), Carlo Buccirosso (Lello Cava), Iaiä Forte (Trumeau), Pamela Villoresi (Viola), Galatea Ranzi (Stefania), Giovanna Vignola (Dadina), Roberto Herlitzka (Kardinal Bellucci), Massimo De Francovich (Edidio), Isabella Ferrari (Orietta). P: Indigo Film, Babe Films, Pathé-Production, France 2 Cinéma. Italien 2013. 142 Min. CH-V: Pathé Films





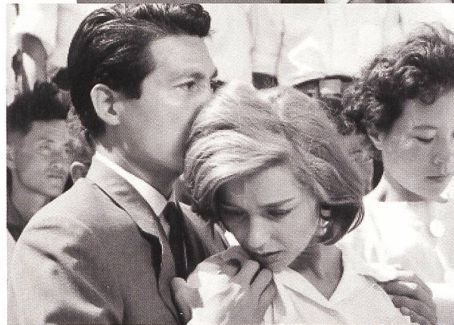
2



1



3



Möglichkeitenroulette

Alain Resnais – eine Annäherung

Die verrückten Gräser, die Alain Resnais mit dem Filmtitel *LES HERBES FOLLES* geadelt hat, sind von Anfang an da. Sie verschandeln den Asphalt, weil sie sich den Weg ins kurze, dafür blühende Gräserleben erzwingen haben oder – nach Höherem strebend – zum Rasenstück formieren. Es wäre kein Film von Alain Resnais, wenn nicht noch eine kurze Schnittfolge durch das Beingewirr auf den Pariser Boulevards zum Zentrum des Geschehens lenken würde: zum feuerroten wilden Haarschopf von Sabine Azéma. Noch ehe der Film so richtig begonnen hat, ist der Kopf des Zuschauers bereits heiß gelaufen und spuckt ein Ergebnis aus. Haarsträubende Verwicklungen!

«Die Filme von Resnais, das ist Gehirnkino, auch wenn es eines der amüsantesten und bewegendsten ist. Die Bahnen, auf die Resnais die Teilnehmenden bringt, die Wellen, auf denen sie sich fortbewegen, sind Gehirnbahnen, Gehirnwellen. Der Film als ganzer ist nur etwas wert durch die zerebralen Bahnungen, die er schafft, und zwar gerade, weil das Bild sich in Bewegung befindet. Zerebral heißt nicht intellektuell: es gibt ein emotionales leidenschaftliches Gehirn ...»

Gilles Deleuze

«Wir sind alle verrückte Gräser, die zwischen den grauen Pflastersteinen der Städte spriessen.» (Resnais) Wenn das nicht an den bekannten Spruch aus dem Mai 68 «Unter dem Pflaster liegt der Strand» erinnern soll! Doch der Mai 68 ist fern, aber eine vertrackte Liebesgeschichte, die sich hauptsächlich im Kopf des Verliebten abspielt, ist jederzeit und

überall möglich. Deleuze hat nur anschaulich in Worte gefasst, was wir als Zuschauer in einem Alain-Resnais-Film immer wieder erleben dürfen.

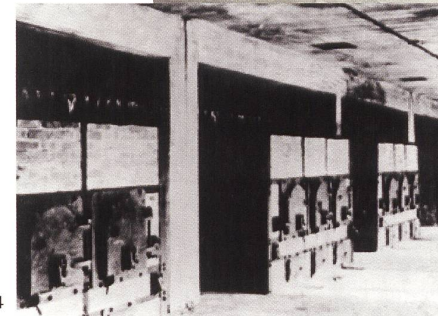
Dieses «cinéma de cerveau» ist aber nicht nur im absurden Theater des Alltags zu Hause, sondern ist/war ebenso an Erkenntnissen von politischer, ja weltgeschichtlicher Tragweite interessiert. So verhält es sich mit den frühen Resnais-Filmen *NUIT ET BROUILLARD* und *HIROSHIMA MON AMOUR*, die zu den wichtigsten Zeugnissen über Trauma und Schrecken des Zweiten Weltkriegs zählen. Auch sie verdanken ihre Wirkung einer hoch beweglichen neuen Bildgestaltung, die nicht nur die Gattungen Dokumentar- und Spielfilm zu einem neuen Seherlebnis verbindet, sondern auch Anekdote (die es bei Resnais eben auch noch geben muss), Sprache und Musik zu einem spannungsgeladenen neuartigen Erzählexperiment zusammenfügt. Mit dem expressiven Einsatz von Schnitttechnik, ausgiebigen Kamerafahrten und Parallelmontagen wird das Auge des Zuschauers stimuliert und zu neuen Erkenntnissen angeregt. Deleuze geht sogar so weit zu behaupten, dass es in einem Resnais-Film nur eine einzige Person gebe: das Denken.

«Für Resnais ist der Film nicht ein Instrument zur Repräsentation der Wirklichkeit, sondern das geeignetste Mittel zur Annäherung an die psychische Funktionsweise.»

Youssef Ishaghpour

Wie Godard hat Alain Resnais von Anfang an weder das klassische Erzählkino noch die Abbildfunktion des Bildes geschätzt, sondern das Bild stets als hergestelltes, als ein

1



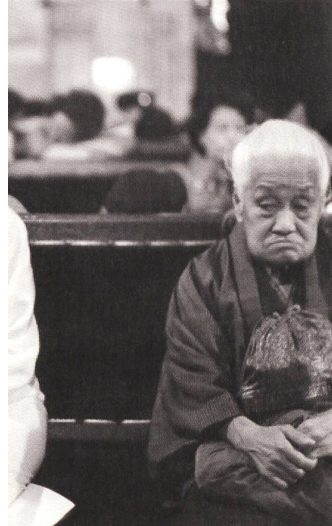
4



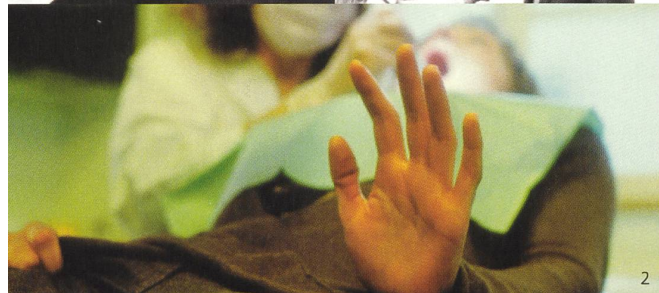
4



1 | 2



3 | 5



2



6



7 | 1



4 | 7

4

Produkt von Montage und Kameraarbeit durchgeführt. Heute liegen um die fünfzig Filme, davon neunzehn Spielfilme, des Regisseurs vor, in denen er sich von Film zu Film mit neuen Erzählformen auseinandersetzt, von denen jede ein neues, der Thematik abgerundenes Stilexperiment darstellt – kein Film gleicht dem andern. Stets geht es um die Erarbeitung von mentalen, subjektiven Bildern, die mehr als eine Bedeutungsebene im Blick haben. In *ON CONNAÎT LA CHANSON* (1997), dem vielleicht gewagtesten, auch komischsten, Filmoper genannten Werk des Regisseurs, das auf den ersten Blick die Geschichte des französischen Chansons zu erzählen scheint, verlässt Resnais unangekündigt die realistische Erzählebene, um sie mit einer lippensynchronen Chansoneinlage der Protagonisten zu verfremden. Das sieht dann so aus, dass die Darsteller mitten im Dialog anfangen, ihr Anliegen in gesungener Form und in der Originalfassung des Chansons mit der Stimme des jeweiligen Sängers oder der Sängerin vorzutragen.

Alle späteren Filme, die, wie dieser, einen entspannteren, leichteren Tonfall pflegen, setzen sich auch mit grossen Themen wie Tod, Schuld, Glück und der Instanz des Zweifels auseinander und vertrauen auf die Fähigkeit des Kinos, innerste Regungen sichtbar zu machen und nicht zu vertuschen. Die 1958 begonnene Trilogie *HIROSHIMA MON AMOUR*, *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* und *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR* ist jedoch bis heute Resnais' Hauptwerk geblieben – die Speerspitze der Kino-Avantgarde. *HIROSHIMA MON AMOUR* war der erste Avantgardefilm, der ausdrücklich für den kommerziellen Markt gedreht und ein Riesenerfolg wurde, weltweit.

«Ich bin kein Autor, sondern ich realisiere Aufträge, ich bin Regisseur.»

Alain Resnais

Alain Resnais hat heute die längste Karriere der Nouvelle-Vague-Regisseure zu verbuchen. Obwohl er, streng genommen, gar nicht zur Nouvelle Vague gehört, sondern zur Gruppe Rive Gauche, zu der sich auch Freund Chris Marker, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet und Agnès Varda bekannten, einer linken Gruppierung, die sich von der bürgerlichen Nouvelle Vague abhob. Das blieb nicht ohne Folgen für die spätere Entwicklung des Apothekersohns aus der Bretagne, den es, der Schauspielerei wegen, zu Beginn des Zweiten Weltkriegs nach Paris zog, der dann zum Filmstudium an die neu gegründete Filmhochschule I.D.H.E.C. wechselte, diese vorzeitig verliess, um (im Nachkriegsdeutschland) seinen Militärdienst abzuleisten und sich in die Kinopraxis zu stürzen – als angehender Regisseur, vor allem aber als Cutter. Ob Alain Resnais vor allem anderen doch ein Handwerker ist? «Techniker» hat er sich früher gern genannt, einer, der nicht das Zeug zum Autor habe – das ist nicht einmal ein Understatement. Der Filmkünstler verstand es indes von

Anfang an, tonangebende Autoren aus dem Umfeld des Nouveau Roman um sich zu scharen, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, später kamen noch Jorge Semprun, Jean Gruault, das Drehbuchautoren- und Schauspielerepaar Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri hinzu. Später (wie heute wieder) adaptierte er Theaterstücke von vergessenen Autoren, eine Operette, drehte ein Musical, verfilmte zuletzt sogar einen Roman. Aber auch der "leichte" Resnais ist nicht zu unterschätzen, wie schon Deleuze einräumte, der mit seiner Wertschätzung für den Künstler noch weiter geht und ihm be-scheinigt, dass er das «Kino des Denkens und der Philosophie» erst erfunden habe, ein Novum in der Filmgeschichte, und dass auch für ihn gelte, dass das Denken in unserer Zeit immer etwas mit Auschwitz und Hiroshima zu tun habe.

Er: «Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.»
Sie: «J'ai tout vu. Tout.»

Der unvergessene Dialog aus HIROSHIMA MON AMOUR, eine Redefigur, die den Film wie ein Echo durchwandert und zwei einander fremde Gedächtnisse gegenüberstellt, scheint auch raunend im Hintergrund des neuen Films VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU zu stehen. Obwohl dieser, ungleich heiterer, das Thema Sehen, die Seh(n)sucht, am Beispiel der Liebe von Orpheus und Eurydike variiert. Das «Noch-nie-Gesehene» mag in diesem todessüchtigen Film zwar auch auf das unausweichliche Ende, die Überschreitung der Grenze zum Tode anspielen, ist aber auch ein Fingerzeig auf das Unerhörte, auf die innovative Versuchsanordnung, die dreifache Gegenüberstellung von unterschiedlichen Erinnerungsinhalten.

Das Telefon klingelt. Dreizehn Schauspieler nehmen den Telefonhörer ab. Einer nach dem andern. Alle melden sich mit ihrem echten Namen. Alle werden zu einer Totenwache in die Villa des Theaterregisseurs Antoine d'Anthac bestellt. Dort erfahren sie, dass sie zu seiner neuen Inszenierung von Jean Anouilh's «Eurydice» geladen sind. Der Vorhang geht auf, aber nicht vor einer Bühne, sondern vor einer Kinoleinwand. Wie sich herausstellt, soll die aufgezeichnete Aufführung als Aufforderung zu einer Art interaktiver Vorstellung dienen. Die geladenen Schauspieler sind aufgerufen, sich noch einmal in die Rolle zu versetzen, die sie früher einmal gespielt haben. Das Spiel beginnt.

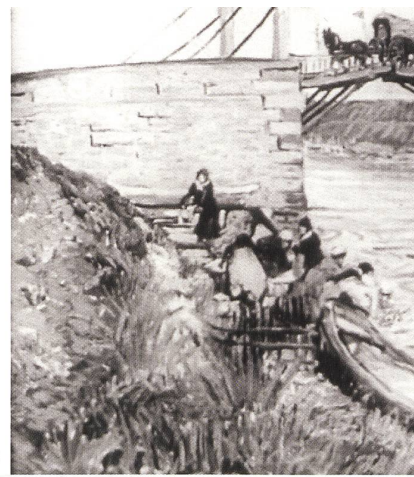
Mit der Rückkehr zum Theater mit VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU und zu einem weiteren Stück von Alan Ayckbourn, das bereits abgedreht ist, unterstreicht Resnais sein ungebrochenes Interesse am Kunstcharakter von Sprache im Film im Unterschied zur gesprochenen Sprache. Marguerite Duras hatte er eigens wegen des psalmierenden Tonfalls ihrer Romane als Drehbuchautorin für HIROSHIMA MON AMOUR engagiert. Auch die Bewegung des Nouveau Roman, der sich auf die Oberflächenbeschreibung der Dinge bezieht, die Beobachtung dem psychologischen Tief-

gang vorzieht und auf den allwissenden Erzähler verzichtet, hat Resnais wesentlich beeinflusst.

So fing es einmal an. In seinem Oscar-gekrönten Kurzfilm VAN GOGH (1948) – zwei Jahre später folgte GUERNICA – lässt Resnais fünfundzwanzig Minuten lang Kamerafahrten über die Gemälde des Künstlers hinwegrasen, verdichtet Schattierungen durch unterschiedlich schnelle Schnittfolgen und eine zerstückelnde Montagetechnik zu Farbabstufungen, die bis ins tiefste Schwarz (des Schwarzweissfilms) führen. Der Soundtrack hat keine untermalende Funktion, sondern hat, wie Resnais betont, für das eigentliche Skelett des Films zu sorgen. Antrieb für seine Künstlerfilme ist nicht kunsthistorisches Interesse, sondern der Versuch, ins Innere der Bilder einzudringen, einen Zugang zum Prozess der Wahrnehmung und zur Umsetzung der Vision des Künstlers herzustellen. Es sei weniger ein Film über van Gogh, wie Resnais selbst sagt, sondern der Versuch, das Bewusstsein eines Künstlers mit den Mitteln seiner Malerei zu erforschen.

Resnais' filmische Signatur ist hier bereits deutlich sichtbar: der expressive Einsatz der Schnitttechnik, mit der er die Wirklichkeit in Collagen zerlegt, und die ausgiebige Verwendung von Kamerafahrten, die sich, etwa in VAN GOGH, aus allen Richtungen auf die Gemäldeoberflächen stürzen, eine konstante Mobilität mit dennoch stets variablen Geschwindigkeiten erzeugen und dabei den Zuschauerblick fest im Griff haben. Jean-Luc Godard sollte Alain Resnais schon bald zum grössten Montagekünstler nach Sergej Eisenstein ausrufen, so unterschiedlich deren Philosophie aussehen mag. Denn für Eisenstein ist die Montage, vereinfacht gesagt, nur Mittel zum pädagogischen Zweck mit dem Ziel, eine neue Realität zu schaffen. Auf Eisenstein geht aber auch die Erkenntnis zurück, dass «die Montageform eine Wiederherstellung der Gesetze des Denkvorgangs ist, der seinerseits die veränderliche Wirklichkeit wiedergibt». Resnais' Filme hingegen zielen mit ihrem vieldeutigen Referenzsystem auf Unsicherheit, Ambiguität, sie sollen den Zuschauer in kritische Aufmerksamkeit versetzen und auf sich selbst zurückwerfen, sie schüren den subjektiven Blick.

In dem in Schwarzweiss und Farbe gedrehten Dokumentarfilm NUIT ET BROUILLARD (1955), dem offiziellen Auftragsfilm zum zehnten Jahrestag der Befreiung der Konzentrationslager, konfrontiert Resnais zum ersten Mal Archivmaterial, Stills aus den Lagern, mit neuem Farbfilmmaterial aus Auschwitz und mit einer eindringlichen Erzählerstimme, die dem Horror der Bilder eine lyrische, beinahe zärtliche Stimme leiht und zu einem Ton gelangt, der das Vertrauen in eine menschlichere Welt wiederherzustellen versucht. Der Autor, der Holocaust-Überlebende Jean Cayrol, wird auch das Buch zu Resnais' drittem Spielfilm MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR schreiben.



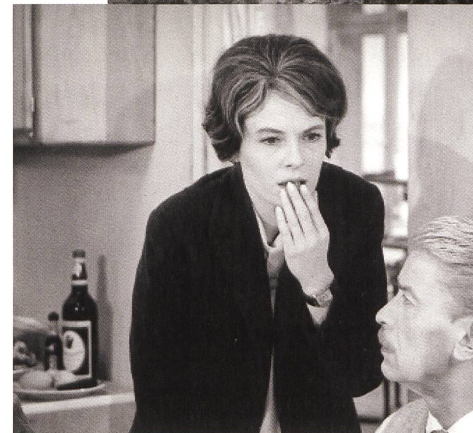
8



5



6



9



5



8

8 | 10 | 7

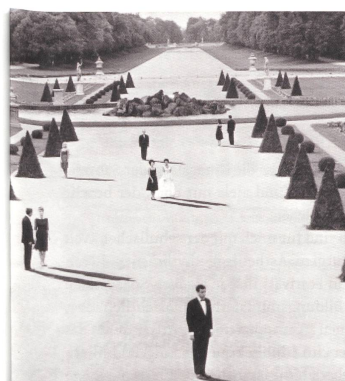
Mit seiner Trilogie HIROSHIMA MON AMOUR, L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD, MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR ist Alain Resnais endgültig als Regisseur der Avantgarde etabliert. Alle drei erkunden die Funktion von Zeit und Erinnerung im Handlungsaufbau und führen die Vorstudien aus den Dokumentarfilmen in sehr unterschiedlichen Erzählansätzen weiter. Mit der verlangsamen Überblendung der Körper, der ineinander verschlungenen Arme, die in Asche, Regen, dann in Schweiß getaucht sind, kündigt Resnais in der Exposition den Weg an, den er in HIROSHIMA MON AMOUR zurücklegen wird: von Vernichtung und Tod zur Liebe, vom Trauma zum Versuch, sich zu erinnern und in einer flüchtigen sexuellen Begegnung zu vergessen. Das Neue an HIROSHIMA MON AMOUR war das Wagnis eines Spielfilms, der aus alternierenden Erzählsträngen aus Dokument und Fiktion mit zwei Spielhandlungen montiert wurde, die entlang eines Widerspruchs geführt werden: Er: «Du hast nichts gesehen in Hiroshima. Nichts.» Sie: «Ich habe alles gesehen. Alles.»

«Dieser Text ist für mich kein wirklicher Dialog zwischen dem Mann und der Frau, sondern eine Art Traum, eine Art Stimme aus dem Unbewussten, die gleichzeitig die der Autorin und die der Zuschauer ist und erst später die der Hauptperson wird. Es ist so etwas wie eine lange Kamerafahrt in den Wolken des Unbewussten, um zu den zwei Personen zu gelangen: ein Mittel, ein sensorielles Klima zu schaffen, das möglicherweise dann erlaubt, dieser Liebesgeschichte einen neuen Akzent, eine andere Resonanz zu geben.»

Alain Resnais

Resnais fehlte in jener Zeit an einem Filmstil, mit dem er die Stilprinzipien des Nouveau Roman auf die Leinwand übertragen konnte. Er traf nicht zufällig auf Alain Robbe-Grillet, den Papst des Nouveau Roman, der ihm mit L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD ein komplettes Drehbuch inklusive Regieanweisungen vorlegte. Resnais war begeistert, eine Geschichte zu erzählen, ohne auf die Chronologie Rücksicht zu nehmen. Es gibt Kamerafahrten ohne Ende, durch ein Hotel, einen barocken Palast, prunkvolle Säle, die Inszenierung einer unerhörten schönen Frau im Chanel-Look. Das Ereignis des Films sind die Fahrten mit den kaum wahrnehmbaren Überblendungen. Sie erzeugen mit ihrer aufreizenden Langsamkeit einen schwebenden Raum, durch den ein ständiges Raunen geht, Sätze, die nicht zu Ende gesprochen werden, die sich wiederholen, variieren, nie wirkliche Inhalte, sondern Allgemeinplätze transportieren. Sprachfetzen, die nur mit der Musik im Dialog, wenn nicht im "Duell" zu stehen scheinen. Durch seine schwebende Eleganz und Schönheit avancierte L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD zu einer allseits akklamierten Filmmode.

1 VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU (2012); 2 LES HERBES FOLLES (2010); 3 HIROSHIMA MON AMOUR (1958); 4 NUIT ET BROUILLARD (1955); 5 SMOKING / NO SMOKING (1993); 6 MON ONCLE D'AMÉRIQUE (1980); 7 L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (1961); 8 VAN GOGH (1948); 9 MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR (1963); 10 ON CONNAÎT LA CHANSON (1997); 11 LA GUERRE EST FINIE (1966); 12 STAVISKY (1974); 13 Alain Resnais bei den Dreharbeiten zu VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU



7



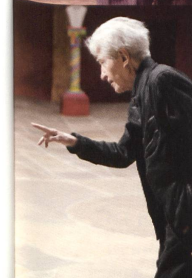
2



9



12



13

Wie Resnais freilich von einem politisch so engagierten Film wie HIROSHIMA MON AMOUR nahtlos zur geschlossenen Welt eines Barockschlosses übergehen konnte, wirft Fragen auf. Er selbst weicht aus, gibt sich – wenig überzeugend – als «elektronischer Roboter» in den Fängen eines Anderen, der das Drehbuch verfasst habe. Gleichzeitig schließt sich Resnais den Unterzeichnern des von Jean-Paul Sartre initiierten Manifests zur Befreiung Algeriens (Manifest der 121) an, weshalb sein Film in Cannes abgelehnt wurde (stattessen in Venedig den Goldenen Löwen errang). Anders als bei HIROSHIMA MON AMOUR oder L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD kündigt sich bei MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR eine Handlung mit komplexen Wechselbeziehungen und richtigen Dialogen an, die für Resnais aber nur eine Vorlage war, um sie gleichsam «gegen den Strich» zu schneiden. Blicke kreuzen sich nie. Fragen laufen ins Leere. Jeder geht für sich allein. MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR ist ein Film über die Nachwehen, über die Heimkehr (aus dem Algerienkrieg), über die Schuld, die nicht vergeht, über die Möglichkeit, durch die Erinnerung in die Vergangenheit einzutauchen oder durch Vergessen zur Gegenwart zurückzufinden. MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR gilt mit seinen waghalsigen Ellipsen als das Meisterwerk des modernen Kinos schlechthin; von den Cahiers du Cinéma wurde MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR zusammen mit Godards LE MÉPRIS mit der Auszeichnung, die beiden Pole der Moderne zu sein, bedacht. Dennoch hat er in Susan Sontag, die den Film einen «ehrenwerten Fehlschlag» nannte, seine schärfste Kritikerin gefunden. Ihr sei der Film zu deprimierend, zu niederdrückend, auch zu sehr ein Durcheinander. Ihre Hauptkritik gilt jedoch seinem «literarischen Formalismus» und seiner inhaltlichen Leere – die Frage kam auf, ob sich das resnaissche Kino in Wahrheit in formalistischen Fragen erschöpfe. Doch das Problem ist womöglich ein anderes, wie nämlich formales Experimentieren mit einer Anekdote oder Botschaft im Erzählkino überhaupt in Einklang zu bringen ist.

Ganz allgemein lässt sich sagen, dass die Filme von Alain Resnais schon mit L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD indirekte, verschlüsselte werden, was ihre politische Botschaft anbelangt. In LA GUERRE EST FINIE (1966) und STAVISKY (1974) wird der Regisseur noch einmal klassische politische Themen aufgreifen, seine Untersuchungen zum «Kino des Gehirns» wird Resnais jedoch weitertreiben. Wie ernst – geradezu mit wissenschaftlichem Furor – er diese Studien betreibt, lässt sich anhand von MON ONCLE D'AMÉRIQUE (1980) nachvollziehen, für den Resnais die Mitarbeit des Verhaltensforschers Henri Laborit gewinnen konnte. Aus dem ursprünglich geplanten Dokumentarfilm wurde ein Spielfilm mit mehreren Fallstudien, die von der Kritik durchaus als Kommentar zur französischen Gegenwart als einem sich in massiven Umwälzungen befindlichen Land gedeutet wurden.

«Ich spreche lieber vom Imaginären oder vom Bewusstsein (statt von Erinnerung). Im Gehirn interessiert mich unser Vermögen, uns in unserem Kopf vorstellen zu können, was geschehen wird, oder sich daran zu erinnern, was geschehen ist.»

Alain Resnais

Der Sprung zum Alterswerk des Regisseurs, zu den Filmen ab den frühen Neunzigern, zeitigt einen entspannten, nach neuen Herausforderungen suchenden Regisseur, der seine Vorliebe für die soziale Komödie entdeckt. Mit Filmen wie SMOKING / NO SMOKING (1993), ON CONNAÎT LA CHANSON (1997), PAS SUR LA BOUCHE (2003) – mit Anleihen bei Theater, Operette, Oper – und nicht zuletzt dem späten Meisterwerk LES HERBES FOLLES (2010) erobert sich Resnais neues Terrain, das unvereinbar mit den Dokumentarfilmen oder traumatischen Themen der frühen Jahre zu sein scheint. Doch der Künstler gibt seine lückenhafte, fragmentarische Erzählweise nie auf, dieses Merkmal der Moderne, das seine Figuren auf schwankenden Boden stellt und ihnen verlässliche Identitäten abspricht. Wenn Resnais das verrückte englische Theaterstück «Intimate Exchanges» von Alan Ayckbourn verfilmt und daraus den Doppelfilm SMOKING / NO SMOKING entwickelt, einen, in dem geraucht wird, und einen, in dem nicht geraucht wird, dann versteckt sich hinter dem alternierenden Erzählen in zwei Filmen auch das Angebot, sein Leben zweimal, mit verschiedenen Lebensläufen, zu leben. Aber damit nicht genug. Jedes Stück besteht aus einer Folge von sechs Stücken, davon hat jedes zwei Schlüsse, ein Zahlenrätsel, dem mit dem neunköpfigen Personal, das von zwei Schauspielern zu bewältigen ist, nur mit einer richtigen Genealogie beizukommen ist, die wiederum der Cartoonist Flo'h beigesteuert hat – auch der Comic gehört zum festen Stilinventar von Resnais. Die Herausforderung liegt auf der Hand. Zerstückerln ohne Ende, Déjà-vus, Verdopplungen, Wiederholungen, immer wieder neue Stilfiguren, ein formales und inhaltliches Möglichkeitsroulette, das sich schon in L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD kräftig gedreht hat.

Für den amerikanischen Filmwissenschaftler David Bordwell ist die Karriere von Alain Resnais – vor allem, was seine frühen Jahre anbelangt – ein gutes Beispiel dafür, wie das Kunstkino als Institution einen Filmemacher dabei unterstützen kann, ein genau formuliertes «Projekt» (bei Resnais die Zeit) von einem Film zum andern zu verfolgen. Wie zum andern aber auch die Erfindung eines «formalen Projekts» einen Künstler dazu führen kann, von Film zu Film neue Erzählregeln aufzustellen.

Alain Resnais hat diese Projekte bis heute weitergeführt. Er ist inzwischen einundneunzig Jahre alt.

Marli Feldvoss

11 | 1

Filmförderung – ein «Acte Citoyen»

«...jede gesellschaftliche Krise ist eine Krise der Vorstellungskraft»

Alberto Manguel



«Die Welt existiert erst, wenn sie formuliert, in Sprache gefasst vorliegt.»* In Fortführung dieses Zitats könnte man sagen, dass die Schweiz existiert, weil sie Künstler und Intellektuelle hat, die sie in Sprache fassen, sie mit kulturellem Leben, Gemeinsinn, Worten und Bildern ausstatten. Sie verhelfen ihr so zur Existenz, für sich selber, und noch besser, in der Welt. Das Kino ist ein Schlüsselmedium dieses In-Sprache-Fassens; es ist eine für unsere Identität und unser kulturelles Erbe konstitutive Ausdrucksform. In diesem Sinn sind staatliche Hilfen zur Förderung der schweizerischen Filmkultur unabdingbar.

Unsere kleinen Dimensionen – als Jurassierin bezeuge ich das gern – hindern uns nicht daran, in der Welt sichtbar und glaubwürdig zu sein, via unsere diplomatischen Aktivitäten, unsere Entwicklungszusammenarbeit, unsere Hochschulen, unsere Industrieprodukte von hoher Qualität, unsere Uhren, unseren Multikulturalismus. Dasselbe gilt für unser Kino. Es bezieht seine Kraft aus unseren unterschiedlichen und/oder geteilten Landeskulturen und hat einen Stellenwert, der viel bedeutsamer ist als die Grösse unseres Landes.

Unser Kino hat, dank grosser Regisseure und mutiger Produzenten, fruchtbare Perioden erlebt, besonders in den sechziger und siebziger Jahren. Obwohl die staatliche Unterstützung aktuell noch zu bescheiden ist, sind die Qualität der künstlerischen Arbeit, die Geduld und Beharrlichkeit der verschiedenen Branchenvertreter ebenso wie die neuen Modalitäten und die Überlegungen bezüglich der Förderpolitik in den Bereichen Produktion und Vermittlung recht vielversprechend.

Natürlich machen die öffentlichen Mittel, die für den Film zur Verfügung stehen, und die Reichweite unseres Marktes die nationale Produktion vergleichsweise kostspielig, solange nur hier, mit eigenen Mitteln und für das heimische Publikum produziert wird. Nebenbei gesagt, ich bin mir meiner Naivität bewusst, wenn ich von «unserem» Kino schreibe, denn gefühlsmässig existiert das Schweizer Kino nicht wirklich, wir haben es eher mit einem frankophonen, einem deutschschweizer und einem italienischsprachigen Kino zu tun. Einige meinen, dass dieses «Schweizer Kino» in einer Krise der Anerkennung steckt oder gesteckt hat. Um es zu unterstützen, müssen wir neue ergänzende Instrumente der Finanzierung, Lenkung und Vermittlung erfinden. Mich faszinieren die vielen Herausforderungen, auf die die Filmwelt in nächster Zeit eine Antwort finden muss, und es stellen sich mir Fragen in Hülle und Fülle. Ich will Ihnen hier nur ein paar davon darlegen, die mit dem Aspekt der Bildung zusammenhängen:

- Wie präsentieren wir morgen das Schweizer Kino?
- Welchem Publikum zeigen wir es, und wie bauen wir dieses Publikum oder diese Publika auf?
- Wie können wir die kulturelle Vermittlung möglichst stimulierend gestalten?

Bezüglich der ersten Frage beruhigt es mich etwas festzustellen, dass das Kino – vom Quartierkino über das Multiplex bis zum Drive-in – seine Seele und seine Aura ebenso bewahren konnte wie sein Publikum.

Dennoch muss festgehalten werden, dass die Kinosäle in der Schweiz regional ungleich dicht verteilt sind und viele nur dank der beachtlichen Arbeit von Freiwilligen überleben.

Die zwei anderen Fragen sind für mich mit der schulischen Welt verbunden. Wenn sich Dramaturgien, Ästhetiken, Rhythmen und Technologien weiterentwickeln und Festivals ihre je eigenen Spezifitäten ausbilden, ist es für mich als Bildungsministerin offensichtlich, dass die visuelle Bildung ebenfalls neu zu erfinden und die Attraktivität des Kinos zu steigern ist, besonders im Hinblick auf das junge Publikum. Die grossartige Arbeit der Zauberalterne ist in diesem Zusammenhang exemplarisch.

Es geht darum, pragmatisch zu experimentieren, Attitüden und Verhalten der Jugendlichen zu beobachten und unsere Angebote anzupassen.

Ich möchte drei bescheidene, in mehrfacher Hinsicht überzeugende Projekte anführen. Sie helfen Jugendlichen angesichts der Bilderflut, mit der sie konfrontiert sind oder die sie überrollt, ihr kritisches Verständnis weiterzuentwickeln, informieren sie über die vielen Fertigkeiten, die es zur Realisierung eines Films braucht, und stacheln ihre Lust an, sich mit der Filmkultur auseinanderzusetzen.

Im Jura und im Berner Jura bietet das interkantonale Schulfestival «Ultracourt» Schülern aller Stufen die Möglichkeit, einen – ultrakurzen – Animationsfilm zu realisieren. Die Schüler arbeiten bei Drehbuch, Regie und Postproduktion mit Professionellen und Lehrern aus den Bereichen Bildende Kunst und Video zusammen. Ein Beispiel praktischer Vermittlung.

Im Rahmen der Vermittlungsaktivitäten des Projekts «Delémont-Hollywood», das jenen Schweizer Film auswählt, der als bester ausländischer Film bei den Oscars präsentiert werden soll, werden ab diesem Jahr und dank des pädagogischen und logistischen Supports von Cinéeducation über 3000 Kinder und Jugendliche aus dem Jura, dem Berner Jura und dem Laufonnais Gelegenheit haben, mehr als zwanzig neue Schweizer Filme zu visionieren und, unterstützt von einem pädagogischen Dossier, zu diskutieren.

Für das grosse Publikum gibt es jeweils im November den «Mois du film documentaire», wo beim Plaudern in Gesellschaft von Regisseuren und Produzenten vor und nach den Vorführungen verschiedenste Themen diskutiert werden können. Das junge Publikum ist selbstverständlich zu Vorführungen am Tag eingeladen.

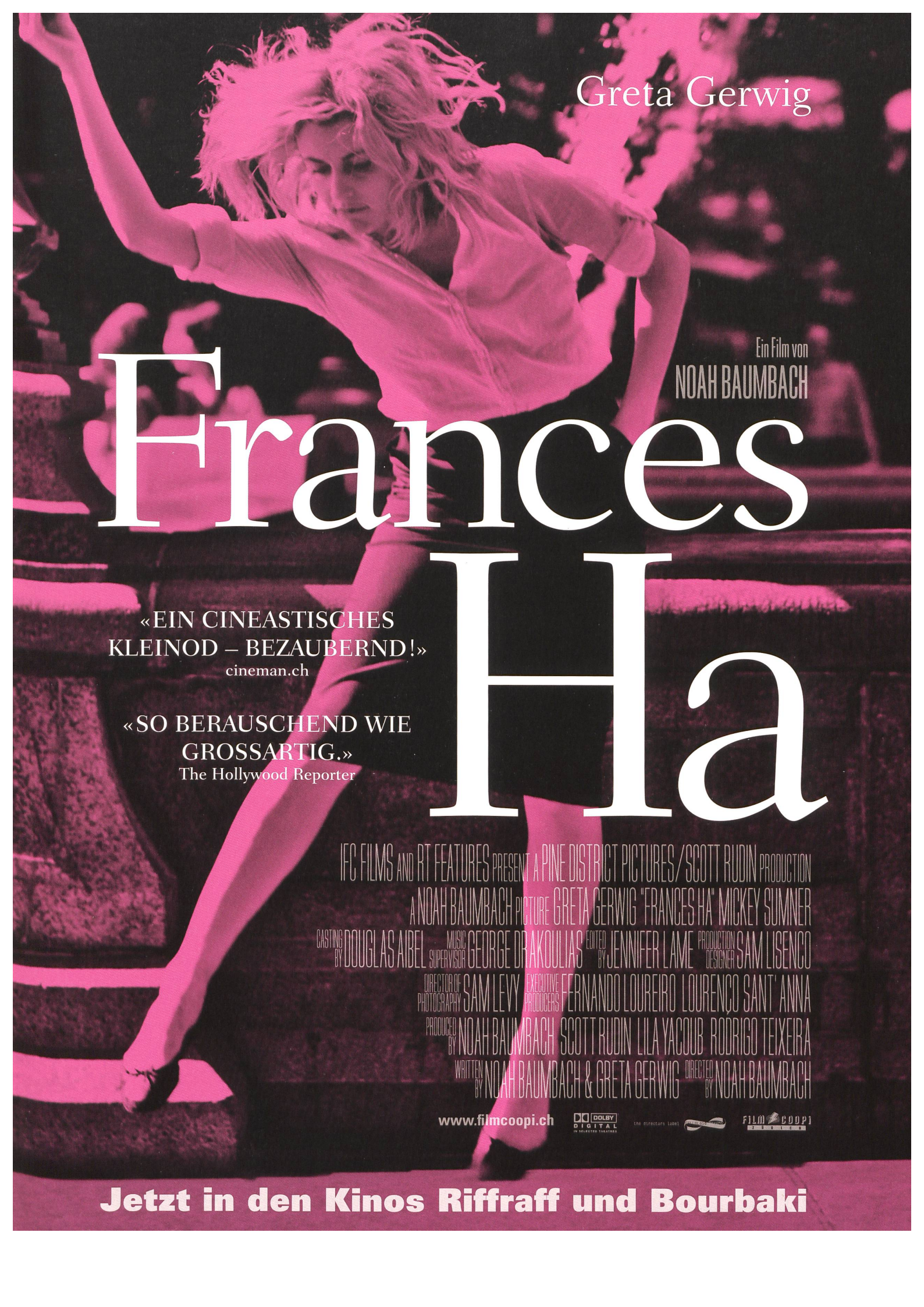
Sie werden verstanden haben: Ich bin vom Wert der Vermittlung durch und für das junge Publikum überzeugt. Filmkulturelle Bildung ist lebenswichtig, denn das junge Publikum ist das Publikum von morgen, und es wird ebenso anspruchsvoll wie anerkennend sein.

An uns als Citoyens ist es, den Jungen mit Initiative und der Unterstützung der öffentlichen Hand ein «Schweizer Kino» von Qualität zu bieten!

Elisabeth Baume-Schneider

Bildungs-, Kultur- und Sportministerin der Republik und des Kantons Jura
Präsidentin der Eidgenössischen Filmkommission

Aus dem Französischen übersetzt von Lisa Heller
* Gerhard Meier: Land der Winde, Suhrkamp Verlag 1990



Greta Gerwig

Ein Film von

NOAH BAUMBACH

Frances Ha

«EIN CINEASTISCHES
KLEINOD – BEZAUBERND!»
cineman.ch

«SO BERAUSCHEND WIE
GROSSARTIG.»
The Hollywood Reporter

IFC FILMS AND RT FEATURES PRESENT A PINE DISTRICT PICTURES/SCOTT RUDIN PRODUCTION
A NOAH BAUMBACH PICTURE GRETA GERWIG "FRANCESHA" MICKEY SUMNER
CASTING BY DOUGLAS AIBEL MUSIC BY GEORGE DRAKOULIAS EDITED BY JENNIFER LAME PRODUCTION DESIGNER SAM LISENCO
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY SAM LEVY EXECUTIVE PRODUCERS FERNANDO LOUREIRO LOURENÇO SANT'ANNA
PRODUCED BY NOAH BAUMBACH SCOTT RUDIN LILA YACOB RODRIGO TEIXEIRA
WRITTEN BY NOAH BAUMBACH & GRETA GERWIG DIRECTED BY NOAH BAUMBACH

www.filmcoopi.ch



THE DIRECTORS LABEL



Jetzt in den Kinos Riffraff und Bourbaki

Seit 25 Jahren unterwegs
im Kino aus Süd und Ost.

Jetzt mit eigenem Online-Kino

www.trigon-film.org

AB 5. SEPTEMBER IM KINO

«Das geht ziemlich unter die Haut.»

SCHWEIZER RADIO SRF

«Ein bewegendes Filmerlebnis.»

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG

«Noch authentischer geht's kaum.»

3SAT



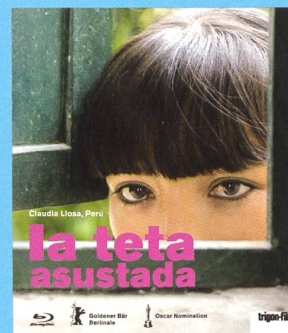
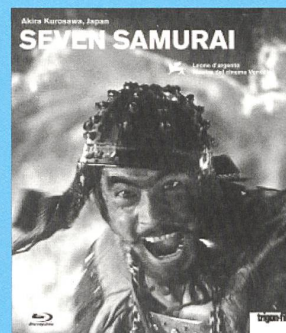
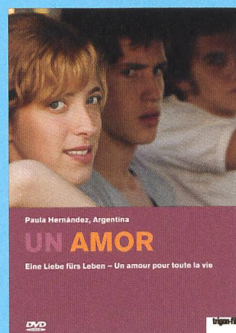
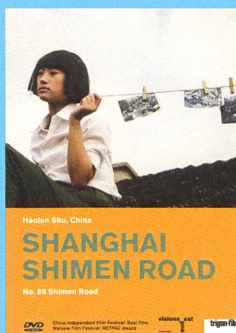
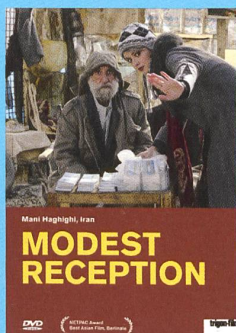
SILBERNER BÄR
Grosser Preis der Jury
Berlinale 2013



SILBERNER BÄR
Bester Darsteller
Berlinale 2013

AN EPISODE IN THE LIFE OF AN IRON PICKER

DANIS TANOVIĆ
BOSNIEN UND HERZEGOWINA



Mehr als 250 herausragende Filme
auf DVD und Blu-Ray

trigon-film