

Objekttyp: **Issue**

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

Band (Jahr): **55 (2013)**

Heft 334

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>



7.13

**Special Effects: Werkstattgespräch
mit Douglas Trumbull**

...

**Im Westen viel Neues:
Lionel Baiers LES GRANDES ONDES**

...

BLUE JASMINE Allen
MARY QUEEN OF SCOTS Imbach
AM HANG Imboden
MASTER OF THE UNIVERSE Bauder
WATERMARKS Schaedler
IO E TE Bertolucci
ZUM BEISPIEL SUBERG Baumann

...

Fr. 9.- € 6.-



filmbulletin.ch

HIROKAZU KORE-EDA

LIKE FATHER, LIKE SON

そして父になる

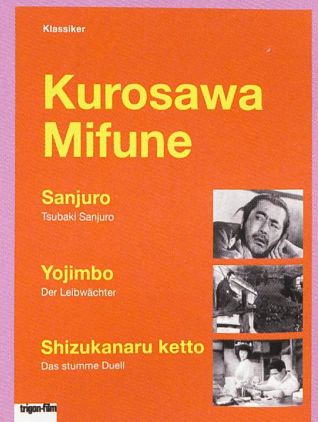
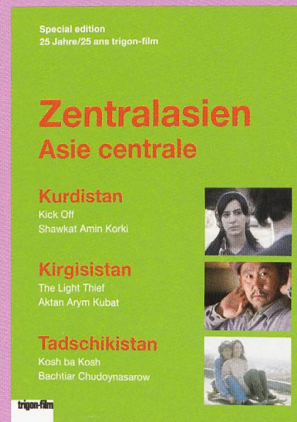
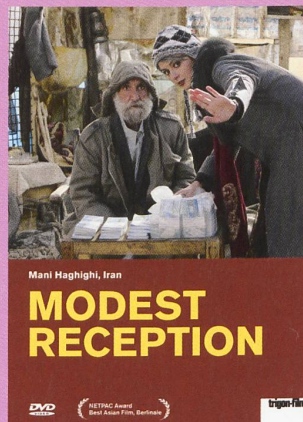
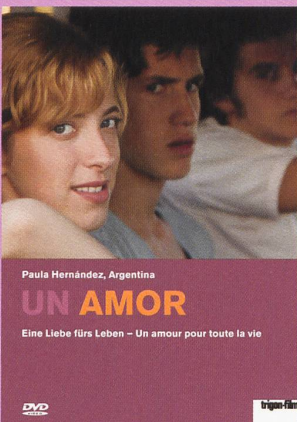


Der zutiefst berührende neue Film des
Regisseurs von «Nobody Knows»

AB 26. DEZEMBER IM KINO

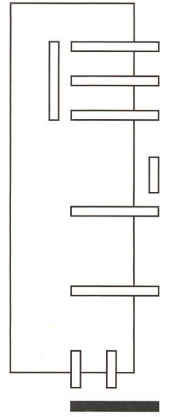
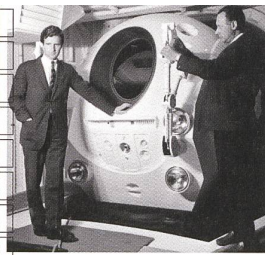
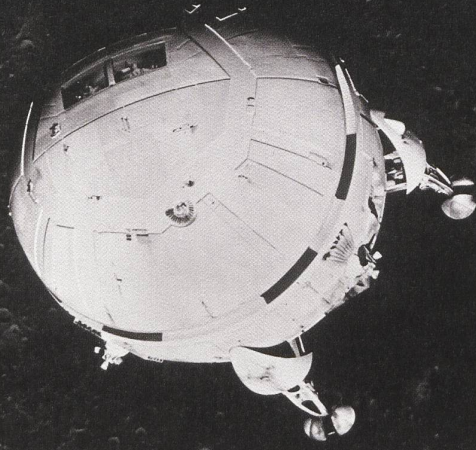


PRIX DU JURY
FESTIVAL DE CANNES



Edition für FilmliebhaberInnen – mit Online-Kino
www.trigon-film.org – 056 430 12 30

trigon-film



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
7.2013
55. Jahrgang
Heft Nummer 334
November 2013

Titelblatt:
Peter Sarsgaard als Dwight
und Cate Blanchett als Jasmine
in BLUE JASMINE
Regie: Woody Allen

**KURZ
BELICHTET**

- 3** Soundtrack
- 4** Chris Marker
- 5** Kurzfilmtage Winterthur, Ausblick
- 7** Toronto International Film Festival, Rückblick
- 9** Bücher
- 11** James Benning

**KINO
IN AUGENHÖHE**

- 12** **Cate Blanchett strandet
an der Endstation Sehnsucht**
BLUE JASMINE von Woody Allen
- 14** **Die Farbe Rot**
MARY QUEEN OF SCOTS von Thomas Imbach

SPECIAL EFFECTS

- 16** **«Da merkte Kubrick,
dass wir Probleme lösen konnten»**
Gespräch mit Douglas Trumbull

FILMFORUM

- 24** **Duell zweier Manns-Gockel**
AM HANG von Markus Imboden
- 26** **Bad Banks**
MASTER OF THE UNIVERSE von Marc Bauder

NEU IM KINO

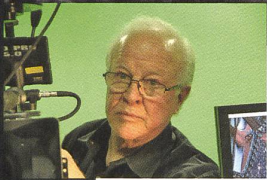
- 28** **PERFECT MOTHERS** von Anne Fontaine
- 29** **IO E TE** von Bernardo Bertolucci
- 30** **ENDER'S GAME** von Gavin Hood
- 30** **ZUM BEISPIEL SUBERG** von Simon Baumann
- 31** **WORKERS** von José Luis Valle
- 33** **WATERMARKS** von Luc Schaedler
- 34** **PRINCE AVALANCHE** von David Gordon Green

FILMFORUM

- 35** **Viel Neues im Westen**
LES GRANDES ONDES (À L'OUEST) von Lionel Baier
- 36** **«Film ist Utopie und Lebensschule»**
Gespräch mit Lionel Baier

KOLUMNE

- 40** **Kino ohne Bilder**
Von Ralf Fiedler



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

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

Korrektorat
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
Oswald Iten, Gerhard
Midding, Doris Senn, Michael
Ranze, Frank Arnold, Michael
Pekler, Martin Walder, Irene
Genhart, Michael Lang, Pierre
Lachat, Erwin Schaar, Sarah
Sartorius, Stefan Volk

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Fair & Ugly Filmverleih, Bern;
trigon-film, Ennetbaden;
Cinémathèque suisse,
Distribution, Lausanne;
Cinémathèque suisse,
Photothèque, Penthaz;
Cinémathèque suisse,
Dokumentationsstelle
Zürich, Filmcoopi, Frenetic
Films, Pathé Films, Stamm
Film, Xenix Filmdistribution,
Theater Neumarkt Caspar
Urban Weber (Foto Ko-
lomme), Zürich; Kool Film-
distribution, Freiburg i.
Br.; Mars Distribution, Les
Piquantes, Paris; ein ganz
besonderer Dank gilt Douglas
Trumbull

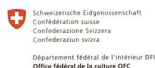
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnmann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

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: € 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



Ehepaar Tito bei einer privaten Film-
vorführung in CINEMA KOMUNISTO
Regie: Mila Turajlic (2010)



TEN MINUTES OLDER / PAR DESMIT
MINUTEM VECAKS (1978)
Regie: Herz Frank

Culturescapes Balkan

Das Kulturfestival *Culturescapes*, das seit 2004 jeweils jährlich im Herbst die Kultur eines Landes "spartenübergreifend" in ihrer Vielfalt vorstellt, fokussiert dieses Jahr auf eine ganze Region, den Balkan. In Basel (*Neues Kino*), Bern (*Kino Kunstmuseum*), Chur (*Theater*), Genève (*Cinélux*) und Zürich (*Riff raff*) finden im November und Dezember einschlägige Filmreihen statt. Zu sehen sind etwa Filme wie *CINEMA KOMUNISTO*, ein Dokumentarfilm von *Mila Turajlic* über die jugoslawische Filmproduktion, garniert mit den Erinnerungen des persönlichen Filmführers von Tito. *MY NAME IS JANEZ JANSKA* vom gleichnamigen slowenischen Konzeptkünstler dokumentiert eine Aktion, als drei Künstler, alle unter diesem Namen, in eine konservative Partei eintreten. *1395 DAYS WITHOUT RED* von *Sejla Kamerić* ist eine eindrückliche Videoarbeit, die sich mit der Belagerung Sarajevos auseinandersetzt. *KLIP* von *Maja Milos* zeichnet in Dokumentarfilmästhetik das Porträt einer Teenagergruppe, deren einziger Lebensinhalt Party, Musik, Drogen und Sex zu sein scheint.

www.culturescapes.ch

Filmbildung

Mit der Tagung «Filmvermittlung – ein Kultur- und Bildungsauftrag!» lancierte *cineducation.ch* im September eine mehrstufige Initiative, die Filmbildung für Kinder und Jugendliche endlich auch in der Schweiz auf die kultur- und bildungspolitische Agenda bringen soll. Als Vorzeigeland gilt Frankreich, wo Filmbildung in den Achtzigern in Gymnasien und Anfang 2000 an Grundschulen verankert wurde. In einem kurzen Abriss schilderte der Filmpädagoge *Alain Bergala*, wie es dazu gekommen ist. Er hob die Rolle

von Akteuren der Resistance hervor, die sich nach 1945 für Volksbildung engagierten und Film dafür nutzten. Innerhalb der daraus entstandenen Filmklub- und Cinephiliebewegung verschob sich der Akzent von Bildung durch Film auf die Vermittlung von Film als eigenständiger Kunstform. Darin sieht Bergala den Grundstein des französischen Filmbildungsmodells: Es zielt auf eine *ästhetische Bildung* ab, die eher dem Musik- als dem (analytischen) Sprachunterricht vergleichbar ist und sowohl Filmpraxis als auch die "Konfrontation" mit unterschiedlichen filmischen Formen beinhaltet. Auch die deutsche Filmvermittlerin *Bettina Henzler* plädierte für eine Filmbildung, die sich nicht auf kommunikative (Medien-)Kompetenz als einer Art Schutzwall gegenüber potentiell "gefährlichen" Medien reduziert: Film, so Henzler, durchdringt unsere Wirklichkeit, prägt unseren Alltag, unsere Gefühle und unser Wissen. Film ist Teil der Kulturgeschichte und zu einer der wichtigsten Formen geworden, wie wir uns mit der Wirklichkeit auseinandersetzen, die anders als andere Formen (Philosophie, Wissenschaft) auch sinnliche und emotionale Aspekte anspricht. Filmbildung ist deshalb für Henzler «in besonderer Weise persönlichkeitsbildend» und mehr und mehr eine Frage der Chancengleichheit. Diesen Aspekt griff auch *Ivo Kummer*, Chef der Sektion Film beim Bundesamt für Kultur, auf: «Mit Kultur muss man aufwachsen.» Die Fähigkeit, Kunst in ihrem Kontext zu "lesen", die (nicht-technisch verstandene) Frage des *Zugangs* also, sei entscheidend, wenn es um gesellschaftliche Teilhabe und letztlich den politischen Zusammenhalt einer Gesellschaft geht.

Lisa Heller

Die Referate und weitere Informationen finden sich unter www.cineducation.ch



POETRY (2010)
Regie: Lee Chang-dong



THE UNPLACEABLES /
DE ONPLAATSBAAREN (2012)
Regie: René A. Hazekamp

Neues Kino aus Südkorea

«Vom Spriessen der Filmproduktion unter dem koreanischen Regen» nannte Martin Girod seinen Überblick über das südkoreanische Filmschaffen in Filmbulletin 4.11. Und schloss ihn mit den Sätzen: «Einer der Reize der koreanischen Filme liegt darin, dass sie uns Vertrautes, Alltägliches mit neuen Augen sehen lassen, wie den in kaum einem südkoreanischen Film fehlenden Regen. Es scheint ein besonderer Ehrgeiz der koreanischen Regisseure zu sein, dieses Motiv aus seiner früher klischeehaften Verwendung (...) weiterzuentwickeln, zu differenzieren und überraschend einzusetzen.»

Ob dies auch für das jüngste Filmschaffen gilt, kann man im November und Dezember in verschiedenen Spielstätten der Schweiz (Stadtkino Basel, Kino Kunstmuseum, Bern, Filmpodium Zürich, Cinémathèque suisse, Lausanne, Cinémas du Grütli, Genève) überprüfen. Eine von der koreanisch-schweizerischen Filmjournalistin An Cha Flubacher-Rhim kuratierte Reihe stellt aktuellstes koreanisches Autorenkino vor: Von politisch brisanten Low-Budget-Filmen wie JISEUL von O Muel, worin ein Armeemassaker an Zivilisten thematisiert wird, und UNBOWED von Chung Ji-young, einem eindrücklichen Gerichtsfilm, bis zum opulenten Kostümfilm MASQUERADE von Choo Chang-min über einen gerechten Herrscher des 17. Jahrhunderts. In PLUTO von Shin Su-won geht es um das unmenschliche Schulsystem Südkoreas, und THE TASTE OF MONEY von Im Sang-soo kreist um Geld, Macht und Sex. Von Hong Sang-soo – Ekkehard Knörer hebt an dessen Filmen den «Beschreibungsrealismus koreanischen Alltags» und ihre «musikalische Grundstruktur» hervor – ist THE DAY HE ARRIVES zu sehen. Kim Ki-duk, den man hierzulande nicht vorstellen muss, ist mit

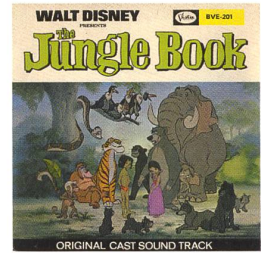
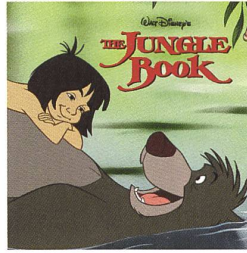
PIETÀ vertreten. Mit POETRY von Lee Chang-dong von 2010 rundet sich ein aufschlussreiches Programm.

«Semaine 2013» im Xenix

Im November zeigt das Zürcher Kino Xenix das Programm der diesjährigen *Semaine de la critique* des Festivals von Locarno. Es ist erfreulich, dass die von einer Gruppe von Mitgliedern des Schweizerischen Verbands der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten (SVFJ) kuratierte Reihe von herausragenden Dokumentarfilmen nicht nur in Locarno, sondern nun auch in Zürich zu sehen ist. Zum Auftakt sind am 7. November BIG MEN von Rachel Boynton, eine Fallstudie über die Suche nach Erdöl in Ghana, und als Vorpremiere WATERMARKS – THREE LETTERS FROM CHINA von Luc Schaedler (mit anschliessendem Gespräch mit dem Autor) zu sehen. Es folgen im Lauf des Monats DIE HÜTER DER TUNDRA von René Harder, ein Film über den Kampf der Samen gegen die Bedrohung ihres Lebensraums durch Rohstoffkonzerne, und EARTHS GOLDEN PLAYGROUND von Andreas Horvath, der die heutigen Schürfsitten im ehemaligen Goldrauschgebiet des Yukon schildert. Hilika Pikkov porträtiert in FLOWERS FROM THE MOUNT OF OLIVES die 85-jährige Nonne Ksenya, die nach einem äusserst abwechslungsreichen Leben nun in einem Kloster in Jerusalem lebt. In René A. Hazekamps THE UNPLACEABLES begegnet man Randständigen, die in einem holländischen Sozialprojekt Müll sammeln. Einzig MASTER OF THE UNIVERSE von Marc Bauder, der diesjährige Gewinner der *Semaine de la critique*, fehlt in der Reihe, denn sein Schweizer Kinostart ist auf Ende November angekündigt.

www.xenix.ch

THE JUNGLE BOOK Soundtrack



Nur widerwillig lässt Mowgli die Aufheiterungsversuche des Bären Baloo über sich ergehen. Lieber suhlt sich der von Wölfen aufgezogene Knabe im Selbstmitleid. Doch allmählich hellt sich sein Gesicht auf, und die wehmütige Streichermelodie unter dem Dialog wird von einer sanft swingenden Klarinette umspielt. Schliesslich beginnt Baloo zu singen: «Look for the bare necessities, the simple bare necessities, forget about your worries and your strife.» Und augenblicklich lässt sich Mowgli von der beschwingten Dixielandbegleitung anstecken.

Diese unsentimentale Leichtigkeit macht THE JUNGLE BOOK (1967) denn auch bis heute so attraktiv. Dabei plante der Storyboarder Bill Peet ursprünglich eine weit dramatischere Adaption von Kiplings Mowgli-Geschichten. Einen Eindruck davon vermitteln die in der aktuellen Bluray-Ausgabe enthaltenen Demoaufnahmen des Folkmusikers Terry Gilkyson, von denen zwei auch auf der Soundtrack-CD zu finden sind. Als Walt Disney das Projekt jedoch selbst in die Hand nahm, behielt er von Gilkysons Liedern einzig «The Bare Necessities», das sich der Bandleader und Radiokomiker Phil Harris als Baloo zu eigen machte. Darauf rückte Mowglis Beziehung zum sorglosen Bären ins Zentrum.

Während in Frühwerken wie PINOCCHIO (1940) einst Kinder ihrem Schicksal trotzten, identifizierten sich der Studiogründer und sein Stab unterdessen mit der Elterngeneration. Bezeichnenderweise macht in THE JUNGLE BOOK einzig der Ersatzvater Baloo ansatzweise eine Entwicklung durch. Für den vom Sohn des Regisseurs gesprochenen Mowgli hingegen schrieben die Sherman Brothers nicht einmal ein eigenes Lied.

Dafür verpflichtete Disney zum ersten Mal Stars wie George Sanders und

Louis Prima, denen die Figuren auf den Leib geschrieben wurden. Besonders Prima und seine Band beflügelten die Zeichner mit ihrer Interpretation von «I Wanna Be Like You», wobei die ausgelassene Improvisation später durch ein kontrollierteres Arrangement ersetzt wurde. Nachdem die Beatles die Rollen der für sie konzipierten Geier ablehnten, wurde «That's What Friends Are For» zum zeitlosen Barbershop-Quartett umgearbeitet.

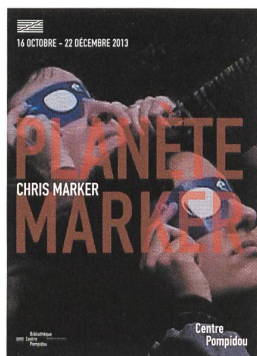
Quer zum Zeitgeist der späten sechziger Jahre stand hingegen das Frauenbild. So singt das indische Mädchen, das Mowgli schliesslich in die Zivilisation lockt, mit glockenheller Stimme vom erträumten Eigenheim und einem starken Mann, für den es kochen kann. Inhaltlich unmotiviert wird dieses Ende immerhin musikalisch vorbereitet. Als einziges Songzitat lässt George Bruns die Melodie von «My Own Home» in seine von Walter Sheets durchsichtig orchestrierte Partitur einfließen, die im Schatten der interviewfreudigen Sherman Brothers viel zuwenig beachtet wird.

Dabei gelingt es dem Jazzposaunisten Bruns schon in der Ouvertüre, die geheimnisvolle Exotik des Dschungels ohne spätromantischen Ballast spürbar zu machen. Ursprünglich eingestellt, um Tschaikowskys Dornröschen-Ballett für SLEEPING BEAUTY (1959) zu arrangieren, bewahrte Bruns mehrere Disney-Filme mit sanftem Swing vor unnötiger Sentimentalität. Gleichwohl greift er im Stück «Tell Him» zur Untermauerung eines emotionalen Wendepunkts in Baloo's Entwicklung eine Phrase aus seiner Tschaikowsky-Bearbeitung auf.

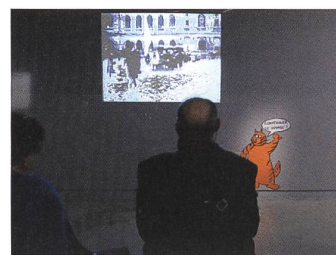
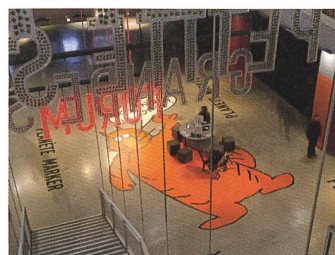
Oswald Iten

Die Zukunft ist noch immer, was sie war

«Planète Marker»: die erste postume Ausstellung zu Chris Marker



LA JETÉE
Regie: Chris Marker



Nachdem 1978 die Memoiren seiner guten Freundin sowie langjährigen Vermieterin Simone Signoret erschienen waren, machte er sich die Mühe, die Strahlkraft ihres Titels «La nostalgie n'est plus ce qu'elle était» zu messen. Sie war enorm. Die gesamte französische Presse griff die Formulierung auf: die Zukunft, die Vergangenheit, das Leben, die Politik, das Wetter – nichts war fortan mehr, was es einmal war. In *MÉMOIRES POUR SIMONE*, dem Film, den Chris Marker ein Jahr nach dem Tod seiner Freundin im Auftrag des Festivals von Cannes drehte, ist diese Presseschau zu sehen. Wie ein Stein, der ins Wasser geworfen immer weitere Wellen zieht, entfaltete der Satz seine Wirkungsmacht. Längst ist er zum geflügelten Wort geworden.

Es nimmt nicht wunder, dass Marker von diesem Phänomen fasziniert war. Einerseits ist die Erinnerung ein Grundimpuls seines eigenen Werks. Zugleich hat es eine Ausstrahlung gewonnen, die weit über den kommerziellen Erfolg seiner Filme hinausreichte. Man rufe sich nur einmal den Einfluss ins Gedächtnis, den *LA JETÉE* zeitigte, mit dem er das Genre des Fotofilms begründete und in dem er die poetischen Möglichkeiten der Zeitreise erkundete: Er hat nicht nur ein offizielles Remake hervorgebracht (*TWELVE MONKEYS*), ohne ihn hätte es wohl auch *BACK TO THE FUTURE*, *THE TERMINATOR* oder unlängst *LOOPER* nicht gegeben.

In *MÉMOIRES POUR SIMONE* verfolgt Marker 1986 noch eine weitere mediale Wellenbewegung. Nachdem er einen Ausschnitt aus einer Talkshow gezeigt hat, in der Signoret ihr tiefes Misstrauen gegenüber Computern kundtut, schneidet er auf den Monitor eines Minitel um, des heute fast vergessenen französischen Vorläufers von PC und Internet. Dort sichtet er die Reaktionen auf den Tod der Schauspielerin.

Den meisten Benutzern dient das Medium als Plattform, ihrer Trauer Ausdruck zu verleihen. Einer allerdings greift die Verstorbene übel an, beschimpft sie als Kommunistin und Säuflerin. Sie sei also gleich ein doppelter Anachronismus gewesen, heisst es daraufhin in Markers Off-Kommentar.

Man ist versucht zu sagen, der ganze Marker stecke bereits in diesem kurzen Moment: der erwartungsvolle Chronist der Utopien des zwanzigsten Jahrhunderts, der die Augen gleichwohl nicht vor deren Entzauerung verschliessen konnte; der Filmemacher, der ein Detail mit eigensinnig klarem Blick und aphoristischer List erfassen und zum Allgemeinen extrapolieren konnte. *MÉMOIRES POUR SIMONE* ist nun in einer Ausstellung zu sehen, die das Centre Pompidou dem prophetischen Träumer widmet, der die Zukunft nie aus den Augen verlor und geistesgegenwärtig in die Vergangenheit zu blicken verstand. Der Film ist Teil einer Installation mit dem Titel *GORGOMANCY*, die sich unter anderem auch mit Guillermo del Toros *HELLBOY II* beschäftigt. Als Entstehungszeit werden die Jahre 2007 bis 2013 genannt, was den Besucher erst einmal verwundern darf, denn Marker starb am 29. Juli letzten Jahres. Allerdings wohnt er nicht einer Séance bei, sondern betrachtet ein Work in Progress, an dem noch weitere Videokünstler beteiligt sind. Auch dies ein Moment paradoxer Weitsicht, von dem man sagen möchte, in ihm stecke der ganze Marker.

Es ist natürlich eine Illusion, sein ausgreifendes, stets Überraschungen bereithaltendes Werk derart bannen zu können. Die Retrospektive, die die Ausstellung begleitet, wird zwar als vollständig deklariert, ist es aber nur unter Vorbehalt. Niemand weiss genau, an welchen Projekten er insgeheim (und

unter welchem Pseudonym – Chris Marker war ja nur eines von vielen, das sich dieser Fantômas unter den Film- und Videokünstlern gab) noch arbeitete.

Dass die erste postume Werkchau an diesem Ort zu sehen ist, muss in mancher Hinsicht überraschen. Nach seinem Tod war lange Zeit strittig, was mit seinem Nachlass geschehen soll. Marker hatte keine Vorkehrungen getroffen, ob und wie man sich seiner Arbeit erinnern soll. Mit seinem Tod war für ihn die Zukunft vorbei. Ein letzter Wille wurde bislang nicht gefunden, die Suche nach Erben gestaltete sich schwierig. Nach französischem Recht hätte sein Nachlass an den Staat fallen müssen. Für Markers alte Freundin Agnès Varda stand ausser Frage, dass er ihn für die Cinémathèque française bestimmt hatte. Andere langjährige Weggefährten widersprachen ihr. Die Regierung Hollande betraute das französische Filminstitut CNC mit der Prüfung der juristischen Situation. Erst als die Kanzlei des Anwalts Georges Kiejman das Mandat für die Verwaltung des Erbes erhielt, klärte sich die Gemengelage. Kiejman betrieb Ahnenforschung und machte sieben hochbetagte Cousins ausfindig. Im Frühjahr kam es zu einer Einigung, derzufolge Markers Nachlass an die Pariser Kinemathek gehen soll.

Etwaigen Plänen dieser Institution nimmt der Coup des Centre Pompidou erst einmal den Wind aus den Segeln. Jedoch bleibt der Cinémathèque nun Zeit, den Nachlass gründlich aufzuarbeiten. Die Schau im Beaubourg erweckt mithin durchaus den Eindruck einer Sturzgeburt. Zwar führt der orange gezeichnete Kater Guillaume-egypte, der sich als Markers "Assistent" vorwiegend in die Tagesaktualität einmischte, Schaulustige an verschiedene Orte im Centre: das Kino im ers-

ten Stock sowie die Bibliothek, in der Manuskripte ausgestellt sind. Es wirkt indes lieblos improvisiert, wie die eigentliche Schau im Kellergeschoss untergebracht ist. Sie ist, mit Ausnahme einer Wandtafel, auf der Umschläge der innovativen Reisebuchreihe «Petite Planète» zu sehen sind, nur mit Auftragsarbeiten bestückt, die Marker im Laufe der Jahre für das Centre gestaltete. Die erste reicht zurück ins Jahr 1978, als er Dokumentaraufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg montierte, in denen er zeigt, wie der Krieg eine neue Sprache entwickelt. Von einer Szenografie kann nicht die Rede sein. Muss es auch nicht. Es ist schon aufregend genug, sich einfach vor die Installationen zu setzen und zuzuschauen, wie Marker die Bilderwelten des zwanzigsten Jahrhunderts analysiert und ordnet. Auch wie er sich im Internet in «Second Life» tummelte, kann der Betrachter nachvollziehen. Wiederum ist der orange-farbene Kater der Führer durch das Labyrinth der markerschen Phantasie. Wussten Sie beispielsweise, dass er das «Premake» erfunden hat und sich vorstellte, Raoul Walsh habe eine erste Version von *À BOUT DE SOUFFLE* gedreht und Greta Garbo in *HIROSHIMA MON AMOUR* mitgespielt? Im Zentrum der Schau steht, nicht nur topografisch, die CD-ROM *IMMEMORY* aus dem Jahr 1998, von der es hiess, sie sei nicht mehr abspielbar. Vor den Augen des Betrachters ersteht Markers Vorstellungswelt wie ein Baum, der sich immer weiter verzweigt. Die Zukunft war mit seinem Tod doch noch nicht vorbei.

Gerhard Midding

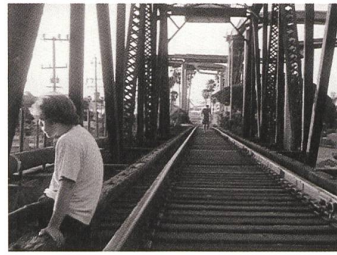
Ausstellung und Retrospektive «Planète Marker» im Centre Pompidou, Paris, laufen noch bis zum 22. Dezember. www.centrepompidou.fr

Am 19. November erscheint bei arte editions eine DVD-Box gleichen Titels mit vierzehn Filmen, darunter sechs, die in diesem Jahr restauriert wurden.

17. Internationale Kurzfilmtage Winterthur Ein Ausblick



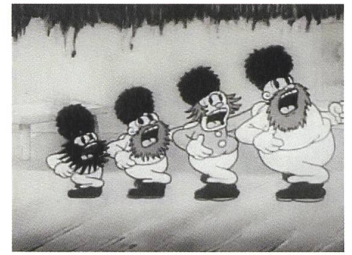
UN ARIA RUSA
Regie: Daniel Kvitko



RINGO
Regie: Alf Seccombe und Conall Jones



MINOT, NORTH DAKOTA
Regie: Angelika Brudniak und
Cynthia Madansky



WAKE UP THE GYPSY IN ME
Regie: Rudolf Ising

Nicht weniger als 5000 Werke aus 101 Ländern wurden den *Internationalen Kurzfilmtagen Winterthur* dieses Jahr eingereicht (fast ein Drittel mehr als 2012)! «Die Welt ist in Winterthur angekommen», kommentiert der künstlerische Leiter, *John Canciani*, diese Entwicklung. Die Zahl der produzierten Filme nimmt ständig zu – insbesondere bei Kurzfilmen. Wobei ein (durchaus erfreulicher) Trend dahin gehe, dass auch erfahrene Filmschaffende vermehrt nach Langfilmen wieder mal das kurze Format zwischenschalten, meint *Canciani*. Kommt noch dazu, dass die Eingabe bei Festivals dank der Digitalisierung immer einfacher wird – andererseits die Kurzfilme, paradoxerweise, eher länger. Wie Festivals mit dieser schiereren Fülle umgehen, wie sie nur schon zeitlich damit klarkommen und was für Strategien sie für die Zukunft planen, darüber wird man mehr erfahren in einer Podiumsdiskussion, die Winterthur dieser Problematik widmet. Die Selektion der diesjährigen Kurzfilmtage in Winterthur jedenfalls macht nur gerade knapp ein Prozent für den internationalen Wettbewerb aus (47 Filme aus 27 Ländern), während für den nationalen Kurzfilmwettbewerb 20 Titel aus 350 Einreichungen ausgewählt wurden. Das Publikum darf mit einer handverlesenen Auswahl rechnen.

Aber das ist längst nicht alles, was Winterthur zu bieten hat: Wie immer wartet das Festival auch mit zahlreichen Spezialprogrammen auf – dieses Jahr etwa aus *Kuba*. Die Filmschule in San Antonio de los Baños liegt rund 30 Kilometer südwestlich von Havanna. 1986 wurde sie vom kolumbianischen Schriftsteller *Gabriel García Márquez*, dem argentinischen Regie-Altmeister *Fernando Birri* und dem kubanischen Filmemacher *Julio García Espinosa* gegründet. Filmschaffende aus aller Welt

geben hier Workshops. Darunter auch der Schweizer Regisseur *Rolando Colla*. Winterthur zeigt nun eine Auswahl von kurzen Dokumentar- und Spielfilmen von beeindruckender Qualität: unpräzise-starke Dokumentarfilme wie *UN ARIA RUSA* von *Daniel Kvitko* über einen Gesangsstudenten. Wir sehen die kahlen Räumlichkeiten der Schule. Und wir erleben eine passionierte Gesangslehrerin, einen schwarzen Latino, der sich mit der russischen Textversion einer Arie abmüht und ein Visum für einen Gesangswettbewerb in Italien anstrengt, während sich im Sekretariat, wo er die Formalitäten erledigt, die vergilbten Akten stapeln ... In Kürze wird hier Situation und Spannungsfeld, in dem sich der karibische Inselstaat befindet, spürbar – und das vor dem Hintergrund einer doch alle Grenzen überwindenden Kunst. Oder der kurze Spielfilm *KENDO MONOGATARI* von *Fabián Suárez*, der die Geschichte des schwulen Friseurs in ärmlichen Verhältnissen erzählt, der aus Liebeskummer und auch sonstiger Verzweiflung am Leben in Kuba dank dem Geld seiner besten Freundin die Überfahrt nach Miami wagt – und reüssiert! Hand aufs Herz: Wer hätte erwartet, eine solche Geschichte aus der Schmiede der staatlichen kubanischen Filmschule erzählt zu bekommen?

Den gewichtigen Schwerpunkt des diesjährigen Winterthurer Kurzfilmfestivals bildet das *US-amerikanische Independent Cinema*, dem nicht weniger als sechs thematische und drei historische Programme gewidmet sind. Als "Zugpferdchen" dient dabei die Auswahl zum Thema «Sympathy for the Anti-Hero» – so etwa *RINGO* (2004) von *Alf Seccombe* und *Conall Jones*, in dem der eine von zwei Kumpels, *Ringo* (gespielt von *Seccombe*), auf der Brücke einer amerikanischen Provinzstadt Luftschlösser herbeiphantasiert (worauf der Film von Schwarzweiss zu Farbe wechselt): Er sieht sich im schicken Auto über Land fahren – oder mit einem Pony seine Cowboyphantasien ausleben. Doch beides scheitert schon in der Möglichkeitsform: Im ersten Fall setzt der Motor aus – im zweiten Fall sucht sich das Pony seinen eigenen Weg durch die Pampa (und beide Male entschwindet die Frau seiner Träume ...). Kann man Antiheldentum lebenswerter zeigen? Ja! Zum Beispiel im skurrilen *JOHN'S GONE* (2010) von *Josh & Benny Safdie*, in dem ein schussliger Mittzwanziger (gespielt von *Benny*) sich mit luschigen Deals durchs Leben mogelt, buchstäblich vor seiner Beziehung davonläuft und beim K.o. eines Boxmatchs am TV in Tränen ausbricht. Die *Safdie-Brüder* wurden zwischen *Queens* und *Manhattan* gross, wo sie auch ihre Filme drehen. Von *Kindsbeinen* an steckte sie ihr filmenthusiastischer Vater, der mit seiner Kamera Menschen, Leben und Alltag um sich herum festhielt (und diese Filmchen, gemäss *Josh* und *Benny*, für cineastische Werke hielt), mit dem Filmvirus an. Ihre Werke wiederum verströmen denselben unbekümmerten Spirit, auf grobkörnigem Videoformat und ohne Plot, aber mit viel Charme. Womit sie es immerhin schon bis nach *Cannes* geschafft haben (mit dem Langfilm *THE PLEASURE OF BEING ROBBED*, der 2008 in der *Quinzaine des Réalisateurs* gezeigt wurde und, vielleicht nicht ganz unerwartet, heftige Kontroversen auslöste).

zu schüren und die Bevölkerung in eine latent paranoide (Abwehr-)Haltung zu versetzen. Das Programm «Paranoia I» mit dem Titel «Goodbye Mommie, I'm Off to Kill a Commie» präsentiert Wochenschauen, Hollywoodanimationsfilme und US-Propagandafilme aus den Jahren zwischen 1933 und 1961, die insbesondere dem Antikommunismus verpflichtet sind. Die Filme stammen aus der Sammlung des achtzigjährigen *Dennis Nyback*, der mit rund 13 000 Titeln das grösste private Filmarchiv der USA besitzt und rund um die Welt tourt, um seine Programme persönlich zu präsentieren. «Paranoia II» unter dem Titel «Is Anyone Seeing This?» versammelt Filme, welche die systematische Angstmache seitens US-Medien und Behörden aus zeitgenössischer Sicht illustrieren. Sehr anschaulich im dokumentarischen *MINOT, NORTH DAKOTA* (2008) von *Angelika Brudniak* und *Cynthia Madansky*, in dem Aufnahmen von eintönigen Landschaften und Einfamilienhäusern, meist aus dem fahrenden Auto gefilmt, begleitet werden vom Off-Kommentar einer Frau, die über die Menschen in diesem US-Staat redet, über einen Alltag, der geprägt ist von Misstrauen und Rassismus, von Überwachungskameras und Aufschriften wie «Support Our Troops». Oder wir hören aus dem Off einen Soldaten der *Air Force*, der sich als «Babysitter» von 150 Atomraketen bezeichnet – wurden diese doch in Minot während des Kalten Krieges unterirdisch stationiert und warten dort bis heute auf ihren Einsatz.

Zum US-Schwerpunkt an den Winterthurer Kurzfilmtagen gehören auch die beiden Programme «Paranoia I und II». Dabei geht es um die Angst, die – so die These, wie wir sie schon von *Michael Moore* und seinem *BOWLING FOR COLUMBINE* kennen – in den USA wesentlich und offiziell geschürt wird, um eine Atmosphäre der Bedrohung

Doris Senn

Die Winterthurer Kurzfilmtage finden vom 5. bis 10. November statt.

www.kurzfilmtage.ch

DAS KULTURMAGAZIN

ensuite: Mehr als Sie denken!

Lesen · Entdecken · Teilen

WWW.ENSUITE.CH

Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Zürcher Fachhochschule

Film studieren!

Bachelor Film

Grundlagenstudium

Master Film

Drehbuch
Regie Spielfilm
Realisation Dokumentarfilm
Kamera
Film Editing
Creative Producing

Infoveranstaltung: 21. November 2013

Anmeldeschluss: 14. Februar 2014

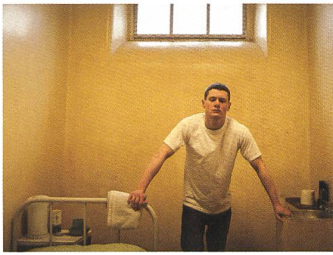
Studienbeginn: Herbstsemester 2014/2015

Mehr unter: film.zhdk.ch



Toronto International Film Festival (TIFF)

Rückblick



STARRED UP
Regie: David Mackenzie



FELONY
Regie: Matthew Saville



FOR THOSE WHO CAN TELL NO TALES
Regie: Jasmila Zbanic



PRISONERS
Regie: Denis Villeneuve

Vom 5. bis 15. September leuchtete Toronto orange. Im Entertainment District, wo sich das Gebäude des Toronto International Film Festival (mit der Pressestelle und fünf Kinos) und mehrere Spielstätten befinden, standen 2500 freiwillige Helfer, sogenannte «Volunteers» – von weitem an ihren orangenen T-Shirts zu erkennen –, dem Besucher mit Rat und Tat zur Seite. Wenn ein Festival so viele Freiwillige benötigt, um bei der Orientierung zu helfen, ist es vielleicht zu gross geraten. Doch Cameron Bailey, künstlerischer Leiter des TIFF, sieht das anders. «Big works in Toronto», schreibt er im Grusswort im Katalog, und «big» war hier so einiges: über 300 Filme in verschiedenen, etwas allgemein überschriebenen Sektionen, 4800 Akkreditierte der Industrie, 1200 akkreditierte Journalisten und 430 000 Zuschauer. Das Festival wird immer grösser und wichtiger – auch für europäische Filmkritiker: als Schaufenster der Hollywoodfilme der nächsten Wochen und Monate und «als Branchenbarometer für die Oscar-Rallye» (Martin Schwicker). Mit den grossen Filmen GRAVITY, PHILOMENA, DON JON, RUSH, 12 YEARS A SLAVE, THE FIFTH ESTATE, AUGUST: OSAGE COUNTY kamen auch die Stars: Julia Roberts, Sandra Bullock, Scarlett Johansson, Mila Kunis, Olivia Wilde, Jessica Chastain und Brad Pitt sorgten für britisch geordnete Warteschlangen, die sogar über mehrere Strassen gingen. Toronto zwang auch den ausgebufftesten Profi zur Geduld, doch wenn man im hurtigen Gänsemarsch mit 1500 anderen Besuchern das Elgin-Theatre enterte, wurde diese belohnt, denn Toronto ist auch ohne Wettbewerb oder A-Status das grösste Filmfest Nordamerikas. Es lassen sich hier, Spürsinn und Interesse vorausgesetzt, erstaunlich viele Entdeckungen machen.

Eines der evidentesten Themen in der «Special Presentation»-Sektion des TIFF, der wichtigsten und Stargepicktesten, war in diesem Jahr die Gewalt, sowohl körperlich als auch sozial, und ihre Konsequenzen. Gewalt kann überall passieren, in Grossstädten oder kleinen Gemeinschaften, in Familien oder im Gefängnis, im Krieg oder in Friedenszeiten, sogar im Weltraum, will man die Katastrophe aus GRAVITY dazurechnen. Freundliche und warmerzige Männer können in Situationen geraten, in denen sie auf unberechenbare und brutale Weise reagieren, sogar Polizisten, das personifizierte Symbol für Schutz und Gesetz, stehen nicht zu ihren fatalen Fehlern. Die Unfähigkeit, die eigene Schuld zu akzeptieren und die Strafe dafür anzunehmen, zog sich als Thema wie ein roter Faden durch viele Filme, manchmal konnte man als Zuschauer gar den Eindruck gewinnen, alle menschlichen Werte seien ausser Kraft gesetzt.

David Mackenzie erzählt in STARRED UP, einem der besten Filme der Sektion, von Eric, einem neunzehnjährigen, wütenden und überaus gewalttätigen Jungen, der aus einem Jugendgefängnis in den normalen Knast verlegt wird. Die einzige Art, hier zu überleben, ist, noch härter zu sein als die Mitgefangenen, und so legt sich Eric mit allen und jedem an. Rasch fühlt er sich zu einer Gruppe von Afroamerikanern hingezogen, weil sie ihn einmal tatkräftig aus der Bredouille befreit haben. Doch auch sein Vater, ebenfalls Insasse des Gefängnisses, versucht auf seine Art, seinen zornigen Sohn zu schützen. STARRED UP ist ein anspruchsvolles, komplexes und tiefschürfendes Drama über Zorn, Angst und Gewalt in einer isolierten Gemeinschaft, schockierend in den Wutausbrüchen, originell in der Beschreibung der Vater-Sohn-Beziehung, hervorragend gespielt.

In vom Spanier Manuel Martin Cuenca eindrucksvoll inszenierten CANIBAL kann ein schüchterner Mann, der in Granada als Schneider arbeitet, sich Frauen nur nähern, in dem er sie tötet und – der Titel weist bereits daraufhin – isst. Ein irritierender Gedanke, der den Krieg der Geschlechter auf die Spitze treibt. CANIBAL war einer der verstörendsten und beängstigendsten Filme der «Special Presentation».

Manchmal ist Gewalt nicht beabsichtigt – was aber nichts an der Schwere ihrer Folgen ändert. So überfährt in FELONY von Matthew Saville ein Polizist in betrunkenem Zustand frühmorgens einen Zeitungsjungen, der erst in ein tiefes Koma fällt und wenige Tage später stirbt. Anstatt die Wahrheit zu sagen, verschleiert der Cop die Umstände des Unfalls – mit gewichtigen Folgen für zwei seiner Kollegen und die Mutter des Jungen. (Übrigens eine Situation, die in THE MAJOR von Yuri Bykov, einem russischen Film der «Contemporary World Cinema»-Sektion, gespiegelt wird.) FELONY ist ein sensibles Drama über Schuld und Sühne, Wahrheit und Moral, mit komplexen Beziehungen zwischen jenen Charakteren, die in das Lügengeflecht eingebunden sind oder es zu lösen versuchen.

Manchmal ist die Gewalt, wie in FOR THOSE WHO CAN TELL NO TALES, nicht sichtbar oder vergangen, und doch verfolgt sie die Menschen. Jasmila Zbanic erzählt darin von einer australischen Touristin, die ihre Ferien in Visegrad in Bosnien-Herzegowina verbringt. Erst bei der Rückkehr nach Hause erfährt sie, dass dort während des Bosnienkriegs 3000 Menschen massakriert wurden und dass das Vilina-Vlas-Hotel, in dem sie übernachtete, sogar ein Vergewaltigungs-Camp war. Weder Touristenführer noch Stadt weisen auf die schrecklichen Ereignisse hin. So macht sich die junge Frau noch ein-

mal nach Visegrad auf, um die Wahrheit aufzudecken. Ein anspruchsvolles, komplex erzähltes historisches Dokument, in dem der Zuschauer nicht nur mit der grausigen Wahrheit eines Massakers konfrontiert wird, sondern auch mit dem Skandal, dass die Geschichtsschreibung die Geschehnisse missachtet.

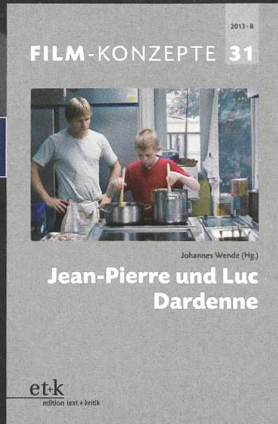
CHILD OF GOD, von Schauspieler James Franco nach einer Novelle von Cormac McCarthy inszeniert, erforscht die Verzweiflung der gesellschaftlich Geächteten im Süden der Vereinigten Staaten. Im Mittelpunkt steht Lester Ballard, ein Ausgestossener, der sich an die dörfliche Gemeinschaft nicht anpassen kann und darum einsam durch die Wälder streift. Immer mehr zieht er sich in seine eigene Welt zurück und verschreckt seine Mitmenschen mit abrupten Gewaltausbrüchen – bis er beginnt, Frauen zu ermorden und Sex mit den Toten zu haben. Dieses irritierende Verhalten wird im Mob der Farmer gespiegelt, die auf Ballard mit purem Hass reagieren. Ein verstörender, aber fesselnder Film, nicht einfach anzuschauen, mit Bildern, die einige Zuschauer aus dem Kino trieben.

Und dann war da noch PRISONERS von Denis Villeneuve. Zwei benachbarte Familien eines Vororts in Massachusetts feiern miteinander Thanksgiving. Plötzlich sind die beiden jüngsten Töchter eines jeden Haushalts verschwunden. Sind sie ausgerissen? Oder gar entführt worden? Der Hauptverdächtige ist ein junger, geistig behinderter Einzelgänger, der die Tat aber nicht begangen hat. Das hindert einen der beiden Väter der Mädchen allerdings nicht daran, diesen zu entführen und zu foltern. Villeneuve zeigt, wie Gewalt sich auf ganz normale Bürger überträgt.

Michael Ranze

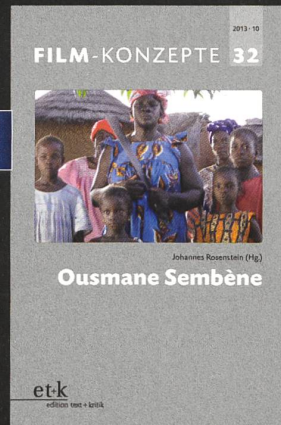
Film-Konzepte

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



Heft 31
JEAN-PIERRE UND LUC DARDENNE
Herausgeber: Johannes Wende
93 Seiten,
zahlreiche s/w-Abbildungen
Broschur € 20,-/E-Book € 19,99
Broschur ISBN 978-3-86916-264-5/
E-Book ISBN 978-3-86916-284-3

Die Karriere der beiden Brüder Jean-Pierre und Luc Dardenne begann vor über 35 Jahren mit einer Dokumentation. Inzwischen sind ihre gemeinsamen Spielfilme mit zahlreichen Preisen, darunter Golden Globe und Goldene Palme, ausgezeichnet worden. Der Band beleuchtet das umfangreiche und vielseitige Werk des erfolgreichen Duos.



Heft 32
OUSMANE SEMBÈNE
Herausgeber: Johannes Rosenstein
117 Seiten,
zahlreiche s/w-Abbildungen
Broschur € 20,-/E-Book € 19,99
Broschur ISBN 978-3-86916-265-2/
E-Book ISBN 978-3-86916-285-0

Der senegalesische Regisseur Ousmane Sembène (1923–2007) gilt als Vater des afrikanischen Kinos. Sein filmisches Schaffen widmet sich den gesellschaftspolitischen Problemen, mit denen sich der afrikanische Kontinent konfrontiert sieht, und fordert den Zuschauer zum Mitgestalten einer neuen Gesellschaft auf. Der Band analysiert das filmische Gesamtwerk dieses herausragenden Regisseurs.

et+k

edition text + kritik

Levelingstraße 6 a
81673 München

info@etk-muenchen.de
www.etk-muenchen.de

deutsches
filmmuseum



30.10.2013
BIS 1.6.2014

FASSBINDER JETZT Film und Videokunst

Rainer Werner Fassbinder · Tom Geens ·
Runa Islam · Maryam Jafri · Jesper Just ·
Jeroen de Rijke / Willem de Rooij ·
Ming Wong

Deutsches Filmmuseum
Schaumaikai 41
60596 Frankfurt am Main

www.deutsches-filmmuseum.de

geöffnet:
Di, Do–So 10–18 Uhr
Mi 10–20 Uhr
Mo geschlossen

in Kooperation mit:



Wir danken unseren Förderern:

STADT FRANKFURT AM MAIN
ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

Weiterer Förderer:

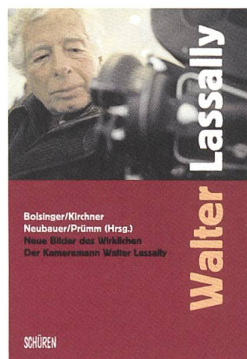
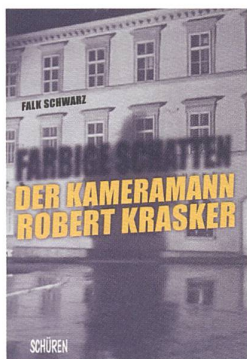
B III
Städtische Museen 2013

hessische
kultur
stiftung



Die Nominierungen „Fassbinder“, „Dardenne“, „Wendel“, „Fassbinder“ und „BWF“ als Wort- und Bildmarken sind Eigentum der Rainer Werner Fassbinder Foundation, Berlin. Foto: © Peter Gahr / für Walter Werner / Fassbinder am 1. Mai von HAUPTLER DER VIER JAHREZEITEN. (B71)

Meister des Lichts Bücher zum Lesen



Man darf wohl behaupten, dass beim Stichwort Wien-Filme der Kinogänger, zumindest ausserhalb der österreichischen Landesgrenzen, zuallererst an einen nichtösterreichischen Film denkt, an *THE THIRD MAN*. Zu diesem fällt einem dann der Name des Hauptdarstellers (Orson Welles) ein, vielleicht der des Regisseurs (Carol Reed) oder gar des Komponisten der berühmten Zither-Musik (Anton Karas). Aber wer kann auf Anhieb den Namen des Kameramannes nennen, der mit seiner kunstvollen Lichtsetzung den *look* des Films so sehr prägte? Robert Krasker war ein Stiller, hat auch nicht, wie seine Landsleute und Kollegen Jack Cardiff, Freddie Young oder Walter Lassally, Erinnerungen publiziert.

In seinem Vorwort zu «Farbige Schatten - Der Kameramann Robert Krasker» erzählt der Verfasser *Falk Schwarz* (Jahrgang 1941) die wirklich herzerzitternde Geschichte vom Besuch von *THE THIRD MAN* mit Freunden im Londoner National Film Theatre und dem anschliessenden Gespräch darüber in einem Pub, wo ein alter Mann am Nebentisch der Unterhaltung lauscht und sich schliesslich auf Nachfrage als Robert Krasker zu erkennen gibt. Der Bitte nach einem Gespräch über seine Arbeit stimmt er zu, eine Woche später würde er wieder hier sein. Doch da wartet man vergeblich auf ihn, später wird in der Zeitung zu lesen sein, dass er an diesem Tag verstorben ist. Das war im August 1981, Krasker war erst 68 Jahre alt, hatte aber schon 1965 (mit Sidney Hayers' *THE TRAP*) seine Spielfilmkarriere beenden müssen, Diabetes zwang ihn zu täglichen Spritzen, seine Gesundheit war angegriffen.

Mit «Das Werden des Künstlers» ist das erste Kapitel überschrieben, das die Biografie Kraskers rekonstruiert, dessen Vorfahren aus Ostpreussen stammten: von der Geburt im ägypti-

schen Alexandria, wo der Vater sich geschäftlich aufhielt, über das Aufwachsen in Australien, Paris und London, die Ausbildung zum Fotografen in Dresden, die ersten Filmassistenzen in Paris, die Lehre bei Georges Périnal, dem Chefkameramann des britischen Filmmoguls Alexander Korda, für den er bei Filmen wie *THINGS TO COME*, *REMBRANDT* und *THE FOUR FEATHERS* als *camera operator* tätig war, bevor er 1941 zum *director of photography* befördert wurde. Für David Lean setzte er das Licht bei *BRIEF ENCOUNTER*, seine langjährige Zusammenarbeit mit Carol Reed begann mit *ODD MAN OUT*, später drehte er für Visconti Teile von *SENSO*, John Fords Irland-Film *THE RISING OF THE MOON*, Joseph Loseys *THE CRIMINAL* und die drei Epen, mit denen Anthony Mann seine Karriere beendete. Die Entstehungsbedingungen der einzelnen Filme werden skizziert, im Mittelpunkt aber steht die Analyse des visuellen Stils, untermauert durch eine grosse Anzahl von Screenshots. Ein wirklich schönes Buch, inklusive der ausführlichen Filmografie und des Registers.

Operierte Robert Krasker in einem arbeitsteiligen System, bei dem der *Director of Photography* das Licht setzte, während der *Camera Operator* durch den Sucher blickte, so gehörte Walter Lassally zu einer neuen Generation von Kameramännern, die beides miteinander verbanden. Lassally (in Richard Linklaters *BEFORE MIDNIGHT*, gedreht in Griechenland, wo Lassally seit vielen Jahren lebt, hat er als Patrick einmal einen Auftritt vor der Kamera) wurde 2005 mit dem Marburger Kamerapreis ausgezeichnet. So kommt es zur ersten deutschsprachigen Würdigung in Buchform. Einen Namen gemacht hat sich Lassally als Kameramann des *Free Cinema*. Die Publikation macht

vier Schwerpunkte in Lassallys Filmografie aus: Er sei «der wichtigste Kameramann des *Free Cinema*», er drehte, seit 1955, eine Reihe von Spielfilmen in Griechenland, er arbeitete mit dem Gespann James Ivory (Regie) und Ismail Merchant (Produktion) zusammen und war am Ende der siebziger Jahre auch für das deutsche Autorenkino tätig. Hier fiel er vor allem durch die kunstvolle Schwarzweissfotografie von *DIE FRAU GEGENÜBER* von Hans Noever und *ENGEL AUS EISEN* von Thomas Brasch auf. Von *Hans Noever* stammt denn auch die hier abgedruckte, persönlich gehaltene Laudatio. *Michael Neubauer* würdigt den «Bildautor Lassally» mit einigen knapp gehaltenen biografischen Angaben, vor allem aber mit Überlegungen zur Rolle des Kameramannes im filmischen Arbeitsprozess, wobei er Lassally als einen derjenigen charakterisiert, «die das Kino nicht als Zauberbude oder Palast der Träume begreifen, sondern als Fenster zur Welt und als Brücke zur Lebenswirklichkeit anderer Menschen». Er konkretisiert das anhand des *Free Cinema*, wenn er schreibt: «Das Sich-einlassen auf die Welt ausserhalb der Studiodekoration wird aus dem Interesse an den realen Vorgängen und dem Beobachten geboren – und führt zum wachen Blick auf die harten sozialen Realitäten.» Daran knüpft der Text von *Angela Krewani* über Lassallys Beitrag zum *Free Cinema* an. In einem ersten Gespräch schildert Lassally höchst anschaulich die Rahmenbedingungen seiner Arbeit für das *Free Cinema*. Bekam das seine ästhetisch-innovativen Impulse aus dem Dokumentarfilm, so knüpft *Axel Block* daran an, wenn er in *ALEXIS SORBAS* (Oscar 1965 für die Schwarzweissfotografie) «diese wunderbare Mischung von Dokumentarischem und Inszeniertem, von Vorgefundenem und Erfundenem» rühmt

und konstatiert: «Nichts ist ausgestellt, alles ist beiläufig.» Selber Kameramann, vermag er das im Detail auszuführen und anhand von Screenshots zu untermauern.

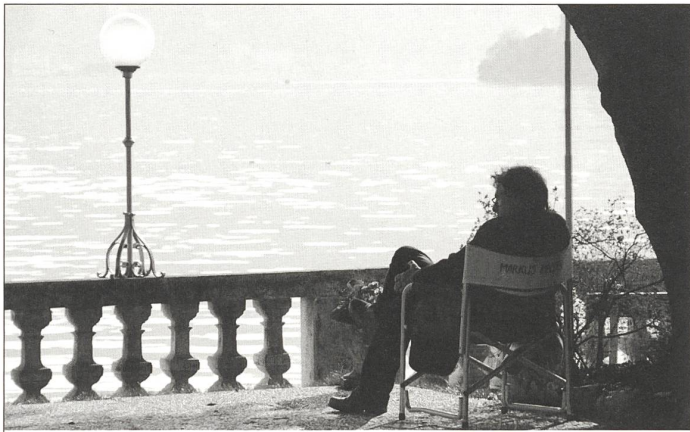
Im dritten Schwerpunkt wirft der Kritiker *Gerhard Midding* noch einmal die Frage auf, wem denn welche ästhetischen Entscheidungen und Leistungen zuzuschreiben wären, und hebt an den oft in Indien spielenden Filmen von Merchant/Ivory die Verwendung von Weichzeichnern hervor, mit denen Lassally die Farb Gewalt Indiens zu bändigen suchte. *Karl Prümm* untersucht anhand von Hans Noevers *DIE FRAU GEGENÜBER* Lassallys Arbeit im deutschen Autorenfilm, greift Lassallys Biografie bis hin zu seinem Vater, einem «Pionier der Industriefotografie und des Industriefilms», und der Emigration der jüdischen Familie nach England 1939 auf und charakterisiert weitere Filme Lassallys aus den siebziger und achtziger Jahren. Ein abschliessender Text von *Martin Richling* bietet «Anmerkungen zu den Aufsätzen Walter Lassallys», von denen im Anschluss sechs in deutscher Erstübersetzung und ein weiterer im englischen Faksimile abgedruckt sind.

Im Anhang finden sich die Jurybegründung, eine Biografie, eine Bibliografie der Texte von Lassally (leider keine der Texte über ihn) sowie eine knappe (Jahr, Titel, Regisseur nennende) Filmografie.

Frank Arnold

Falk Schwarz: Farbige Schatten - Der Kameramann Robert Krasker. Marburg, Schüren Verlag, 2012. 238 S.

Gunnar Bolsinger, Andreas Kirchner, Michael Neubauer, Karl Prümm (Hg.): Neue Bilder des Wirklichen. Der Kameramann Walter Lassally. Marburg, Schüren Verlag, 2012. 186 S.



Z hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Zürcher Fachhochschule

Macht viele Filme, und macht sie schnell!

Monika Schärer im Gespräch mit Markus Imboden,
Leiter Masterstudiengang Film, über seine Leidenschaft
fürs Filmschaffen, die gesellschaftliche Relevanz von Kino
und Fernsehen und die anspruchsvolle Filmbildung.

Donnerstag, 21. November 2013, 18–19 Uhr
Anschließend Apéro, Eintritt frei

Theater der Künste, Bühne A, Gessnerallee 9, 8001 Zürich
www.zhdk.ch

Alexandra Navratil

This Formless Thing
24.8.–8.12.2013

Di 10–20
Mi bis So 10–17
Mo geschlossen

www.kmw.ch

Kunstmuseum Winterthur

PRIVATE
DER MENSCH HINTER DER KUNSTFIGUR MONROE
MARILYN

Einzigartige Sonderausstellung, 19. Oktober 2013 – 6. April 2014

**Spielzeug Welten
Museum Basel**

Museum, Shop und Restaurant, täglich von 10 bis 18 Uhr
Steinenvorstadt 1, CH-4051 Basel | Das Gebäude ist rollstuhlgängig.
www.spielzeug-welten-museum-basel.ch

FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

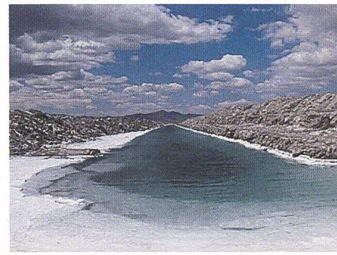
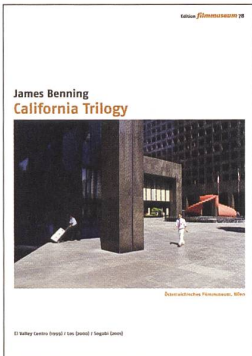
Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln,
indoor-Plakate und sehr gezielte
Flyerwerbung in über 2'000
Lokalen, Shops und Kulturtreff-
punkten. Auffällige Werbung auf
Tischsets und Bierdeckel.

propaganda

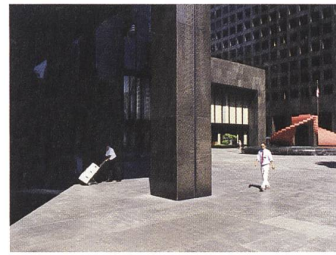
ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

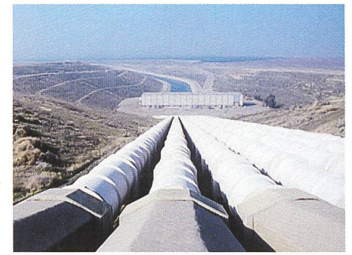
James Benning DVD



SOGOBI



LOS



EL VALLEY CENTRO

Ein Sandsturm im Death Valley; Morgenfrost im Sierra National Forest; ein Waldbrand im Martis Valley; die San-Andreas-Verwerfung. In einem seiner schönsten Filme, dem 2001 entstandenen SOGOBI, zeigt James Benning Aufnahmen der amerikanischen Wildnis, die in ihrer Detailbesessenheit an die Gemälde eines Winslow Homer erinnern. Letzterer war für die Genauigkeit seiner farblichen Nuancierungen bekannt und dafür, dass er seine Ölbilder direkt am Meer malte. Jeder Gischsturm lässt bei Homer das Tosen des Ozeans erahnen, und tatsächlich gibt es in der Dokumentation CERCLING THE IMAGE, einem James Benning gewidmeten Porträtfilm von *Reinhard Wulf*, eine Szene, in der Benning sein Kamerastativ in einen jener amerikanischen Seen stellt, deren Licht und Farben er für 13 LAKES studiert.

Doch James Benning ist kein Maler. Lange Jahre galt er als grosser Unbekannter des US-Kinos, der erst verspätet und mithilfe europäischer Kinetheken als «Landschaftsfilmer» bekannt wurde. Wengleich seine Art, durch präzise Beobachtung amerikanischer Natur- und Kulturlandschaften deren «inneres Wesen» festzuhalten, unweigerlich an Visionäre wie Thomas Cole, John Muir oder Henry D. Thoreau denken lässt, ist Benning, der seit vielen Jahren am California Institute of the Arts unterrichtet, ein originärer und ein im positiven Sinn eigenständiger Filmmacher. Seit vierzig Jahren ist er als Chronist und Fährtenleser mit der Kamera unterwegs, und jedes einzelne Bild in seinen Arbeiten erzählt auch von der Konzentration seines Gestalters.

Über die Filme von James Benning zu schreiben, bedeutet deshalb immer auch, über erste Bilder zu schreiben: über Wahrnehmungsbilder, die zu Beginn einer langen Folge von Einstel-

lungen stehen und deren Beziehung zueinander sich erst im Laufe der Zeit herauschält. In der CALIFORNIA TRILOGY ist jeder Film exakt 90 Minuten lang und besteht aus 35 Einstellungen zu je zweieinhalb Minuten: EL VALLEY CENTRO widmet sich dem gleichnamigen grossen Tal im Herzen Kaliforniens mit seinen Erntemaschinen, Baggern und Zügen; LOS untersucht den Grossraum Los Angeles vom Aquädukt für die Wasserversorgung der Metropole bis zum Pazifischen Ozean; und SOGOBI – das Wort der Schoschonen für «Erde» – nähert sich der scheinbar unberührten kalifornischen Wildnis. Dieser mathematisch strenge Formalismus, den Benning in seinen späteren Arbeiten beibehalten wird – starre Kadrierungen von Seen (13 LAKES) und des Himmels (TEN SKIES) – erzeugt eine ganz spezifische Erfahrung von Kino: als eine Dauer («Duration brings narrative to my films»), die eine den Bildern innewohnende, bis dahin verborgene Schönheit offenbart.

Um diesen Zusammenhang von Raum und Zeit zu verstehen und vor allem im Kino zu erfahren, genügt eben nicht der erste, sondern der anhaltende Blick, wie ihn Benning als den Beginn seiner filmischen Arbeit beschreibt: Ende der siebziger Jahre sei er in seiner Heimat, der Industrieregion Milwaukee, an einem Eisenbahnwaggon vorbeigekommen, der auf einer Brücke über dem Menominee River stand. Damals sei ihm zum ersten Mal klar geworden, welch grosse Rolle Zeit als Funktion von Landschaft spiele: «Ich begann zu filmen. Nach ein paar Minuten flog ein fallendes Blatt ins Bild und fiel weiter, auf das stille Wasser hinunter. Es erzeugte fast kein oder gar kein Geräusch auf der Wasseroberfläche und trieb dann stromabwärts aus dem Blickfeld. Auf diese Weise denke ich über Landschaft nach.»

Die unzähligen Autos, die in LOS auf einem sechsspurigen Highway vorbeiziehen, geben erst in ihrer Gesamtheit und ihrer unablässigen Aneinanderreihung eine Vorstellung von industrialisiertem Schrecken und Schönheit; der Lauf des Wassers, das in EL VALLEY CENTRO riesige Landwirtschaftsbetriebe am Leben erhält, erzählt zugleich von einer neuen Form der Landnahme des amerikanischen Westens; und das wiederkehrende Motiv des Feuers und des Wassers in SOGOBI – von der verbrannten Erde bis zum abschliessenden Staudamm am Lake Barryessa – steht für einen ewigen Kreislauf, in den der Mensch bereits nachhaltig eingegriffen hat. Es sind keine tektonischen, sondern soziale und politische Verwerfungen, die sich hier in die Landschaften einschreiben.

Die CALIFORNIA TRILOGY steht im Gesamtwerk Bennings nicht nur als Triptychon an zentraler Stelle, sondern gewinnt an Bedeutung auch durch den vor wenigen Jahren vollzogenen Wechsel des Filmmachers zum digitalen Kino. Für diese Entscheidung muss Benning bis heute teilweise harsche Kritik hinnehmen, die auch bei seiner jüngsten Arbeit *STEMPLE PASS* nicht verstummt. Vom Untergang der Materialität ist da die Rede, vom Verschwinden der Aura des analogen Filmstreifens. Insgeheim wird damit aber immer auch der Verlust eines scheinbar unumstösslichen Bollwerks gegen die unaufhaltsame Digitalisierung des Kinos bedauert: Benning, der vielleicht letzte Solitär im Kampf gegen die ästhetische Nivellierung. Angesichts dieser Diskussion ist Bennings kurzer Text («Digitale Vielseitigkeit») im der DVD beiliegenden Booklet aufschlussreich. «Mehr als dreissig Jahre lang habe ich meine Filme auf 16mm gedreht», schreibt er, «und sie konnten auch nur in einem Kino gezeigt werden, das mit

16mm-Projektoren ausgerüstet war.» Doch diese Zeiten seien erstens vorbei, und zweitens sei der Wechsel zum Digitalen «meine Reaktion gegenüber der Fetischisierung des Filmmaterials.» Halten wir an dieser Stelle fest: Abgesehen davon, dass die Entscheidung Bennings ohnehin unbedingt zu respektieren ist, stellt sein Wunsch, seine Arbeiten einem breiteren Publikum zugänglich machen zu wollen («Ich will demokratischer werden»), mithin den Grund für die vorliegende DVD-Edition dar. Und tatsächlich sind es besonders die vereinzelt Kratzer im Bild und das mitunter leise Knattern auf der Tonspur, die auf die Vergänglichkeit des ephemeren Ursprungsmaterials verweisen.

In CERCLING THE IMAGE sieht man Benning bei seiner Suche nach «Schauplätzen» durch die Gegend fahren. Zwischendurch bleibt er immer wieder stehen, legt die Hände hinter die Ohren, um dem Wind oder den Wellen zu lauschen. Derart Filme zu drehen, das könne er nur alleine, meint er dann, auch wenn es ihm leidtue, die Freude, das «richtige» Bild gefunden zu haben, in diesem Augenblick nicht mit jemandem teilen zu können. Vielleicht ist dieser Wunsch, zu teilen und zu hinterlassen, im Alter so stark geworden, dass sich James Benning dafür entschieden hat, die Konservierung und Aufarbeitung seines bisherigen Gesamtwerks dem Österreichischen Filmmuseum zu überantworten. Die nach *AMERICAN DREAMS/LANDSCAPE SUICIDE* (1984/86) und *CASTING A GLANCE/RR* (2007) dritte Benning-Ausgabe der *Edition Filmmuseum* entspricht diesem Wunsch jedenfalls in vorzüglicher Weise.

Michael Pekler

James Benning: CALIFORNIA TRILOGY. 2 DVD mit EL VALLEY CENTRO (1999), LOS (2000) und SOGOBI (2001). Edition Filmmuseum 78

Cate Blanchett strandet an der Endstation Sehnsucht

BLUE JASMINE von Woody Allen



Man muss nur warten können bei Woody Allen. Darf sich mit ihm in London, Paris, Barcelona oder Rom amüsieren. Darf miterleben, wie ihn das Postkarten-Europa zu hübschen Ideen stimuliert und zum Spielen mit den Klischees bringt. Man muss sich dabei nicht langweilen, aber auch nicht immer lange aufhalten. Das Spielen überlässt er, fragil geworden, inzwischen ändern. Schauspieler reißen sich darum, auch weil sie wissen, dass sie kaum je besser sein können als auf seinem Set.

Wir freuen uns, dass es ihn Jahr für Jahr einfach gibt, verlässlich wie der Weihnachtsmann. Ein schmaler, alter, skeptischer Weihnachtsmann mit Hornbrille, einer, der sich auskennt in dem, was schwer ist, und es deshalb unbedingt leichtnehmen muss. Manchmal tut er das fast wurstig, dann wieder kämpfen seine Pointen gegen die Schatten unserer menschlichen Natur an. Wie gerne er seine jährlichen Geschenke uns verteilt, ist gar nicht so sicher. Für ihn selber ist das Ritual (über)lebensnotwendig: Ich filme, also bin ich. Und erst wenn er filmt, sind auch wir! So weit hat er sich und uns in über vierzig Jahren gebracht!

Man muss einfach warten können. Zum Beispiel, wie jetzt, auf *BLUE JASMINE*, der so sketchig anfängt und einen dann unter der Oberfläche nicht mehr loslässt wie ein Woody-Film seit *MATCH POINT* (2005) nicht mehr. Um Jasmine, *blue Jasmine*, also eine gefährdete Jasmine, dreht sich alles. Umso schlimmer, als gleichzeitig auch die Stadtneurotikerin von Woodys Gnaden sich um sich selber dreht. Bis es denen in ihrem Bannkreis gelingt, von dem eiernden Karussell dieses verstörten Lebenslaufs abzuspringen und augenreißend wieder Boden unter den Füßen zu kriegen. Jasmine ist als Frau des blendenden Finanzhais Hal blendend schön, sexy und reich. Deshalb weiss sie eigentlich nicht so genau, wer sie ist. Als die *crimes & misdemeanors* sich in ihrem Leben einnisten, ist es für sie schon zu spät, es herauszufinden. So zumindest lässt der Schluss vermuten, wenn *Cate Blanchett* auf einer Parkbank mit derart trostlosem Blick ins Leere murmelt, dass man erst wieder zu atmen imstande ist, wenn es erlösend schwarz wird auf der Leinwand.

Zwischen zwei zeitlichen Ebenen springt der Film hin und her, manchmal durch Stichwortassoziationen in

Jasmines Kopf elegant verknüpft: Jasmine erst reich – und Jasmine dann mausarm am Boden. Jasmine mit ihrem Hal an ihrer New Yorker Fifth Avenue, als die proletarische Adoptivschwester Ginger, mit Ehemann Augie, ungebeten aus Frisco zu Besuch kam, um sich beraten zu lassen, wie sie Lotto-geld am besten anlegen könnten. Warum nicht beim smarten Gatten Hal? Und niemand, niemand, der sie hätte warnen können! Denn nur eine Zeitspanne später kreuzt umgekehrt Jasmine nun bei Ginger in San Francisco auf, mit Louis-Vuitton-Koffern, aber völlig neben den Schuhen, ohne Dollars. So fängt der Film ziemlich burlesk an. Dazwischen liegt die Katastrophe: Hals chronische Untreue Jasmine gegenüber, und sein kriminelles Geschäften, mit dem er auch Gingers und Augies Existenz ruinierte. Bevor die erniedrigte Jasmine beim FBI anrief ...

Mit nichts mehr kommt diese Jasmine zurecht. Nicht mit ihrem Geld, das sie gar nicht mehr hat, aber so tut, als hätte sie es noch. Nicht mit ihrer Zukunft, die die Ahnungslose irgendwie als Innendekorateurin herbeischwadroniert, um effektiv bloss als Vorzimmerdame des armen, kleinen, geilen Zahnarzts Dr. Flicker hängen zu bleiben. Als ein neuer Prinz namens Dwight dann doch noch Bingo verspricht, verheddert sie sich so saublöd ins Schwindeln, dass der Ehrgeizling auf politischem Parkett in der Bay von San Francisco das Weite sucht. Nicht gerade fein, aber verständlich. Gegenläufig kommt auch mit Jasmine niemand zurecht – nicht ihr Sohn, der sich aus den Verstrickungen freiboxt, nicht ihre gute Seele von Schwester Ginger, Jasmines gerades Gegenteil. Und schon gar nicht vermag Jasmine bei Gingers Männern zu landen. Der bullige, aber redliche Augie, ein Taschenbuch-Bruce-Willis mit Herz, bleibt zu Recht verbittert. Mit seinem Nachfolger, dem jähzornigen Muskelpaket Chili, ein Taschenbuch-Marlon-Brando auch mit Herz, gibt es nichts als Zoff.

Da ist dann die Referenz nicht länger übersehbar: Tennessee Williams' legendärer Südstaaten-Klassiker «A Streetcar Named Desire». In den Figuren von Jasmine, Ginger und Chili gespenstern Blanche Dubois, Stella und Stanley Kowalski in Woody Allens Szenario herein, auch wenn Allen das gewalttätige sexuelle Drama (zwischen Blanche und Kowalski) nicht so weit treibt wie das Stück damals. Geblieben ist, im Kern dieses tief melancholischen Films, die «Endstation Sehnsucht». Es ist die Sehnsucht, die Jasmine in den Wahnsinn treiben und Ginger sich selber vorübergehend mit dem verheirateten Al untreu werden lässt. Es ist im Mief das Streben zum Besseren, das auch ehrliche Kerls wie Augie und Chili umtreibt – manchmal hässlich, aber auch verzweifelt legitim. Alle um sie herum konfrontiert Jasmine mit der eigenen Sehnsucht, die uns lebendig erhält und ebenso korrumpiert.

Das Urteilen bleibt uns überlassen: Der hohe Preis, den Jasmine bezahlt, liegt auf der Hand; die Demütigungen der andern hinterlassen zumindest Kratzer in der Seele. Aber Woody Allen lässt allen ihre Würde, er hat seine Figuren gern. Das ohne Ausnahme traumhafte Schauspielensemble folgt ihm darin bedingungslos. Von der grandiosen Cate Blanchett kann man schlicht den Blick nicht wenden, aber wie wunderbar lebensnah begegnen uns, nur zum Beispiel, auch Sally Hawkins als Ginger oder Bobby Cannavale als Chili.

Nicht auszuhalten der Gedanke, was einmal sein wird, wenn uns Woody Allen nicht mehr Jahr für Jahr seinen neuen Film beschert.

Martin Walder

R, B: Woody Allen; K: Javier Aguirresarobe; S: Alisa Lepselter; A: Santo Loquasto; Ko: Suzy Benzinger. D (R): Cate Blanchett (Jasmine), Alec Baldwin (Hal), Sally Hawkins (Ginger), Andrew Dice Clay (Augie), Bobby Cannavale (Chili), Michael Stuhlbarg (Dr. Flicker), Peter Sarsgaard (Dwight), Louis C.K. (Al), Max Casella (Eddie), Alden Ehrenreich (Danny). P: Perdido Productions; Letty Aronson, Stephen Tenenbaum, Edward Walson. USA 2013. 98 Min. CH-V: Frenetic Films; D-V: Warner Bros.



Die Farbe Rot

MARY QUEEN OF SCOTS von Thomas Imbach



«A queen who lost three kingdoms / A wife who lost three husbands / A woman who lost her head» – «Eine Königin, die drei Königreiche verlor / Eine Ehefrau, die drei Männer verlor / Eine Frau, die den Kopf verlor»: Mit diesen Schlagzeilen wird Thomas Imbachs Spielfilm *MARY QUEEN OF SCOTS* beworben. Man möchte beim Schreiben über den Film die Loglines gerne etwa folgendermassen ändern: «Eine Frau, eine Kontrahentin, zwei Konfessionen, drei Ehemänner, vier Zofen.» Nicht Friedrich Schillers fünftaktiges Trauerspiel «Maria Stuart» von 1800, sondern Stefan Zweigs 1935 erschienene gleichnamige Biografie der unglücklichen schottischen Königin liegt Imbachs Film zugrunde. Seine Motivation, sich als Schweizer im Jahr 2013 in einem Film mit der 1542 geborenen und 1587 enthaupteten Monarchin Schottlands zu beschäftigen, sei purer Intuition entsprungen, sagt der Regisseur. Tatsächlich aber ist das, was auf den ersten Blick so abwegig scheint – dass Thomas Imbach zum ersten Mal einen historischen Kostümfilm dreht und erst noch in französischer und englischer Sprache –, so abwegig nicht. Im Ge-

genteil. *MARY QUEEN OF SCOTS* reiht sich mit seinen farbsatten und prächtigen Bildern nahtlos in Imbachs von jeher von augenfälliger Bildlichkeit gekennzeichnetes filmisches Schaffen ein.

Rainer Klausmanns bedächtige Handkamera, Natur- und Kerzenlicht, ein im Gegensatz zu den bisweilen wildfliegenden Reitszenen gewissermassen verweilendes Erzählen prägen *MARY QUEEN OF SCOTS*; auch gibt es Landschaftsfahrten, die Seelenzustände spiegeln: ebenerdige Steadycam-Runs über Moor, Gestrüpp und Strand. Auch über den Ton, die Tonspur, die von *Sofia Gubaidulina* komponierten eigenwilligen Akkordeonstücke lässt sich sinnieren; hinzu kommen – wie in anderen Imbach-Filmen, man erinnere sich etwa an *I WAS A SWISS BANKER* – auch gesungene (Volks-) Lieder.

Und dann muss man über die Farbe Rot reden. Das Rot, das symbolisch für die Titelheldin steht, für ihre Liebe, ihre glühende Leidenschaft. Das Rot des Kleides, das sie bei der Hinrichtung trägt, das bildliche Rot des Blutes an ihren

Händen. Das Rot aber auch des Blutes, das sie, vergiftet, wieder ausspuckt um weiterzuleben, das Blut, das ihre nackte Schenkel herunterläuft, kurz bevor sie, keine fünfundzwanzig Jahre alt, von ihren eigenen Untergebenen überrannt und festgenommen wird, um entthront die restlichen Jahre ihres Lebens im Kerker zu verbringen. Es ist das Kind der Liebe, ihr einziges Kind der Liebe, das sie da in Streitwirren nach wildem Ritt auf offenem Felde verliert. Weiss sind ihre Schenkel, weiss ihr Wams, weiss das Pferd. Mit ihrem dritten Gatten, dem Protestanten Earl of Bothwell hatte Mary dieses Kind gezeugt. Bothwell ist, so zumindest in Imbachs Film, die Liebe ihres Lebens, der Mann der sexuellen Ekstase, der einzige ihrer Ehemänner, der ihr geistig gewachsen ist. Knapp neun Jahre früher hat Mary – sie wird mit grossen Augen, weitem Gesicht und zartem Rücken von *Camille Rutherford* gespielt – fünfzehnjährig den Thronfolger Frankreichs geheiratet. Doch der Dauphin François II ist ein schwächelnder Junge, der Marys sexuellen Avancen wortwörtlich mit unterm Kissen verstecktem Gewehr den Garaus macht; er stirbt blutig an den Folgen eines Jagdunfalls. Durch den Tod ihres Gatten verliert Mary ihren Anspruch auf den Titel der Königin von Frankreich. So kehrt sie, die dreizehn Jahre früher von der Mutter in einer Nacht- und Nebelaktion nach Frankreich geschickt worden war, nach Schottland zurück. Stolz und unbesonnen steht sie auf dem Deck des Schiffes, das prompt mit feindlichen Pfeilen empfangen wird: Angespannt sind die (politischen) Verhältnisse, die die junge Königin Schottlands bei ihrer Rückkehr antrifft.

Ein mit leerem Sattel heimkehrendes Pferd überbringt eine Todesbotschaft; ein Spielzeugschiffchen markiert die Reise übers Meer: Es gibt in *MARY QUEEN OF SCOTS* eine verspielte und symbolisch aufgeladene Ebene. Und es gibt den vierten Mann in Marys Leben, den Puppenspieler Rizzio, der anfänglich real, nach seiner Ermordung als Traumgestalt an-

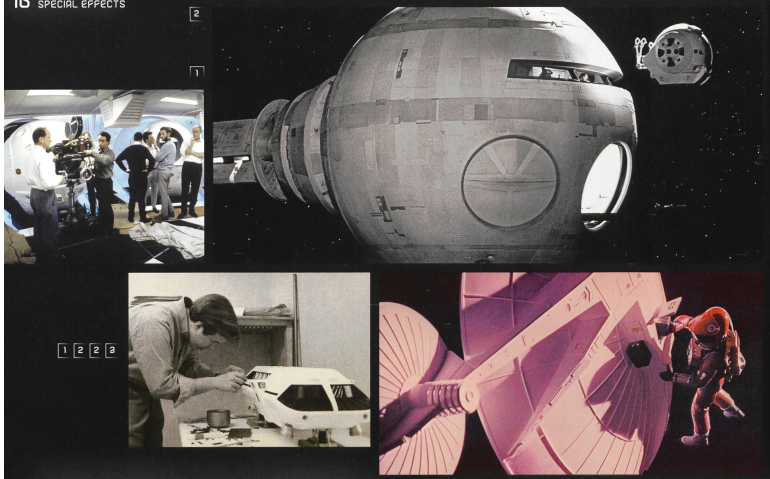
zutreffen ist. Der Schönling und Schwerenöter gewinnt früh das Vertrauen der blutjungen Mary, wird zu ihrem Berater und ihren vier Gefährtinnen, die – weil sie mit Vornamen alle Mary hiessen – als die «Four Marys» in die Annalen eingingen, ein charmant-unterhaltsamer Begleiter. Er trägt manchmal Frauenkleider, liebt Gesang und Spiel. Vor allem aber hat er zwei Puppen: eine mit rotem Haar, die die Queen Elizabeth I repräsentiert, und eine mit dunklem Haar, die für Mary steht – man fühlt sich nicht nur von ungefähr an die Hasenpuppen-Eltern in Peter Liechtis *VATERS GARTEN* erinnert.

Es sind nicht, oder bloss in Ansätzen, die historischen Ereignisse, Schlachten und Streitereien, die Thomas Imbach auf die Leinwand bringt, vielmehr ist es Marys Innenwelt, sind es ihre Gefühle, ihre eigene, oft unangepasste Sicht der Dinge auch. Sie wird im Puppenspiel wiedergegeben, aber auch in nie abgesandten, aus dem Off vorgetragenen Briefen an Queen Elizabeth I, an die Cousine, der sich Mary, obwohl sie ihr nicht ein einziges Mal persönlich begegnet, fast wahnhaft ihr ganzes Leben lang schwesterlich verbunden fühlt. *MARY QUEEN OF SCOTS* beginnt in der Nacht vor Marys Hinrichtung im Jahr 1587. Blendet zurück, rollt auf, dringt vor in verblendete weibliche Innenwelten und endet eindrücklich mit einem Traum: blutverschmierten Händen, einer nicht vom Kopf zu lösenden Krone, einem letzten Brief sowie der Bitte um eine scharfe Axt.

Irene Genhart

Regie: Thomas Imbach; Buch: Thomas Imbach, Andrea Staka, Eduard Habsburg nach dem Roman «Maria Stuart» von Stefan Zweig; Kamera: Rainer Klausmann; Schnitt: Tom La Belle; Ausstattung: Gerald Damovsky; Kostüme: Rudolf Jost; Musik: Sofia Gubaidulina. Darsteller (Rolle): Camille Rutherford (Mary), Sylvain Levitte (François I), Mehdi Dehbi (Rizzio), Sean Biggerstaff (Bothwell), Aneurin Barnard (Darnley), Edward Hogg (Moray), Tony Curran (Knox), Bruno Todeschini (De Croc), Roxane Duran (Mary Seton), Joana Preiss (Marie de Guise), Stephan Eicher (Henry II). Produktion: Okofilm Productions; Andrea Staka, Thomas Imbach. Schweiz 2013. Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Pathé Films, Zürich





«DA MERKTE KUBRICK, DASS WIR PROBLEME LÖSEN KONNTEN»

Sgespräch mit Douglas Trumbull

FILMBULLETTIN Ich würde gern mit dem Beginn Ihrer Karriere anfangen. Wie sind Sie zum Filmgeschäft gekommen, was waren Ihr Hintergrund und Ihre Ausbildung?

DOUGLAS TRUMBULL Ich habe eine Highschool-Ausbildung, war sogar kurze Zeit auf dem El Camino Junior College, aber ich war begierig zu arbeiten. Ich habe mich leidenschaftlich für Science-Fiction interessiert, und dann habe ich angefangen zu zeichnen. Ich wurde ein ziemlich erfolgreicher technischer Illustrator in einem Airbrush Office, wo es um fotorealistische Zeichnungen ging. So war mein Portfolio voll mit diesen Werbezeichnungen. Dann suchte ich nach "richtiger" Arbeit, und zwar in Hollywood. Jemand vermittelte mich zu Graphic Films, wo ich an animierten Werbefilmen über den Weltraum für die Nasa (SPACE IN PERSPECTIVE) und die US-Air-Force (LIFELINE IN SPACE) gearbeitet habe. Das waren zu Beginn sehr traditionelle Filme, über das Apollo-Programm zum Beispiel, oder spezielle Filme für den Senat über den Etat, der nötig wäre, um zum Mond zu fliegen.

FILMBULLETTIN Wann war das?

DOUGLAS TRUMBULL Das war in der ersten Hälfte der sechziger Jahre. Ich malte, wie ich mir die Umkreisung des Mondes oder eine mögliche Landung vorstellte. Und dann erhielt Graphic Films den Auftrag, einen Film mit dem Titel TO THE MOON AND BEYOND zu drehen. Der wurde dann in einem Planetarium auf einer riesigen Leinwand im sogenannten «Cinerama 360»-System projiziert. Das ist ein 70mm-Film, der bei horizontaler Aufnahme ein sich über zwei normale Bildflächen erstreckendes extremes Weitwinkelfeld ermöglicht. Der Film war fast vollständig animiert und deckte ganz viele Themen ab, vom Urknall bis zu

Unendlichkeit – in fünfzehn Minuten (lacht). Ich war für das gesamte Artwork zuständig. Diesen Film hat dann 1964 Stanley Kubrick auf der New Yorker Weltausstellung gesehen, und zwar ausgerechnet zu dem Zeitpunkt, als er 2001: A SPACE ODYSSEY vorbereitete. Und so hat er mich einfach engagiert.

FILMBULLETTIN Das wäre meine nächste Frage gewesen: Wie hat die Arbeit mit Stanley Kubrick angefangen?

DOUGLAS TRUMBULL Es ging für mich mit einem kleinen Beratervertrag los. Kubrick wollte zunächst die Welt der visuellen Effekte verstehen, aber auch ein Gefühl für die Gestaltung des Weltraums bekommen. Ich habe dann erst einmal Mondbasen und Raumschiffe designt – bis Kubrick entschied, dass die gesamte Produktion nach London verlagert werden sollte. Stellen Sie sich das einmal vor: Damals gab es keine Faxmaschine, kein Internet, keine Fotoubertragung per Mail, kein FedEx, der Pakete rasch hin- und hergeschickt hätte – es hätte Wochen gedauert, um halbwegs vernünftig miteinander zu kommunizieren. Darum kündigte Kubrick meinen Vertrag, ich war plötzlich meinen Job los, zumal die Firma keine weiteren Aufträge in der Pipeline hatte. Darum habe ich Kubricks Telefonnummer herausgefunden, ihn angerufen und ihm gesagt: «Hey, ich will trotz aller Probleme an deinem Film mitarbeiten. Ich komme einfach rüber.» Kubrick schickte mir und meiner Frau umgehend Flugtickets. Und so begann ich mit meiner Arbeit an 2001.

Vor allem ging es dabei um Animation. Mein erster Auftrag waren zum Beispiel die Bildschirme von HAL, also die animierten Grafiken, die aussehen mussten, als würden sie wirklich aus einem Com-

1 Vorbereitungs- und Dreharbeiten zu 2001: A SPACE ODYSSEY. Regie: Stanley Kubrick (1968). 2 2001: A SPACE ODYSSEY. © Stanley Kubrick bei den Dreharbeiten

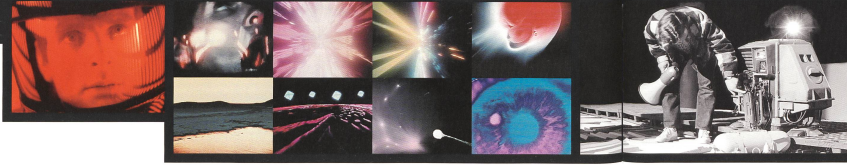
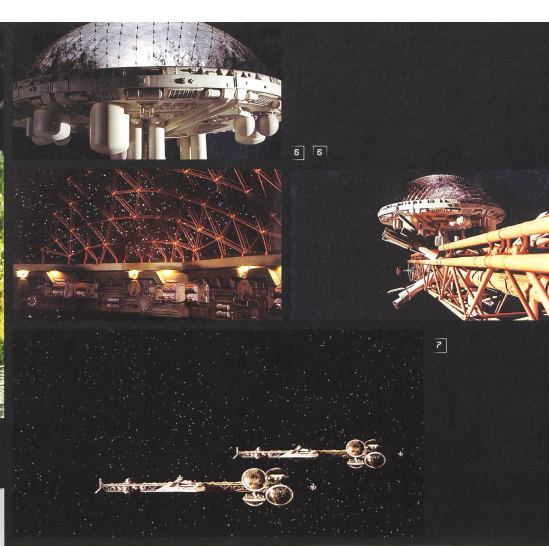
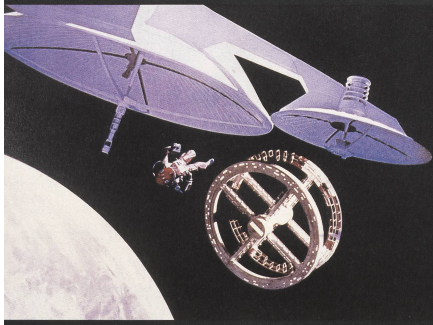
puter kommen. Wir merken rasch, dass bei sechzehn Bildschirmen für sechzehn Projektoren Tausende Filmmeter hätten produziert werden müssen. So animierten wir zunächst einen Frame nach dem anderen, dabei traditionelle Techniken benutzend. Nummer eins hier, Nummer zwei dort – auf diese Weise hätte das fünf Jahre gedauert. Jetzt konnte ich meinen Ingenieurshintergrund seitens meines Vaters mit einbringen. Wir bauten also einen sogenannten animation stand, einen Tricktisch. Ich entwickelte dann kleine mechanische Hilfsmittel, die erlaubten, dass man Zeichnungen automatisch bewegt. Wir haben den Motor der Animationskamera genommen, führen damit einfach auf das Artwork, das Bildmaterial herunter, um dann die Kamera zu wenden. Auf diese Weise haben wir mehrere Hundert Meter Film belichtet. Da merkte Kubrick, dass wir Probleme lösen konnten. Bei anderen Aufnahmen wurden zum Beispiel Sterne auf glänzendes, schwarzes Papier aufgespritzt. In vielen Tests haben wir dann versucht, die optimale Geschwindigkeit der Sterne für eine jede Aufnahme herauszufinden. Die Hintergründe von Erde, Jupiter und Jupitermonden waren Dias, die einfach von hinten beleuchtet wurden. So kam es dazu, dass ich auch auf Film Bühnen grössere Szenen drehen durfte. Die verschiedenen Aspekte des Films verlangten auch eine Nähe zu Wissenschaft und Astronomie, und dafür war ich genau der Richtige. Die anderen prop makers oder set designers, die Requisitenhersteller, die Ausstatter, dachten über Science-Fiction oder wissenschaftliche Grundlagen gar nicht nach.

FILMBULLETTIN Hatten Sie auch mit jenen Modellen der Raumschiffe zu tun, die zur Walzermusik von Strauss zu tanzen scheinen?

DOUGLAS TRUMBULL Ja, und zwar bei allen. Sobald das Design für jedes Modell grob umrissen war, wurde die Grundform für das Raumfahrzeug entwickelt. Danach wurden die Details erstellt und mit dem Anmalen begonnen. Die Materialien konnten vielfältig sein: Holz, Fiberglas, Plexiglas, Stahl, Blech, Aluminium. Die Feinarbeit bestand aus speziell geformten Umkleidungen aus Plastik und anderen Materialien. Eine Heidenarbeit, die Monate in Anspruch nahm.

FILMBULLETTIN Was war Kubrick für ein Mensch?

DOUGLAS TRUMBULL Er war eine faszinierende Persönlichkeit. Wie Sie sicherlich wissen, begann er als Fotograf für «Look», und von daher hatte er ein besonderes Auge für die fotografischen Aspekte eines Films. In seinen frühen Filmen hat er ja auch häufig selbst die Kamera geführt. Er war also so eine Art Regisseur/Kameramann/Autor, und Stanley hat sich auch beim Schreiben überaus wohlgefühlt. Es ist wirklich hart, einen Science-Fiction-Roman für die Leinwand zu adaptieren. Ein komplett anderes Medium, nicht verbal, sondern visuell. Und Stanley hatte die klare Vision, dass 2001 ein episches Abenteuer werden sollte. Er wollte, dass die Zuschauer das Gefühl hatten, als würden sie tatsächlich ins All reisen. Darum diese aufregenden, spektakulären Panoramen des Weltraums, die auch ein John Ford so nicht hinbekommen hätte. Er fühlte eine Art Verantwortung, dem Zuschauer das Universum näherzubringen. Darum waren er und Arthur C. Clarke an einem gewissen Punkt auch unstimmig über den Fortgang der Geschichte. Stanley beharrte auf dem visuellen Aspekt des Films, während Clarke eher an der Handlungsführung interessiert war. Das führte zwangsläufig dazu, dass Kubrick einen grossen Teil der Dialoge



1 2001: A SPACE ODYSSEY Regie: Stanley Kubrick (1968); 2 Keir Dullea in 2001: A SPACE ODYSSEY; 3 aus der «Stargate»-Sequenz von 2001; 4 Bruce Dern mit den Dronen Huey und Dewey in SILENT RUNNING; Regie: Douglas Trumbull (1972); 5 Douglas Trumbull bei den Dreharbeiten zu SILENT RUNNING; 6 Modelle und Sets für SILENT RUNNING; 7 SILENT RUNNING

selber schrieb, immer darauf fussend, was für das funktionierte, was er am nächsten Tag beim Dreh vorhatte. Der ganze Prozess der Dreharbeiten war eine Forschungsreise, bei der man jeden Tag etwas Neues erfand. Und das ist einmalig. Das passiert sonst nie in der Filmindustrie. Filme sind ein Geschäft, die Firmen wollen ein Produkt herstellen, das sich gut verkaufen lässt. Wo kann man den besten Handel abschliessen? Um Qualität geht es dabei schon lange nicht mehr.

FILMBULLETIN Wie haben Sie die berühmte letzte Szene, besser bekannt als «Stargate», kreiert?

DOUGLAS TRUMBULL Das ursprüngliche Drehbuch verlangte eine Art Schlitz, so als ob einer der Jupitermonde ein Loch gehabt hätte, vielleicht ein Höhle, die ihn einmal ganz durchmisst. Es sollte der Eindruck entstehen, dass man ein anderes Universum sieht, wenn man hindurchschaut. Der Mond war so etwas wie eine Zeitmaschine – ein *time warp*. Es geht also um die Idee, dass ein physisches Objekt im Nu Zeit und Raum überwindet. So stand es im Skript. Wir versuchten also, diese Vorgabe umzusetzen, aber niemand wusste wie. Stanley bat jeden im Team um Vorschläge. Sogar *Tony Masters*, dieser überaus talentierte Production Designer, war ratlos. Da fiel mir ein, dass ich bei *THE MOON AND BEYOND* mit John Whitney zusammengearbeitet hatte. John Whitney hatte da schon mit einer Animationstechnik experimentiert, bei der er Motoren herstellte, die eine Kamerabewegung über das Bildmaterial erlaubten. Dabei konnte er auch Dinge bewegen und durch lange Belichtung den Eindruck kontinuierlicher Bewegung herstellen. Ich experimentierte dann erst mal am Trickstisch mit Polaroids. Wir haben nämlich von jeder Szene des Films zu

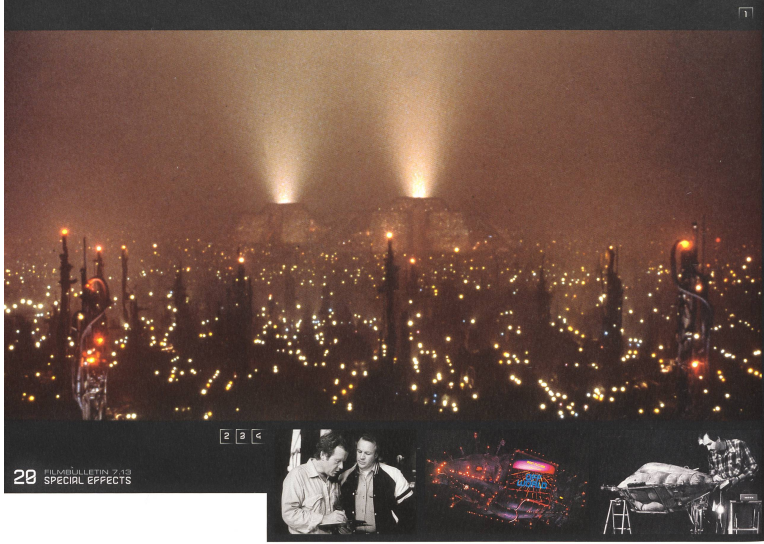
nächst Polaroids geschossen. So haben wir die Polaroidkameras oben am Trickstisch, wo die einzelnen Bilder mit herabblinkender Kamera belichtet werden, befestigt. Die Kamera kann hier auf und ab bewegt werden, mit sich anpassender Schärfe. So haben wir es dann gemacht: die Polaroidkamera oben auf einem regalähnlichen Gerüst. Ich nahm dann die Vorlage, ein sehr dünnes, von unten beleuchtetes Artwork, das ich zum einen vor- und zurückschieben, zum anderen mit anderen Bildmaterialien überlagern konnte. Und dann liess ich die Kamera auf Schienen von oben nach unten sausen – mit offener Linse. So entstanden diese Lichtstreifen, durchaus vergleichbar mit dem Effekt, der entsteht, wenn man nachts mit offener Blende Autoscheinwerfer fotografiert. Ich war so aufgeregt. Ich lief gleich zu Stanley und rief: «Das ist unser Stargate!» Und er sagte einfach nur: «Yes.» Die «Stargate»-Apparatur war riesengross, mit sich bewegenden Glasscheiben und Kameras, die den ganzen Flur durchmessen konnten. So etwas hatte es vorher noch nicht gegeben. Damals gab es noch keine *motion control* und keine Computer. Alles war mechanisch. Das Problem war also gelöst, die Dreharbeiten konnten beginnen. Jetzt ging es nur noch darum, das Produktionsdesign und das Artwork zu zeichnen und herzustellen – mit den Mustern, Linien und Farben. Meine Hauptarbeit bestand darin, die Herstellung dieses Bildmaterials zu überwachen und den Zeichnern Anweisungen zu geben. Die Dreharbeiten waren dann sehr zeitaufwendig und dauerten mehrere Monate. Manchmal konnte ein einziger Shot bis zu zwei Tage dauern, weil wir auch immer sehr viel experimentiert und ausprobiert haben.

FILMBULLETIN Natürlich möchte ich auch gern über SILENT RUNNING sprechen. War das ein grosser Schritt für Sie, zur Regie zu wechseln?

DOUGLAS TRUMBULL Nun – die Umstände waren etwas, nun ja, eigenartig. Mir ging es damals sehr gut. Ich war zurück in Los Angeles. Ein junger Mann mit vielen Möglichkeiten. Ich hatte aber immer noch dieses ungeheure Interesse an Science-Fiction. Darum schrieb ich ein Treatment für einen Film, das Treatment für SILENT RUNNING. Ich hatte überhaupt nicht die Absicht, die Regie zu übernehmen, allein schon die filmische Adaption meiner Idee durch jemand anderen hätte ich cool gefunden. Ich traf mich dann mit einigen Leuten aus der Industrie. Ein junger Filmemacher hatte zum Beispiel einen Freund, der einen Agenten kannte, der jemanden bei Universal kannte. So funktioniert nun mal das Kommunikationsnetz. Ich ging also zu Universal: «Hier. Ich habe dieses Treatment für diesen Film, weiss aber nicht, was ich damit machen soll.» Das war zu einer Zeit, als alle Studios von EASY RIDER geschockt waren: Ein extremer Low-Budget-Film, mit sehr wenig Geld entstanden, unabhängig produziert, unabhängig vertrieben, ohne Werbung in die Kinos gekommen, also komplett ausserhalb der Hollywoodindustrie entstanden – und dann dieser Riesenerfolg. Und nun fragten sich alle: «Wie können wir diesen Erfolg nachahmen?» So verfiel Universal auf einen Plan für ein Experiment: Fünf eine Million teure Low-Budget-Filme sollten entstehen, gesponsort vom Studio, aber gänzlich ohne dessen Einmischung in die Produktion. Wer auch immer den Film übernahm, konnte machen, was er wollte, solange es nicht mehr als eine Million Dollar kostete. Zu diesen fünf

Filmen gehörte auch SILENT RUNNING. Das Studio wollte den Film also herausbringen, doch wer sollte Regie führen? Ich wusste gar nichts über Regie. Trotzdem kam nach einer Reihe von Gesprächen die Frage auf: «Warum inszenierst du ihn nicht selbst? Du verstehst ihn, du weisst, wie es geht, du bist der *special-effects-guy*.» Und ich antwortete: «Well, okay.» So einfach war das. Ich hatte wirklich keine Ahnung vom Regieführen. Ich war nie auf einer Filmhochschule, ich wusste nichts über Schauspielführung oder Lichtsetzung. Und auf einmal stehe ich am Set, mit einer Crew. Und ich lerne, Regie zu führen, während wir den Film drehen. Die Crew lehrte mich einfach zu inszenieren. *Bruce Dern* zum Beispiel, der Hauptdarsteller, war fantastisch. Er war ein *method actor*. «This is how we do it», sagte er immer und spielte mir etwas vor. Bis ich es verstanden hatte. Er macht ja im Film auch einige sehr starke emotionale Momente durch. Ich bin überzeugt, dass er eigene Lebenserfahrungen mit eingebracht hat, um diese Rolle auszufüllen. Wenn er zum Beispiel über sein Bedauern über den Tod seiner Mannschaft spricht, denke er an seine zwölfjährige Tochter, die ertrunken ist. Ich habe deshalb versucht, diese Szene in einem Take zu drehen, und es hat geklappt. Ich wollte ihn diese emotionale Strapaze nicht noch einmal durchmachen lassen. Die Szene ist übrigens unscharf – was will man machen? Es ist trotzdem ein grosser Moment. So lernte ich das Filmemachen.

Schauspieler sind eigentlich immer in Ordnung. Normalerweise möchten sie, dass man ihnen sagt, was sie tun sollen. Ich fand heraus, dass viele Regisseure Schauspieler wie eine Viehherde betrachten. «Stell dich hierhin, stell dich dorthin.» Viele Schauspieler erleben



28 FILMBULLETTIN 7.29
SPECIAL EFFECTS



1 BLADE RUNNER, Regie: Ridley Scott (1982); 2 Ridley Scott und Douglas Trumbull bei den Dreharbeiten zu BLADE RUNNER; 3 Blimp in BLADE RUNNER; 4 Herstellung des Blimps für BLADE RUNNER; 5 Arbeiten am Set der Stadt und Dreharbeiten zu BLADE RUNNER.



dieses Vorgehen nur, weil sie sich selbst einbringen und dem Regisseur auch mal Vorschläge machen. Regisseure sollten immer darauf hören, was die Schauspieler sagen, und ich bin da sehr flexibel. Schauspielern ist wie eine Gruppentherapie. Man erreicht etwas nur zusammen. Für mich ist das damals gut aufgegangen. Das Regieführen gefiel mir. Vielleicht ist es sogar das einfachste beim Filmemachen. Herausfordernder sind schon die Special Effects und andere technische Aspekte. Ein Filmemacher muss sich immer seiner Verantwortung bewusst sein und wissen, was zu tun ist – auch wenn er keine Kamera führen kann.

FILMBULLETTIN Ich habe gelesen, dass Universal überhaupt keine Werbung für den Film gemacht hat.

DOUGLAS TRUMBULL Das war ein weiterer Teil des Experiments (lacht). Sie liebten den Film, sie wollten ihn nicht umschneiden, sie akzeptierten ihn so, wie er war. Ich hatte den final cut. Später fand ich allerdings heraus, dass der Verleih sich nur auf Mund-zu-Mund-Propaganda verlassen wollte – ohne Werbung. Darum war er zunächst ein Flop. Der Kultfaktor von SILENT RUNNING stellte sich nicht sofort, sondern erst in späteren Jahren ein.

FILMBULLETTIN Waren Sie damals über den kommerziellen Misserfolg sehr enttäuscht?

DOUGLAS TRUMBULL Na ja – es wäre für meine Karriere besser gewesen, wenn der Film viel Geld eingespielt hätte. Es hat Spass gemacht, ich hatte überall in Hollywood Jobs. Aber es hätte noch ein bisschen besser laufen können.

FILMBULLETTIN Inzwischen ist der Film aber weltweit berühmt.

DOUGLAS TRUMBULL Ja, er würde sogar sehr liebevoll restauriert. Aber um auf Ihre Frage zurückzukommen: Nach SILENT RUNNING hatte ich ein Entwicklungsbüro für Science-Fiction-Filme und Verbindungen zu Warner Brothers und Fox und mehreren anderen Studios.

FILMBULLETTIN Sie waren da also schon selbständig mit einer eigenen Produktionsfirma?

DOUGLAS TRUMBULL Ja. Ich arbeitete mit anderen Drehbuchautoren zusammen, wir entwickelten Geschichten. Da habe ich dann bemerkt, wie funktionalisiert das Filmgeschäft ist, wie viele Kräfte daran mitwirken, die nichts mit dem zu tun haben, was man eigentlich machen möchte. Ich hatte zum Beispiel ein wundervolles Science-Fiction-Projekt für MGM namens «Pyramid». Das Drehbuch war schon fertig, die Locations bestimmt, wir hätten anfangen können. Doch dann entschied Kirk Kerkorian, dem Studio eine Produktionspause zu verordnen. «Was???», schrie ich, und damit war das Projekt gestorben. Es ist schon bedauerlich: Wir hatten für «Pyramid» ein wirklich gutes Drehbuch, doch dann änderte sich bei MGM das ganze Management. Ich habe dann für die Universal BACK TO THE FUTURE ... THE RIDE gemacht, der von Steven Spielberg produziert wurde, wo es um die Zukunft von Themenparks und ihre Superhelden ging. Dann hatte ich ein Projekt mit Arthur P. Jacobs, dem Produzenten von PLANET OF THE APES, namens «Journey of the Oceanauts». Doch er starb 1973 plötzlich mit nur einundfünfzig Jahren an einer Herzattacke. Ich dachte nur noch: «Bringt mich hier raus!» Es ist wirklich ein verrücktes Business. Zu dem Zeitpunkt sprach ich mit meinem Anwalt über die Idee, ob ich mich nicht mit Filmtechnologie beschäftigen sollte – nur um zu

überleben. Wie kann man Filme verbessern? Neue Wege finden, Menschen zu unterhalten, bessere Kameras entwickeln, bessere Leinwände. Kurzum: Was kann man tun, um den Prozess des Filmemachens zu verbessern? Ich entwickelte also zusammen mit Paramount eine Firma.

FILMBULLETTIN Wann war das?

DOUGLAS TRUMBULL 1974. Zu der Zeit habe ich auch den Showscan-Prozess erfunden.

FILMBULLETTIN Wie funktioniert der genau?

DOUGLAS TRUMBULL Wir machten damals bei unserer Suche nach Verbesserungen eine Serie von Tests und hatten dabei auch die Filmgeschichte im Hinterkopf. Wir liehen uns alte Filmkameras aus, von 16 bis 35mm, und projizierten Filme in verschiedenen Grössen auf unterschiedliche Leinwände. Wir kamen zu dem Schluss, dass sie alle sehr ähnlich waren und nichts Besonderes enthielten. Dann fragten wir uns: «Was haben wir noch nicht ausprobiert?» Das Einzige, was uns noch einfiel, war die Bildgeschwindigkeit. Wir machten auf einem Golfkurs mit einer 16mm-Kamera einen simplen Test. Wir liessen den Film erst mit 24, dann mit 36, 48, 68 und 79 Bildern pro Sekunde laufen. Als der Golfspieler bei 24 Bildern pro Sekunde den Schläger schwang, war die Bewegung sehr verschwommen, fast unsichtbar. Der Ball liess sich nicht einfangen. Sobald wir aber die Bildfrequenz erhöhten, konnten wir den Ball den ganzen Weg verfolgen. Wir haben sonst nichts verändert: dieselbe Kamera, denselben Film, denselben Bildausschnitt. Nur die Geschwindigkeit variierte, und alles wurde plötzlich sehr viel schärfer und sichtbarer. Das führte zu einem anderen Test. Wir bauten an der Universität ein Labor auf. Wir zeigten jedes Mal denselben

Shot eines Autos, das die Strasse entlangfährt, immer dieselbe Einstellung, ohne eine emotionale Darstellung durch Schauspieler. Wir haben uns nur auf den fotografischen Aspekt mit unterschiedlichen Bildfrequenzen konzentriert. Diese Filme haben wir dann verschiedensten Leuten vorgeführt. Dabei haben wir, ähnlich wie bei einem Lügendetektor, Blutdruck, Puls oder Atemfrequenz gemessen. Die körperliche Reaktion auf die ansteigende Bildfrequenz erhöhte sich immer mehr. Die Erkenntnis war also, dass sich das Publikum durch Bilder körperlich stimulieren liess.

Der Vorstandsvorsitzende von Gulf and Western, damals der Mutterkonzern von Paramount, sah meinen Demofilm und sagte: «Wir müssen unbedingt einen Spielfilm auf diese Weise drehen. Das ist einfach grossartig.» Wir suchten dann nach einem geeigneten Stoff, und das führte zu «Brainstorm». Doch dann wechselten die Produzenten, und niemand bei Paramount wollte mehr den Film machen. Sehen Sie – ich habe einfach diese vielen schlechten Erfahrungen im Filmgeschäft gemacht. Es hatte eigentlich gar nichts mit dem zu tun, was ich wollte. Es war diese Dynamik innerhalb der Studios.

FILMBULLETTIN Aber Sie waren Ihrer Zeit mit der Änderung der Bildfrequenz schon voraus. Erst kürzlich wurde eine erhöhte Bildfrequenz ja zum ersten Mal bei THE HOBBIT: AN UNEXPECTED JOURNEY angewendet.

DOUGLAS TRUMBULL Ja, aber wir sind jetzt im digitalen Zeitalter. Digital ist der Schnitt sehr viel einfacher. Die Kameras und Projektoren laufen sogar mit 144 Bildern. Man hat nur noch den Server, von dem



1 Douglas Trumbull und Steven Spielberg bei den Dreharbeiten zu CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND, Regie: Steven Spielberg (1977); 2 THE TREE OF LIFE, Regie: Terrence Malick (2011); 3 Dreharbeiten zu CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND; 4 das Mutterschiff in CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND; 5 in Erwartung des Mutterschiffs; 6 2001: A SPACE ODYSSEY, Regie: Stanley Kubrick (1968); 7 Douglas Trumbull bei Aufnahmen zu UFOTOG (2013)

alles übertragen wird. Das macht die Dinge sehr viel einfacher, ohne grosse Anstrengung. Und natürlich ist die digitale Technik inzwischen sehr viel preiswerter geworden.

FILMBULLETTIN Sind Sie deswegen verbittert, weil Sie Anfang der achtziger Jahre das Showscan-Verfahren wirtschaftlich nicht durchsetzen konnten?

DOUGLAS TRUMBULL Nein – damit beschäftige ich mich gar nicht. Ich bin ein sehr optimistischer Mensch. Wenn die Zuschauer mögen, was ich mache, und ich immer noch Gelegenheit habe, meine Filme zu zeigen oder meine Ideen zu realisieren, ist das schon sehr viel wert. Mir hat es immer sehr viel Freude gemacht, Projekte zu planen und sie dann – wenn alles gut ging – in die Kinos zu bringen.

Was jetzt ja sehr interessant ist, ist, dass sich die Filmindustrie in einem Status der Verzweiflung befindet. Das Publikum macht nämlich keinen Unterschied mehr, ob es einen Film auf der grossen Leinwand oder auf einem Tablet-Computer sieht. Oder es wartet, bis der Film auf DVD oder VoD erscheint. Die Studios machen sowieso schon fünfundsiebzig Prozent ihrer Einnahmen auf diese Weise. Darum gibt es eigentlich niemanden mehr, der das Publikum im Kino beeindrucken will – ausser ein paar Verzweifelte, die sich um das Drumherum kümmern: bequeme Sitze, Beinfreiheit, grosszügige Bars, Bedienung im Kino. Aber das geschieht eben eher aus Verzweiflung. Niemand denkt mehr über das Medium selbst nach. Wir sind einsame Wölfe. Aber so schlimm ist es gar nicht. Wenn ich einen Film nach meinem Gutdünken machen kann, reicht mir das schon.

FILMBULLETTIN Sie haben sogar mit Terrence Malick an HE TREE OF LIFE zusammengearbeitet. Wie ist er als Regisseur?

DOUGLAS TRUMBULL He's a very sweet man. Wir kennen uns schon seit Jahren. Kürzlich fanden wir heraus, dass wir beide Hobbyastronomen sind. Darum haben wir eine Menge gemeinsam. Wir sprachen zunächst über THE TREE OF LIFE und VOYAGE OF TIME. Als mir anfangs gesagt wurde, dass THE TREE OF LIFE ein Film mit Brad Pitt sei, dachte ich an eine grosse Produktion. Dem war dann aber gar nicht so.

VOYAGE OF TIME soll ein fünfundvierzigminütiger Imax-Film über die Entstehung des Universums werden, eine Kurzversion von THE TREE OF LIFE ohne die Live-Action. Ich bin ein Freund von Terry und habe bei den Special Effects nur beraten. Wir arbeiteten an langen Wochenenden in einem Labor und experimentierten mit Tanks, Wasser und anderen Flüssigkeiten, um zu sehen, wie sie sich unter unwirklichen Phänomene zu erzeugen. So stellte sich Terrence zum Beispiel einen Asteroiden vor, der die Erde massiv zerstört und für die Ausrottung der Dinosaurier verantwortlich ist. Da haben wir an einem ganz normalen Tisch gearbeitet, mit sogenannten «Water Jets», deren Aufprall wir dann mit tausend Bildern pro Sekunde aufgenommen haben. Wir haben zwar auch Computer benutzt, aber nur, um die Bilder zusammensetzen, die Spezialeffekte entstanden auf mechanische Weise. Und ich finde, wir waren sehr erfolgreich.

FILMBULLETTIN Woran arbeiten Sie jetzt?

DOUGLAS TRUMBULL Ich plane zwei Science-Fiction-Filme. Einer davon soll mit hundertzwanzig Bildern pro Sekunde entstehen. 4K, 3D, auf riesengrosser Leinwand. Man hat fast das Gefühl, sich im Welt-

raum zu befinden. Viele Menschen haben AVATAR gesehen, manche wieder und immer wieder, und sich als Teil der Handlung gefühlt. Es gibt also ein Publikum für diese Art von Filmen. So schrieb ich ein Drehbuch speziell für dieses Abenteuer, bei dem es wieder um den Weltraum geht, wissenschaftlich akkurat, so ähnlich wie in 2001: A SPACE ODYSSEY. Kein modischer Superheldenfilm, sondern eine reale Geschichte über reale Menschen. Um überhaupt jemanden für diesen Film zu interessieren, haben wir zunächst eine Demonstration gedreht, die einen ersten Eindruck vom Film geben soll. Wir stecken jetzt in den letzten Arbeiten für einen zehnminütigen Demonstrationsfilm. Alles mussten wir bislang selber machen. Wir haben das ganze Zubehör gebaut, die Green Screens, den Vorführraum. Wir entdeckten im Moment das Kinomachen in all seinen Aspekten.

FILMBULLETTIN Wie soll der Film heissen?

DOUGLAS TRUMBULL UFOTOG, das ist eine Abkürzung für «Ufo-Fotografie». Das geht auf ein Projekt zurück, an dem ich jetzt seit bald fünfzehn Jahren arbeite. Der Film ist von CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND und natürlich von 2001 beeinflusst und beschäftigt sich mit der Frage, ob es wirklich ausserirdisches Leben gibt. Bei der Grösse des Weltalls ist das mehr als wahrscheinlich. Gibt es Ufos wirklich? Oder sind sie unserer Phantasie entsprungen? Oder verheimlicht die US-Regierung der Bevölkerung etwas? Ich weiss es nicht. Die Idee des Films ist, innerhalb einer fiktiven Handlung wissenschaftlich Ufos zu fotografieren, mit High-Quality-Equipment, das auch das Militär benutzt. Das beschäftigt sonst niemanden, und ich möchte es professionell aufziehen. Dann bekommt man einen guten, wertvollen, wis-

senchaftlich überwachten Film, der von anderen Wissenschaftlern ernst genommen und analysiert wird. Den Demonstrationsfilm kann man übrigens auf meiner Website www.douglastrumbull.com sehen. Mit diesem Film habe ich bei Produzenten die Klippen geputzt und wurde jedes Mal abgewiesen. Ich konnte niemanden finden, der an mein Vorhaben glaubte. Aber: Niemand hat jemals Geld mit Science-Fiction über Ufos oder den Weltraum verloren, ähnlich wie bei Western. UFOTOG ist meine Version, wie man dem Phänomen «Ufo» begegnen kann, mit hochauflösenden Teleskopen und seriösem wissenschaftlichem Equipment. Und vielleicht erregt dieser Film endlich das Interesse, um die Möglichkeit ausserirdischen Lebens im grossen Stil zu erforschen, also das real project anzugehen. Dann würde ich wieder um einen Film über das real project drehen und fotografieren, wie die Astronomen arbeiten. Da sehen Sie mal, wie verrückt ich bin.

Das Gespräch mit Douglas Trumbull führte Michael Ranze während des diesjährigen Festival del Film Locarno

Douglas Trumbull wurde 1942 in Los Angeles geboren. Als Berater und Special Effects und Visual Effects Supervisor arbeitete er an Filmen wie 2001: A SPACE ODYSSEY von Stanley Kubrick (1968), CANDY von Christian Marquand (1968), THE ANATOMY OF A MIND von Robert Wise (1971), CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND von Steven Spielberg (1977), STAR TREK von Robert Wise (1979), ALADDIN von Ridley Scott (1982) und THE TREE OF LIFE von Terrence Malick mit. Er führte Regie bei SILENT RUNNING (1972) und BRAINSTORM (1983) und bei mehreren Kurzfilmen, die er teilweise auch selbst produzierte. Ausserdem hält er zahlreiche Patente. Trumbull hat drei Oscar-Nominierungen erhalten und gewann 1993 den Scientific and Engineering Award der Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Dieses Jahr erhielt er den Vision Award - Electronic Studio, am das Festival del Film Locarno neuer zum ersten Mal vergeben.

Duell zweier Manns-Gockel

AM HANG von Markus Imboden



Der Roman des Schweizer Markus Werner, «Am Hang», ist 2004 erschienen und international ein Bestseller. Dass das die Begehrlichkeit nach einer Verfilmung befeuert, ist Fakt. Dass sich ein ambitioniertes, wegen seiner schriftstellerischen Qualität hoch gelobtes Buch ohne originäre Bearbeitung kaum in die Filmsprache übertragen lässt, ebenso. Das gilt auch hier: Das Kernstück der Handlung ist der Dialog zweier kultivierter Männer unterschiedlichen Alters über ihre existenziellen Erfahrungen mit ein und derselben Frau. Der Werdungsprozess für AM HANG war dementsprechend kein einfacher. Doch nun hat der vorab in Deutschland hochkotierte Schweizer Markus Imboden (DER VERDINGBUB) das Schwierige magistral bewältigt. Ausgehend von Skriptentwürfen der Autoren Martin Gypkens und Klaus Richter hat er eine eigene Drehfassung geschrieben und sie als inszenatorische Richtschnur für seine Regie genommen.

Der Film beginnt mit einer tragikomischen Zufallsbegegnung an einem Bahnübergang auf dem Land. Der Mittfünfziger Felix verharrt auffällig nahe am Geleise, und man spürt: Das kommt nicht gut! Als ein Zug naht, taucht plötzlich der wesentlich jüngere Thomas auf und reisst Felix zu Boden. Die beiden tauschen sich kurz aus und gehen auseinander. Doch bald laufen sie sich in einem fast leeren Seehotel in der Südschweiz, im Tessin, wieder über den Weg.

Der Mittdreißiger Thomas ist ein Forscher, erfolgreicher Anwalt, der sich zum Arbeiten an einem Aufsatz für ein paar Tage in sein Ferienhaus zurückgezogen hat. Felix, ein Musiker (in Werners Buch ist er Altphilologe), logiert im Hotel, das in der bewegten Chronik seiner gescheiterten, langjährigen Beziehung – wie man erfährt – einen wichtigen Platz einnimmt. Vor Ort sucht er auf etwas penetrante Art die Nähe von Thomas. Man speist zusammen und trinkt viel. Zu viel, wie sich um-

gehend herausstellt. Es wird dabei vehement über Liebesdinge und Moralvorstellungen debattiert, wobei sich die Positionen weitgehend als inkompatibel erweisen: Thomas verteidigt sein sehr entspanntes Verhältnis zu Fragen von Treue und Seitensprung. Eine Lebenseinstellung, die der moralisierende, wenig tolerante Ältere nicht goutiert. Bald weiss man auch, weshalb: Als der Diskurs mit steigendem Alkoholgehalt intimer, delikater wird, realisiert Felix (und nur er!), dass die immer wieder angesprochene Ex-Geliebte von Thomas, eine Bettina, nicht irgendwer ist. Sondern exakt die Frau, die ihm den Laufpass gegeben, sein Herz gebrochen hat.

Damit wird im Film (einiges früher als im Buch) das zentrale Geheimnis enthüllt. Zu früh? Mitnichten, weil Imboden als ideenreicher und gewiefter Autor mit einem Kunstgriff das Publikum zum Komplizen des argwöhnischen, gereizten Felix macht: Die Handlung wird thrillerartig weitergetrieben und

Bettina (die Felix verschleiern Valerie nennt) tritt in Rückblenden mal mit Thomas, mal mit Felix auf. Im Gegensatz zum Buch, wo das weibliche Objekt der Begierde so nicht in Erscheinung tritt.

Die geschickt erweiterte Handlungskonstruktion erweist sich vor allem auch deshalb als gelungen, weil der exzellente Schauspielführer Imboden ein wunderbar disponiertes Darstellereusemble zur Verfügung hat. Es kann sich in stimmigen Bildkompositionen voll entfalten: Die Kamera verantwortet der international renommierte Schweizer *Rainer Klausmann* (DER UNTERGANG, DER BAADER MEINHOF KOMPLEX, GEGEN DIE WAND), der mit Imboden seit Jahrzehnten immer wieder symbiotisch zusammenarbeitet.

Ideal besetzt ist der komplexe, sperrige Charakter des desillusionierten Felix mit dem Ausnahmekönner *Henry Hübchen*. Man hat ihn auch schon in seichteren Fernsehproduktionen gesehen, wo er seinen Part bis hin zur Persiflage überzeichnete. Doch in AM HANG ist kein Platz für Rampensau-Kinkerlitzchen, und so ruft Hübchen unter Imbodens Führung sein Bestes ab, mit einer Prise Understatement. Man hat für den Trinker eine gewisse Empathie, wenn er ins Schwadronieren kommt und die Welt erklärt. Und man beobachtet ihn kritisch, wenn er sich je länger je mehr als unberechenbarer Rachsüchtiger, gehörnter Getriebener entpuppt, dem etwas Diabolisches anhaftet.

Felix' Antipode Thomas ist *Max Simonischek*, der Sohn der Schauspielstars Peter Simonischek und Charlotte Schwab. Er war für Imboden bereits in DER VERDINGBUB im Einsatz. Nun macht der gutaussehende, virile, junge Mann die altkluge Arroganz seiner Figur ebenso sichtbar wie deren Fragilität, Ver-

unsicherung, ja Angst. Den erfolgshungrigen Juristen, der erreicht, was er will, und Unge- mach mit Köpfchen wegputzt, nimm man ihm voll ab. Und ist berührt, wenn sein hedonistisch-optimistisches Lebensmodell ins Wanken gerät.

Das kernige Duo passt fugenlos, hat Konturen, vermittelt den klassischen Macho-Generationenkonflikt plausibel: Felix hardert damit, dass ihm Thomas die Leichtigkeit des Seins, die unverblümt demonstrierte Manneskraft voraus hat. Thomas seinerseits spürt, intelligent und zur analytischen Antizipation fähig, dass sich im Wesen von Felix eventuell seine eigene Zukunft spiegelt; eine famose Ausgangslage für ein fulminantes Duell zweier Manns-Gockel. Und weil Imboden keine Scheu hat, Naturhaftes als handfeste Metapher einzusetzen (er lässt es theatralisch gewittern, krachen, tosen), nährt er jenen Suspense-Effekt, der dem Werk die Anmutung eines Thrillers verleiht. Ohne Genre-film zu sein.

Die Frauen: Die Bühnenschauspielerin *Sophie Hutter* überzeugt in einer Nebenrolle als Atemtherapeutin Eva, die in einer Klinik die rekonvaleszente Bettina betreut und mit dem Windhund Thomas eine kurze, derbe Affäre hat. Die lebenspralle Eva setzt den Kontrapunkt zum differenzierteren Charakterprofil der Bettina, das *Martina Gedeck* (DAS LEBEN DER ANDEREN, DIE WAND) ausfüllt. Sie hat viele anspruchsvolle Rollen geadelt, schon öfters mit Imboden gearbeitet und ist in AM HANG reife Frau, Weib und Muse zugleich. Und sie verstrahlt eine interpretatorische Luzidität, wie man sie an ihr selten wahrgenommen hat.

Werners Roman hat einen offenen Schluss, der die Freiheit zum Kopfkino anbie-

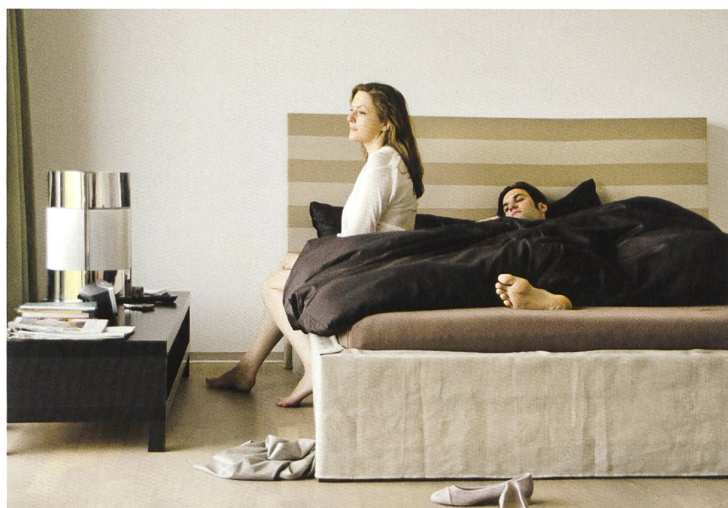
tet. Das befördert Markus Imboden nicht: Er wagt einen überraschenden Showdown, zwingt den von Selbstmitleid, furioser Resignation gebeutelten Felix zu einer kriminalistischen Kurzschlussreaktion (die einem im Nachhinein so kurz-schlüssig aber nicht mehr vorkommt) mit fatalen Folgen für die Involvierten dieser *Amour-à-trois*.

In den Händen eines weniger stilsicheren und lebenserfahrenen Regisseurs hätte dieses Final zu einem Qualitätssturz führen können; man kennt das von manchen Fernsehspielproduktionen. Doch Imboden findet auch hier den Rank, indem er unpathetisch, dafür kurz und schmerzhaft, eine Abrechnung im Gerichtssaal platziert. Mit zwei an Leib und Seele verehrten Mannsbildern mit arg lädiertem Selbstwertgefühl. Und Bettina, die die Arena gestärkt verlässt, emanzipiert vom Druck einer Liebesvorstellung, die der Selbstsucht mehr verpflichtet war als der Partnerschaft.

AM HANG ist eine sinnhaltige, geglückte Literaturverfilmung geworden, weil Markus Imboden den Esprit hat, um intellektuell Bestehendes in eine andere Form zu transponieren. Im Sinn und Geist adäquat, jedoch die kreative künstlerische Freiheit couragiert ausreizend. Sein Werk ist elegant inszeniert, fein ausgearbeitet und famos gespielt. Besser geht das kaum.

Michael Lang

R: Markus Imboden; B: Markus Imboden, Klaus Richter, Martin Gypkens, nach dem gleichnamigen Roman von Markus Werner; K: Rainer Klausmann; S: Ueli Christen; A: Gerald Damovsky; Ko: Claudia Flütsch; M: Ben Jeger. D (R): Henry Hübchen (Felix), Martina Gedeck (Valerie/Bettina), Max Simonischek (Thomas), Sophie Hutter (Eva Nirak). P: Max-image, Dreamer Joint Venture. Schweiz, Deutschland 2013. 91 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich



Bad Banks

MASTER OF THE UNIVERSE von Marc Bauder



Der Sozialismus sowjetischer Prägung hat sich aus einer ganzen Reihe von Gründen selber aufgelöst. Zu ihnen gehörte zweifellos das Übermass an staatlicher Bürokratie, das die Freiheit und Initiative des Einzelnen beschränkte, um ihn an die alles beherrschende Politik zu ketten. Seinerseits ist nun das etwas mildere System Europas und der USA kaum wirklich schon im Begriff, sich von allein zu liquidieren. Indessen hat es seit Jahren unter drastischen Unpässlichkeiten zu ächzen; dabei hätte es Anlass genug gehabt, sich nach 1989 als der wahre «Master of the Universe» zu gebärden: mit dem Ziel, das Ende der Geschichte, statt es nur verbal zu dekretieren, wahrhaftig herbeizuführen.

Die Zeit reichte kaum aus, den Kraftakt ernsthaft anzugehen. Inzwischen hat die Historie im Sauseschritt alles wieder überrollt. Gesetz hat sich das anfängliche Hochgefühl aus mancherlei Gründen. Einer davon sind zweifellos die staatlich garantierten Aus- und Wildwüchse an privater Bürokratie; mit ihnen wird die Freiheit und Initiative des Einzelnen gelähmt und an die alleinseligmachende Knete gefesselt, die als idealer Lebenszweck figuriert. Den zentralen Bereich der westlichen Mechanismen okkupiert, keine Frage, das sogenannte Bankenwesen, das noch bis vor

kurzem Unberührbarkeit beanspruchte und praktisch keiner Aufsicht unterstand. Ob sich daran etwas ändern kann oder ob nur zwei, drei Dinge husch retuschiert werden, steht dahin. Die leere Dose liesse sich auch nur etwas weiter die Strasse hinunterkickern.

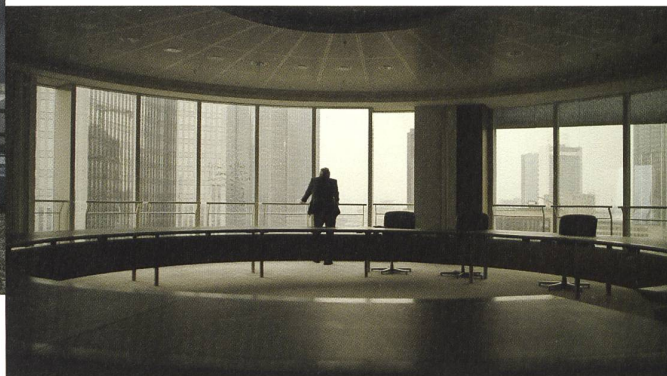
MASTER OF THE UNIVERSE von Marc Bauder gibt einen schmalen und gleichwohl reichen Einblick in die Usancen, die während der letzten zwei, drei Jahrzehnte den alles überragenden einen Zweig dominiert haben. Der Titel des Films zitiert eine parodistische Kennzeichnung, die den Bankiers teils nachgetragen worden ist, die sie sich aber auch selber übergestreift haben. Schauplatz des Geschehens ist eine desolante Flucht leerstehender Büros turmhoch über dem Finanzviertel von Frankfurt. Die Räume bildeten einmal den Sitz einer Firma, die sich verflüchtigt oder verflüssigt hat; vielleicht wars auch eine ihrer Filialen.

Die Rechnungslegung der Deutschen Bank

In den stummen Zeugen der Vergeudung wächst weder eine Rendite noch gähnen Defizite. Einsam gibt ein gewesener Manager Auskunft über seine Laufbahn und versucht,

zu einer Beurteilung der Branche und ihres Aufstiegs und Niedergangs am persönlichen Beispiel zu gelangen. In den Mittelpunkt rückt die Frage, ob die Theorie und Praxis der Kreditore überhaupt je habe verstanden werden können, und zwar von egal wem; oder ob, im Gegenteil, die Routinen bis heute darauf beruhen, dass schon ihre Erfinder und Betreiber letztlich ausserstande waren zu kapiern und zu kontrollieren, was sie initiierten und adaptierten. Es ist ein Verdacht, der sich in den letzten paar Jahren verdichtet und verbreitet hat.

Haben die Akteure schliesslich das gesamte Institut, wie gewonnen, so zerronnen, dem eigenen Schicksal überantwortet; und verlassen sie dann möglicherweise, wie die Ratten, das sinkende Schiff? Der Protagonist jedenfalls hat es bereits getan. Ohne dem Blindwerk für alle Zeiten abzuschwören und sich etwa unter die Durchschnittsverdiener zu mischen, ist Rainer Voss auf Distanz zu den Roulettetischen gegangen: entfernt ähnlich, wie es bei einer Sekte die Abtrünnigen tun. «Das ist ein geschlossenes System», sagt er, «in dem man immer weiter sich von der Wirklichkeit entfernt. Deswegen mache ich mir auch keine Gedanken darüber, ob das, was ich in meinem Job mache, die Deals, die ich



abschliesse, oder die Aktionen, die ich mache: ob die irgendwelche Auswirkungen auf die Welt da draussen haben.»

Dass seine Aussagen und Befunde so manche Frage offen lassen wie sie ansprechen, um sie teilweise auch transparent zu beantworten, liegt wohl in der Natur der Sache. Die Rechnungslegung der Deutschen Bank, davon ist er überzeugt, vermag kein Sterblicher zu interpretieren. Niemand, heisst das, ist imstand, Bonität oder Schiefelage des vielleicht gewichtigsten europäischen Bankhauses aufgrund eherner Zahlen und Fakten zu bekräftigen oder zu bestreiten. Ein Gleiches, sagt der Protagonist, gelte etwa für einen Jahresbericht der UBS.

Eine Frage der Sprache

Denn eines schwebt von Anfang an über dem gesamten Gespräch, nämlich das Gesetz des Schweigens. Ihm verpflichtete sich der Auskunftswillige schon, als er schimmerlos seine erste oder zweite Stelle antrat, damals noch in München, später in Frankfurt. «Bei einer Bank ist es letzten Endes wie bei der Armee.» Das heisst, es wird kommandiert und kein Widerspruch geduldet, mithin auch kein Weiterspruch, der als glatter Verrat gilt.

Hat er es wirklich zustande gebracht, sich aus der *omertà* dauerhaft herauszulösen, die mit einem Begriff aus dem Vokabular der italienischen Mafia so heisst? Da wissen alle von allen, bloss bleibt das Gewusste unauffindbar zwischen den Beteiligten hängen. Das Schweigen wird gewährt und erwartet. Oder hockt der eine oder andere eingefleischte Reflex noch immer im Nacken des inzwischen angegrauten Aktienschubbers? In einem Mass trifft wohl beides zu. Ob der Gehülfe glaubwürdig sei, bleibt deswegen schillernd, weil die Methoden des Kassierens, Belehrens, Verwaltens, Verschiebens, Investierens und Spekulierens, wie er sie gerade selber beschreibt, landläufige Unterscheidungen einebnen: zuvorderst die zwischen Wahrheit und Unwahr-

heit, zusammen mit einer Reihe von weiteren Gegensatzpaaren.

Geglaubt wird, was von jemandem geglaubt werden will. Einer vorab genügt, andere werden dann schon folgen. Wer unbelehrbar seine Zweifel kultiviert, bleibt hingegen auf der Strecke. Die Sprache des Rainer Voss ist entsprechend geschliffen, farbig, sogar von einer gewissen folkloristischen Eigenart. Seine Wortwahl trägt Entscheidendes bei zum Verständnis des Unverstandes. Mehr und mehr erscheinen etwa Gewinne und Verluste, Schulden und Guthaben, Pleiten und Profite, das Ansteigen und Absinken der Kurse wie zwei Seiten der jeweils selben Sache: schöngefärbt, austauschbar und in jedem Fall glänzende Geschäfte verheissend. Schuldenwirtschaft herrscht, wo Schulden behandelt werden, als wären Reserven: in *bad banks* zwischengelagert, ausser Sicht und Sorge.

Jenseits von Protest und Propaganda

Nichts davon ist erstaunlich, wo er doch etwa daran erinnert, dass vor zwanzig Jahren die Haltedauer eines Wertpapiers im Durchschnitt vier Jahre betrug, während die Spanne inzwischen auf zweiundzwanzig Sekunden gesunken ist. Worin der Sinn bestehe, eine frisch angeeignete Beteiligung nach weniger als einer halben Minute weiterzuverkaufen, das könne ihm keiner erklären, versichert Rainer Voss. Verstehen wollte und will offenbar niemand von den Eingeweihten, solange bloss das Rad des unfehlbaren Glücks sich weiter zu drehen scheint.

Die Penunze gewinnt eine phantomatische Allgegenwart in Worten, Zahlen und Formeln, auf Bildschirm, Papier, Karte und Fensterscheibe; sicht- und hörbar jedoch wird sie weder in baren Scheinen noch in klingender Münze. Selbst Zitate aus dieser oder jener Reportage oder Sendung zum Thema zeigen Bilder von Noten und Handgeld nur zurückhaltend. Denn im Idealfall hat die Reibe etwas zu sein, das einen besitzt oder das besessen

wird: verehrt, verwahrt und verrechnet, aber niemals in die Hand genommen, pfui, oder zwecks Beweises unterbreitet; es wäre denn, da schaut keiner hin.

Der Umgang mit dem Gesetz des Schweigens, das bald befolgt, bald gebrochen wird, ergibt im Übrigen den einen Punkt, bei dem *MASTER OF THE UNIVERSE* von Marc Bauder und *L'EXPÉRIENCE BLOCHER* von Jean-Stéphane Bron einander berühren. Beide Beispiele zeigen, wie Interviewfilme inzwischen, auch zufolge ihrer massenhaften Verbreitung, feiner abgestufte Formen und Töne entwickelt haben, jenseits von Protest und Propaganda. Statt einfach aufgeregt, neugierig und vertrauensselig, gehen heute die Befragten und Porträtierten viel umsichtiger zu Werke, indem sie die dokumentarischen Arbeiten gleich selber mit entwerfen, die sie dann drehen lassen. Mehr als einmal unterbricht Rainer Voss, ehe ihm ein Wort zu viel entschlüpft, und möchte das eine oder andere, etwa aus seinem Familienleben, lieber übersprungen sehen oder es auf sich beruhen lassen.

In der erstickenden Umarmung

Es wäre dem entlaufenen Seiltänzer zu wünschen, dass er sich aus der erstickenden Umarmung noch restlos lösen können. Einstweilen scheint immerhin die Gefahr gebannt, der gut genährte einstige Meister des Universums könnte der Armengenössigkeit anheimfallen. Im Besitz des Zasters kann jedermann sein und bleiben; doch finanziell korrekt ist der Ausdruck umgekehrt zu deuten: indem die garstige Schmiere Besitz ergreift von ihrem Besitzer und ihn, versklavt wie einst Onkel Dagobert, in dem köstlichen Schlamassel untergehen lässt.

Pierre Lachat

R: Marc Bauder; K: Börres Weiffenbach; S: Hansjörg Weissbrich, Rune Schweitzer; M: Bernhard Fleischmann; T: Michel Klöfkorn. Mit Rainer Voss. P: bauderfilm; NGF Geyrhälterfilm, HR, SWR, Arte. Deutschland 2013. 93 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-V: Arsenal Filmverleih, Tübingen

PERFECT MOTHERS

Anne Fontaine

Wenn Männer wesentlich älter sind als die Frauen «an ihrer Seite», dann gilt das als schick, meist sogar als Zeichen des Erfolgs. Jedenfalls wird es gesellschaftlich goutiert. Schwierig wird die Konstellation in der Umkehrung, also die ältere Frau an seiner Seite. Höchst selten, dass dieser Mann noch Profil hat oder zugeschrieben bekommt. Heikel wird es, wenn Inzestuöses ins Beziehungsspiel kommt, da mag dann doch eher die Literatur ihre Möglichkeiten ausschöpfen. Siehe dazu Thomas Manns Erzählung «Wälsungenblut», dessen Verfilmung durch Rolf Thiele 1964 natürlich den historischen Touch beibehielt. Die ganz grosse Diskussion löste dann 1971 Louis Malles *LE SOUFFLE AU CŒUR* aus mit der sexuellen Vereinigung von Mutter und fünfzehnjährigem Sohn.

Doris Lessing hat in ihrer 2003 erschienenen Erzählung «The Grandmothers» eine andere Variante der geschlechtlichen Begierde imaginiert, wenn sie die beiden erwachsenen Söhne von zwei unzertrennlichen Freundinnen sich jeweils in die Mutter des anderen verlieben lässt. Eine solche Begebenheit darf, um nicht in die Tristesse des Alltäglichen abzusinken, in einer Landschaft sich ereignen – auch in einer sozialen –, die den Leser mit Wohlgefühl umfängt. Lessing schildert das Milieu in ihrer Geschichte aller Probleme enthoben: «Aber dieses Leben war ohnehin leicht. Nicht viele Menschen auf der Welt führen ein so angenehmes, unproblematisches, unbeschwertes Leben. An dieser gesegneten Küste lag niemand wach und weinte wegen seiner Sünden oder wegen des Geldes und schon gar nicht, weil es nichts zu essen gab. Lauter gut aussehende Leute, deren Haut von der Sonne, vom Sport und vom guten Essen glatt war und schimmerte. Kaum jemand kennt eine Küste wie diese, ausser vielleicht durch kurze Ferien oder aus traumhaften Reiseerzählungen. Sonne und Meer, Meer und Sonne, und ständig das Rauschen der Wellen am Strand.» Diese fast unlautere Vorstellung des Daseins hat Drehbuchautor *Christopher Hampton* an eine Küste Australiens verlegt.

Lil und Roz wachsen in dieser unbeschwertem Umgebung auf, sind als Kinder schon mit dem Meer verbunden und werden als reife Frauen noch innig zusammen sein, und die Jahre werden ihr Verständnis zueinander verstärkt haben. Ihre Häuser liegen nebeneinander, Lil hat zwar ihren Mann durch einen Unfall verloren, und das Verhältnis von Roz zu ihrem Mann Harold, einem Dozenten, ist durch die Jahre gewöhnlicher geworden. Zudem erhält er im weit entfernten Sydney einen Lehrauftrag, der sie eher zu Freunden denn Partnern werden lässt. Was bleibt den beiden Frauen, die entspannte Tage am Strand verbringen und ihre wohlgeratenen Söhne beim Wellenreiten bewundern können? «Wie junge Götter», meint Roz. Ian und Tom sind ebenso unzertrennlich wie ihre Mütter. Und auch die Irritation, als Tom sich in Roz verliebt, ist bei Ian bald abgebaut, denn er versucht sein Glück bei Lil. Beide Frauen und beide jungen Männer werden eine Erfüllung erleben, die durch die Bilder des Kameramanns *Christophe Beaucarne* (*COCO AVANT CHANEL*, 2009 – auch mit Anne Fontaine als Regisseurin) und die Musik von *Christopher Gordon* zum emotionalen Stimulans wird.

Anne Fontaine, die heute vierundfünfzig Jahre alte französische Regisseurin, Drehbuchautorin und Schauspielerin, hat nach ihren Aussagen die etwas fleischlosen Figuren der lessingschen Vorlage mit mehr Substanz angereichert und die Geschichte auf emotionalen Suspense hin getrimmt. Obwohl dem erfahrenen Zuseher nach dem tödlichen Verschwinden von Lins Ehemann und der beruflichen Entfernung von Roz' Ange- traumtem ohne viel zu rätseln schnell klar werden müsste, dass hier Liaisons entstehen, die der Story erste ihre Berechtigung verleihen. Und so werden wir auch mit zwei Frauen- gestalten konfrontiert, die in *Naomi Watts* und *Robin Wright* den Schauwert des Films bilden. Beide werden mit einer Prägnanz geführt und sind mit einer solch überzeugenden Vorstellung präsent, dass der Film

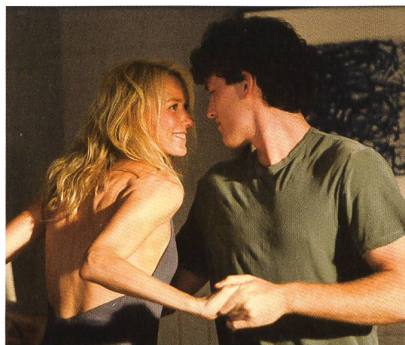
eigentlich nur von ihrem Agieren lebt und Interesse weckt.

Fast schon freudianisch wird das Verhältnis der beiden jungen Männer mit den Müttern geschildert, denn es ist – jedenfalls für mich war es so – kaum möglich, in diesen Beziehungskonstellationen Ian und Tom immer auseinanderzuhalten und zu bestimmen, welche Mutter welchen Sohn hat. Dieses ödipal angehauchte Spiel mag neben dem Altersunterschied die gesellschaftliche Herausforderung sein. Und die kann wieder nur in einem solch äusserlich cleanen Milieu geschildert werden, wie es sich Lessing hofentlich eher ironisch ausgedacht hat. Nun sind die beiden Frauen so attraktiv, dass man sich selbst als älterer Betrachter durchaus die erotische Anziehungskraft auch für junge, ebenmässig gewachsene Beaus vorstellen kann. Fontaine besitzt aber genügend Humor, um nicht trockene soziologische Aussagen zu treffen, wenn sie zum Beispiel hinter Roz eine alte Kurbelkaffeemühle platziert.

Wenn die durchaus männerliebende Lessing eine Abneigung gegen die Familie hat, dann bringt die Geschichte mit den dann junge Frauen heiratenden Ian und Tom, für deren Kinder nur kurze Zeit Lil und Roz liebevolle Grossmütter spielen können, doch eine Wendung zum Schluss. Auf der im Meer verankerten kleinen Plattform, auf der sich wie in einer Enklave Ruhemomente der Personen abspielen, werden wir mit einer vielleicht doch fragwürdigen Konstellation verabschiedet. Obwohl diese auch eine Streicheleinheit für die Kitschseele des Zuschauers sein kann.

Erwin Schaar

R: Anne Fontaine; B: Christopher Hampton, Anne Fontaine; nach «The Grandmothers» von Doris Lessing; K: Christophe Beaucarne; S: Luc Barnier, Ceinwen Berry; A: Annie Beuchamp; Ko: Joanna Park; M: Christopher Gordon. D (R): Naomi Watts (Lil), Robin Wright (Roz), Xavier Samuel (Ian), James Frecheville (Tom), Ben Mendelsohn (Harold). P: Ciné-@, Mon Voisin Productions, Hopscotch Features, Gaumont, France 2 Cinéma; Philippe Carcassonne, Andrew Mason. Frankreich, Australien 2012. 111 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich; Concorde Filmverleih, Grünwald



IO E TE Bernardo Bertolucci

Einer der anrührendsten und emotionalsten Momente beim Cinema Ritrovato im Juli 2011 in Bologna war der Auftritt von Bernardo Bertolucci. Eine digitale Restaurierung seines Meisterwerks *IL CONFORMISTA* (1971) sollte auf der Piazza Maggiore gezeigt werden. Doch kaum hatten Mitarbeiter Bertolucci, seit einem unglücklichen Sturz und einer erfolglosen Operation auf den Rollstuhl angewiesen, auf die riesengrosse Bühne geschoben, erhoben sich 1500 Zuschauer und huldigten dem Regisseur mit einer minutenlangen Standing Ovation. Bernardo Bertolucci ist noch immer eine der ganz grossen Regie-Ikonen Italiens, von vielen hoch geschätzt und verehrt. Nun hat er zum ersten Mal seit zehn Jahren, seit *DREAMERS*, wieder einen Film gedreht, und zum ersten Mal seit dreissig Jahren, seit *LA TRAGEDIA DI UN UOMO RIDICOLO*, wieder einen Film auf Italienisch. Für den Zweiundsiebzehnjährigen hat sich das Filmemachen natürlich verändert: «Seated rather than standing», so Bertolucci lakonisch. In dem Moment, wo er seine Situation akzeptierte, wusste er auch, dass er wieder Filme machen würde – mit anderer Perspektive, unter anderen Bedingungen. Und vielleicht ist es so zu erklären, dass er die Novelle «Io e te» von Niccolò Ammaniti adaptierte, die fast ausschliesslich an einem Ort spielt, so wie schon *STEALING BEAUTY*, *BESIEGED* und *DREAMERS* sehr zurückgenommen waren in ihren inszenatorischen Möglichkeiten. Bertolucci verschob die Klaustrophobie eines kleinen, vollgestopften Kellers in eine Art «Klaustrophilie», wie er es selbst nennt, in die «Liebe zur Beschränkung in einem geschlossenen Raum».

Im Mittelpunkt: ein vierzehnjähriger Schüler namens Lorenzo. Als wir ihn zum ersten Mal sehen, sitzt er beim Psychiater, dem er nur widerwillig antwortet. Mit seiner zerwühlten Haarpracht sieht er aus wie Robert Smith von «The Cure», seine markanten Gesichtszüge erinnern an den jungen Malcolm McDowell aus Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE* – Querverweise, die auf die Pole des Charakters, Melancholie und Aggressivität,

schliessen lassen. Doch Lorenzo ist kein Alex, der mit Gewalt seine Bedürfnisse durchsetzt. Lorenzo frisst alles in sich hinein, fühlt sich zurückgewiesen, von seinen Mitschülern, den Lehrern, den Erwachsenen. Nicht einmal von seiner jungen, attraktiven Mutter Arianna glaubt er sich geliebt. Einmal geht er mit ihr in ein Restaurant und bringt sie mit einer hypothetischen Frage in Verlegenheit: Ob die anderen Gäste sie wohl für ein Paar halten würden. Ob sie mit ihm Sex haben würde, wenn sie nach einer Katastrophe die letzten Lebewesen auf der Erde seien und der Fortbestand der Menschheit von ihnen abhinge. Das sind, zumindest auf der sprachlichen Ebene, deutliche Anklänge an Bertoluccis *LA LUNA* von 1979, in dem Mutter und Sohn sogar Sex miteinander haben. Doch Bertolucci erlaubt hier keinen Inzest, wie es Louis Malle in *LE SOUFFLE AU CŒUR* getan hat. Und auch die unterschwellige Gewalt, die von Lorenzos nervöser Anspannung ausgeht, beschränkt sich auf einen unkontrollierten Wutausbruch, als ihn seine Mutter mit dem Auto nicht an der gewünschten Stelle absetzen will.

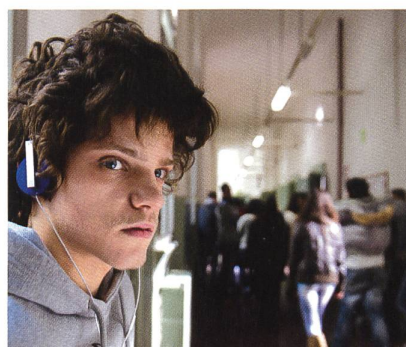
Doch dann schlägt der Film eine andere Richtung ein. Lorenzo soll in wenigen Tagen mit der Schule in einen einwöchigen Skiurlaub fahren. Stattdessen versteckt er sich, versorgt mit Konservendosen und Tetraflaschen, im Keller. Ein unter Glas geschütztes Ameisennest, in einem Zoogeschäft erworben, sorgt für Gesellschaft. Und so richtet sich Lorenzo ein, bereitet Mahlzeiten, entsorgt den Müll. Wenige Szenen, die deutlich machen: Lorenzo ist kein Rebell, sondern ein Bub, der wenigstens für eine Woche eine Auszeit braucht, um zur Besinnung zu kommen. Doch seine mühsam geplante kleine Flucht ist gefährdet, als seine fünfundzwanzigjährige Halbschwester Olivia, die er kaum kennt, mitten in der Nacht im Keller nach ihren Habseligkeiten sucht. Schnell wird ihm klar, dass die drogensüchtige junge Frau seine Hilfe braucht.

Eine Geschwisterbeziehung, die mit ihren inzestuösen Anspielungen eine Schnei-

se schlägt zu *DREAMERS*, in dem sich Bruder und Schwester mit einem Amerikaner im Paris des Jahres 1968 zu einer Menage à trois verbanden. So wie dort die Unruhen auf den Strassen kaum eine Rolle spielten, hat auch *IO E TE* etwas Hermetisches. Ein Kammerpiel, das gar nicht über sich hinausweisen will und sich ganz auf die hervorragenden Leistungen seiner beiden Hauptdarsteller – besonders der erst vierzehnjährige *Jacopo Olmo Antinori* überzeugt durch seine Direktheit und Natürlichkeit – konzentriert. Wenn man überhaupt etwas über Italien erfahren will, muss man schon genau hinschauen, auf eine Mussolini-Büste im Hintergrund etwa oder auf eine faschistische Uniform im Schrank. Das Gerümpel des Kellers, in dem früher Wertvolles und Bewahrenswertes nun vergessen und überflüssig ist, mag als Metapher des Zustandes eines Landes gelten, das im Chaos versinkt. Doch sicher ist das nicht, zumal die Italiener einen ganz eigenen, nicht nachahmbaren Umgang mit dem Chaos haben. Bertolucci nutzt geschickt die Enge und Beschränktheit des Kellers, in dem er die suchende Kamera immer neue Kadrierungen einfangen lässt und so die innere Spannung aufrechterhält. Dazu gehört auch ein bewusst offenes Ende, das die Schicksale der Figuren der Phantasie des Zuschauers überlässt. Ob Olivia wirklich mit dem Drogenkonsum aufhört, so wie sie es ihrem Bruder verspricht, scheint zweifelhaft. Und dann endet der Film mit einem eingefrorenen Bild von Lorenzo, so wie schon Truffauts *LES 400 COUPS* mit einem *freeze frame* von Antoine Doinel geendet hatte. Eine Chiffre der Freiheit, doch wie es mit Lorenzo weitergeht, wissen wir nicht.

Michael Ranze

R: Bernardo Bertolucci; B: Niccolò Ammaniti nach seiner gleichnamigen Novelle; C: Umberto Contarello, Francesca Marciano; K: Fabio Cianchetti; S: Jacopo Quadri; A: Jean Rabasse; Ko: Metka Kosak; M: Franco Piersanti. D (R): Jacopo Olmo Antinori (Lorenzo), Tea Falco (Olivia), Sonia Bergamasco (Lorenzos Mutter), Pippo Delbono (Psychologe). P: Fiction Film, Wildside. Italien 2013. 96 Min. CH-V: Cinémathèque suisse, Lausanne



ENDER'S GAME

Gavin Hood

Der Gegner liegt bereits am Boden, doch der weitaus schwächere Junge, den er zum Kampf herausgefordert hat, versetzt ihm noch ein paar gezielte Tritte. Damit sind der Angreifer und dessen Gang gewarnt, so etwas in Zukunft nicht noch einmal zu versuchen. Der Zuschauer kann gar nicht anders, als dem schwächtigen Jungen Bewunderung zu zollen. Das ist der Beginn der Verführung.

Anders als in den restlichen gross budgetierten Science-Fiction-Filmen dieses Jahres erscheint die Erde in *ENDER'S GAME* als Paradies unberührter Naturlandschaften – fünfzig Jahre nach der Invasion durch eine ausserirdische Rasse, genannt Formics, die nach hohen Verlusten schliesslich zurückgeschlagen werden konnte, ist die Ordnung wieder hergestellt. Doch diese Idylle ist bedroht, in Erwartung einer neuen Invasion sei die «Ausrottung» des Feindes notwendig, verkündet ein ranghoher Militär im Fernsehen. Durch sein eingangs beschriebenes Handeln hat sich der zwölfjährige Ender Wiggin für die Militärakademie empfohlen, an der die Frischlinge einem harten Training unterzogen werden.

Es ist die Doppelgesichtigkeit des Militärs, die den Zuschauer sich lange Zeit fragen lässt, ob er es hier mit einem Propagandafilm für das Militär zu tun hat oder aber mit einer milden Variante von Paul Verhoevens rabiater Satire *STARSHIP TROOPERS*.

So steht dem Drill-Sergeant Dap mit seinem schroffen Befehlston der überwiegend gütige Vater(ersatz) Oberst Hyrum Graff gegenüber (besetzt mit *Harrison Ford*, der nur ein einziges Mal in seiner Karriere, in Robert Zemeckis' *WHAT LIES BENEATH*, den Schurken gespielt hat und als Han Solo und Indiana Jones eine Identifikationsfigur für männliche Jugendliche ist). Einerseits wird von den Rekruten Teamgeist gefordert, um in simulierten Schlachten gegen den gegnerischen Trupp zu gewinnen, andererseits ist nicht zu übersehen, dass ein Ausleseprozess unter ihnen stattfindet. Setzt sich Ender in seiner Gruppe zuerst gegen den tonangebenden

den Bean durch, so erwächst ihm nach seiner Versetzung zu einem bereits höher qualifizierten Trupp in dessen Anführer, dem egoistischen Bonzo, ein weitaus gefährlicherer Gegner. Wie er mit den Hindernissen, die ihm als Prüfsteine immer wieder in den Weg gelegt werden, fertig wird, das nötigt dem Zuschauer Respekt ab, ruft aber auch gegenläufige Gedanken hervor: Mit was für einer Gesellschaft haben wir es zu tun, die auf der verzweifelten Suche nach einem militärischen Genie dieses nur in einem Zwölfjährigen finden kann?

Diese Zwiespältigkeit hat sicherlich auch mit der Vorlage zu tun. Autor des 1985 erschienenen Romans «Ender's Game», in den USA gleich mit einem renommierten SF-Literaturpreis ausgezeichnet, ist der Mormone Orson Scott Card, der sich als konservativ bezeichnet und sich wiederholt gegen gleichgeschlechtliche Partnerschaften ausgesprochen hat. «Ender's Game», so ist dem Presseheft zu entnehmen, «gehört zur Pflichtlektüre im Literaturprogramm des U.S. Marine Corps.»

Regisseur und Autor Gavin Hood hat bei seiner Adaption der Romanvorlage geschickt den Handlungszeitraum von sechs Jahren auf ein Jahr verdichtet und auf den Prozess der Verführung zugespitzt – man darf durchaus an den Nazi-Propagandafilm *JUNGE ADLER* denken, der unter den Kadetten einer Flugschule spielt. Begriffe wie «Käfer», «Ratten» und «Ameisen», mit denen der Feind hier belegt wird, erinnern an das Vokabular des Nationalsozialismus, aber auch an das des Kalten Kriegs. Am Ende muss der Protagonist erkennen, dass er einer Lüge aufgesessen ist, das Spiel Realität geworden ist. Der Film vermittelt das, indem er den Zuschauer selber verführt.

Frank Arnold

R, B: Gavin Hood; K: Donald McAlpine; S: Zach Staenberg, Lee Smith; M: Steve Jablonsky. D (R): Asa Butterfield (*Ender Wiggin*), Harrison Ford (*Colonel Hyrum Graff*), Hailee Steinfeld (*Petra Arkanian*), Nonzo Anozie (*Sgt. Dap*). P: Summit, OddLot. USA 2013. 114 Min. CH-V: Pathé Films

ZUM BEISPIEL SUBERG

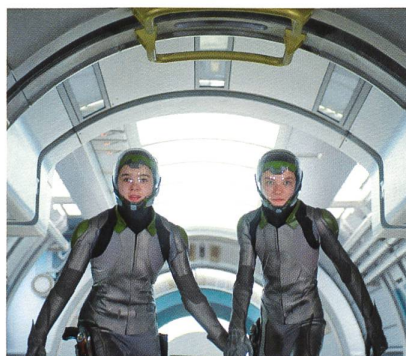
Simon Baumann

«Suberg ist ein Ort, wo es nichts zu sehen gibt»: Regisseur Simon Baumann findet wenig schmeichelhafte Wort für das Dorf, in dem er aufgewachsen ist und heute, 34 Jahre später, immer noch lebt. Das 600-Seelen-Kaff, im Seeland zwischen Bern und Biel gelegen, ist ein Durchfahrtsort, den man höchstens als vorbeirauschendes Niemandsland durchs Zugfenster wahrnimmt.

Auch Baumann hat seinen Wohnort und dessen Einwohner bislang grosszügig ignoriert. In Suberg kennt er kaum jemanden. Wie auch? Ein Dorfkern fehlt, die Post wurde geschlossen, und die einzige Beiz ist zu einem Gourmettempel verkommen, den die Suberger demonstrativ meiden. Wie konnte aus einem Bauerndorf, einst von vierzehn Bauernbetrieben geprägt, von denen heute noch zwei übrig sind, ein Schlafdorf werden? Und wer sind eigentlich unsere Nachbarn? Baumann erkundet diese Fragen im Selbstversuch, angereichert mit feinsinniger Situationskomik.

Bereits in der Filmsatire *IMAGE PROBLEM* hat er der Schweizer Befindlichkeit auf den Zahn gefühlt. In seinem neuen Film – mit der Vorlage gewann er den ersten CH-Dokfilm-Wettbewerb des Migros-Kulturprezents – wagt der Berner erneut den Blick über pingelig genau geschnittene Hecken und rüttelt an verschlossenen Türen. Doch das Unterfangen ist diesmal ein viel persönlicheres und die Herangehensweise weit weniger grell. *ZUM BEISPIEL SUBERG*, eben mit dem Berner Filmpreis für die beste Regie ausgezeichnet, wird zur melancholischen Reise ins neblige Herz der Schweiz.

Simon Baumann ist kein Unbekannter in Suberg: Sein Vater Ruedi war Präsident und Nationalrat der Grünen, seine Mutter Stephanie SP-Nationalrätin – in der Zwischenzeit sind sie nach Frankreich ausgewandert –, und im Dorf machten sie sich mit ihrem politischen Engagement nicht nur Freunde. Wenn im Film der Sohn mit seiner scheinbar unbedarften Begrüssungsfloskel «Ich bin der Simon Baumann und wohne auch in Suberg. Wir kennen uns noch nicht»



WORKERS

José Luis Valle

bei seinen Nachbarn klingelt, wird ihm einmal sogar mit dem Gewehr gedroht. Die Bewohner Subergs suchen den Austausch nicht. Ins Pendlerparadies im Seeland kehrt man nach der Arbeit nach Hause zurück, um zu schlafen. Das Leben findet anderswo statt. Doch Baumann gibt nicht auf: Auf dem vermeintlichen Dorfplatz verteilt er Nussgipfel und lädt zum kurzen Verweilen ein. Ohne Erfolg. Schliesslich sieht er nur noch eine Lösung, um durch die Hintertür einen Zugang zu den Dorfbewohnern zu finden: den Beitritt in einen Verein. Im Männerchor, der mit akuten Nachwuchsproblemen zu kämpfen hat, lernt Baumann nicht nur den richtigen Ton zu treffen, er empfindet auch zum ersten Mal so etwas wie Zugehörigkeit – zu einer Gemeinschaft, die er dreissig Jahre lang gemieden hat.

Mit Archivmaterial seiner Eltern und Grosseltern blendet der Regisseur ohne falsche Nostalgie immer wieder zurück in die, auf den ersten Blick, heile Welt von früher, in der zwar ein reger Austausch zwischen den Bauern bestand, in der aber auch bis zum Umfallen geschuftet wurde und die Frauen nicht das Geringste zu sagen hatten. Nebenbei beschäftigt Baumann auch ganz persönliche Themen: etwa die Angst, spiessiger als die eigenen Achtundsechziger-Eltern zu werden.

Neben der sorgfältig komponierten Bildsprache begeistert vor allem auch der präzise Off-Kommentar Baumanns: zur Beerdigung seines «geschäftigen» Grossvaters, die das Ende einer Epoche anzeigte, bis hin zur alarmierenden Zersiedelung der Landschaft. Ihm gelingt ein berührender Einblick in das Innenleben eines typischen Schweizer Dorfes, das nichts mehr im Innern zusammenhält. Ein Dorf, das stellvertretend für viele steht.

Sarah Sartorius

R: Simon Baumann; B: Simon Baumann, Kathrin Gschwend; K: Andreas Pfiffner, Louis Mataré; S: Katharina Bhend; T: Janosch Röthlisberger; M: Peder Thomas Pederson, Claudio Bucher. P: Balzli & Fahrer Filmproduktion, SRG. Schweiz 2013. 90 Min. CH-V: Fair & Ugli, Bern

Weit ragt der Grenzzaun ins Meer hinaus. Das Geschrei der Möwen übertönt knapp das Rauschen der ans Ufer schlagenden Wellen. Eine Frau mit einem kleinen Buben spricht mit jemandem auf der anderen Seite des Zauns, ein Mann sitzt wenige Meter vor ihr im Sand und starrt auf das offene Meer hinaus. Ob Frau und Kind tatsächlich existieren oder bloss in der Erinnerung des Mannes, wird man nie erfahren. Was jedoch sofort klar ist: Wo in diesem Film die Freiheit unmittelbar greifbar scheint, ist das Gefühl des Eingesperrtseins am stärksten. Bilder von der Grenze zwischen Mexiko und den Vereinigten Staaten.

Vieles in diesem Film ist von Erinnerungen geprägt, und jedes Detail aus der Vergangenheit erhält eine gegenwärtige Bedeutung. Wenn man etwa erfährt, dass der Mann am Strand vor dreissig Jahren seinen damals knapp dreijährigen Sohn verloren hat und die Liebe seiner Frau diesem Verlust nicht standhielt, bekommen seine bedächtigen Bewegungen eine andere, fragile Bedeutung. Rafael ist die Korrektheit in Person, arbeitet seit vielen Jahren als Putzmann in einer Glühbirnenfabrik. Das karierte Hemd steckt in der braunen Hose, für seinen letzten Arbeitstag kauft er sich ein neues Paar Schuhe. Dann geht er zum Friseur, beobachtet Jugendliche im Park, ein Liebespaar auf der Wiese und setzt sich auf den Rasen vor eine Tafel mit der Aufschrift «No pisar el pasto». Der fleissige Arbeiter Rafael kann nämlich nicht lesen und schreiben.

Der Titel legt indes eine falsche Fährte: WORKERS interessiert sich weder für die Arbeit Rafaels noch ernsthaft für die ökonomischen Verhältnisse, mit denen er als illegaler Einwanderer aus El Salvador am unteren Ende der mexikanischen Hierarchie zurecht kommen muss – zu diesem Zweck genügen ein paar Einstellungen vom heruntergekommenen Wohnmobil, das er sein Heim nennt. Wofür sich der ebenfalls aus El Salvador stammende und in Mexiko lebende Filmmacher José Luis Valle in seinem ersten langen Spielfilm jedoch interessiert, ist die

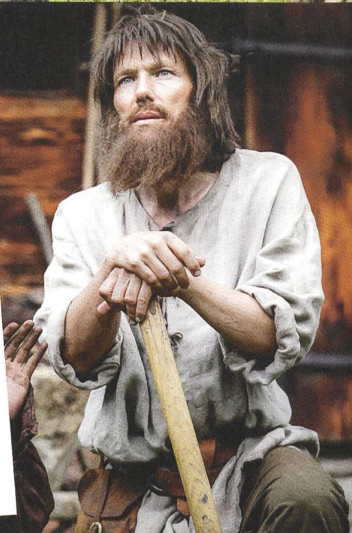
absurde und zugleich poetische Seite dieses Aussenseiterlebens. In langen Einstellungen und starren Kadrierungen beobachten wir wiederholt Rafael, wie er seinerseits das Geschehen beobachtet; wenn er einer Prostituierten in einen Hauseingang folgt, bleibt die Kamera auf der gegenüberliegenden Strassenseite und verfolgt minutenlang das Treiben der Händler und Messerschleifer. Und weil jede der präzise komponierten Einstellungen einer dualistischen Grundidee – Freiheit und Gefängnis, Vergangenheit und Gegenwart, Arm und Reich, Mann und Frau – dient, findet auch Rafael sein Pendant: Lidia arbeitet seit dreissig Jahren als Angestellte in der Villa einer reichen alten Dame, deren einzige Sorge ihrem Zuchthund gilt. Ohne die beiden Erzählungen kunstvoll zu überlagern, macht sie José Luis Valle zu zwei unterschiedlichen und dennoch ähnlichen Lebensgeschichten oder gar Schicksalen: Hier der von der Vergangenheit gezeichnete Analphabet, dort die treue Dienerin, die nach dem Ableben der Herrin in der Erbfolge einem Hund den Vortritt lassen muss.

«Chingar Tijuana.» Es ist eine hässliche Stadt, wie die reiche Villenbesitzerin kurz vor ihrem Tod befindet, und deshalb muss innerhalb der Nobelfestung bis zur marmornen Hundestatue alles umso perfekter aussehen. Auch WORKERS möchte ein ästhetisch perfekter Film sein, möchte der Absurdität seiner Erzählung mit einer entsprechend eigenwilligen Bildsprache zum Ausdruck verhelfen. Was dabei auf der Strecke bleibt, ist die Empathie mit den Figuren. Mit Rafael und Lidia vertraut zu werden, dazu braucht es kein soziales Mitleid, sondern entsprechende Aufmerksamkeit. Ansonsten ergeht es einem als Zuschauer wie Rafaels Chef, der ihn zu sich bestellt, aber dann nicht weiter beachtet.

Michael Pekler

R, B: José Luis Valle; K: César Gutiérrez Miranda; S: Óscar Figueroa Jara. D (R): Jesús Padilla (Rafael), Susana Salazar (Lidia), Barbara Perrin Rivemar (Elisa). P: Zensky Cine, Auténtika Films; J. L. Valle. Mexiko, Deutschland 2013. 120 Min. CH-V: trigon-film





SRG SSR

«Gli Svizzeri»: un mese tematico della SSR dal 3 al 30 novembre 2013, alla radio, in televisione e su internet

«Ils Svizzers»: in mais tematic da la SSR dals 3 fin ils 30 da november 2013 al radio, a la televisiun ed en l'internet

«Les Suisses»: Un mois thématique de la SSR, du 3 au 30 novembre 2013 à la radio, à la tv et sur internet

«Die Schweizer»: Ein Themenmonat der SRG vom 3. – 30. November 2013 im Radio, Fernsehen und Internet

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF swissinfo.ch

WATERMARKS – THREE LETTERS FROM CHINA Luc Schaedler

Im Wortspiel mit «landmarks» («Wahrzeichen», «Orientierungspunkt») dient in Luc Schaedlers Dokumentarfilm das Wasser als Leitmotiv und als roter Faden: **WATERMARKS – THREE LETTERS FROM CHINA** gibt anhand dreier Kapitel Einblick in die Gesellschaft des heutigen China. Der Film beginnt in Minquin – einem Kreis der Nordprovinz Gansu, die zu den vom Monsun geprägten trockenen Hochlandgebieten Chinas gehört. Nur wenige grüne Dornbüsche lockern die eintönige Weite des Lehmbodens auf, der bis an den Horizont reicht. Porträtiert wird hier ein älteres Paar, das als einziges der früheren Bewohner in einem abgelegenen Dorf zurückgeblieben ist. Längst bereuen es die beiden, nicht mit den andern weggegangen zu sein. Nun fristen sie in der Einsamkeit mit ihren Schafen, Hühnern und Anisfeldern ein kärgliches Dasein. Ihr (einziger) Sohn schaut mit Frau und Kind höchstens einmal im Jahr zur Erntezeit vorbei, um Hand anzulegen. Bedingung bei seiner Heirat war seitens der Braut, aus dem Dorf wegzuziehen. Und so wohnt das junge Paar nun in einer gesichtslosen Vorstadtsiedlung – einem gigantischen Mehrfamilienhausriegel – in einem rund sechshundert Kilometer entfernten Industriegebiet, wo er sich als Wanderarbeiter verdingt, aber eigentlich lieber zu Hause seinen Eltern zur Hand ginge, während seine Frau als Gelegenheitswäscherin arbeitet. Sie ist sich des Dilemmas wohl bewusst – und doch möchte sie nicht zurück. Unter Tränen formuliert sie, was sie bislang tief in ihrem Inneren verbarg: nämlich, dass sie nicht einmal mehr vom Glück zu träumen wagt – hat sie doch trotz allen Bemühungen keine Hoffnung mehr, ihr prekäres Dasein irgendwie zu ändern.

Das zweite Schlaglicht richtet **WATERMARKS** auf ein bis heute von den Gewalttaten der Revolution vor rund einem halben Jahrhundert traumatisiertes Dorf im wasserverwöhnten Süden: Juxiancun – umgeben von grünen, üppigen Wäldern, fruchtbaren Reisfeldern und Teichen mit dicken Karpfen. Hier versucht der Dorfbürgermeis-

ter Frieden und Versöhnung sowie (wieder) einen Zusammenhalt unter den Menschen zu schaffen. Er ist geachtet und geehrt – und seine Aussagen lassen erahnen, wie zerrüttet die Gemeinschaft durch die dramatischen Ereignisse noch immer ist, wie stark die Verletzungen physischer und psychischer Art waren, die bis heute nachwirken. Und man spürt, wie sein Bemühen um Versöhnung im Zeichen der Gemeinschaft langsam Früchte zu tragen beginnt – und sei es in Form einer zeremoniellen Beerdigung eines verstorbenen älteren Bürgers, an der das ganze Dorf teilnimmt und die zu einem feierlichen Volksfest wird.

Der dritte Teil von **WATERMARKS** gehört der Grossstadt Chongqing, mit rund dreissig Millionen Einwohnern die mutmasslich grösste Stadt der Welt. Sie liegt am Jangtsekiang mitten in China. Hier steht eine junge Frau im Zentrum, die wir in den ersten Einstellungen in Partylaune mit Freundinnen und Freunden in einer Karaoke-Bar sehen. Mit ihrer gelben Daunenjacke und der Schirmmütze repräsentiert sie eine neue Generation Chinas, eine, die das Leben geniessen möchte – und dies in einem möglichst urbanen Umfeld. Dabei ist ihre Lebensgeschichte ebenso eigenwillig wie berührend: Sie war ein Findelkind und wuchs mit ihren Adoptiveltern auf einem Boot auf dem Jangtsekiang auf. Für ihre gute Tat wurden die Eltern mit dem Entzug des Fernsehgeräts bestraft – als präventive Massnahme für den Verstoff gegen die Einkindpolitik (obwohl das Paar in der Folge auf ein eigenes Kind verzichtete). Das Paar lebt immer noch auf dem engen Hausboot und wünscht sich nichts sehnlicher, als dass ihre Tochter studieren würde. Doch diese möchte in erster Linie selbständig und unabhängig sein und schlägt sich deshalb mit Gelegenheitsjobs durch.

Der Ethnologe und Filmemacher Luc Schaedler (**ANGRY MONK – REFLECTIONS ON TIBET**, 2005) kennt Land und Leute gut und vermag viel Nähe zu seinen Protagonisten herzustellen. Exemplarisch skizziert

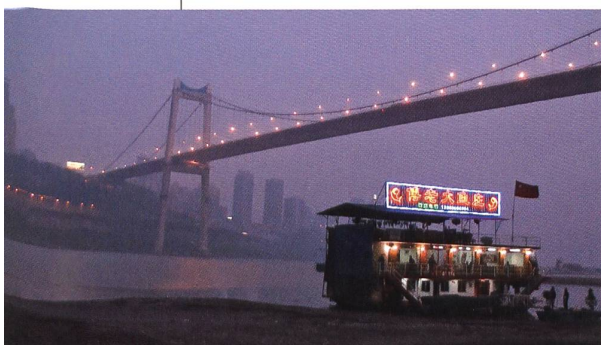
er anhand seiner Porträts Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft eines Landes, das in jüngster Zeit regelmässig mit Schlagworten wie Landflucht, Verstädterung und Überalterung, mit Berichten zu den katastrophalen Arbeitsbedingungen ebenso wie zur boomenden Wirtschaft in den Medien der Welt aufscheint.

Schaedlers Film liefert dafür eindruckliche Beispiele, zeigt, was sich hinter den Schlagzeilen an menschlichem Leid und Glück, an Verzweiflung und Hoffnung verbirgt – und ergänzt die Erzählungen auch immer wieder mit eindrucklichen Bildern einer einerseits unversehrten, andererseits vom Raubbau geprägten Landschaft oder einer gigantischen urbanen Skyline, die vom Smog verschluckt wird.

Zwar wirkt der Aufbau von **WATERMARKS** mitunter etwas konzeptuell und fragmenthaft, und bei einigen der Persönlichkeiten hätte man gerne mehr erfahren – oder auf eine der Figuren verzichtet, um bei einer anderen etwas mehr in die Tiefe zu gehen (etwa in der letzten Episode, wo man lieber noch etwas mehr bei der jungen Frau verblieben wäre und dafür auf den bloss bleibenden Professor für Umweltschutz verzichtet hätte). Und doch gelingt es dem Film, die zurzeit grosse Umwälzung in China auf Einzelschicksale und deren Befindlichkeiten und Nöte herunterzubrechen. So zeigt **WATERMARKS** zwar wohl Machtlosigkeit und auch Resignation – aber auch Zuversicht und Hoffnung seitens der Protagonistinnen und Protagonisten und ihr Bestreben, ihren Träumen doch irgendwie ein kleines oder grösseres Stück näherzukommen.

Doris Senn

Regie, Buch, Kamera: Luc Schaedler; Koregie, Interviews, Ton: Markus Schiesser; Schnitt: Martin Witz; Picture Design: Patrick Lindenmaier; Sound Design: Roland Widmer; Dubbing Mixer: Dieter Lengacher. Mitwirkende: Wei Guancai, Wei Jihua, Li Xueqin, Li Yuming, Li Yunchuang, Chen Chaomei, Wang Yu, Chen Zaifu, Wu Dengming. Produktion: go between films; Produzenten: Luc Schaedler, Josy Meier. Schweiz 2013. Dauer: 80 Min. CH-Verleih: Xenix Film-distribution, Zürich



PRINCE AVALANCHE

David Gordon Green

«Lass uns einfach die Stille genießen!» Als Strassenarbeiter Alvin das seinem Kollegen Lance entgegenbrüllt, ist es erst mal vorbei mit der Ruhe. Der Motor seiner Fahr- bahnmarkierungsmaschine macht nämlich einen derartigen Krach, dass Alvin schreien muss, um sie zu übertönen. Ein Gag wie dieser hätte auch in einer von Regisseur David Gordon Greens Schenkelklopferkomödien, *BAD SITTER* oder *YOUR HIGHNESS*, vorkommen können; als einer von vielen. In *PRINCE AVALANCHE* aber funktioniert er vor allem, weil davor und danach über lange Strecken tatsächlich kaum etwas gesprochen wird.

Der Film spielt im Jahr 1988, irgendwo in Texas. Gewaltige Waldbrände haben in der menschenleeren hügeligen Landschaft ihre Spuren hinterlassen. Lance hockt draussen vor dem Zelt, in dem die beiden Arbeiter unter der Woche übernachten, auf einem Campingstuhl, den Kopf gesenkt, einen Kaffeebecher in der Hand. Wortlos setzt sich Alvin zu ihm. Zu sagen haben sich die beiden nichts. Auch während der Arbeit reden sie anfangs nicht miteinander. Geduldig fängt die Kamera stattdessen die Düsen ein, die gelbe Farbe auf den Fahrbahnbelag sprühen, oder schaut Alvin und Lance dabei zu, wie sie einen Leitpfosten in die Erde hämmern. Es sind einfache, routinierte Abläufe, die vor dem surreal anmutenden Panorama der verkohlten Bäume jedoch einen nahezu meditativen Sog entfalten. Nur der Deutschsprachkurs, den Alvin nebenbei in einem Kassettengeräusch laufen lässt, will zu dieser Atmosphäre nicht passen. Noch weniger freilich die Rockmusik, die Lance einlegt. Als sich beide nicht einigen können, was sie hören sollen, kommt es zum Streit: «Lass uns einfach die Stille genießen!»

Die beiden Protagonisten des Films könnten kaum unterschiedlicher sein. Alvin ist ein romantischer Einzelgänger, der die Natur liebt, gerne Angeln geht und seiner Freundin Madison seitenlange nachdenkliche Briefe schreibt. Nur ihr zuliebe lässt er deren Bruder Lance für sich arbeiten. Der kann es kaum erwarten, bis er am

Wochenende zurück in die Stadt darf: Party machen, Frauen aufreissen. Davon aber ist auf der Leinwand nichts zu sehen. Green zeigt nur, wie Lance nach seiner Rückkehr Alvin erzählt, was er erlebt hat. Ganz im Stile eines Buddy-Movies können sich die beiden zunächst nicht ausstehen, kommen sich allmählich aber näher. *Paul Rudd* und *Emile Hirsch* verkörpern sie als herrlich komische Käuze, ohne sie gleich in Clowns zu verwandeln. Vor allem der von Rudd sanft unterspielte schrullige Alvin fasziniert als facettenreiche Figur.

PRINCE AVALANCHE ist das Remake von *Á ANNAN VEG*, einem isländischen Film von Hafsteinn Gunnar Sigurðsson aus dem Jahr 2011. Die lakonische Erzählweise und der trockene Humor des Originals sind auch in der US-amerikanischen Neuauflage noch zu spüren. Durch die vielen lustigen, schrägen Momente weht stets eine leichte Brise Melancholie. Etwa wenn Alvin und Lance einem lauthals lachenden Lastwagenfahrer begegnen (grandios dargestellt vom mittlerweile verstorbenen *Lance LeGault*), der ihnen Bier und Schnaps ausgibt und am liebsten beides miteinander mischt. Oder wenn Alvin in einem niedergebrannten Haus eine ältere Dame trifft, die nach ihrer Pilotenlizenz sucht. In einer pantomimischen Szene stellt sich Alvin später vor, wie das Leben in den zu Asche zerfallenen Wohnungen einst gewesen sein mochte.

Diese bizarre, tragikomische Einlage bleibt nicht die einzige, die den kontinuierlichen Handlungsfluss unterbricht. Immer wieder streut Green magisch-schöne Naturaufnahmen ein, die den 2012 von einem Waldbrand heimgesuchten Bastrop State Park, in dem der Film gedreht wurde, wie einen Zauberwald erscheinen lassen. Gerade diese kleinen Nebensequenzen und Beobachtungen, in die sich der wunderbar wundersame Film verästelt, verleihen ihm seinen eigenwilligen Charme. Gelegentlich lässt sich Green aber doch zu einem derberen Spass oder einer flapsigen Pointe hinreissen. Da liegt Lance dann nachts in seinem Schlafsack und ver-

sucht mit prüfendem Blick auf seinen schlafenden Nebenmann, heimlich zu onanieren. In einer anderen Szene, die es dann prompt auch in den Trailer schaffte, rät der Lastwagenfahrer Alvin, er solle nicht rauchen, woraufhin dieser ihm zustimmt, ja, er wisse schon, dass das ungesund sei. Der namenlose Trucker aber korrigiert ihn, nein er, Alvin, solle nicht rauchen, er sehe nämlich dumm aus, wenn er das tue. Die Lacher hat der mysteriöse Fremde, der überhaupt der Einzige zu sein scheint, der die von Alvin und Lance markierte Strasse nutzt, damit auf seiner Seite.

Solche Gags setzen jedoch nur kurze komische Akzente, ohne den gemächlichen Erzählrhythmus nachhaltig aus dem Gleichgewicht zu bringen. Zwischendurch streift die Kamera minutenlang in andächtiger Stille durch die nach dem Feuer zu neuem Leben erwachte Wildnis, entdeckt Ameisen oder eine Raupe. Ein Esel mit angesengtem Fell neigt langsam den Kopf zur Seite.

David Gordon Green, der zu Beginn seiner Karriere in Independentproduktionen wie *GEORGE WASHINGTON* oder *ALL THE REAL GIRLS* vom Leben in der US-Provinz erzählte, ehe er sich auf zotige Mainstreamkomödien zu spezialisieren schien, gelingt hier das (viel zu) seltene Kunststück, Art-house- und Unterhaltungskino miteinander zu verbinden, und das auch noch so wirken zu lassen, als sei es die selbstverständlichste Sache der Welt. *PRINCE AVALANCHE* ist ein skurriler Mix aus Naturstudie, Buddy-Komödie und Independentdrama – und ausserdem einer der lustigsten, schrägsten und schönsten Filme des Jahres.

Stefan Volk

R: David Gordon Green; B: Hafsteinn Gunnar Sigurðsson, David Gordon Green; K: Tim Orr; S: Colin Patton; A: Richard A. Wright; Ko: Jill Newell; M: *Explosions in the Sky*, David Wingo. D (R): Paul Rudd (Alvin), Emile Hirsch (Lance), Lance LeGault (Lastwagenfahrer), Joyce Payne (Lady), Gina Grande (Madison). P: *To Get to the Other Side*, Muskat Filmed Properties, Rough House Pictures, Dogfish Pictures. USA 2013. 94 Min. CH-V: Stamm-Film, Zürich; D-V: Kool Film, Freiburg



Viel Neues im Westen

les grandes ondes (à l'ouest) von Lionel Baier



Wir schreiben das Jahr 1974. Der junge Chef des Westschweizer Radios wird ins Büro eines der Bundesräte in Bern zitiert, und der liest ihm salbungsvoll die Leviten: Zu viel Kritisches sei auf seinem Sender zu hören. Dabei wollten die Leute doch nur eines: Unterhaltung! Und das möglichst volkstümlich! Der junge Radiochef will seinen Job behalten und zeigt sich einsichtig. Er glättet in der Folge die Inhalte der Sendungen und schickt ein Trüppchen nach Portugal, um die guten Taten der Schweiz im Ausland aufzuzeigen. Zum Reportageteam gehören zwei angegraute Männer – Reisereporter und Radiolegende Cauvin und Tontechniker Bob – und die frauenbewegte Julie. Zum ungleichen Trio stösst der junge Portugiese Pele als Übersetzer: Er ist ein Fan von Marcel Pagnol und möchte Filmemacher werden.

Zu viert reisen sie in der Folge mit ihrem SSR-stahlblauen VW-Bus quer durch die weite Landschaft Portugals – an Korkeichen vorbei und durch Pinienwälder – auf der Suche nach den Spuren schweizerischer «Entwicklungshilfe». Was sie finden, macht sie jedoch nicht glücklich: Die Unterstützung für eine Schule

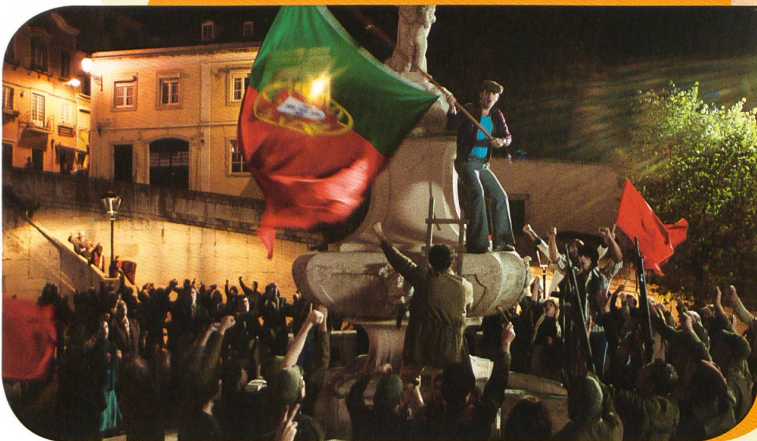
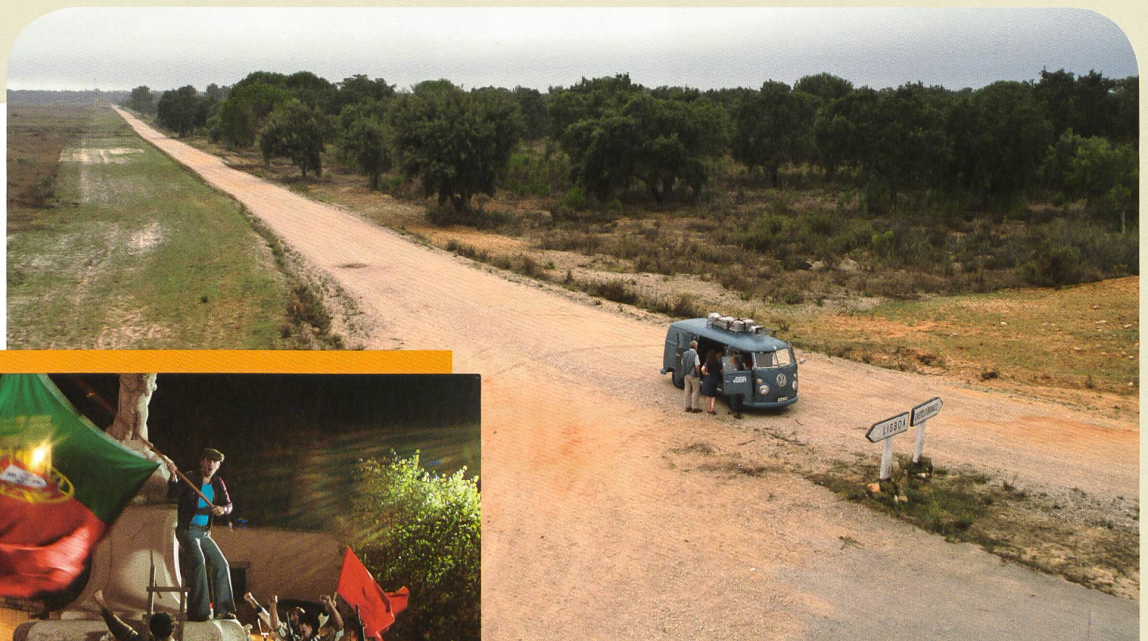
etwa entpuppt sich als läppische Uhr. Das vollmundig beworbene Siedlungsprojekt ist hoffnungslos versandet, und die von den Eidgenossen mitfinanzierte Kläranlage wird von einem Rassisten geführt, der vor laufender Kamera gegen die «Neger» poltert. Gerade wollen sich die vier unverrichteter Dinge wieder auf den Heimweg machen, als sie auf ein paar wirbliche Kollegen des belgischen Radios treffen (Lionel Baier, Ursula Meier und Frédéric Mermoud in einem Cameo-Auftritt). Diese erzählen den ahnungslosen Schweizern von einem Aufruhr in der Hauptstadt – und die können gerade noch rechtzeitig kehrtmachen, um sich vom Trubel der «Nelkenrevolution» mit-reissen zu lassen ...

LES GRANDES ONDES (À L'OUEST) ist eine poppig-charmante Collage, angesiedelt in den vom Aufbruch geprägten Nach-Achtundsechzigern mit Schlaghosen und Wollpullundern, mit Frauenemanzipation und freier Liebe, mit revolutionären Parolen und poetischen Visionen. Leichtfüssig und beschwingt verbindet der Westschweizer Regisseur Lionel Baier Politsatire mit Komödie, Zeitporträt mit Roadmovie und Gershwins

«Porgy and Bess» mit Pussy Riot. Dabei trifft die Schweiz mit ihrem muffigen Zeitgeist auf ein Portugal im Zeichen der Revolution – ein nostalgisch gefärbter Culture Clash.

Der achtunddreissigjährige Regisseur Lionel Baier gehört zu den wohl umtriebigsten Filmemachern zurzeit in der Schweiz. Zusammen mit seinen «ciné-copains» Ursula Meier (HOME, SISTER), Jean-Stéphane Bron (MAIS IM BUNDESHUUS, L'EXPÉRIENCE BLOCHER – und hier in der Rolle des SSR-Radiochefs zu sehen) sowie Frédéric Mermoud (COMPLICES), mit denen er die Produktionsfirma Bande à part gegründet hat, hat sich die «Viererbande» innert kurzer Zeit zu einem eigentlichen «Brand» des Westschweizer Autorenfilms gemauert und sorgt mit ihren Filmen auch für internationales Renommee: in Frankreich, Belgien (wo Ursula Meier lebt), aber auch in den USA, wo Baiers GARÇON STUPIDE einen Verleih fand.

1999 schuf Lionel Baier als Autodidakt seinen ersten Kurzfilm, MIGNON À CROQUER, und reiht seither erfolgreich Film an Film. Zu Beginn waren es insbesondere Dokumentarfilme, in denen er Autobiografisches auslotete.





„Film ist Utopie und Lebensschule“

Gespräch mit Lionel Baier

Etwa sein Aufwachsen als Sohn eines protestantischen Pfarrers und seine (homosexuelle) Identität mit *CELUI AU PASTEUR* (2000) oder *LA PARADE* (*NOTRE HISTOIRE*) (2001) über die umstrittene Queer Pride im Wallis 2001 – oder auch 2006 im Spielfilm *COMME DES VOLEURS* (*À L'EST*), in dem Baier die Hauptrolle innehatte und den polnischen Wurzeln seiner Familie nachspürte. Doch auch sein Wissen um Film und cineastische Vorläufer – etwa seine Hochschätzung der Westschweizer «Gruppe 5» – prägen immer wieder sein Schaffen. So schuf er mit *GARÇON STUPIDE* (2004) eine postmoderne Version von Alain Tanners *LA SALAMANDRE* mit schwulem «twist», mit *TOULOUSE* (2010) ein an Michel Soutter erinnerndes Roadmovie oder – als charmante Hommage an den Westschweizer Filmemacher – das Porträt *BON VENT, CLAUDE GORETTA* (2011).

Mit *LES GRANDES ONDES* (*À L'OUEST*) realisierte das Regietalent sein bislang wohl heiterstes Œuvre – eine schwungvolle Komödie und eine Schatzkiste voller humorvoller Gags. Cinephil mit Haut und Haar, frönt Lionel Baier seinem Flair für das Spiel mit fil-

mischen (Selbst-)Referenzen und kreierte so mit seinem jüngsten Spielfilm ein unbekümmert leichtes Roadmovie zwischen Swissness und Saudade.

Doris Senn

Stab

Regie: Lionel Baier; Buch: Lionel Baier, Julien Bouissoux; Kamera: Patrick Lindenmaier; Schnitt: Pauline Gaillard; Ausstattung: Georges Ayusawa; Musik: George Gershwin; Ton: Henri Maikoff; Tonmischung: Stéphane Thiébaud

Darsteller (Rolle)

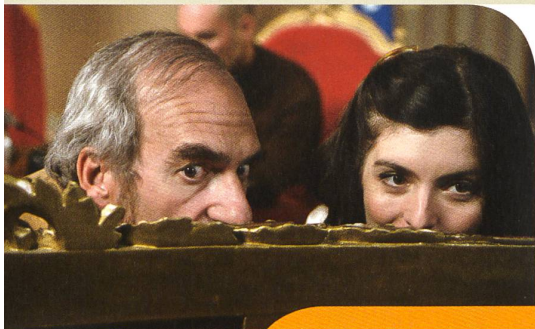
Valérie Donzelli (Julie), Michel Vuillermoz (Cauvin), Patrick Lapp (Bob), Francisco Belard (Pele), Jean-Stéphane Bron (Philippe de Roulet), Paul Riniker (Bundesrat), Patricia André (Analea), Adrien Barazzone (Bertrand)

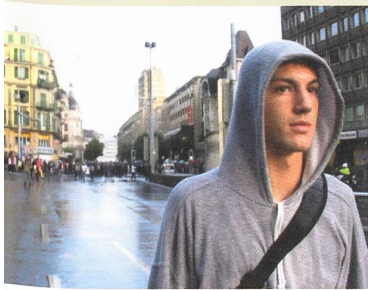
Produktion, Verleih

Rita Productions, Les films Pelléas, Bande à Part Films; Produzenten: Pauline Gyax, Max Karli, Philippe Martin. Ko-Produktion: Filmes do Tejo II, Maria-Joao Meier, François d'Artemare; RTS. Schweiz, Portugal, Frankreich 2013. Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Pathé Films, Zürich

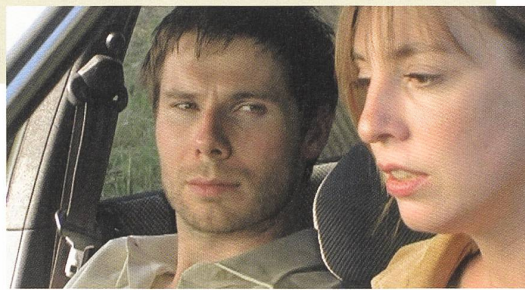
FILMBULLETTIN Wie entsteht eine Geschichte wie diejenige von *LES GRANDES ONDES* (*À L'OUEST*)?

LIONEL BAIER Ganz am Anfang stand 2009 eine Einladung des Westschweizer Radios, das eine Sendung zum zwanzigsten Jahrestag des Falls der Berliner Mauer machen wollte. Dazu sollten Persönlichkeiten aus der Westschweiz einen kleinen Trabant von der bulgarischen Grenze bis nach Berlin lenken. Ich fuhr den Wagen von Prag nach Leipzig. Begleitet wurde ich von einer Journalistin und einem Journalisten des Radios und einem Techniker. In den drei Tagen, in denen ich mit ihnen unterwegs war, machte ich mir Notizen über die drei, ihre Beziehung untereinander, ihr Verhältnis zu ihren Chefs in Lausanne und insbesondere über den Umgang, den die «kleinen» Schweizer mit der «grossen» Geschichte pflegen. Daraus entstand eine erste Synopsis. Dabei fügte ich von Beginn weg Portugal ein, weil ich gerne und schon seit langem von jener Revolution erzählen wollte. Als ich klein war, hatte es in meiner Schule viele Kinder aus Portugal, und wenn wir bei ihnen zum Geburtstag eingeladen waren, erzählten de-





1



2

1 Pierre Chatagny in *GARÇON STUPIDE*, 2004
 2 Lionel Baier und Natascha Koutchoumov
 in *COMME DES VOLEURS (À L'EST)*, 2006

ren Eltern häufig von der Nelkenrevolution, die sie selbst erlebt hatten. Ich wiederum war sehr davon beeindruckt, dass dieses Volk, das ansonsten sehr viele Ähnlichkeiten mit den Schweizern hat, um den hohen Preis der Demokratie wusste: Im Gegensatz zu uns hatten sie sich diese erobern müssen! Ich bewunderte dieses Volk sehr, das den Mut zur Revolution gehabt hatte.

FILMBULLETIN LES GRANDES ONDES (À L'OUVEST) ist ein schmucker Kostümfilm, der sich in den Siebzigern ansiedelt und, das ist neu in Ihrem Schaffen, eine Komödie durch und durch. Wie kam es dazu?

LIONEL BAIER Zum einen war die damalige Faszination für die Moderne und Technik ausschlaggebend, zum anderen, dass ich in meiner Kindheit im Fernsehen viele Komödien aus dem Frankreich der siebziger oder dem Italien der sechziger Jahre schaute und das Genre liebe. An der Komödie reizt mich insbesondere die rigide Struktur, die dir im Autorenfilm aber auch grosse Freiheiten lässt: Du musst einfach am Anfang des Films dem Publikum deine "Grammatik" erklären und es auffordern, ihr zu folgen – es funktioniert sehr ähn-

lich wie in der Poesie. Bei der Komödie muss man mit etwas interagieren, das sehr präzise, sehr mathematisch, sehr organisiert ist – eine Struktur, die die Zuschauer kennen. In *LES GRANDES ONDES (À L'OUVEST)* wollte ich diesen Mechanismus erkunden. Auch deshalb verwendeten wir zu Beginn der Montage viel Zeit auf das, was man bei den Comics «la ligne claire» nennt: Der Einstieg sollte einfach und gradlinig sein, um dann die Figuren loszulassen – die Klischees sollten einzig genutzt werden, um sich wieder davon zu befreien.

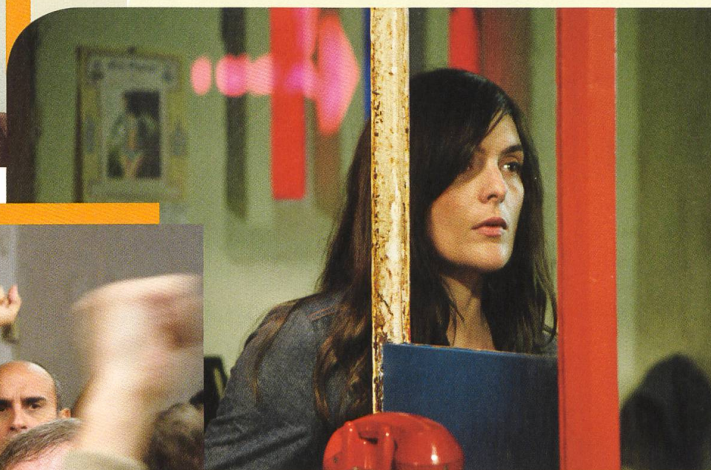
FILMBULLETIN Wie kreieren Sie Ihre Figuren, damit sie auf Anhieb Konturen gewinnen? Zum Beispiel den Reisejournalisten Cauvin, diesen auf den ersten Blick überheblichen Macho, der – etwa mit seinem lautmalersischen Nonsens-Portugiesisch oder seinem Gedächtnistraining – auch eine unbeholfen-liebenswerte Seite enthüllt?

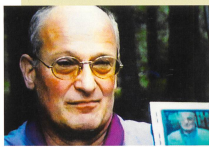
LIONEL BAIER Ich denke in erster Linie an reale Figuren. Für Cauvin etwa inspirierte ich mich an diversen Radiomoderatoren, mit denen ich zusammengearbeitet und teils auch Reisen gemacht hatte, unter anderem nach Afrika. Der Tontechniker Bob wieder-

um ist eine mehr oder weniger erfundene Figur. Im Zentrum des Films stand für mich aber von Anfang an Julie, deren Figur sich an einer Journalistin aus den Siebzigern inspiriert, die man im Radio wegen ihrer feministischen Haltung kaltgestellt hatte – einzig deshalb, weil sie sich 1971 vehement für das Frauenstimmrecht eingesetzt hatte. Letztlich habe ich den Film für Valérie Donzelli geschaffen. Ich bin mit ihr befreundet und wollte schon seit langem mit ihr zusammenarbeiten – also habe ich ihr die Rolle der Julie auf den Leib geschrieben und die anderen Figuren um sie herum angeordnet.

FILMBULLETIN Das Autobiografische scheint immer eine wichtige Rolle in Ihren Filmen zu spielen – entweder als thematisches Zentrum wie in Ihren frühen Dokumentarfilmen – oder dann in Alter-Ego-Figuren wie hier etwa mit dem jungen, filmbegeisterten Pele ...

LIONEL BAIER Was mir an der Figur Peles gefällt, ist, dass er sein Verständnis von Demokratie und Freiheit nur dank den Filmen von Marcel Pagnol erhalten hat. Ich wiederum weiss nur aus Filmen, wie sich

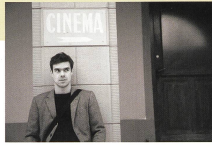




1



2



3



4

1 CELUI AU PASTEUR (MA VISION PERSONNELLE DES CHOSES), 2000
2 LA PARADE (NOTRE HISTOIRE), 2002
3 Robin Harich in UN AUTRE HOMME, 2008
4 TOULOUSE, 2011

eine Revolution anfühlt, eine Diktatur, ein Staatsstreich. So wie Pele habe auch ich in vieler Hinsicht ein filmisches Wissen der Dinge. Andererseits: Als ich achtzehn war und die Abstimmung für einen Beitritt der Schweiz zu EU negativ ausfiel, war das ein grosser Schock für mich und die meisten in meinem Alter. Die Utopie eines geeinten Europa hat mich, mein Interesse für die Politik geprägt. Entgegen der Entwicklungen und Behauptungen von konservativer Seite in den jüngsten Jahren ist die EU meiner Meinung nach nicht das Problem, sondern die Lösung. Ich wollte deshalb einen Film machen, um zu zeigen, woher wir kommen und wie die ursprüngliche Utopie aussah. Die EU ermöglicht vielen Ländern eine Demokratisierung, die sie sonst erst viel später erreichen würden, insbesondere was die Rechte für Minderheiten angeht. Mit LES GRANDES ONDES (A L'OUEST) wollte ich nicht zuletzt etwas Humorvolles kreieren, um an diese Utopie zu erinnern.

FILMBULLETTIN Was bedeutet Film grundsätzlich für Sie?

LIONEL BAIER Filme helfen mir zu verstehen, wie das Leben funktioniert. Filme anzuschauen, aber auch selbst zu machen, ist für mich eine Art Gebrauchsanweisung für das Leben. So etwa, um ein klassisches Beispiel zu nennen, in SHREK LOCK JUVVOR von Buster Keaton: Keaton spielt in dem Film einen Vorführer, der via Leinwand lernt, wie man einer Frau den Hof macht, sie küsst. Er steigt dazu via Leinwand in einen Film hinein und wieder heraus – wie in einer Art Spiegelkabinett. Ich glaube auch, dass Film die Sicht auf die Welt prägen kann und dass das Kino eine Art politisches Bewusstsein zu schaffen vermag, ein Bewusstsein des Zusammenlebens – wie eine Art Lebensschule.

FILMBULLETTIN Mehrere Ihrer Filme sind Roadmovies. Was fasziniert Sie an diesem Genre?

LIONEL BAIER Das Roadmovie erlaubt es, einen Huis clos zu kreieren – ein Kammerstück in Bewegung. Menschen in einem Wagen teilen automatisch eine gewisse Intimität. Wenn man mit jemandem im Auto sitzt, muss man miteinander sprechen – das ist schon fast wie

im Beichtstuhl in der Kirche. Auch wenn man einen Autostopper mitnimmt, gehört das Gespräch automatisch mit dazu. Der VW-Bus in LES GRANDES ONDES (A L'OUEST) wird dabei zu einer Art schweizerischer Botschaft auf Rädern. Im Innern fährt eine Schweiz im Kleinen – nach aussen trägt der Bus ja sämtliche Insignien, die das Gefährt als schweizerisch auszeichnen. An einem gewissen Punkt muss das Grüppchen also aus diesem Huis clos verstossen werden – um mitzubekommen, was aussenhalb davon abgeht, und daran teilnehmen. Und natürlich hat das Roadmovie an sich etwas Filmisches – und ist für mich zudem eng mit dem amerikanischen Kino verbunden, das ich sehr mag.

FILMBULLETTIN Sie sind Filmregisseur, Drehbuchautor, Produzent und leiten die Filmabteilung an der ECAL, der Ecole cantonale d'art de Lausanne. Wie schaffen Sie das?

LIONEL BAIER Ich schlafe sehr wenig! Fünf Stunden, um genau zu sein. Die Filmkurse an der ECAL etwa geben mir jedoch genau jene Energie, die ich brauche, um Filme machen zu können. Und umgekehrt könnte

ich kaum Film unterrichten, wenn ich nicht gleichzeitig Filme machen würde. Cinephil zu sein und selbst Filme zu drehen, geht für mich Hand in Hand. Es ist wie eine Art Mechanik, die ineinandergreift. Ich spüre eine grosse innere Unruhe, und wenn ich mich nur mit etwas beschäftigen würde, würde sich diese Unruhe nur auf ein einziges Ziel richten. Für mich wirkt die Beschäftigung mit mehreren Dingen befreiend – ebenso die Zusammenarbeit mit Ursula Meier, Jean-Stéphane Bron und Frédéric Mermoud im Rahmen von Bande à part. So umgehe ich es, was im Filmschaffen häufig der Fall ist, nämlich mit dem eigenen Projekt sehr allein zu sein. Sowohl die ECAL als auch Bande à part bieten mir eine Möglichkeit, mit anderen gemeinsamen Dinge voranzutreiben.

FILMBULLETTIN Stichwort Bande à part: Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit innerhalb der Produktionsfirma?

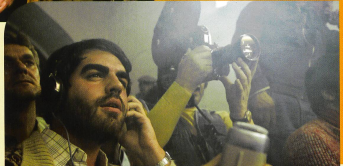
LIONEL BAIER Wir sind je für die Produktion des eigenen Films verantwortlich – so etwa Jean-Stéphane Bron für L'EXPERIENCE BLOCHER oder Ursula Meier für SISTER. Es gibt hingegen einen engen

Austausch, was etwa Drehbuch und Schnitt betrifft. Wir treffen uns regelmässig, um Projekte zu besprechen oder uns gegenseitig die Filme zu zeigen. Zudem hat jeder von uns besondere Kontakte, die für die anderen fruchtbar gemacht werden können. Zum Beispiel habe ich einen guten Draht zum Fernsehen in der Romandie und kann mich dort für ein Projekt von Ursula Meier einsetzen. Wenn ich wiederum einen Verleiher in Frankreich suche, wende ich mich an sie und profitiere von ihrem Beziehungsnetz. Es ist eine Geometrie, die ständig in Bewegung ist: Ursula hat soeben einen Kurzfilm in Sarajevo gedreht – Frédéric hat ihn produziert und sie bei den Dreharbeiten begleitet. Andererseits erhält Frédéric durch Jean-Stéphane Unterstützung beim Drehbuch seines neuen Films, während ich Jean-Stéphane beim Script von L'EXPERIENCE BLOCHER unterstützte. Sie alle wiederum haben sich mehrmals bei der Montage von LES GRANDES ONDES (A L'OUEST) eingeklinkt und mir geholfen, gewisse Anschlusslösungen bei der Entwicklung des Plots zu finden.

FILMBULLETTIN Nach COMME DES VOLEURS (A L'EST) wendet sich Ihr neuestes Roadmovie, LES GRANDES ONDES, Richtung Westen. Wohin geht es in Ihrem nächsten Film?

LIONEL BAIER In der Tat sind beide Filme Teil einer «Tetralogie», für deren Vervollständigung es noch zwei Filme geben wird: einen Richtung Norden – in Schottland, um genau zu sein – und einen Richtung Süden, in Italien. Aber ich habe nicht vor, diese jetzt gleich zu realisieren – wie es auch zwischen COMME DES VOLEURS und LES GRANDES ONDES andere Filme gab. Ich arbeite zurzeit deshalb an zwei anderen, sehr unterschiedlichen Spielfilmprojekten, von denen sich das eine in Frankreich, das andere in der Schweiz ansiedelt, und die beide auf dem – hoffentlich besten – Weg zur Finanzierung sind.

Das Gespräch mit Lionel Baier führte Doris Senn



Kino ohne Bilder

Es scheint eine einfache, unbestreitbare Wahrheit zu sein, dass ein Film aus Bildern besteht. Aus was denn bitte auch sonst? Aus 24 oder 25 davon pro Sekunde – das ist die Wahrheit, so war das doch... Aber dieser kurze Text kratzt ein wenig am Lack und der Undurchdringlichkeit dieser Gewissheit.

Der letzte "bildmächtige" Film, den ich gesehen habe, war *ELYSIUM* von Neill Blomkamp. Was ich beschreibe, ist nicht ansatzweise eine Kritik, aber eine symptomatische Erfahrung, die den *state of art* der Verschmelzung von Animation und Fotografie widerspiegelt. Ich greife hier nur die beeindruckende, bruchlose, quasi "zoombare" Qualität der künstlichen Welt *Elysium* heraus, das pure Faszinosum, das einen beim "Schauen" der im Welt-raum hängenden Gärten erfasst. Ein visueller Katalog wird aufgeschlagen, der zurückreicht bis zu den exotischen Welten der *conquistadores*. Gleichzeitig haben wir es nicht mit einer Landschaft zu tun, sondern mit einer Konstruktion, einem Bau-Werk von Menschenhand. Das Ganze könnte auch ein Architektorentwurf sein. Und wenn es später darum ginge, diese Realität zu erforschen, «den Plan» zu verstehen, müsste man sich wieder diesen Entwurf, die erste Animation ansehen, darauf zurückgehen – sozusagen den Ursprung der Realität in der Vision aufsuchen –, um zu kاپieren, wie das alles entstanden ist und gedacht war.

Offensichtlich entspringt die Faszination aus dem "nackten", nicht abweisbaren Realitätseffekt dieser möglichen oder auch unmöglichen Welt, aus der quasi pornografischen Präzision. An dieser Stelle vergessen wir, dass alles Übrige, auch die positive Codierung dieser Welt – das Rettende, Heilende – gar nicht den Bildern selbst entstammt, sondern von "aussen" herangetragen wird: Bereits durch den Titel und die Assoziationen, die sich an *Elysium*, die «Gefilde der Seligen», knüpfen; vor allem aber durch den Kontrast zu den Sequenzen, die das Leben auf der verseuchten und total kaputten Erde in Szene setzen. In einem anderen Film könnte das rettende Luxus-Asyl-Ambiente «*Elysium*» ebenso gut den Schauplatz einer seelenlosen, sterilen, postindustriellen Wohlstandshölle abgeben und tief depressive Szenarien in sich aufnehmen.

Die Pracht der Bilder täuscht darüber hinweg, dass "Kino" erst aus Beziehungen zwischen zwei Bildern entsteht, dass ein Bild immer eine Beziehung ist, wie Jean-Luc Godard nicht müde geworden ist festzuhalten. «Ein Bild ist eine Schöpfung des Geistes, der zwei verschiedene Realitäten in Verbindung bringt», erklärt er in *JLG/JLG*. An anderer Stelle: «Ein Bild existiert gar nicht. Das ist kein Bild, das ist nur eine Aufnahme. Das Bild ist die Beziehung von mir, der es ansieht und seine Beziehung zu jemand anderem erträumt.»

Deshalb richtet sich das wahre Interesse des Filmemachers auf das Jenseits des Bildes, das Schwarze dahinter, die Kehrseite, das Andere. In Douglas Sirks *A TIME TO LOVE AND A TIME TO*

DIE legt sich ein Mädchen auf den warmen Sand und machte die Augen zu. Weil, sagt sie, ich meine Augen ganz fest schliessen möchte, ganz, ganz fest, dass alles schwarz würde, wirklich schwarz, vollständig, aber ich schaffe es nicht. – Dieses Schwarz ist das Sujet des Films, statuiert Godard.

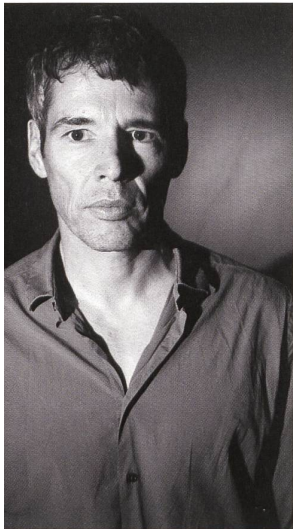
Vielleicht ist dieses Schwarz der gemeinsame Ursprung filmischer und nichtfilmischer Erzählung. Die Theaterversion von Luchino Viscontis *ROCCO E I SUOI FRATELLI* (1960), eine aktuelle Produktion des Theater Neumarkt in Zürich, schlägt einen neuen Weg der Adaption ein: vom Bild zum Text. Bei der Erarbeitung war die Vorlage, der Film, ab einem gewissen Punkt nicht mehr nur als Steinbruch für Dialogtexte von Interesse. Die Ebene der Bildkompositionen in Viscontis Epos entwickelt, wie natürlich auch die Musik, eine ungeheure Wucht, definiert eine ganze eigene Wirklichkeit – zugleich neorealistischer Originalschauplatz und grosse Oper. Eigentlich sind die Geschichte, die Figuren und ein grosser Teil dessen, was gesprochen wird, nur lesbar als Begleittext zum eigentlichen "Film" – zum Fluss der Bilder, der in diesem Fall ein ziemlich breiter Strom ist.

Die Idee, bei der Umsetzung einer Filmvorlage im Theater die visuelle Ebene nicht ausser Acht zu lassen, sollte eigentlich naheliegen. Das muss aber nicht heissen, dass Bilder nur als Bilder ihre ungeheure Wirkung tun können. Bei unserer Arbeit begannen Dramaturgie und Schauspieler damit, Bilder und Bildsequenzen in Sprache zu übersetzen. Sie entwickelten "Bildbeschreibungen", griffen die Beziehungen, die die Bilder eingehen, an anderer Stelle auf. In den so entstandenen Texten geht es nicht um Nacherzählung, Figuren, Dramatik, sondern um Intensitäten: die Wahrnehmung von Details, die Welt der Dinge, Nebensächliches, das in den "Blick" rückt. Nicht mehr die Geschichte steht im Vordergrund, sondern die "Übersetzung" einer Bildwelt. Erstaunlich ist, wie leicht Bilder sich in Text ausbreiten lassen oder von selbst ausbreiten, wie automatisch und zugleich geheimnisvoll sich diese Arbeit vollzieht – fast wie "Traumarbeit". Eine scheinbar ganz subjektive Beschreibung kann für jemand anders absolut zwingend sein in allen ihren Details.

Schliesslich gab es da noch die Regie- und Szenenanweisungen der Drehbuchautoren Viscontis, die aus dem Italienischen übersetzt wurden – der Text, der allen Bildern voranging und sich jetzt wie eine Offenbarung las, das Wort am Anfang der Schöpfung... Spätestens hier ist den Beteiligten klar geworden, dass ein Bild etwas "Verkoppeltes" ist, nicht ursprünglicher als Sprache, dass es nicht allein auf die Welt gekommen ist und nicht ohne Verbindung zum Meer der Wörter existiert. Manchmal ist es nicht das Bild, sondern die Abwesenheit eines Bildes, was uns emotional bindet. In einem Film Godards taucht der Satz auf: «Van Gogh suchte Gelb, da verschwand die Sonne.»

Ralf Fiedler

Kodirektor Theater Neumarkt, Zürich



zum Beispiel Suberg

Die Welt ein Dorf

www.lerchpanther.ch



PREISTRÄGER
CH-Dokfilm-Wettbewerb
Migros-Kulturprozent

Prix Interreligieux
Compétition internationale
longs métrages
VISIONS DU RÉEL
2013

DOK LEIPZIG
OFFICIAL
SELECTION
2013

REGIEPREIS
DES KANTONS BERN
2013

KINOSTART
28. NOVEMBER 2013

Ein Film von
Simon Baumann

www.zumbeispielsuberg.ch

www.fairandugly.ch

MIGROS
kulturprozent

SRG SSR

sujssimage

Balzli Fahrer

TONUWBILD

FAIR & UGLY

BERN FÜR DEN FILM
BERNE POUR LE CINEMA

SWISSFILMS

Berner
Filmförderung

Medienpartner:
WIZ

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

www.filmbulletin.ch

Weihnachten für Cinephile!

Filmbulletin verleiht dem Filmerlebnis zusätzliche Dimensionen. Machen Sie Ihren cinephilen Familienmitgliedern, Freunden und Bekannten ein Weihnachtsgeschenk, auf das sie sich achtmal im Jahr freuen können. **Bestellen Sie jetzt Ihr Geschenkabo mit der Bestellkarte im Heft oder unter www.filmbulletin.ch.**