

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 56 (2014)
Heft: 338

Rubrik: Kurz belichtet

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

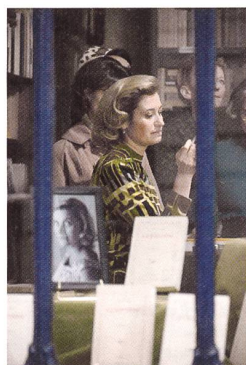
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kurz belichtet

DIE ANDERE HEIMAT –
CHRONIK EINER SEHNSUCHT
Regie: Edgar Reitz



VIOLETTE
Regie: Martin Provost



Bildrausch

Vom 28. Mai bis 1. Juni ist in Basel *Bildrausch* angesagt. Das Filmfest Basel versteht sich als Festival der Festivals und zeigt in seinem Wettbewerb «Cutting Edge» Trouvaillen von andern Festivals, die hierzulande nicht ins Kino kommen, etwa *LA DANZA DE LA REALIDAD* von Alejandro Jodorowsky, *AT HOME (STO SPITI)* von Athanasios Karanikolas aus Griechenland, den düsteren *HARD TO BE A GOD (TRUDNO BYT' BOGOM)* von Aleksej German und *DAS GROSSE MUSEUM* von Johannes Holzhausen. Ein Spezialprogramm ist dem dänischen Selfmade-Filmemacher Nils Malmros gewidmet, der in seinen Filmen traumatische Ereignisse der eigenen Biografie auslotet. Ein weiteres Special nennt sich «Wahrnehmungslabor 3D» und zeigt neben einem Kurzfilmprogramm etwa *3X3D* von Jean-Luc Godard, *Peter Greenaway* und *Edgar Pêra*, *CAVE OF THE FORGOTTEN DREAM* von Werner Herzog und *HUGO* von Martin Scorsese. Ein begleitendes Symposium soll das Thema vertiefen. Gespannt sein darf man auch auf *Frederick Wiseman*s jüngste Arbeit: In *AT BERKELEY* beobachtet der Direct-Cinema-Veteran den universitären Betrieb. Und ganz besonders freuen wir uns auf *DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT* von Edgar Reitz, sozusagen ein Prequel seiner grossartigen *HEIMAT*-Serie.

www.bildrausch-basel.ch

Pink Apple

Eröffnet wird die 17. Ausgabe von *Pink Apple* (30.4.–8.5. in Zürich; 9.–11.5. in Frauenfeld) mit *THE WAY HE LOOKS* (2014) des Brasilianers Daniel Ribeiro, eine Liebesgeschichte zwischen dem blinden Leo und seinem Schulkameraden Gabriel. Mit über neunzig Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilmen zeigt das

Festival einen spannenden Querschnitt durch das schwullesbische Filmschaffen aus aller Welt. Auch mit Blicken ganz weit zurück: *PETER* von Hermann Kosterlitz von 1934 ist eine charmante Genderkomödie, in der man etwa zwei Frackanzüge sich küssen sieht. Oder in die nähere Vergangenheit: *Simon Bischoffs ER MORETTO – VON LIEBE LEBEN* von 1984 lohnt das (Wieder-)Sehen. Der Film ist Teil eines Specials zum Thema Männerprostitution. Beschlossen wird das Festival mit *VIOLETTE* von Martin Provost, dem einfühlsamen Spielfilmporträt der Schriftstellerin Violette Leduc. Über sie wird ausserdem der Dokumentarfilm *VIOLETTE LEDUC – LA CHASSE A L'AMOUR* (2013) von Esther Hoffenberg zu sehen sein.

www.pinkapple.ch

The Big Sleep

Alain Resnais

3. 6. 1922 – 1. 3. 2014

«Wenn wir nur über die Inhalte nachdenken, so finden wir die beim Zeitunglesen auch. Wenn Sie sich nur von tatsächlichen Ereignissen, von wirklichen Abenteuern bewegen lassen, brauchen Sie bloss morgens die Zeitungen durchzusehen, um Dinge zu finden, die viel wichtiger sind als alles, was in einen Film (...) eingebracht werden kann.

Wenn wir durch einen Film (...) bewegt werden, dann geschieht das, weil es eine Kohärenz gibt, welche die Teile verbindet – auch wenn das zwar erst am Ende überblickt werden kann, wenn wir über die Beziehung zwischen dem, was in den ersten fünf Minuten gesagt wird, und dem, was in den letzten zehn Minuten geschieht, nachdenken. Alles, was im idealen Film gezeigt wird, steht in Beziehung zu ande-

ren Teilen des Films. Darum meine ich, dass ohne Struktur keine Emotionen ausgelöst werden. Wenn ich provozieren will, behaupte ich sogar, dass die Form wichtiger sei als der Inhalt.»

Alain Resnais im Gespräch mit Walt R. Vian
in *Filmbulletin* 3.87

Věra Chytilová

2. 2. 1929 – 12. 3. 2014

«Der Film muss eine Bedeutung tragen. Es geht nicht darum, eine Geschichte zu erzählen. Die Geschichten interessieren mich nicht. Sie sind nur ein notwendiges Zugeständnis an die Zuschauer, damit sich auch der grösste Dummkopf für das Thema interessiert.»

Věra Chytilová zitiert nach Český rozhlas Radio
Praha vom 13. 3. 2014

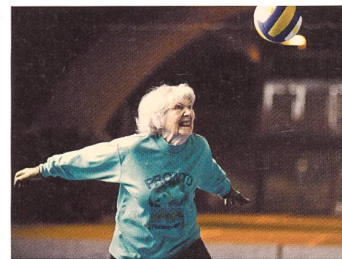
Peter Liechti

8. 1. 1951 – 4. 4. 2014

«Sowohl bei der Arbeit an einem Film wie auch im Kino hat mich die Erfahrung gelehrt, dass feste Regeln ebenso wenig Sinn machen wie die fortwährenden Versuche, allen Filmen eindeutige Kategorien zuzuweisen. Jeder Film erfordert seine eigenen Strategien, um das, worum es mir geht, am besten zum Ausdruck zu bringen. Und da bei mir zu Beginn eines Projekts meistens noch unklar ist, was genau ich zum Ausdruck bringen möchte, ist die Filmarbeit für mich vor allem ein Klärungsprozess. Ich arbeite eher intuitiv und denke, dass es grundsätzlich reicht, wenn ein Filmemacher sehr genau hinschaut undinhört – auch auf sich selbst, und zwar in allen Phasen des filmischen Prozesses –, um den Weg zu seiner persönlichen Filmsprache zu finden.»

Peter Liechti in seiner Kolumne «Film schafft eine Parallel-Realität» in *Filmbulletin* 4.10

Visions du Réel 2014 Vorschau



OPTIMISTENE
Regie: Gunhild W. Magnor

«All you need is love»: Die diesjährige Jubiläumsausgabe des einzigen Dokumentarfilmfestivals in der Schweiz widmet sich dem Thema Liebe und eröffnet die 45. Ausgabe (25. April bis 3. Mai 2014) mit einer dokumentarischen Komödie. In *LOVE & ENGINEERING* sucht ein finnischer Informatikingenieur die wissenschaftliche Antwort auf die Frage: Wie verführt man eine Frau? Der bulgarische Regisseur Tonislav Hristov begleitet ihn und seine Kollegen bei den Selbstversuchen, die mit vielen Hoffnungen und Enttäuschungen verbunden sind. Der Schweizer Beitrag zum Thema Liebe schlägt dagegen eine dramatische Note an. *Christian Frei* widmet sich in *SLEEPLESS IN NEW YORK* dem Ende der Liebe und den damit verbundenen Qualen.

Für die Auswahl der Filme, von denen im Vorfeld 3500 gesichtet wurden, ist das Thema jedoch nicht das wichtigste Kriterium. Entscheidend sind für den Festivaldirektor Luciano Barisone Exklusivität, eine hohe künstlerische Qualität sowie ein ethischer Blick auf die Welt.

Zum ersten Mal wird heuer der Prix Maître du Réel vergeben: Er geht an *Richard Dindo*, von dem fünf seiner wichtigsten Filme in einer Retrospektive zu sehen sind. Das Festival richtet den Blick aber nicht nur zurück, sondern bietet jungen Talenten in den Sektionen *Etat d'Esprit* und *Regard Neuf* eine Plattform. Ebenfalls neu wurde die Sektion *Grand Angle* geschaffen, in der besondere dokumentarische Leckerbissen aus aller Welt präsentiert werden, so zum Beispiel der als Vorpremiere programmierte *OPTIMISTENE (THE OPTIMISTS)* von Gunhild W. Magnor, in dem ältere Damen beim Volleyball ungebrochenen Kampfgeist gegen eine ebenso betagte Männermannschaft zeigen.

www.visionsdureel.ch

Ästhetik der Schatten

Retrospektive Berlinale



AIR FORCE (1943)
Regie: Howard Hawks



SONO YO NO TSUMA
(DIE FRAU JENER NACHT, 1930)
Regie: Yasujiro Ozu



JUIIRO
(IM SCHATTEN DES YOSHIWARA, 1928)
Regie: Teinosuke Kinugasa



THE NAKED CITY (1948)
Regie: Jules Dassin

Für Josef von Sternberg war der Fall ganz einfach: «Jedes Licht wirft einen Schatten. Wo Schatten ist, da muss auch Licht sein. Der Schatten ist geheimnisvoll, und das Licht ist Klarheit. Schatten verbirgt, Licht enthüllt. (...) Ein Schatten ist in der Photographie ebenso wichtig wie das Licht. Das eine kann nicht ohne das andere sein.» Die Retrospektive der diesjährigen Berlinale spürte darum unter der Überschrift «Ästhetik der Schatten» dem filmischen Licht nach – in mehreren Genres, in mehreren Jahrzehnten (von 1915 bis 1950), auf mehreren Kontinenten, USA und Europa, aber auch Japan war ein Schwerpunkt gewidmet. Auslöser der Retrospektive waren nämlich die Forschungen von *Daisuke Miyao* zum japanischen Film und sein Buch «The Aesthetics of Shadow. Lighting and Japanese Cinema» (2013).

Filmisches Licht – da geht es nicht nur, wie in den ersten Filmen der Brüder Lumière, um das Sichtbarmachen, um das banale Abbilden, um das klare Erkennen. Natürlich ist Licht Grundbedingung, um Filme fotografisch aufnehmen zu können. Doch mit der künstlerischen Emanzipation des Stummfilms hin zu epischen Geschichten kristallisierte sich auch der Wunsch der Regisseure und Kameramänner heraus, nicht nur dem Abgebildeten treu zu sein, sondern mit der Lichtbildnerie auch zu gestalten, zu malen, zu verwandeln. Kurzum: das Licht bewusst zu setzen. Die Sonne Kaliforniens (die Hollywood erst ermöglicht hatte) war nicht mehr nötig. Studios erlaubten es, Licht zu komponieren und somit ein wichtiges Moment der Filmästhetik zu kreieren.

Vierzig Filme liefen in Berlin, von Marcel Carnés *LE QUAI DES BRUMES* (1938) bis Orson Welles' *CITIZEN KANE* (1941), und einer der Höhepunkte war sicherlich Howard Hawks' selten ge-

zeigter Kriegsfilm *AIR FORCE* von 1943. Hawks erzählt die Geschichte der «Mary Ann», eines B-17-Bombers und seiner Besatzung, die auf und über den Philippinen gegen die Japaner kämpft. Grosse Teile von *AIR FORCE* spielen nachts, der Feind ist nicht auszumachen (was auf seine Hinterhältigkeit schliessen lässt), wohl selten war ein Film so dunkel und undurchdringlich. Abgeschossene Flugzeuge werden darum mit ihren lodernen Feuerbällen zu leuchtenden Lichtsignalen, die die Identität der Japaner weiterhin verhüllt. Die Gesichter der Kriegshelden hingegen fing Kameramann *James Wong Howe* mit einem zurückhaltenden, aber gezielten Licht ein, das ihre Willenskraft und Anstrengung nur noch glamouröser erscheinen liess.

Ebenfalls im Krieg, diesmal in China unter japanischer Besatzung, spielt *GONIN NO SEKKOHEI* (FÜNF ARMEEKUNDSCHAFTER), 1938 inszeniert von *Tomotaka Tasaka*. Eine erheblich dezimierte Kompanie der japanischen Armee bekommt es im Norden Chinas mit einer vielfachen Übermacht des Feindes zu tun. Um die Stellung der Chinesen zu erkunden, schickt der Kompanieführer fünf Soldaten auf Patrouille. Erst nach und nach, mit grosser Verspätung, kehren sie zum Stützpunkt zurück. Fehlendes Licht oder genauer: dunkle Low-Key-Bilder unterstreichen hier die Grausamkeit des Krieges, die Orientierungslosigkeit, den Zusammenbruch der Ordnung. Die Titelhelden allerdings setzen sich in diesem Chaos als Individuen ab, mit Grossaufnahmen, die – ähnlich wie Marlene Dietrich in den Filmen Josef von Sternbergs – von oben ausgeleuchtet wurden.

Eine der Entdeckungen der Retrospektive war *Yasujiro Ozus SONO YO NO TSUMA* (DIE FRAU JENER NACHT, 1930), der zu einem dreiteiligen Gangs-

terfilmzyklus zählt, den Ozu noch zu Stummfilmzeiten gedreht hat. Ein Familienvater bricht in eine Bank ein, um die ärztliche Versorgung für seine tod-kranke Tochter bezahlen zu können. Er flüchtet im Taxi – doch dessen Fahrer ist der ermittelnde Inspektor, der kurz darauf an der Haustür klingelt und sich mit der Frau des Räubers unterhält. Ozu zeigt sich hier vom amerikanischen Film beeinflusst. Die Polizisten, die mitten in der Nacht in den menschenleeren Strassen auftauchen, verwandeln sich in ein Ballett gefährlicher Schatten, die weissen Handschuhe des Inspektors kontrastieren auffallend mit den schwarzen Fingerabdrücken des Vaters.

Und noch ein Beispiel des frühen japanischen Kinos, *JUIIRO* (IM SCHATTEN DES YOSHIWARA, 1928) von *Teinosuke Kinugasa*, der auch mit *YUKINOJO HENGE* (*YUKINOS VERWANDLUNG*, 1935–1936) vertreten war. Der Film erzählt die Geschichte eines jungen Mannes im Tokio des achtzehnten Jahrhunderts, der sich unsterblich in eine schöne Frau verliebt und irrtümlich glaubt, einen Nebenbuhler getötet zu haben. *JUIIRO* spielt hauptsächlich nachts, doch die geschickte Beleuchtung durch Laternen und funkelnde Glücksräder lässt das Vergnügungsviertel Yoshiwara als attraktiven, lockenden Sehnsuchtsort erscheinen. Abstrakte Lichtspiele, aufblitzende Helligkeit und starkes Seitenlicht lassen den Protagonisten die Kontrolle verlieren, mehrmals hält er schützend die Hände vor seine Augen – bis er am Schluss zusammenbricht, «getötet durch Licht» (*Daisuke Miyao*). Gezeigt in Paris und Berlin, war dies der erste Film, mit dem die japanische Filmindustrie international auf sich aufmerksam machte.

In *Fred Niblos THE MARK OF ZORRO* brilliert Douglas Fairbanks als mas-

kiertes Rächer, der im Kalifornien zur Zeit der spanischen Herrschaft für Gerechtigkeit sorgt, den schurkischen Gouverneur zur Abdankung zwingt und schliesslich auch noch das Herz jenes Mädchens erobert, das ihn ohne Maske nicht beachtet hatte. Fairbanks überzeugt hier durch Temperament, artistische Akrobatik und actionbetonten Humor. Das Blitzen der Schwerter wurde später im japanischen Historienfilm, dem «jidaigeki», wieder aufgenommen. Ein schönes Beispiel dafür, wie sich Beleuchtungsstile in andere Kulturen übertragen lassen.

Bedauerlich und auch ein wenig unverständlich, dass der Film noir, dieser uramerikanische Stil, diese Welt der Düsternis, bei der Schatten für Ambiguität und moralische Korruption stehen, von den Kuratoren nicht beachtet wurde. Als kleines Trostpflaster mag *Jules Dassin's THE NAKED CITY* (1948) gelten, der sich mit seiner semidokumentarischen Herangehensweise allerdings am Rande des Film noir bewegt. Die Suche der New Yorker Polizei nach dem Mörder eines Fotomodells ist unterlegt mit dem Kommentar des Produzenten Mark Hellinger, der auf die urbane Landschaft New Yorks verweist und so die Stadt zum eigentlichen Star des Films macht. Gedreht wurde *on location*, mit klaren und kontrastreichen Schwarzweissbildern, für die Kameramann *William Daniels* einen Oscar erhielt. «With a lovely eye for space, size and light. A visually majestic finish», schrieb *James Agee* mit anerkennender Lakonie.

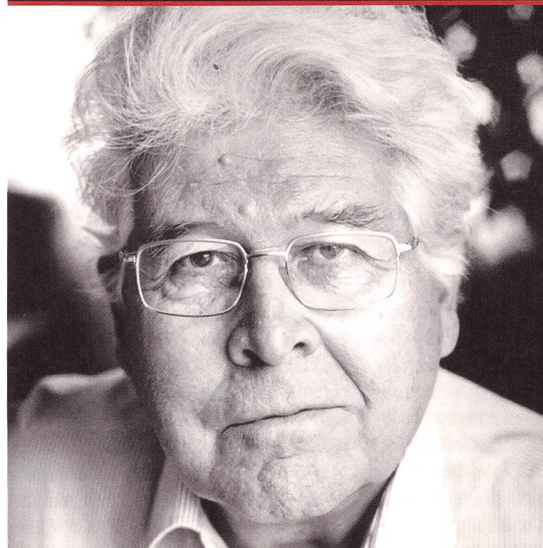
Michael Ranze

Zur Retrospektive ist ein schöner, reich bebildeter Katalog erschienen: *Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950*, herausgegeben von *Connie Betz*, *Julia Pattis* und *Rainer Rother*, mit Beiträgen von *Kevin Brownlow*, *Fabienne Liptay*, *Daisuke Miyao*, *Karl Prumm*, *Norbert M. Schmitz* und *Ralf Forster*. Marburg, Schüren Verlag, 2014

DVD EDITION Alexander J. Seiler

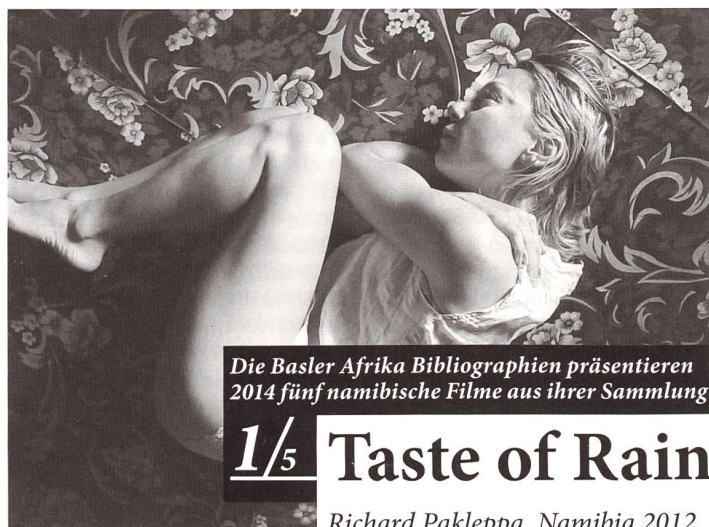
Seine wichtigsten Filme jetzt auf 8 DVDs

IN WECHSELNDEM GEFÄLLE / SIAMO ITALIANI / FIFTEEN /
MUSIKWETTBEWERB / WER EINMAL LÜGT ODER VIKTOR
UND DIE ERZIEHUNG / DER HANDKUSS / UNSER LEHRER /
DIE FRÜCHTER DER ARBEIT / PALAVER, PALAVER. /
SEPTEMBERWIND / LUDWIG HOHL / GEYSIR UND GOLIATH
+ BONUMATERIAL



Jetzt in ausgewählten Shops und bei www.artfilm.ch erhältlich

„nāmbiā in motion“



Die Basler Afrika Bibliographien präsentieren
2014 fünf namibische Filme aus ihrer Sammlung

1/5 Taste of Rain

Richard Pakleppa, Namibia 2012

Do 8. Mai 2014, 18:30 Uhr
Eintritt frei

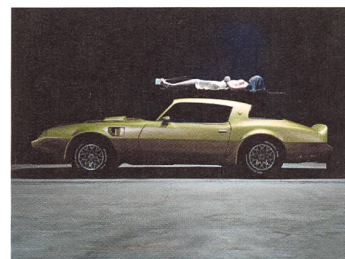
Basler Afrika Bibliographien
Klosterberg 23, Basel

Gast: Sabine Böhlke-Möller,
Botschafterin Namibias in der
Schweiz

Barneys Fundament Ausstellung und Film in München



Matthew Barney: River of Fundament
Rouge Battery, Detail
Installation view Haus der Kunst, 2014
Photo: Maximilian Geuter



Matthew Barney and Jonathan Bepler:
RIVER OF FUNDAMENT, Production
Still, Foto: Chris Winget, © Matthew
Barney, Courtesy Gladstone Gallery,
New York and Brussels

Wenn eine kaum auffällige Erscheinung eines Menschen ein Beispiel dafür sein kann, welch ungewöhnliche, vielleicht auch abstruse Phantasien seinem Bewusstsein innewohnen, dann kann Matthew Barney ein gutes Beispiel sein. Bei uns ist der 1976 in San Francisco geborene Medienkünstler vor allem mit seiner fünfteiligen Serie CREMASTER CYCLE (1994 bis 2002) bekannt geworden, die er nach dem für die Thermoregulation des Hodens mitverantwortlichen Muskel benannte. Von Filmkritikern eher skeptisch beurteilt, wollten Kunstkritiker den Zyklus in einer wieder aufgenommenen Nachfolge von Dalís und Buñuels UN CHIEN ANDALOU von 1929 sehen, also in einer gegenseitigen Befruchtung von Bildender Kunst und Film.

Schon bei CREMASTER hat Barney also versucht, Film, Skulptur, Zeichnung, Fotografie und Künstlerbuch in eine Einheit zu bringen. Und in seinem neusten Werk RIVER OF FUNDAMENT hat er seine Idee des Gesamtkunstwerks so verdichtet, dass er den fünfstündigen Film zu einer Art Oper stilisierte, die er mit dem Komponisten Jonathan Bepler konzipierte. Inspirieren liess sich Barney von Norman Mailers einst zwiespältig aufgenommenem Roman «Ancient Evenings» (1983), der im Ägypten der Zeit von 1290 bis 1100 vor Christus angesiedelt ist.

Waren wir mit dem Cremaster mehr mit dem vorderen Teil des menschlichen Körpers konfrontiert, so haben wir es mit Fundament mehr mit der Kehrseite zu tun. Die sieben Jahre, die Barney an seinem aktuellen Projekt arbeitete, «kulminieren in intensiver Meditation über Tod, Wiedergeburt, Transformation und Transzendenz» (Presstext), wobei die Exkremente eine bildmächtige Rolle spielen, was aber bei Gott keine aktuelle Fixierung ist, wenn wir in der europäischen

Kunst an die Wiener Aktionisten der unruhigen sechziger Jahre denken.

Die Zusammenschau Barneys von Skulptur, Oper und Film – er wollte die Europapremiere seines Films in der Staatsoper München gefeiert wissen – konfrontiert uns im Münchner Haus der Kunst mit einer gigantischen Ausstellung, für die auch ein provisorischer Anbau für die mächtigen skulpturalen Phantasien erstellt wurde.

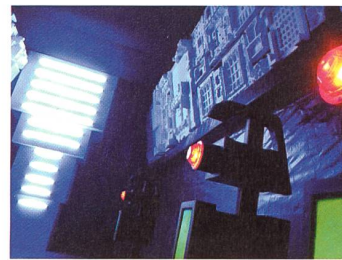
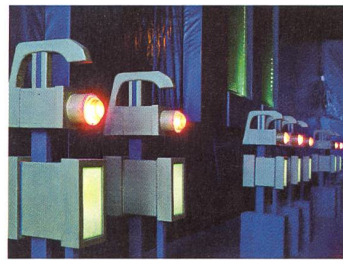
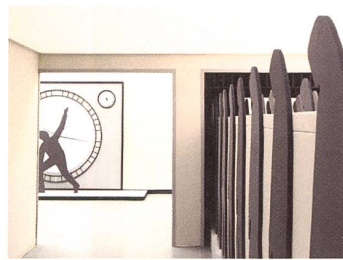
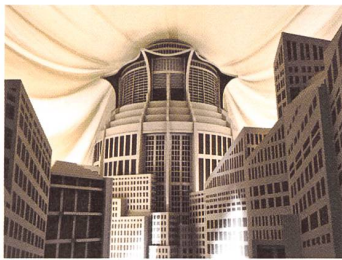
Mailers Roman lässt seinen Protagonisten dreimal sterben. Dreimal wird er wiedergeboren. Und diese Reinkarnation einer Person hat Barney durch Recycling eines Autos gespiegelt und aus dieser Idee drei Performances entwickelt, die zum Inhalt des Films und der Ausstellung werden. Im ersten Akt stirbt ein 1967er Chrysler Crown Imperial, reinkarniert in Kapitel zwei zum 79er Pontiac Firebird. Die Seele des Autos wandert nach New York, wo der Mythos zur Skulptur wird. Die bei den Live-Performances aus dieser Konzeption erstellten Skulpturen ergeben eine mächtige Demonstration der Barney'schen Vorstellungen, die mit Zeichnungen, Fotografien, Storyboards erklärend (?) in der Ausstellung angereichert werden. Ohne Kenntnis des Films kann der Besucher aber nur seine assoziative Phantasie spielen lassen. Aber Barney meint auch: «Mich reizt ein Kunstwerk nur dann, wenn ich es auch nach jahrelanger Auseinandersetzung nicht dechiffrieren kann, wenn es ein Geheimnis in sich trägt, zum Beispiel die Videos von Bruce Nauman, ohne die ich wahrscheinlich niemals angefangen hätte, Filme zu machen.»

Erwin Schaar

«Matthew Barney: River of Fundament».
Haus der Kunst, München, bis 17. August 2014,
Katalog erscheint im Mai.
www.hausderkunst.de

Die Stadt der Zukunft im Film

Eine Ausstellung im Filmmuseum Düsseldorf



«Über das Morgen hinaus» lautet die übergreifende Themenstellung der diesjährigen Quadriennale Düsseldorf. Dieses *Festival der Bildenden Kunst*, 2006 ins Leben gerufen, hat sehr schnell an Bedeutung gewonnen und Anerkennung gefunden. Alle vier Jahre ausgerichtet, findet es jetzt in der Zeit vom 5. April bis 10. August zum dritten Mal statt. Dreizehn Institutionen liefern ihren Beitrag zu dem Leitthema Zukunftsphantasien.

Das *Filmmuseum Düsseldorf* beteiligt sich daran mit einer Ausstellung und einer Filmreihe unter dem Titel «Visionen und Alpträume – Die Stadt der Zukunft im Film». 27 Filme umfasst die Werkschau. Der filmhistorische Zeitrahmen reicht von den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bis zur gegenwärtigen Kinoaktualität mit Blockbuster-Produktionen von heute.

Für die Ausstellung stehen zwei hallenartige Räumlichkeiten im früheren NRW-Forum zur Verfügung, um es mit Nachbauten, Modellen, Requisiten, Drehbüchern, Skizzen, Fotowänden und erläuternden Schrifttafeln zu bestücken. Dazu kommen Grossprojektionen von Filmausschnitten. Die Filme, um die es geht, sind ausschliesslich dem Science-Fiction-Genre zuzuordnen. Die Aufmerksamkeit gehört stadtarchitektonischen Besonderheiten im Kontext sozialer Entwicklungen, auf die diese Filme entweder fortschrittsbegeistert oder zukunfts-kritisch, jedoch stets spektakulär und dramatisch vorausschauen.

Im Zentrum der Ausstellung stehen zwei Filme, die als Kern-Filme der Science Fiction und Blaupausen für andere Filme dieses Genres angesehen werden: *Fritz Langs* klassische Zukunftsvision *METROPOLIS* (1925/26) und *Ridley Scotts* postmoderner Science-Fiction-Thriller *BLADE RUNNER* (1981).

METROPOLIS, ästhetisch angesiedelt zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit, wird in diesem Zusammenhang als Grundmodell eines utopischen Films verstanden. Die darin abgebildete Stadt der Zukunft erscheint trotz einer durchaus ambivalent-kritischen Zeichnung primär als grosse Utopie. Mit seiner Vision einer urbanen Moderne demonstriert der Film nicht ohne Enthusiasmus, was technisch einmal möglich sein wird und was filmtechnisch jetzt schon möglich ist. «Kaum ein anderer Film hat die Vorstellungen von der Stadt der Zukunft so geprägt», heisst es in der Ausstellung, «und kaum ein anderer war so einflussreich auf die nach ihm folgenden Filme seines Genres. Das Kaleidoskop an Themen und Motiven, Visionen und Alpträumen bot unzählige Anschlussmöglichkeiten für andere kinematographische Zukunftsträume.»

BLADE RUNNER wird in der Ausstellungs-dramaturgie als Prototyp eines dystopischen Films und damit als direktes Gegenstück zu *METROPOLIS* gesehen. Aus Sicht der Ausstellung ist der zu einem der grössten Kultfilme des Genres avancierte Film von Ridley Scott «für das moderne Science-Fiction-Kino das, was *METROPOLIS* für die Anfänge des Phantastischen Films war. *BLADE RUNNER* ist der stilistisch bedeutendste und einflussreichste Film der letzten vierzig Jahre.» Zumindest für dieses Genre.

Mit der Entscheidung, diese beiden Filme ins Zentrum der Ausstellung zu rücken, und mit dem Grundkonzept einer Dualität von Utopie und Dystopie wird auch die thematische Zuordnung und inhaltliche Gestaltung der beiden Ausstellungssäle sinnfällig. Saal 1 ist schon in den dort vorzufindenden Nachbauten (Herzmaschine, Uhrmaschine, Moloch, Maschinenmensch) deutlich *METRO-*

POLIS gewidmet und wirft einen Blick auf eine Reihe von utopischen Filmen, die sich durch Fortschrittsoptimismus und Technikbegeisterung auszeichnen. Charakteristisch für Utopien ist auch oft die Sehnsucht nach einer schönen neuen Welt. Ein Jahr nach der Weltwirtschaftskrise beschwört zum Beispiel *David Butlers* Science-Fiction-Musical *JUST IMAGINE* (1930) das New York der Zukunft und verortet es im Jahr 1980. Nur noch Wolkenkratzer bestimmen das Stadtbild, und das Leben spielt sich nur noch in der Höhe ab. Die Menschen haben Zeit und Musse. Im Stadtverkehr wird das Auto durch den Flieger abgelöst. Der Einfluss von *METROPOLIS* ist unverkennbar und der Einfluss auf *BLADE RUNNER* ebenfalls. Das zeitgleich entstandene *Empire State Building* (1930/31) wird damals übrigens zum Sinnbild eines neuen Babels. Weitere Filmbeispiele in diesem Saal sind die sowjetischen Revolutionsfilme *AELITA* (1924) von *Jakow Protasjanow* und *KOSMISCHE REISE* (*KOSMITSCHESKI REIS*, 1936) von *Wassili Schurawl'jow*, *L'INHUMAINE* (1924) von *Marcel L'Herbier* als Paradestück des französischen Universalismus, die H.-G.-Wells-Verfilmung *THINGS TO COME* (1936) von *William Cameron Menzies* in Opposition zu *Langs* *METROPOLIS*, *Frank Capras* *LOST HORIZON* (1937) mit seinem futuristischen Neo-Paradies von Shangri-La und *THE FOUNTAINHEAD* (1949) von *King Vidor*, eine Filmbiografie über den modernistischen Architekten Frank Lloyd Wright, dessen Architektur noch in *BLADE RUNNER* eine Rolle spielt.

Saal 2 ist dann mit seinen Nachbauten (Verhörszene, Beobachtungsmaschine, Strassen-Ambiente, Treppe im Bradbury Building mit nachempfundener Piranesi-Treppe) *Ridley Scotts* *BLADE RUNNER* zugeordnet. Hier dominiert der dystopische

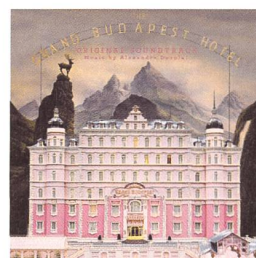
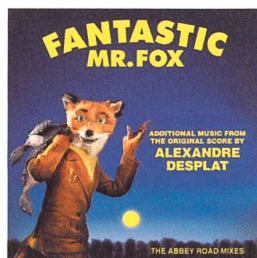
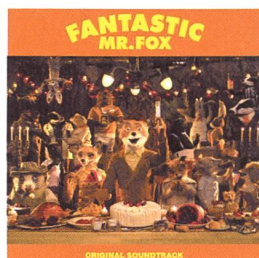
Film, der auch schon im ersten Saal kräftig mitmischte, was zeigt, dass der Dystopie mit ihrem Zukunftspessimismus in der Science Fiction die bei weitem grössere Rolle zukommt. New York, Los Angeles, San Francisco und London sind die am häufigsten in die Zukunft extrapolierten Realschauplätze. Vielfach sind es Probleme und Ängste der Gegenwart, die nur in die Zukunft projiziert werden und sich dort katastrophal weiterentwickeln. Dazu gehören Umweltverschmutzung, Überbevölkerung, Klimawandel, Kriminalität und Entsozialisierung.

Hier, im Kontext der Dystopie, verortet die Ausstellung Filme wie *François Truffauts* *FAHRENHEIT 451* (1966) mit seinem deprimierenden sozialen Wohnungsbau der Zukunft, *George Lucas'* *THX 1138* (1971) mit seinem Konformismus predigenden unterirdischen Überwachungsstaat, *Michael Andersons* *LOGAN'S RUN* (1976) mit seiner postapokalyptischen und deshalb unterirdischen Wohlstandsgesellschaft, *John Carpenters* *ESCAPE FROM NEW YORK* (1981) mit Manhattan als klaustrophobischer Gefängnisinsel und *Tim Burtons* *BATMAN* (1989) mit seiner düsteren neogothischen Alpträumarchitektur. Neuere Filmbeispiele wie *OBLIVION* (2012) von *Joseph Kosinski* oder *ELYSIUM* (2012/13) von *Neill Blomkamp* verkünden dann die endgültige Unbewohnbarkeit der Erde. Aber dafür hatte die Werbepropaganda in *BLADE RUNNER* schon vor dreissig Jahren eine Lösung parat: Am besten man kauft sich ein Ticket zu einem anderen Planeten, es kann nur besser werden.

Peter Kremski

www.quadriennale-duesseldorf.de/ausstellungsprogramm/visionen_und_alptraeume_die_stadt_der_zukunft_im_film.html

Wes Anderson – Randall Poster – Alexandre Desplat Soundtrack



Die Atmosphäre in Wes Andersons Filmen ist mindestens ebenso sehr von der Musikauswahl geprägt wie von der Puppenhausästhetik. So beeinflussen in *FANTASTIC MR. FOX* (2009) *Burl Ives'* Kinder-Folksongs, die ganz leise aus dem Radio rieseln, unseren Eindruck des herbstfarbenen Fuchsbaus. Ähnlich unauffällig kommentieren die beiden Disney-Raritäten «The Ballad of Davy Crockett» und «Love» das vermeintlich idyllische Leben der Fuchsfamilie, während der Tonfall der intimen Beziehungsgespräche von Mr. und Mrs. Fox auch dank *Georges Delerues* «Une petite île» an Truffaut-Filme gemahnt.

Viel stärker im Gedächtnis bleiben jedoch meist jene Musikstücke, die die Figuren im Film bewusst abspielen, um sich in eine gewünschte Stimmung zu versetzen. Der *music supervisor* *Randall Poster*, mit dem der Filmmacher seit siebzehn Jahren in ständigem Kontakt steht, gräbt dafür immer wieder vergessene Perlen aus den sechziger und siebziger Jahren aus, die Anderson und er bis zu zehn Jahre mit sich herumtragen, bis sie perfekt in eine Szene passen. Dazu gehört etwa *Françoise Hardy's* «Le Temps de l'Amour», zu dessen Klängen die Protagonisten von *MOONRISE KINGDOM* (2012) in einer abgelegenen Bucht ihre ersten erotischen Erfahrungen machen.

In dieser Pfadfindergeschichte spielt die Popmusik jedoch erstmals eine untergeordnete Rolle, denn *MOONRISE KINGDOM* ist inspiriert von *Benjamin Brittens* Amateuropoer «Noye's Fludde» (Noahs Flut), an deren Aufführung Anderson als Kind beteiligt war. Schon bevor es ein Drehbuch gab, vertiefte sich *Randall Poster* deshalb in das ihm bislang kaum bekannte Feld der Klassikvermittlung, wie sie *Britten* und *Leonard Bernstein* betrieben. Im fertigen Film figuriert die klassische Musik schliesslich als Metapher

für die Welt der Erwachsenen. Die Dekonstruktion derselben wird anhand von *Brittens* «Young Person's Guide to the Orchestra» zum Leitmotiv der zwölfjährigen *Suzy*, die mit dem Feldstecher hinter die Fassade der dysfunktionalen Beziehung ihrer Eltern blickt.

Bei ihrer ersten Begegnung mit dem gleichaltrigen *Sam* ist das Mädchen als Vogel aus «Noye's Fludde» verkleidet, nach der gemeinsamen Flucht baden die beiden Kinder zu *Camille Saint-Saëns'* Vogelgezwitscher in der unberührten Bucht. Vom väterlichen Oberpfadfinder verabschiedet sich die Waise *Sam* – ein Kuckucksei – zum «Cuckoo» aus *Brittens* melancholischem Kinderlied. Als Kontrast zur filigranen Kunstmusik werden die Auftritte des einsamen Polizisten und späteren Ersatzvater *Sams* von bodenständigen *Hank-Williams*-Songs begleitet, die selbst dann von unglücklicher Liebe handeln, wenn es wie in «Kaw-Liga» um *Holzindianer* geht. Dieser Song deutet denn auch lange, bevor *Sam* vom Polizisten aufgenommen wird, eine Seelenverwandtschaft der beiden an.

Solch übergeordnete Motive und Zusammenhänge erschliessen sich jedoch vielfach erst, wenn man sich *Randall Posters* dramaturgisch konzipierte Soundtrack-Alben am Stück anhört. Dies gilt in besonderem Masse für Andersons neuestes Werk *THE GRAND BUDAPEST HOTEL* (2014), das ganz ohne einprägsame Popsongs auskommt. Zum ersten Mal dominiert hier die Hintergrundmusik von *Alexandre Desplat*, der seit *FANTASTIC MR. FOX* massgeblich zur Homogenität von Andersons Filmen beiträgt, indem er scheinbar unvereinbare formale Merkmale der verwendeten Musikstücke in seine Partituren einarbeitet.

In Analogie zur visuellen Miniaturwelt reduzierte der französische Filmkomponist für jenen detailverlieb-

ten Animationsfilm die Besetzung des Orchesters auf ein einziges Instrument pro Stimme und betonte die hellen Klänge vom Glockenspiel über das Banjo bis zur Piccolo-Trompete. Im Zentrum von *Desplats* verspielter Partitur steht die melodiose Vertonung von *Roald Dahls* Kinderreim «Boggis, Bunce and Bean», der sich über die drei Farmer lustig macht, mit denen sich *Mr. Fox* anlegt. Die unnatürlich hastigen Bewegungen der steifen Puppen finden ihre Entsprechung in temporeichen musikalischen Miniaturen, von denen die meisten auf einem ausschliesslich als Download erhältlichen Zusatzalbum veröffentlicht wurden.

Seither nähert sich *Desplat* musikalisch kontinuierlich dem lakonischen Understatement von Andersons Inszenierung an. So untermalt er in *MOONRISE KINGDOM* den stoischen Umgang der Kinder mit den Naturgewalten in der ironisch betitelten Suite «The Heroic Weather-Conditions of the Universe». Doch statt programm-musikartigen Imitationen sintflutartiger Regenfälle setzt *Desplat* auf repetitive Stimmungsmusik, die im Abspann von einem jungen Erzähler im Stile des «Young Person's Guide» dekonstruiert wird. Dabei entpuppt sich das vermeintlich simple Stück als komplexe Schichtung von glasklaren Kürzestmotiven, die von gezupften und angeschlagenen Saiten- und Perkussionsinstrumenten dominiert wird.

In *THE GRAND BUDAPEST HOTEL* entwickelt sich *Desplats* Musik nun noch stärker weg von der Melodie hin zum fein zisierten, durchsichtigen Klangteppich, dessen Charakter vor allem von der Instrumentierung bestimmt wird. Aus den Früchten von *Randall Posters* Recherchen hat der Komponist ein fiktives mitteleuropäisches Volksmusikidiom mit Blockflöten, hackbrettartigem Cymbalom und

Balalaika-Orchester destilliert. Er verschränkt die disparaten Einflüsse derart gekonnt, dass sich die russischen Volksweisen und *Antonio Vivaldis* Lautenkoncert beim ersten Hören kaum von seinen eigenen Kompositionen unterscheiden lassen.

Schon die Überleitung von der realen Folklore zu *Desplats* Hintergrundmusik wirkt völlig organisch: Mit einem Appenzeller «Zäuerli» verleiht *Poster* der Rahmenhandlung eine feierliche Stimmung. Doch während das Geräusch der Modellstandseilbahn, die zum Gipfel des «Alpine Sudetenwaltz» emporsteigt, eindeutig als Fünfliberschwinger zu erkennen ist, handelt es sich dabei bereits um Filmmusik. Da ist wohl auch die frappante Ähnlichkeit des Themas von «Mr. Moustafa» mit *Paul Burkhard's* «O mein Papa» kein Zufall. Der Grossteil von *Desplats* Score besteht jedoch aus endlos wiederholten kurzen Akkordfolgen, die von einem swingenden Wechselbass unerbittlich vorangetrieben werden, ohne monoton zu wirken.

Die Kürzestmotive ermöglichen *Desplat*, sehr präzise auf Andersons visuelles Timing zu reagieren. So betont er beispielsweise die Nahaufnahme eines Gesichts mit einer lauten Kirchenorgel oder akzentuiert Pointen der lakonischen Dialoge mit dem plötzlichen Wegfallen einzelner Instrumente – freilich ohne den durchgehenden Rhythmus zu unterbrechen. Bisweilen greifen die Bilder und Töne so präzise ineinander wie in einem Animationsfilm. Nicht nur in den perkussiv untermalten Verfolgungsjagden – etwa im Kloster am «Gabelmeister's Peak» – erinnert *THE GRAND BUDAPEST HOTEL* deshalb an ein mechanisches Uhrwerk aus zahlreichen blitzsauberen Zahnrädchen.

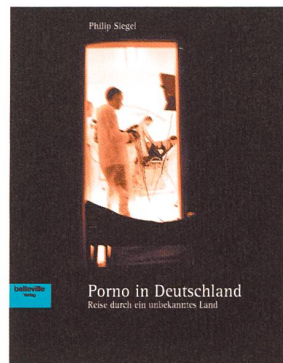
Oswald Iten

Terra incognita Bücher



Die Aufregung war verständlich – andererseits auch nicht: Ein renommierter Arthouse-Regisseur kündigte an, als nächstes einen Film mit expliziten Pornoszenen zu drehen. Verständlich, weil Sexualität und Pornografie in den letzten Jahren mit Missbrauchsenthüllungen ungeahnten Ausmasses in Verbindung gebracht wurden, nicht verständlich, weil dieser Regisseur, Lars von Trier, schon in früheren seiner Filme explizite Szenen gezeigt hatte und weil auch andere Filme im neuen Jahrtausend dasselbe getan hatten, etwa *BAISE-MOI*, *KEN PARK*, *9 SONGS* und *SHORTBUS*: Der Porno ist in der Mitte der Gesellschaft angekommen.

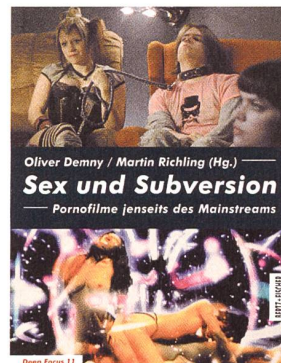
Als von Triers *NYMPHOMANIAC* dann zu sehen war, hielt sich die Aufregung in Grenzen, auch weil Kritiker und Zuschauer merkten, dass sie einmal mehr den kalkulierten Provokationen des Filmemachers auf den Leim gegangen waren. «Hinter jedem entschlüsselten Statement lauert ein grinsender Regisseur, der einem eine lange Nase dreht und sich kaputtlacht. Und hinter jeder dekonstruierten Pointe lauert der tiefe Ernst eines depressiven Philosophen. Hinter dem Pathos der Witz, hinter dem Mythos die Reflexion, hinter dem Heiligen die schiere Alberei. Und umgekehrt.» Das schreibt Georg Seesslen in der Vorbemerkung zu «Lars von Trier goes Porno. (Nicht nur) über *NYMPHOMANIAC*», in dem es ihm «um die Spuren der Hardcore-Körperlichkeit in den Filmen von Lars von Trier im Allgemeinen und in *NYMPHOMANIAC* im Besonderen» geht. Dafür lässt er die Biografie des Regisseurs, seinen Umgang mit Darstellern und die Hürden, die er sich selber bei seinen Filmen jedes Mal aufs Neue in den Weg legt, eingangs Revue passieren. Er stellt die «alternativen» Pornofilme vor, die von Trier mit der dafür gegründeten Firma Puzzy Power zwischen 1998



und 2005 produzierte, er untersucht die Rolle der Frauen im filmischen Kosmos des Regisseurs und widmet sich in der zweiten Hälfte des Buches auf hundert Seiten *NYMPHOMANIAC*. Das ist allemal eine Seh- und Verständnishaile, wenn sich auch im ganzen Buch beschreibende Passagen mit nicht unbedingt verständlichen theoretisch-philosophischen abwechseln.

In seiner Methode wortgewaltiger Ankündigungen, der Lust an der Selbstdarstellung und dem Verfassen von Manifesten mag Lars von Trier ein Alleinstellungsmerkmal haben, auch in der Darstellung «von Sexualität, die mit Vergnügen wenig zu tun hat» (Seesslen). Aber der Wandel in diesem Segment des Kinos ist unübersehbar. Was einerseits in der Explizitheit der Darstellung viel selbstverständlicher geworden ist, lässt sich andererseits durchaus noch als letztes Tabu bezeichnen, spielen doch hier immer noch (Vor-)«Urteile, die längst den Rang von Fakten haben», eine grosse Rolle. So formuliert es Philip Siegel in «Porno in Deutschland. Reise durch ein unbekanntes Land». Im Jahr 2009 kamen immerhin 430 Porno-DVDs auf den Markt – und zwar monatlich. 513 Kinostarts standen in jenem Jahr 8500 Porno-DVDs, davon 60 Prozent deutschen Ursprungs, gegenüber. Selbst wenn das Geschäft schon damals stark rückläufig war und sich vier Jahre später noch weiter in das Internet verlagert hat, sind das doch erstaunliche Zahlen. Auch wenn Deutschland der weltweit zweitgrösste Pornomarkt ist, kann man «von einer Porno-Industrie in Deutschland nicht reden», schreibt Siegel.

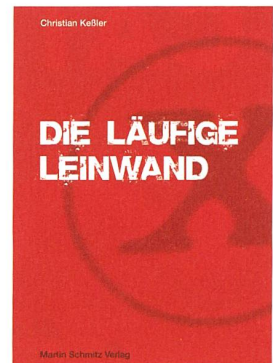
Bei den 23 Stationen seiner Reise trifft er Macher vor und hinter der Kamera, Amateure und Professionelle, von denen aber die wenigsten davon leben können. Gleich die erste be-



fragte Actrice arbeitet im Hauptberuf für einen Sicherheitsdienst und erklärt, «die Karriere ist der Antrieb für meine eigenen Fantasien». Eingeschoben sind gelegentliche Zeitreisen, die an die Zeiten erinnern, als der Sexfilm einen Grossteil der in Deutschland produzierten Filme ausmachte. Siegel zeigt sich als ein aufmerksamer und vorurteilsfreier Zuhörer, der einiges an Innenansichten über die Branche und ihre Akteure zu vermitteln weiss.

«Es gibt gute, interessante, ästhetische, unterhaltsame, zum Nachdenken anregende Pornos! Wir wollen unseren Leserinnen und Lesern ein paar davon näherbringen und Lust auf's Hinschauen machen», schreibt Oliver Demny in der Einleitung des von ihm zusammen mit Martin Richling herausgegebenen Bandes «Sex und Subversion. Pornofilme jenseits des Mainstreams». Zehn Autoren und eine Autorin steuern dazu zwölf Aufsätze bei; deren Spektrum reicht von «französischen Pornos aus den Flegeljahren des Genres» (an denen Matthias Steile ihre «kreative Bandbreite und Unbekümmertheit» lobt) über «Computer und Roboter im fiktionalen Pornofilm», die Verbindung von «Pornografie und Gewalt im Kino der 1970er Jahre bis heute» und die Würdigung einzelner Filme und ihrer Macher, darunter Bruce LaBruce's *SKIN FLICK*, Virginie Despentes' *BAISE-MOI* und Stephen Sayadians *CAFÉ FLESH*. Drei abschliessende Texte und eine Diskussion stellen «Die Avantgarde des Sex – Zeitgenössische Porno-Kunst» vor. Dass der Band weitgehend ohne akademische Terminologien auskommt, gereicht ihm zum Vorteil.

Christian Kessler, der in diesem Band mit einem Text über den amerikanischen Regisseur Eduardo Cema-



no vertreten ist, hat mit «Die läufige Leinwand. Der amerikanische Hardcorefilm von 1970 bis 1985» ein eigenes Buch zum Thema vorgelegt, in dem Cema-ano einer von zehn Gesprächspartnern ist. Den Hauptteil des Bandes, der mit einem kurzen Abriss beginnt – von den zehner bis zu den siebziger Jahren, als mit dem kommerziellen Erfolg von *DEEP THROAT* die Gattung salonfähig wurde – machen allerdings Texte zu 90 Filmen aus dieser Zeit aus, darunter Klassiker wie *BEHIND THE GREEN DOOR*, *THE DEVIL IN MISS JONES*, *THUNDERCRACK* und Filme von Radley Metzger, einem Veteranen, der schon Anfang der Sechziger mit eigenen Regiearbeiten begann und vor seinen Hardcorefilmen ästhetisch ausgefeilte Werke wie *THE LICKERISH QUARTET* drehte und dem mittlerweile auch schon Retrospektiven gewidmet wurden. Dabei begegnet man aber auch so manchem Regisseur, der später in anderen Genres reüssierte, so Sean S. Cunningham, der die Horrorreihe *FRIDAY THE 13TH* initiierte, oder Abel Ferrara, der 1976 *THE NINE LIVES OF A WET PUSSY* drehte. Überwiegend mit Plakatsmotiven illustriert, erinnert das Buch auch an eine vergangene Ära und bietet den versprochenen «Überblick über die beeindruckende Bandbreite, die dieses Genre hervorgebracht hat».

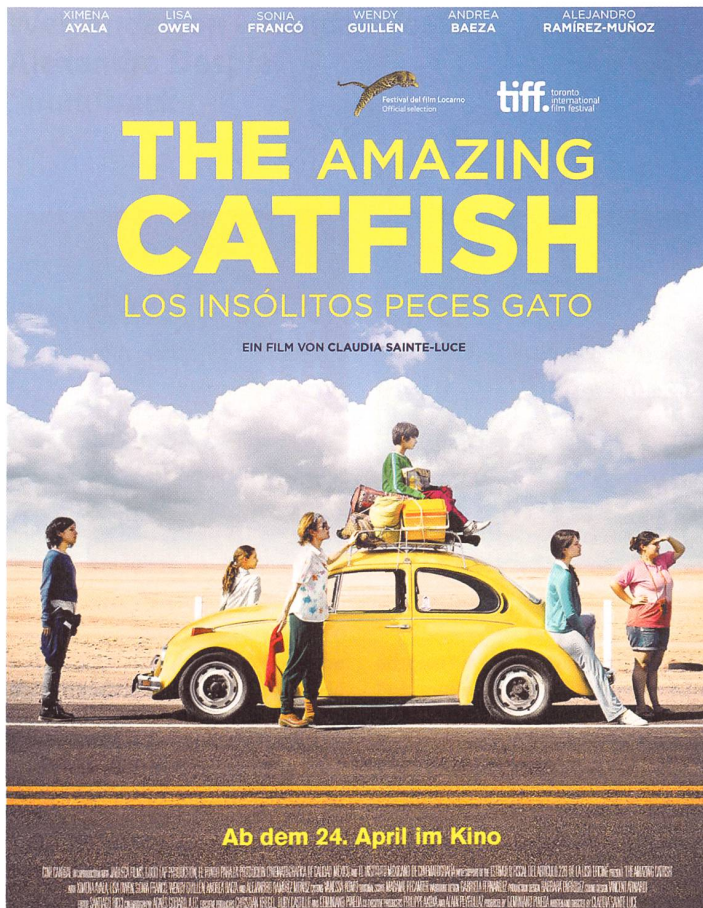
Frank Arnold

Georg Seesslen: *Lars von Trier goes Porno. (Nicht nur) über NYMPHOMANIAC*. Berlin, Bertz + Fischer, 2014; 222 S., Fr. 18.90, € 12.90

Philip Siegel: *Porno in Deutschland. Reise durch ein unbekanntes Land*. München, Belleville, 2010; 299 S., Fr. 34.90, € 22.-

Oliver Demny, Martin Richling (Hg.): *Sex und Subversion. Pornofilme jenseits des Mainstreams*. Berlin, Bertz + Fischer, 2010; 191 S., Fr. 29.90

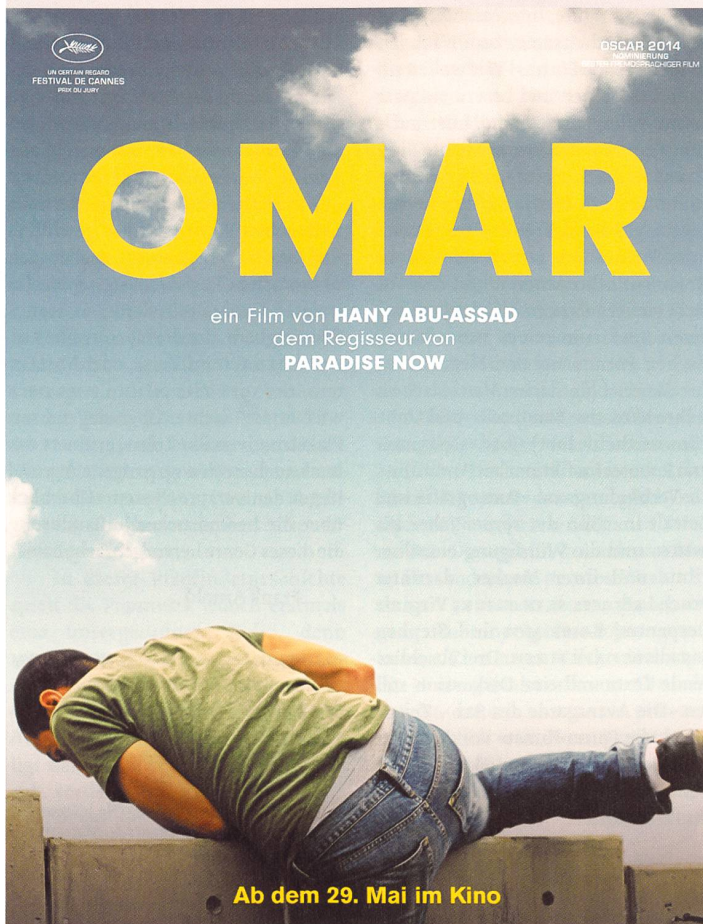
Christian Kessler: *Die läufige Leinwand. Der amerikanische Hardcorefilm von 1970 bis 1985*. Berlin, Martin Schmitz, 2011; 279 S., Fr. 44.90



Ab dem 24. April im Kino

cineworx

Informieren Sie sich über unser Programm auf cineworx.ch und facebook.com/cineworx



Ab dem 29. Mai im Kino

Magie der wahren Filmkunst Werner Wider: «Bilder die nicht laufen lernten»

Bilder die nicht
**lau
fen**
Werner Wider

«Die Schweiz als Ritual» von Werner Wider (1981), eine Analyse zu in der Schweiz entstandenen Filmen der Jahre 1929 bis 1964, ist ein Standardwerk der Filmpublizistik. Nun legt der frühere Gymnasiallehrer – endlich – wieder ein Buch vor. Es widmet sich einem hochspannenden Teilbereich der Filmanalyse: der Bedeutung von Bildern im Film, «die nicht laufen lernten». Will salopp gesagt heissen: Bildern, die stehen bleiben und aufgrund dieser unfilmischen Verweigerung der Bewegung die Magie der wahren Filmkunst mitprägen.

Warum das so ist, belegt Wider – hochintellektuell abgefasst, dramaturgisch raffiniert aufgebaut – an Beispielen aus dem Schaffen von Autoren wie Alfred Hitchcock (er steht im Fokus), Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Orson Welles, Jean-Pierre Melville und anderen. Mit Analysen von Schlüsselszenen aus Meisterwerken wie etwa Hitchcocks VERTIGO. Zudem befasst er sich mit den Verästelungen des komplexen Antigone- und Ödipus-Prinzips im Film. Oder mit unterschiedlichen Erzählformen, speziell im oft diskutierten Spannungsfeld des europäischen und des US-amerikanischen Kinos: «Der filmische Ablauf bestand plötzlich nicht mehr aus (...) einem show-down zwischen anerkanntem Gut und Böse, er protokollierte die Auseinandersetzung mit einem unsichtbaren Feind, der alle und alles von innen bedroht.» Faszinierend auch Einlassungen zum Phänomen der sogenannten «freien indirekten Sicht» im Film, immer eingebettet in schlüssige Verweise auf Literatur, Philosophie, Malerei.

Auf über dreihundert Seiten verteilt präsentiert der Autor, vor- und rückblendend, Partikel seines interdisziplinären Forschens, das einem profunden Wissen entspringt. Und zum Schluss verortet er einige Kapitel an

Filmikonen des zwanzigsten Jahrhunderts: «Kubrick oder der Film als Elegie», natürlich, beim US-Amerikaner Stanley Kubrick, «Spannungslose Erwartung eines angekündigten Ereignisses» beim Japaner Yasujiro Ozu, die «Ankündigung als einziges Ereignis – Für immer in Marienbad» beim Franzosen Alain Resnais.

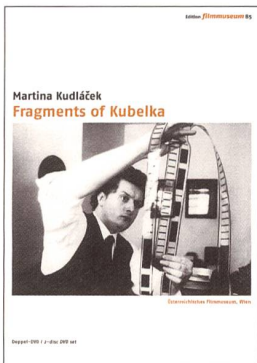
Hier fällt übrigens neben der Intellektualität der Sprache eine wohlthuende Emotionalität auf: Wohltuend deshalb, weil spürbar wird, dass Werner Wider es sich selber wohl nie einfach macht im Sichten, Einordnen, Bewerten, Denken und ihm als Autor süffige Verkürzungen, gar trendige Thesenansetzungen ein Greuel wären. Nach der Lektüre des ganzen Buchs (das dem Leser viel abverlangt) wird aber auch klar: So etwas kann nur einer kreieren, der sich einem Thema herztief verpflichtet fühlt, hingibt und sich vom Medium Film noch immer verführen lässt. Wider: «Viele Ausführungen können nur unter der Voraussetzung überprüft und verstanden werden, dass die behandelten Filme bekannt sind. Daran lässt sich glücklicherweise nichts ändern.»

Genau. Und weil es sich bei den von Werner Wider angeführten Filmen ausnahmslos um Kronjuwelen des Kinos handelt, will man sie noch lieber wiedersehen und das Auge schulen, bei der Expedition hinter die Brandmauern einer vordergründigen Bild-Wahrnehmung.

Michael Lang

Werner Wider: Bilder die nicht laufen lernten. 329 S. Zürich 2013. Erschienen im Eigenverlag des Autors. Der Titel ist in der Buchhandlung im Volkshaus am Helvetiaplatz in Zürich greifbar, zum Preis von Fr. 32.–. www.volkshausbuch.ch

DVD



Im Kino mit Peter Kubelka

Es flackert das Bild, es knattert der Ton, und beides passt nicht zusammen. Im einen Film blitzen Bilder einer Frau auf, im andern schemenhafte Tanzpaare, gerade noch knapp erkennbar oder auch schon nicht mehr, im nächsten wird eine Giraffe geschlachtet, dazu kichern auf dem Soundtrack Touristen und quatschen über ganz anderes. Peter Kubelkas Kurzfilme bringen alles durch- und auseinander, was im Kino sonst beflissentlich zusammengepappt wird: Statt Kontinuität und Kohärenz zu schaffen, wollen seine Filme Lücken schlagen und Brüche verursachen, über die der Zuschauer stolpert.

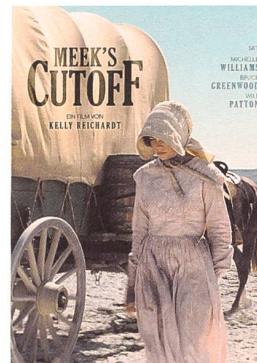
Mit gutem Grund heisst darum auch der Dokumentarfilm von Martina Kudláček aus dem Jahr 2012, der nun bei der edition filmmuseum auf DVD erschienen ist, FRAGMENTS OF KUBELKA. Die Annäherung an den legendären Wiener Avantgardefilmer, Kino- und Kulturtheoretiker kann nur eine Annäherung in Puzzle- oder Mosaikform sein, aussernd und sprunghaft wie der Mann, dem hier ein Denkmal (aber eben nur eines in Bruchstücken) errichtet wird. Zugleich aber macht Kudláčeks Film auch klar, dass sich gerade in Kubelkas Lust am Fragmentierten der radikale Anspruch eines buchstäblich allumfassenden Denkens zeigt. So wie in Kubelkas Filmen alles passieren kann, so wird ihm, diesem Universaldenker, alles zum Anstoss und Anlass, scharf zu überlegen: Er lehrt uns, dass Kochen eine Kunstform ist oder wie Film und musikalische Metrik zusammenhängen; er überlegt, wie Kinosäle eigentlich gebaut sein müssten, wie man einen Film ohne Projektor zeigt und was uns Steine, Hölzer, Brote und Babyrasseln lehren wollen. Da geht die Zeit schnell rum, und man wundert sich denn auch gar nicht mehr



über die Ironie, dass dieses Porträt in Fragmenten am Ende doch epische vier Stunden dauert. Selbst nach einer solchen Laufzeit hat man das Gefühl, noch viel zu wenig gesehen zu haben.

Umso grösser ist darum die Lust, einen von Kubelkas berühmten Vorträgen anzuschauen, den es ebenfalls seit einiger Zeit auf DVD, in der von der Zeitung *Der Standard* herausgegebenen Reihe «Der Österreichische Film», gibt: «Film als Ereignis, Film als Sprache, Denken als Film», so der unbescheidene Titel des 2002 gehaltenen Vortrags, und der Titel hält, was er verspricht. Es hat etwas von einer Zaubervorstellung, dem alten Herrn zuzuschauen, der da vor seinem verblüfften Publikum lauter zugleich merkwürdige und vertraute Gegenstände ausbreitet, um dann anhand dieser Artefakte gleichsam die ganze Welt zu erklären. Fasziniert hören wir zu, wie ein Stein in der Faust unserer Vorfahren dazu geführt hat, dass sich unser Verdauungstrakt verkürzt hat, und von dort entführt uns Kubelka weiter von den menschlichen Eingeweiden weg hin in die Eingeweide des Films.

Er erklärt, wie der Film Schöpfung nicht nur spielt, sondern macht, vierundzwanzigmal in der Sekunde, und was verloren zu gehen droht, wenn man Filme nicht mehr im Kino, sondern nur noch auf Digitalscreens anschaut. An einer Stelle lässt Kubelka sein Publikum einen Filmstreifen ausrollen, diesen in die Hand nehmen und betrachten, damit es so die wunderbare Magie dieses Mediums verstehen und zu begreifen lernt, wie es gelingen kann, aus lauter starren Einzelbildern die Illusion von Bewegung zu erzeugen. Dieser Moment ist exemplarisch für Kubelkas Ambition: Wenn sich seine Zuhörer den Filmstreifen vor die Augen halten, dann erfüllt sich da-



mit wortwörtlich, was auch das Credo dieser Filmzeitschrift ist: Kino wird in Augenhöhe gebracht.

FRAGMENTS OF KUBELKA (Österreich 2012)
Format: 4:3; Sprache: E (DD 5.1), Doppel-DVD,
mit informativem Booklet. Vertrieb: edition
filmmuseum

PETER KUBELKA – FILM ALS EREIGNIS,
FILM ALS SPRACHE, DENKEN ALS FILM (Ös-
terreich 2002) Format: 4:3; Sprache: D (DD 2.0),
Untertitel: D. Vertrieb: Edition der Standard

In der Prärie
mit Kelly Reichardt

In seinem Vortrag erklärt Peter Kubelka die Differenz zwischen dem menschlichen Auge und der Filmkamera anhand des Schwenks. Während es der Kamera nämlich gelingt, in einer kontinuierlichen Bewegung über die Dinge zu gleiten und alles, was sich ihrer Linse offenbart, mit derselben Aufmerksamkeit einzufangen, schafft das menschliche Auge solche gleichmässige Bewegungen nicht. Es springt vielmehr von Detail zu Detail, krallt sich unentwegt an Einzelheiten fest, an Gesichtern oder Gegenständen, die unserem Hirn interessant scheinen. Darum, so Kubelka, schaut das menschliche Auge eigentlich gar nicht richtig, sondern ist immer schon viel zu selektiv, viel zu sehr behindert von unserem Denken. Der demokratische Blick der Kamera hingegen ist offen für alles. Umso absurder also, wenn man die Filmkamera dazu benutzt, das menschliche Auge zu imitieren. Vielmehr sollte die Kamera anders schauen, so heisst es bei Dziga Vertov: «Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann.»

Es ist diese Offenheit des Kamerablicks, den Kelly Reichardts Western *MEEK'S CUTOFF* von 2010 zu einem derart ungewöhnlichen Erlebnis macht. So ungewöhnlich, dass auch die hiesigen Kinoverleiher davor zurückge-

schreckt sind, den Film ins Programm zu nehmen. Reichardt schildert oder genauer: Sie zeigt die auf wahren Begebenheiten beruhende Geschichte eines Siedlertrecks, der sich 1845 mit seinen Planwagen auf den Weg über die Rocky Mountains an den Pazifik macht. Doch unter der Führung des Trappers Stephen Meek verirrt sich der Treck in der Felswüste. Während die Wasservorräte knapp werden, wächst das Misstrauen der Siedler gegenüber ihrem Führer. Reichardts Kamera schaut geduldig zu und zeigt die Reise durch die amerikanische Prärie ganz anders, als man sie je zuvor gesehen hat – nicht als heroische Landnahme, sondern als schreckliche, Körper und Geist zerrüttende Plackerei. Von der ersten Szene an, in der der Treck einen Fluss durchqueren muss, bis zur letzten Sekunde spürt der Zuschauer geradezu körperlich die Mühsal dieses Unternehmens. Schrecklich schön ist diese Natur, vom Film in sagenhaften, von der Sonne ausgebleichten Tableaus eingefangen. Der knochentrockene, von rissigem, weissem Salz überzogene Grund, über den die Figuren ziehen, der sich bis in die Unendlichkeit erstreckt, wäre eigentlich wunderbar anzuschauen, wäre er nicht zugleich die Ankündigung grausamster Entbehrung. «We have come to a terrible place», sagt einer der Siedler an einer Stelle – es ist die bittere Gegenrede zu jenem amerikanischen Traum vom Land der unbegrenzten Möglichkeiten. So hat man den Westen im Kino noch nie gesehen. Und nur eine Filmkamera vermag ihn so zu zeigen.

MEEK'S CUTOFF (USA 2010) Format: 4:3;
Sprache: E (DD 2.0), Untertitel: D, E. Vertrieb:
absolut medien

Johannes Binotto