

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 50 (2008)
Heft: 293

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 08.11.2024

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



7.08

Filmbulletin Kino in Augenhöhe

Isabel Coixet – ein Porträt
Tiefenflächen – Raum bei Josef von Sternberg

HANA YORI MO NAO von Hirokazu Kore-eda

LEMON TREE von Eran Riklis

WOLKE 9 von Andreas Dresen

NON PENSARCI von Gianni Zanasi

MARADONA von Emir Kusturica

MARCELLO MARCELLO von Denis Rabaglia

STELLET LICHT von Carlos Reygadas



> Isabel Coixet
> Sternberg

www.filmbulletin.ch

Die Gemeinschaft Hard AG bedankt sich beim Filmbulletin sowohl für cineastische als auch allzu menschliche Einsichten. – Die Leistung der Redaktion lässt sich daran messen, es bis zum fünfzigsten Jahrgang geschafft, dabei eine geschätzte Strecke von fünftausend Kilometern auf dem Flur zurückgelegt, und die interessierte Hardöffentlichkeit über den eigenen Gemütszustand stets auf dem Laufenden gehalten zu haben:

Achtzehn Jahre hab' ich kein Wort geredet, bis er gekommen ist. – Ein Wunder! +++ Zur Steinigung kannst du jeden Tag hingehen! +++ Ich mein', was hast du schon zu verlieren? Du weisst, du kommst aus dem Nichts und du gehst wieder ins Nichts zurück. Was hast du also verloren? – Nichts. +++ Ihr seid doch alle Individuen. – Ja, wir sind alle Individuen. – Und ihr seid alle völlig verschieden. – Ja, wir sind alle völlig verschieden. – Ich nicht! +++ Lerchenzungen, Zaunköniglebern, Buchfinkenhirne, gefüllte Jaguarohrläppchen, Wolfzitzen-Chips. Greifen Sie zu, solange sie noch heiss sind! +++ Es tut mir leid, aber ich möchte nun mal kein Herrscher der Welt sein, denn das liegt mir nicht. +++ Wenn Du es machst, dann mach es cool! +++ Ein Rasseweib! +++ Männer?! Diese widerlichen haarigen Biester! +++ Ich bin ein Mann! – Niemand ist perfekt. +++ Wir sind im Auftrag des Herrn unterwegs. +++ Soll ich einem Mann trauen, der sich einen Gürtel umschnallt und ausserdem Hosenträger hat? Einem Mann, der noch nicht mal seiner eigenen Hose vertraut? +++ Walt R., ich glaube, das ist der Beginn einer wunderbaren Freundschaft ... +++ Welche Nationalität haben sie? – Ich bin Trinker. +++ Wie extravagant, Frauen einfach wegzuwerfen. Sie werden eines Tages vielleicht knapp. +++ Küss' mich! Küss' mich, als wär's das letzte Mal +++ Wir versuchen nicht, die Zukunft oder die Vergangenheit zu verändern, Josef. Wir versuchen, die Gegenwart zu verändern. – Stutzer: Aber wir sind die Vergangenheit der Zukunft anderer Menschen. – Zöllig: Das ist das spitzfindigste Argument, das ich jemals gehört habe. +++ Ich erblickte das Licht der Welt in Form einer 60-Watt-Glühbirne. +++ Der weise Mann hält es unter Verrückten nur aus, wenn er voll ist. +++ Das Leben ist wie eine Schachtel Pralinen, man weiss, nie was man kriegt. +++ Weisst du worauf ich Bock hätte? Auf globale Erwärmung. +++ Alles was du besitzt, besitzt irgendwann dich. +++ Jede Generation hat die Musik, die sie verdient. +++ Ich liebe es auf einen kulturellen Stereotyp reduziert zu werden. +++ Ich komme wieder. +++ Ein Haus von zweifelhaftem Ruf?! – Ja, aber davon mit Sicherheit eines der besten! +++ So unbefriedigt willst du mich verlassen? – Das ist mein Text! – Und meiner ist es auch. +++ Es war einmal vor langer Zeit in einer weit, weit entfernten Galaxis ... +++ Ohne weitere weibliche Ratschläge müssten wir es eigentlich schaffen, hier wieder lebend rauszukommen. +++ Möge die Macht mit Dir sein! +++ Ich habe erkannt, dass mein Leben auf einen Punkt fixiert ist, das ist jetzt klar. Ich hatte nie die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten. +++ Man ist immer so gesund, wie man sich fühlt, ...einreden kann man sich alles! +++ Ach Herrgott, wir hätten uns sogar Vitamin C gespritzt, wenn's verboten gewesen wäre. +++ Was interessiert Sie an der Freizeit-Industrie? – Kurz gesagt: Freizeit. +++ Das ist aber eine pflaumige ... Pflaume. +++ Sind Daumen denn überhaupt Finger? +++ Ich glaube, ich werde wieder anfangen dich zu hassen. Das macht mehr Spass.+++ Ich bin ein Nachtschwärmer, am helllichten Tage bin ich kaum zu gebrauchen! +++ Quäl' Dich nicht, mein Liebling, überlass' das mir. +++ Kommt, lasst uns zusammen klagen. Ein Leben ist erloschen. Wir grüssen das Grauen. +++ Gib mir die Blaupausen, gib mir die Blaupausen, gib mir die Blaupausen! +++ Versprich mir aber, dass du mich erst nach Hause bringst, wenn ich betrunken bin! Erst, wenn ich wirklich genug hab. +++ Wir sind hier im sozialistischen Veteranenclub! +++ Die Zukunft lag ungewiss in unseren Händen, ungewiss und verheissungsvoll. +++ Ich hab' gestern übrigens ihr Bulletin gelesen. – Ach, du warst das also.

Das Filmbulletin, es lebe hoch! – Gemeinschaft Hard AG

Impressum

**Verlag
Filmbulletin**
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 226 05 55
Telefax +41 (0) 52 226 05 56
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktionelle Mitarbeiter:
Kathrin Halter
Josef Stutzer

Inseratverwaltung
Filmbulletin

**Gestaltung, Layout und
Realisation**
design_konzept
Rolf Zöllig sgd ege
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
Telefon +41 (0) 52 234 52 52
Telefax +41 (0) 52 234 52 53
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Martin Girod, Erwin Schaar,
Frank Arnold, Johannes
Binotto, Sascha Lara Bleuler,
Stefan Volk, Marli Feldvoss,
Barbara Basting, Gerhard
Midding, Michael Ranze,
Gérald Kurth, Michèle
Wannaz, Fred van der Kooij

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Agora Films, Carouge;
trigon-film, Ennetbaden;
JMH Distribution, Neuchâtel;
Ariadnefilm, Cinémathèque
suisse Dokumentationsstelle
Zürich, Georg Fietz,
Filmcoopi, Frenetic Films,
Look Now!, Pathé Films,
Fred van der Kooij, Xenix
Filmdistribution, Zürich

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

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

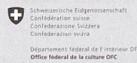
Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2008
neunmal.
Jahresabonnement
CHF 69,- / Euro 45,-
übrige Länder zuzüglich
Porto

© 2008 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin 50. Jahrgang
Der Filmberater 68. Jahrgang
ZOOM 60. Jahrgang

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

**Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern**



**Direktion der Justiz und des
Innern des Kantons Zürich**

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



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

förderverein ProFilmbulletin

Um die Unabhängigkeit der Zeitschrift langfristig zu sichern, braucht Filmbulletin Ihre ideelle und tatkräftige Unterstützung.

Auch Sie sind herzlich im Förderverein willkommen. Verschiedene Pro-Filmbulletin-Projekte warten auf Ihre Mitwirkung. Gesucht sind zum Beispiel Ihre beruflichen Fähigkeiten und Kenntnisse, Ihre Filmbegeisterung, Ihre Ideen, Ihr Einsatz vor Ort, Ihre guten Kontakte und/oder Ihr finanzielles Engagement für wichtige Aufgaben in Bereichen wie Fundraising, Lobbying, Marketing, Vertrieb oder bei kleineren Aktionen.

ProFilmbulletin-Mitglieder werden zu regelmässigen Treffen eingeladen, und natürlich wird auch etwas geboten (filmkulturelle Anlässe, Networking). Die Arbeit soll in kleinen Gruppen geleistet werden. Wieviel Engagement Sie dabei aufbringen, ist Ihnen überlassen. *Wir freuen uns auf Sie!*

Rolf Zöllig
Kathrin Halter

Jahresbeiträge:
Juniormitglied (bis 25 Jahre) 35.-
Mitglied 50.-
Gönnermitglied 80.-
Institutionelles Mitglied 250.-

Informationen und Mitgliedschaft:
foerderverein@filmbulletin.ch

Förderverein ProFilmbulletin,
8408 Winterthur,
Postkonto 85-430439-9

In eigener Sache

Lesen Sie Kino?

Schon Goethe soll erkannt haben: Man sieht nur, was man weiss. Oder anders gewendet: Wissen verändert die Wahrnehmung. Das Wissen etwa, wer ein Bild, wann, wo aufgenommen hat, verändert zwar nicht die Aufnahme an sich, aber eben doch, was man sieht, beziehungsweise und genauer formuliert: wie man *das Bild liest*.

Da verschiedene Leute dieselbe Aufnahme – nicht zuletzt auch auf Grund von unterschiedlichem Wissen – verschieden sehen, oder eben *lesen*, könnte auch von einer unterschiedlichen Tiefe der Wahrnehmung gesprochen werden. Wer will, kann auch von Schichten der Wahrnehmung ausgehen – und von Schichten der Bedeutung, die sich dann mit dieser Wahrnehmung verbindet.

Kino, würde ich vereinfachend mal postulieren, unterscheidet sich von blossem audiovisuellem Material insbesondere durch einen gewissen Tiefgang, eine durchdachte Gestaltung also, bei der gewissermassen Schicht über Schicht aufgetragen wurde.

Im Beitrag «Tiefenfläche», wo es ausführlich darum geht, wie Josef von Sternberg den Raum in seinen Filmen konstruiert hat, gibt es jetzt auch eine «Wegleitung für alle, die zu *schälenden* Zuschauern werden wollen», denn: «Um hinter der simplen Storyline die wahre Geschichte – die eigentlichen Erfahrungsberichte ihrer Opfer und Täter – freizulegen, muss der Zuschauer selbst das Gezeigte zu häuten anfangen.»

«Das, was an Versprechen in der Filmgeschichte enthalten ist, ist zu wenig bekannt.» So hat es der kluge Alexander Kluge in einem seiner Essays von 1964 – «Die Utopie Film» – geschrieben. «In diesem Satz», heisst es nun in einer Presseinformation des österreichischen Filmmuseums zu seiner aktuellen Programmreihe *Die Utopie Film*, «klingt etwas an, das in der filmhistorischen Arbeit gerne unterschlagen wird: Die Filmgeschichte ist kein fester Besitzstand, keine Lagerhalle mit hundertausend Filmmrollen im Regal, sondern eine andauernde Bewegung, ein unablässiger Interpretationsprozess. Dass vieles in ihr "zu wenig bekannt" ist, stellt für ein Filmmuseum naturgemäss einen wesentlichen Arbeitsauftrag dar. Ebenso wichtig ist in Kluges Satz der Aspekt des "Versprechens": Es gilt, die Filmgeschichte als potentielle Gegenwart zu begreifen, nicht als ehrwürdiges, abzuhaakendes Bildungsgut. Es gilt, die "alten Filme" so zu aktualisieren, dass sie *Versprechen* bleiben können.»

Kino in Augenhöhe eben – wenn man so will.

Walt R. Vian



Sternberg mit und ohne Marlene

«Il cinema ritrovato», Bologna 2008



Betty Compson und George Bancroft
in *THE DOCKS OF NEW YORK*
Regie: Josef von Sternberg (1928)



Marlene Dietrich und Gary Cooper
in *MOROCCO*
Regie: Josef von Sternberg (1930)



Warner Oland und Marlene Dietrich
in *DISHONORED*
Regie: Josef von Sternberg (1931)



Marlene Dietrich
in *THE DEVIL IS A WOMAN*
Regie: Josef von Sternberg (1935)

Filmhistorische Festivals bewegen sich im Spannungsfeld zwischen den berühmten Klassikern, die immer wieder ein breites Publikum anziehen, und den Ausgrabungen, die auch der angereichten Spezialistenschar von Archivaren und akademischen Filmhistorikern noch etwas Neues bieten. Das «Cinema ritrovato» in Bologna trachtet danach, jeweils beides zu verbinden.

Zu den Sternstunden derartiger Programme gehört die Wiederentdeckung eines unbekannt gebliebenen oder vergessenen Films, der sich von der Qualität grossen Klassiker erweist. Dies ist der Cineteca von Sardinien geglückt, die in Bologna die Rekonstruktion eines Anfang der sechziger Jahre entstandenen langen Dokumentarfilms präsentierte: *L'ULTIMO PUGNO DI TERRA* von Fiorenzo Serra. Er zieht, Kapitel für Kapitel, bei den traditionellen Hirten beginnend, über die Fischer, die Bergarbeiter bis hin zu den Bewohnern Cagliariars, eine immer vernichtendere Bilanz der Situation auf Sardinien zu Beginn der sechziger Jahre und steht in der Tradition der grossen sozialen Dokumentarfilme: starke, in diesem Fall farbige Bilder, streckenweise ergänzt durch einen «engagierten» Kommentar und zu zusätzlicher Wirkung gebracht durch eine für die damalige Zeit erstaunlich unkonventionelle Musik.

Eine der Haupt-Programmschienen, «Josef von Sternberg, non solo Dietrich», erwies sich als ideal geeignet, die Erwartungen der unterschiedlichen Publikumsschichten zu befriedigen. Die sechs 1930 bis 1935 entstandenen amerikanischen Marlene-Dietrich-Filme Sternbergs sind zwar recht bekannt, doch ihnen in erstklassigen Kopien wiederzubegegnen war ein Genuss, den selbst Filmgeschichtskenner nicht verschmähten.

Bologna zeigte dazu die fünf erhaltenen Spielfilme, die Sternberg vor

seiner Begegnung mit Marlene drehte, und *AN AMERICAN TRAGEDY*, den er 1931 ohne «seinen» Star realisierte. Dazu kamen Kurzfilme und «Dossiers» über seine verlorenen Werke wie den legendären *THE CASE OF LENA SMITH* (das Österreichische Filmmuseum Wien hat diesen letzten Stummfilm Sternbergs kürzlich so vorbildlich dokumentiert, wie man es auch erhaltenen Filmwerken wünschen würde!). Die Frage nach der Konstanz von Sternbergs filmischem Universum musste so nicht lange gestellt werden. Die Frauenfiguren seiner Stummfilme, wie sie von Evelyn Brent in *UNDERWORLD* (1927) oder Betty Compson in *THE DOCKS OF NEW YORK* (1928) interpretiert werden, erscheinen, so markant sie sind, im Rückblick als inhaltliche wie ästhetische Vorstudien zu den späteren Marlene-Rollen.

Zusätzlich zum Eindruck eines kohärenten Universums trägt bei, dass Sternberg von 1927 bis 1935 ausschliesslich für die Paramount gearbeitet hat, so dass auch viele Schauspielergesichter von einem Film zum andern wieder auftauchen – darunter nicht zuletzt jenes des Franzosen *Emile Chautard*, der als Regisseur der erste (und, nach Sternbergs Aussage, einzige) Lehrmeister war, bei dem der junge Regieassistent Sternberg etwas hatte lernen können.

Eine wichtige Bereicherung der Retrospektive in Bologna war die Anwesenheit von Sternbergs Sohn Nicholas. Dies nicht so sehr wegen der persönlichen Erinnerungen, sondern dank dem professionellen Blick des erfahrenen Kameramanns und Chefoperators auf das Werk seines Vaters. Er betonte, dass Sternberg, der den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm schnell und erfolgreich meisterte, auf diese die Filmsprache revolutionierende Veränderung seine eigene Antwort

fand. Wo andere sich primär mit dem neuen Element der Sprache befassten und ihre Filme in einer Flut von Dialogen badeten, suchte Sternberg den optischen Eindruck noch zu intensivieren, um das Bild neben der neuen Konkurrenz aufzuwerten. Er entwickelte seine berühmte gewordenen Beleuchtungseffekte. Stoffbahnen und Schleier schieben sich nicht nur zwischen die Kamera und die Akteure, Sternberg brach das Licht der Scheinwerfer durch Gaze und Netze, in die er Löcher brannte, um nur genau dort ein ungebrochenes Licht zu haben, wo er es wollte.

Im Rahmen einer solchen Werkchau wird evident, dass diese berühmten sternbergschen Licht- und Schatteneffekte keineswegs Selbstzweck waren, von ihm je nach der Story und dem Inhalt einer Szene auch in ganz unterschiedlichem Mass eingesetzt wurden. Sternbergs Stärke waren Figuren, die sich der hollywoodüblichen moralisierenden Gut-Schlecht-Einordnung entzogen. Von seinem beeindruckenden, in dieser Hinsicht aber noch konventionelleren Debüt *THE SALVATION HUNTERS* abgesehen, sind seine weiblichen Hauptrollen Frauen «mit einer Vergangenheit», die zu dieser stehen, daraus eine eigentümliche «abgebrühte» Selbstsicherheit entwickelt haben, die die Männer zugleich anzieht und irritiert.

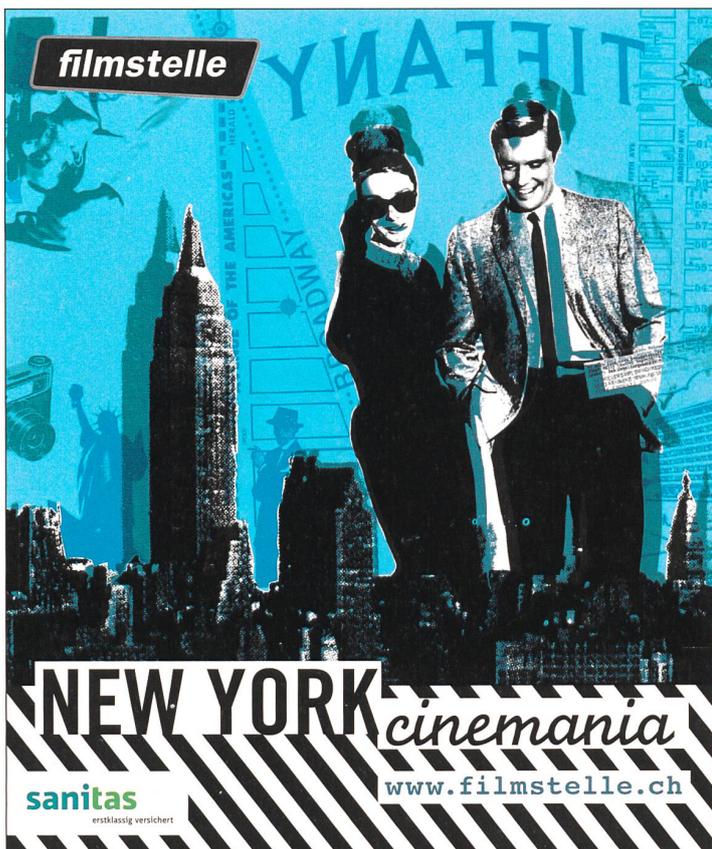
Dass diese Frauen sich nicht in ein moralisches Schwarzweiss-Schema einordnen lassen, findet in Sternbergs Darstellung seine ästhetische Entsprechung: Ihre Kleider, ihr Schmuck, ihre Augen, ja ihre Haut schimmern, glitzern und funkeln unübersehbar und verführerisch, zugleich werden uns ihre Körper und Gesichtszüge immer wieder teilweise verborgen oder ihre Formen lösen sich auf in den hellen und dunklen Flecken der Beleuchtung: Augenweide und Schauobjekt, doch

immer unfassbar. Das Schillernde und die Differenziertheit der Personenzeichnung mag dem damaligen Publikum teilweise Mühe bereitet haben, sie machen im Rückblick das Moderne an Sternbergs Filmen aus.

Das konzentrierte Wiedersehen der Marlene-Filme im Kontext privilegiert zwangsläufig diese durchgehende Linie. *MOROCCO* (1930) bleibt dabei das grundlegende, mythosbildende Werk. *DISHONORED* (1931), ein allgemein eher geringer geschätzter Film, erscheint mit der Figur der ihre Reize für ihr Heimatland einsetzenden Spionin als konsequente Fortführung. Auch die Shanghai Lily, Hauptfigur von *SHANGHAI EXPRESS* (1932), mit dem legendären Satz «It took more than one man to change my name to Shanghai Lily», setzt diese Entwicklung fort (während einige der Nebenfiguren eher schematisch gezeichnet sind). Den perfekten Höhepunkt bildet Sternbergs Version des Pierre-Louÿs-Romans «La Femme et le Pantin», vom Studio entgegen den Intentionen des Regisseurs *THE DEVIL IS A WOMAN* getauft: Fatal an Concha Perez ist nicht ihre verführerische Schönheit, fatal ist der Wunsch der Männer, sie (exklusiv) zu besitzen und zu beherrschen. Die sich solchen Wünschen konsequent entziehende Dietrich-Figur ist längst klassisch geworden als frühe Darstellung einer – nicht zuletzt auch in sexueller Hinsicht – selbstbestimmten Frau. Mag sein, der Autor sah diesen letzten Film mit «seinem» Star auch als persönliche Abrechnung; dafür bezahlen musste er: Der Film floppte und Paramount legte ihn für vierundzwanzig Jahre ins Regal.

Martin Girod

Buchhinweis:
Alexander Horwath, Michael Omasta (Hg.):
Josef von Sternberg. *The Case of Lena Smith*,
Wien, Österreichisches Filmmuseum, SYNEMA,
2007



- 30.09.2008** **Breakfast at Tiffany's** Blake Edwards, USA 1961
Der romantische Klassiker mit Fashion Queen Audrey
- 07.10.2008** **Midnight Cowboy** John Schlesinger, USA 1969
Ein Texaner Callboy versucht sein Glück in New York
- 14.10.2008** **Dog Day Afternoon** Sidney Lumet, USA 1975
Based on a true story
- 21.10.2008** **Manhattan** Woody Allen, USA 1979
Liebesbunzige Intellektuelle verloren in der Grossstadt
- 28.10.2008** **Raging Bull** Martin Scorsese, USA 1980
Grosser Wettbewerb mit einem Flug nach New York zu gewinnen!
Beginn 19 Uhr, Eintritt frei, Präsentiert von Gauloises
- 04.11.2008** **Ghostbusters** Ivan Reitman, USA 1984
Die geistreiche Stadt
- 11.11.2008** **Léon** Luc Besson, F 1994
Jean Reno und Natalie Portman als kultiges Killer-Paar
- 17.11.2008** **Dave Chappelle's Blockparty** Michel Gondry, USA 2005
Musikschau im Acapulco, Beginn 19 Uhr, Eintritt frei
- 18.11.2008** **Smoke** Wayne Wang, USA/D/Japan 1995
Genial inszenierter Brooklyn-Quartier-Groove
- 25.11.2008** **11'09'01 – September 11** Verschiedene Regisseure, 2002
Vielschichtige, anregende und kontroverse Ansichten rund um 9/11
- 02.12.2008** **Cinemania** Angela Christlieb / Stephen Kijak, D / USA 2002
J'aime le Cinema
- 09.12.2008** **25th Hour** Spike Lee, USA 2003
Ein letzter Tag in der Freiheit
- 16.12.2008** **Delirious** Tom DiCillo, USA 2006
Scharfsinnige Komödie mit dem Charme eines Grossstadtmärchens

Eintritt 5.- fr, Zyklusabo 30.- fr

Infos zu den Filmen und über uns: www.filmstelle.ch

Filmvorführungen jeweils dienstags im StuZ² um 20.00 Uhr, Kasse/Bar: 19.30 Uhr
Universitätsstrasse 6, Tram 6/9/10 bis ETH/Universitätsspital

Zurich Film Festival Vorschau



WALTZ WITH BASHIR
Regie: Ari Folman



SWEET MUD
Regie: Dror Shaul

Die vierte Ausgabe des Zurich Film Festival findet vom 25. September bis 5. Oktober statt und wird mit DER BAADER MEINHOF KOMPLEX von Uli Edel eröffnet. Im internationalen Wettbewerb wird in den Kategorien Bester Spielfilm, Bester Dokumentarfilm und Bestes Debüt je ein «Goldenes Auge» vergeben. Der Schauspieler Peter Fonda wird die internationale Jury präsidieren, der Wettbewerb von insgesamt 24 Filmen aus aller Welt bespielt.

Die von Nikolai Nikitin kuratierte Reihe «Neue Welt-Sicht» präsentiert das aktuelle Filmschaffen Israels. Aus der Filmproduktion der letzten beiden Jahre, die sich «durch thematische Vielfalt und narrative wie auch visuelle Dichte sowie eine grosse Sensibilität für die Geschichte des Vielvölkerstaats» auszeichnet, werden etwa der Dokumentarfilm THREE TIMES DIVORCED der arabisch-israelischen Filmemacherin Ibtisam Salh Mara'ana oder die Spielfilme FOR MY FATHER (SHABBAT SHALOM MARADONA) von Dror Zahavi und die Komödie NOODLES von Ayelet Menahemi zu sehen sein. SWEET MUD von Dror Shaul ist ein Coming-of-Age-Drama und BEAUFORT von Joseph Cedar ein Antikriegsfilm.

An zwei Abenden stellen renommierte Filmhochschulen – das Department for Film des «Beit Beri Collage of Art» und Renen Schorr, der Gründer und Direktor der «Sam Spiegel School» in Jerusalem – mit Kurzfilmen ihre Arbeit vor.

Den Abschluss der Reihe bildet WALTZ WITH BASHIR VON Ari Folman, der erste animierte Dokumentarfilm, der dank seiner innovativen Verknüpfung von dokumentarischem Material und animierter Verarbeitung in Cannes viel zu Reden gab. Mehrere Regisseure werden am Festival anwesend sein.

Mit einem Goldenen Auge für sein Lebenswerk wird der Regisseur Con-

stantin Costa-Gavras ausgezeichnet. Anlässlich der Preisverleihung am 4. Oktober werden in der Reihe «A Tribute to ...» ausgewählte Filme des renommierten Vertreters des engagierten politischen Films wie z und L'AVEU, beide mit Yves Montand in der Hauptrolle, MISSING mit Jack Lemmon und Sissy Spacek, BETRAYED mit Debra Winger und Tom Berenger, MUSIC BOX mit Armin Mueller-Stahl und Jessica Lange und DER STELLVERTRETER nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Rolf Hochhuth gezeigt.

Der «Golden Icon» Award für das Lebenswerk eines Schauspielers wird dieses Jahr zum ersten Mal vergeben und geht an Sylvester Stallone, der im Rahmen der Zurich Master Class für ein Werkstattgespräch zur Verfügung stehen wird.

In der dritten Zurich Master Class, die in Kooperation mit dem Schweizer Fernsehen und dem Kanton Zürich veranstaltet wird, stehen Ken Loach, Andreas Dresen, der norwegische Regisseur und Drehbuchautor Bent Hamer und der chinesische Komponist Tan Dun (etwa CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON) fünfundzwanzig ausgewählten jungen Filmschaffenden aus den deutschsprachigen Ländern für Werkstattgespräche zur Verfügung. Moderiert werden diese von Michel Bodmer, Redaktionsleiter «Film und Serien» des Schweizer Fernsehens, und dem britischen Filmjournalisten Peter Cowie.

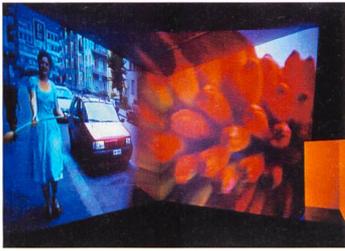
Erstmals sind zwei Veranstaltungen der Master Class auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich: Im Rahmen von Sonntagsmatineen stellen sich der Filmkomponist Tan Dun (am 28. 9., 11 Uhr) und Andreas Dresen mit seinem Produzenten Peter Rommel (5. 10., 11 Uhr) den Fragen des Publikums.

www.zurichfilmfestival.org



Female Trouble

«Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen»



EVER IS OVER ALL
von Pipilotti Rist
«Untitled Film Stills 6»
von Cindy Sherman



Lasziv und hingebungsvoll wie eine frühe Hollywooddiva blickt uns Urs Lüthi in seinem «Selbstporträt mit Federboa» entgegen. Eine Herausforderung an die Selbstgerechtigkeit, die «männlich» und «weiblich» sicher zu bestimmen weiss. Daher hat sich die Ausstellung «Female Trouble» in der Pinakothek der Moderne ihren Titel auch aus dem Zwischenbereich der Geschlechter entlehnt: als Anspielung auf John Waters' gleichnamigen Film aus dem Jahr 1974, in dem der Travestiestar Divine dem Trash huldigt, und auf Judith Butlers einflussreiche Schrift von 1990 «Gender Trouble» gegen eine naturgegebene Weiblichkeit. Dieses visuelle und theoretische Bezugssystem soll Geschlechterrollen und -dualität in Bildern in Frage stellen. Der wenig präzise Ausstellungstitel lässt jedoch für die Auswahl der Exponate Tür und Tor offen, weil es der Beispiele viele gibt und jegliche Auswahl mit gutem Gewissen subsumtiv präsentiert werden kann.

Um sich gleich von der Ansicht zu distanzieren, die die Ausstellungskuratorin Inka Graeve Ingelmann in ihrem Katalogtext als Tradition der Kunstgeschichte anprangert: «Das Bild der Frau ist das Bild des Mannes von der Frau», ist es dienlich, mit dem Schlusspunkt der Ausstellung zu beginnen und sich voller Lust Pipilotti Rists Video *EVER IS OVER ALL* zu Gemüte zu führen, weil nirgends kraftvoller und destruktiver das Weibchenbild im wahrsten Sinne des Wortes zertrümmert wird. Lachend und aufgekratzt stürmt eine Vandalin eine lange Reihe geparkter Autos entlang und zerstört mit einem phallischen Thyrsosstab die Scheiben der häufig männlicher Darstellungspotenz zugerechneten Fortbewegungsmittel. Eine Polizistin scheint ihr aufmunternd zuzublitzeln und das nahtlos angefügte Parallelvideo eröffnet mit Blumefeldern eine lustvolle Belohnung.

So gestärkt lassen sich dann die Versuche zur Dekonstruktion des herkömmlichen Frauenbildes, zur bildlichen Erringung weiblicher Autarkie in ihren historischen oder aktuelleren Beispielen wesentlich entspannter verfolgen, weil kein Leidensweg mehr insinuiert wird, das zeitgenössische Selbstbild den zeitlich entfernteren Inszenierungen die Brisanz nimmt und selbst Valie Export's «Tapp und Tastkino», bei dem männliche Passanten beim Eingriff in einen vor ihren Oberkörper geschnallten Karton ihre Brüste begutachten konnten, eine Entrüstung wie zur Entstehungszeit 1968 unwahrscheinlich machen.

Frauen benutzen die Kamera, um die inszenierte herkömmliche Bildrhetorik zu stören, um ein neues Selbstbild entstehen zu lassen (Elisabeth Bronfen). So können in dieser Ausstellung von fünfunddreissig KünstlerInnen die frühen fotografischen Aktivitäten der Gräfin Castilione Mitte des neunzehnten Jahrhunderts als «Fetischisierung ihres Selbst» (Barbara Vinken) ebenso erhellend sein wie Cindy Sherman's «Untitled Film Stills» als Reflexion über die Erzählung von Standfotos und deren abstrahierte Nachzeichnungen von Körpergestik oder wie Monica Bonvicinis Videoinstallation einer Zusammenstellung von Filmausschnitten über um Hilfe suchende Frauen: «Destroy She Said» (1998).

Wie weit die Bestrebungen weiblicher Selbstbetrachtung im Kunstbereich auch im Alltag Gestalt angenommen haben, lässt sich dann tagtäglich in den Bildmedien überprüfen.

Erwin Schaar

Die Ausstellung in der Pinakothek der Moderne läuft bis 26. Oktober 2008. Der Katalog zur Ausstellung ist im Hatje Cantz Verlag, Ostfildern erschienen (240 S. mit ca. 200 Abb., Euro 34,-)



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
feiert

Filmprogramm 5
THE SCARLET EMPRESS
von Josef von Sternberg
Einführung
Fred van der Kooij

im Filmpodium Zürich
Mittwoch, 24. September 2008
20.15 Uhr Einführung
21.00 Uhr Film

Filmpodium Nüscherstrasse 11
www.filmpodium.ch

Vorschau Filmprogramm 6
Montag, 20. Oktober
TOKYO MONOGATARI

VOM
JUCHZEN
UND
ANDEREN
GESÄNGEN

echoes of home

heimatklänge



Für die Vielfalt im Schweizer Kulturschaffen
Pour une création culturelle diversifiée en Suisse
Per la pluralità della creazione culturale in Svizzera
Per la diversidad da la creaziun culturala en Svizra

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR **idée suisse**

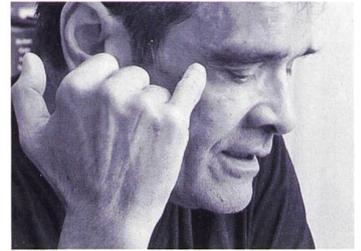
Kurz belichtet



Vorstudie für «Der Zauberlehrling»
aus FANTASIA von Walt Disney



ICH WURDE GEBOREN, ABER ...
Regie: Yasujiro Ozu



Harun Farocki

The Big Sleep

Youssef Chahine

25. 1. 1926–27. 7. 2008

«Vielmehr hat uns Chahine nicht nur ein spezifisch bedeutsames Stück ägyptischer Geschichte erzählt, sondern auch eine betörende Vielfalt – manchmal freilich nur mühsam begehbarer – Brücken geschlagen zwischen Individuen und Kulturen. Vermocht hat er das vermutlich weniger seiner multikulturellen Herkunft und Auffassungsgabe wegen, sondern durch seine Kompromisslosigkeit, das Glück des Individuums in den Vordergrund der Geschichte zu rücken, die Nöte, die kleinen und grossen Kämpfe nach Verständnis und Verständigung dürstender Seelen zu inszenieren, über Zwänge und Trennendes hinweg.»

Reinhard Hesse in Filmbulletin 4.96

Nonna Mordjukova

25. 11. 1925–6. 7. 2008

«Im Westen kannte man sie nur in einer Rolle: der Titelfigur aus Alexander Askoldows KOMMISSARIN.»

aus epd Film 9.08

Ulrich Kurowski

1938–5. 8. 2008

«Er war ein Lehrer ohne Attitüde, in seinen Texten und in seinen Veranstaltungen zur Filmgeschichte an der Hochschule für Film und Fernsehen in München. Da stand er versonnen, ein wenig abwesend fast vor der Leinwand, den Blick in eine unzugängliche, imaginäre Ferne gerichtet und sprach Sätze, die lange nachklangen. Sätze, die sich keiner Besserwisserei verdankten, sondern einer reichen Erinnerung und einer Leidenschaft für das Kino und für die Entdeckungen, die mit ihm im

zwanzigsten Jahrhundert möglich wurden.»

Fritz Göttler in Süddeutsche Zeitung
vom 7. August 2008

Ausstellung

Walt Disney

Vom 19. September bis 25. Januar 2009 ist in der *Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung* in München die faszinierende Ausstellung «Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst» zu besuchen. Sie stellt Originalzeichnungen, Maleien, Modelle und Filmausschnitte des frühen Disney-Studios Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen von Künstlern der deutschen Romantik, des französischen Symbolismus, der viktorianischen Malerei und des Surrealismus gegenüber und zeichnet so konkrete Verbindungen zwischen populärer und hoher Kunst und europäischer und amerikanischer Kultur.

Hypo-Kunsthalle, Theatinerstrasse 8,
D-80333 München, offen täglich von 10–20 Uhr,
www.hypo-kunsthalle.de

Das andere Kino

Ich wurde geboren, aber ...

Der Filmverleih *trigon-film* macht sich und uns Zuschauern aus Anlass seines zwanzigjährigen Bestehens ein wunderbares Geburtstagsgeschenk. Die Stummfilmperle ICH WURDE GEBOREN, ABER ... (UMARETE WA MITA KEREDO) von *Yasujiro Ozu* wird – begleitet von der kongenialen Live-Musik von *Christoph Baumann* (Piano), *Isa Wiss* (Stimme), *Jacques Siron* (Bass) und *Dieter Ulrich* (Schlagzeug) – auf die Reise durch gut zwanzig Schweizer Städte geschickt. Der Film erzählt von den beiden Jungen einer Familie, die vor

kurzem in einen Vorort von Tokio in die Nähe des Arbeitsortes des Vaters gezogen sind. Davon, wie sie erst in der Schule gehänselt werden, diese schwänzen, sich die Rituale der Mitschüler aneignen und dank der Mithilfe eines Getränkeverkäufers sich deren Respekt erobern, gar zu deren Anführer werden. Der Film findet zu einem melancholischen, bitteren Ton, als die beiden – enttäuscht von der Servilität ihres Vaters gegenüber dem Fabrikbesitzer (anlässlich einer köstlichen Amateurfilmvorführung) – gegen ihren Vater rebellieren.

Im September ist das Meisterwerk zu sehen und – nicht zuletzt – zu hören in der Cinematheque Bern (22. 9.), im Uferbau Solothurn (23. 9.), im Kino Orient Baden, Wettingen (25. 9.), im Kino Odeon Brugg (26. 9.), im Kino Freier Film Aarau (27. 9.) und im Filmpodium Biel (28. 9.). Nicht verpassen!

Weitere Aufführungen: www.trigon-film.org

Filmland Südbünden

Vor zehn Jahren organisierten Werner Swiss Schweizer, Jürg Frischknecht und Reto Kromer in der Ferien- und Bildungsstätte Salecina auf dem Malojapass mit «Salecinema» eine Seminarwoche mit Filmen aus dem Engadin und dem Bergell. Die Recherchier- und Sammeltätigkeit fand schliesslich 2003 ihren Niederschlag in «Filmland Südbünden», einer überaus reichhaltigen Publikation über das Filmschaffen von Südbünden von den Anfängen bis heute (unter www.filmlandschaft.ch weiterhin à jour gehalten). Nun ist *Salecinema '08* angekündigt: Vom 15. bis 22. November werden filmhistorische Trouvaillen, in der Zwischenzeit entdeckte Filme und natürlich neu Hinzugekommenes aus dem Engadin, dem Bergell, dem Puschlav und dem Münsertal gezeigt. 33 Stunden Film zu The-

men wie Literatur und Kunst, Bergsteigen und Hotel; mit Referaten von Jürg Frischknecht über Filmrecherche oder vom Filmhistoriker Roland Cosandey zu den touristischen Filmen von Alfred Favier (1864–1918); mit Begegnungen mit Bündner Filmschaffenden und Filmvorführungen in Pontresina und St. Moritz, Chiavenna und Bondio.

Frühzeitige Anmeldung wird empfohlen. Es können auch einzelne Programmblöcke oder Tage besucht werden.

Stiftung Salecina, 7516 Maloja,
www.salecina.ch, www.filmlandschaft.ch

Harun Farocki

«Man muss gegen die Bilder ebenso misstrauisch sein wie gegen die Wörter», so *Harun Farocki*, einer der wichtigsten deutschen Dokumentarfilmautoren. Farocki weilt Mitte September für ein Seminar in Zürich. Die Zusammenarbeit von *Focal* und *Filmpodium Zürich* ermöglicht auch eine öffentliche Begegnung mit dem Filmemacher, der in seinen Werken ständig die Bedeutung und Wirkung von Bildern befragt. Am Freitag und Samstag, 19./20. September, jeweils 18.15 Uhr, steht Farocki in Filmgesprächen Red und Antwort. Anschliessend sind DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN – eine Dokumentation über die minutiöse Planung von Shopping Malls und zugleich eine Studie über Wahrnehmung – beziehungsweise ERKENNEN UND VERFOLGEN – die filmische Aufarbeitung seiner Videoinstallation «Auge/Maschine» über Zusammenhänge zwischen Kriegsbildern und modernen Überwachungsstrategien – zu sehen. In einem ersten Kurzfilmblock sind frühe Arbeiten wie DIE WORTE DES VORSITZENDEN von 1967, NICHT LÖSCHBARES FEUER von 1969 und – Reminiszenz an die Gebrüder Lumière und Reflexion über ein



Carroll Baker und Eli Wallach
in *BABY DOLL*
Regie: Elia Kazan

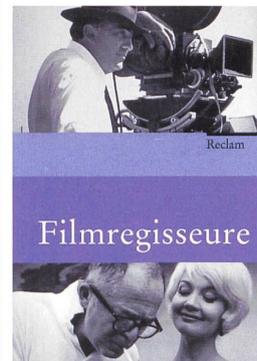


Susan Sarandon
in *DEAD MAN WALKING*
Regie: Tim Robbins



IKARIE XB 1
Regie: Jindřich Polák

Anspruch und Einlösung



kaum vorhandenes Genre, den Arbeiterfilm – ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK VON 1995 ZU SEHEN. (20.9., 12 Uhr) Der zweite Block besteht aus EIN BILD – Farocki dokumentiert die Arbeit am Mittelbild einer «Playboy»-Ausgabe – und AUFSCHUB, ein Stummfilm über das Leben in einem belgischen Zwischenlager auf dem Weg nach Auschwitz und zugleich Diskussion der Ikonographie von KZ-Bildern. (21.9., 12 Uhr) Auch BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES (21.9., 18.15 Uhr) ist eine Auseinandersetzung mit Bildern über Auschwitz – «möglicherweise der RASHOMON des Non-Fiction-Films» (Dennis Schwartz).

Filmpodium Zürich, Nüscherstrasse 11,
8001 Zürich, www.filmpodium.ch
www.focal.ch, www.farocki-film.de

Schauspielen im Film

Fred van der Kooij liest wieder! Am 8. Oktober beginnt der Regisseur und Filmdozent im Filmpodium Zürich seine anregenden und geistreichen Filmvorlesungen (jahrelang an der ETH Zürich, vor Jahresfrist höchst erfolgreich zu Michelangelo Antonioni im Filmpodium). In fünf Vorlesungen beobachtet, registriert, beschreibt Fred van der Kooij mit gewohntem genauen, frischem Blick anhand von reichhaltigem Anschauungsmaterial das, was Schauspielkunst ausmacht, und kommentiert Thesen zu Schauspielen im Film – von der «Fabrik des exzentrischen Schauspielers FEKS» der russischen zwanzig Jahre übers «method acting» bis zu Improvisationsmethoden im Umfeld der «Dogma»-Bewegung.

Die zirka anderthalbstündigen Vorlesungen beginnen jeweils um 18.30 Uhr und werden – nach kurzer Verpflichtungspause – gefolgt von einem Film mit besonderem Bezug zum vorher Erläuterten. Den Auftakt macht *BABY*

DOLL von Elia Kazan mit Karl Malden, Carroll Baker und Eli Wallach.

www.filmpodium.ch

Susan Sarandon/Tim Robbins

In einer schönen Zusammenarbeit widmen *Filmpodium Zürich* und *Xenix* ab Oktober einen Schwerpunkt ihrer jeweiligen Programme dem Couple Susan Sarandon/Tim Robbins. Die beiden haben sich 1988 bei den Dreharbeiten zu *BULL DURHAM* von Ron Shelton kennengelernt und sind seitdem Lebensgefährten – nicht zuletzt auch miteinander vereint in ihrem engagierten Einsteher für ein liberales Amerika.

Das *Xenix* zeigt die Breite der schauspielerischen Aktivitäten von Susan Sarandon: von *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* von Jim Sharman, über *PRETTY BABY* und *ATLANTIC CITY*, zwei sehr schöne Arbeiten von Louis Malle, *THE WITCHES OF EASTWICK* von George Miller, *THELMA & LOUISE* von Ridley Scott bis zu *CRADLE WILL ROCK* von Tim Robbins, *ROMANCE & CIGARETTES* von John Turturro und *IN THE VALLEY OF ELAH* von Paul Haggis, um nur einige Filmtitel zu nennen.

Das Filmpodium zeigt Tim Robbins' Regiearbeiten *BOB ROBERTS* und *DEAD MAN WALKING* und schauspielerische Glanzstücke wie *THE PLAYER* und *SHORT CUTS* von Robert Altman, *THE SHAWSHANK REDEMPTION* von Frank Darabont, *MYSTIC RIVER* von Clint Eastwood und *THE SECRET LIFE OF WORDS* von Isabel Coixet – um auch hier nur Vereinzelt als Appetitanreger aufzuzählen.

www.xenix.ch, www.filmpodium.ch

Space Fiction

Das Berner Kino Kunstmuseum zeigt ab 27. September mit einer kleinen Rei-

he anhand von Klassikern und Unbekanntem, wie sich Phantasien über das Reisen im Weltraum im Lauf der Zeit gewandelt haben. Den Auftakt der Reihe macht eine Soirée lunaire: mit *LE VOYAGE DANS LA LUNE* von Georges Méliès, *EXCURSION DANS LA LUNE* von Segundo de Chomon von 1908 und *Fritz Langs FRAU IM MOND* von 1928. Die Filmhistorikerin Mariann Sträuli wird in die Veranstaltung einführen. Es folgen *DESTINATION MOON* von Irving Pichel, der tschechoslowakische Science-Fiction-Klassiker *IKARIE XB 1* von Jindřich Polák, von Stanley Kubrick 2001: *A SPACE ODYSSEY* und *SILENT RUNNING* von Douglas Trumbull.

Die interdisziplinäre Vortragsreihe «Science & Fiction: Imagination und Realität des Weltraums» am Collegium generale der Universität Bern ergänzt die Filmreihe.

Kino Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3011 Bern,
www.kinokunstmuseum.ch

Auszeichnungen

Boccalino d'oro

Eine Jury von unabhängigen Filmkritikern hat die diesjährige «Semaine de la critique» als beste Sektion des Festival del Film Locarno mit einem Boccalino d'oro ausgezeichnet, weil «die diesjährige Auswahl aus dem Dokumentarfilmschaffen die Kontinuität und Seriosität der Sektion bestätigt hat.»

FIPRESCI Grand Prix 2008

Die Mitglieder des internationalen Filmkritikerverbandes FIPRESCI haben *THERE WILL BE BLOOD* von Paul Thomas Anderson zum besten Film des Jahres 2008 erkoren. Die Preisübergabe erfolgt am 18. September im Rahmen des Filmfestivals von San Sebastian.

Als «einzigartiges Compendium» preist sich die Neuausgabe von «Filmregisseure» auf dem Rückcover an. 1999 erstmals bei Reclam erschienen, liegt der Band jetzt als «3., aktualisierte und erweiterte Ausgabe» vor. 84 Seiten stärker ist er geworden, 34 neue Einträge werden angekündigt.

«Acht Jahre nach der ersten Auflage haben sich die Perspektiven verschoben», schreibt Herausgeber Thomas Koebner im Vorwort. Für diese Perspektivverschiebung nennt er 4 Möglichkeiten: Regisseure, «die neu auf der Bildfläche erschienen sind», solche, die dank DVD-Versionen «aus dem Halbdunkel der Geschichte hervortreten können», solche, die «durch ihre Teilnahme an Festivals» sich einen Namen gemacht haben, schliesslich solche, die «aus dem zeitlichen Abstand betrachtet, zu einer Revision ursprünglich gefällter Urteile gezwungen haben». Da hätte man als Benutzer gerne gewusst, wer damit jeweils gemeint ist. Die erste Kategorie erschliesst sich halbwegs, einige der neu aufgenommenen Regisseure sind auf dem Buchrücken namentlich genannt.

Die «jungen» Regisseure, deren Bedeutung sich zwischen der ersten und der dritten Auflage erschlossen hat, sind: Gianni Amelio, Tim Burton, Andreas Dresen, David Fincher, Dominik Graf, Michael Haneke, Hou Hsiao-hsien, Alejandro Gonzales Inarritu, Peter Jackson, Kim Ki-Duk, Takeshi Kitano, Terrence Malick, Michael Mann, Julio Medem, Hayao Miyazaki, Nanni Moretti, Mira Nair, François Ozon, Steven Soderbergh, Giuseppe Tornatore, Tom Tykwer, Gus van Sant, Wong Kar-wai, Robert Zemeckis.

Der «zeitliche Abstand» beziehungsweise die DVD-Präsenz dürfte gelten für: Hal Ashby, Frank Borzage, Jules Dassin, Mikio Naruse, Michael Powell, Bob Rafelson, Viktor Sjöström,

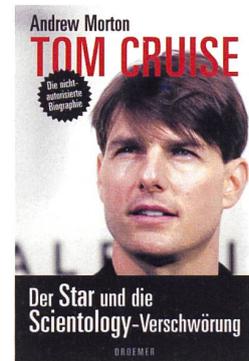
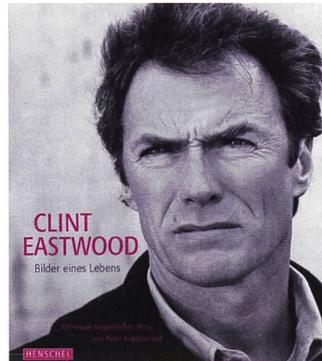
Preston Sturges, James Whale, Robert Wise.

Wie aber verhält es sich mit folgenden Regisseuren? Chantal Akerman, Thomas G. Alea, Jack Arnold, J.-J. Beineix, Kathryn Bigelow, Michael Cimino, René Clement, Roger Corman, Jacques Doillon, Jacques Feyder, Egon Günther, Derek Jarman, Gerhard Klein, Alexander Kluge, Mike Leigh, Richard Lester, Peter Lilienthal, David Mamet, Joseph L. Mankiewicz, Nikita Michalkow, Ermanno Olmi, Alan Rudolph, John Schlesinger, Paul Schrader, John Sturges, Alain Tanner, Margarethe von Trotta, Paul Verhoeven, John Woo. Das sind die Namen derjenigen Regisseure, die entfernt wurden.

Mit den meisten dieser Namen verbinde ich konkrete Kinoerlebnisse, manche haben mich über lange Zeit begleitet, manche haben mich dabei enttäuscht, weil ich ihre neuen Filme immer an den herausragenden und wegweisenden Frühwerken gemessen habe. Aber über sie würde ich gerne etwas lesen, Texte, die Zusammenhänge herstellen, neue Perspektiven eröffnen und damit Lust auf eine Wiederbegegnung mit den Filmen machen (was im Zeitalter der DVD ja so viel leichter geworden ist). Könnte es sein, dass manche von ihnen mehr oder weniger «aus der Mode» gekommen sind? Auch wenn Regisseure wie etwa Paul Verhoeven, Jacques Feyder oder Jack Arnold durch Retrospektiven, Publikationen wiederentdeckt beziehungsweise auf DVD veröffentlichte Filme heute vielleicht für eine Neubewertung anstehen? Und der so singuläre Mike Leigh (der mit *HAPPY-GO-LUCKY* gerade ein größeres Publikum anspricht, das danach seine früheren Werke entdecken könnte)? Oder Michael Cimino, der mit zwei Filmen Filmgeschichte geschrieben hat? Meine Enttäuschung ist beträchtlich.

Der Text zu Claude Sautet ist hingegen einer, wie ich mir auch andere gewünscht hätte – das Universum eines Filmemachers darstellend, geschrieben in Kenntnis des Gesamtwerkes, durch das Schneisen geschlagen werden. Zu viele der Beiträge sehen dagegen nach dem Zettelkastenprinzip aus, da reiht sich Film an Film. Das gilt besonders für die Ergänzungen, die mehr oder weniger ausführlich die seit 1999 entstandenen Filme an den ursprünglichen Text hinten dranhängen. Das reicht von fehlenden Ergänzungen (Angelopoulos, Forman), über höchst selektive (Chabrol) bis zu ausufernden Beschreibungen – die findet man nun wirklich leicht im Internet. Dass es auch anders geht, beweist etwa der Text über Woody Allen, der dessen Filme der letzten acht Jahre sinnvoll gruppiert und analysiert. Insgesamt aber scheint da eine gewisse Lustlosigkeit vorzuherrschen, zu einer Reihe von Texten ist auch das Kürzel «Red» hinzugefügt, was wohl heisst, dass die Autoren die Ergänzungen nicht selber vorgenommen haben – vielleicht, weil es dafür kein angemessenes Honorar gab? Und inhaltliche Falschdarstellungen gibt es auch – mit *CAT'S MEOW* hat Peter Bogdanovich sehr wohl wieder einen Film fürs Kino gedreht, während ich bei dem Satz «THE TRUTH ABOUT CHARLIE erinnert stark an Stanley Donens *CHARADE*» laut loslachen musste – das haben Remakes so an sich.

Die Bibliografien hat man verkürzt, mit Hinweis auf das Internet. Da findet man zwar Kritiken zu einzelnen Filmen, nicht aber unbedingt Porträts aus Fachzeitschriften so ohne weiteres. Und zentrale Bücher fehlen auch diesmal in vielen Fällen (Marion Meades *Woody-Allen-Biografie*, Richard Schickels *Eastwood-Biografie*, die *Autobiografien* von Samuel Fuller und Elia Kazan, während bei George Cukor die



Biografie von Patrick McGilligan gegenüber der Erstauflage entfernt wurde, manchmal hat man den Eindruck: aus Gründen des Seitenumbruchs.

Über gedruckte Nachschlagewerke im Zeitalter des Internets nachzudenken, wäre einmal eine sinnvolle Aufgabe. Dieses Buch stellt sie sich nicht.

Dass *Peter Bogdanovich* eine dritte Karriere als Journalist/Interviewer und Sprecher von Audiokommentaren macht, findet man im Eintrag von «Filmregisseure» auch nicht erwähnt. Sein im Jahr 2005 geführtes Gespräch mit Clint Eastwood recycelt er noch mal für seinen «biografischen Essay», der den Band «Clint Eastwood. Bilder eines Lebens» einleitet. Da wird auch «Eastwoods berühmte Geschwindigkeit und Effizienz am Set» erwähnt, wie die zustande kommt, erfahren wir leider nicht. Das passt zu dem Band, der, verglichen mit hier kürzlich vorgestellten anderen Bänden der Reihe seltsam uninspiriert wirkt. Auf den frühen Fotos zeigt Eastwood viel nackte Haut, er posiert – im Kontrast dazu stehen jüngere Bilder, die ihn entspannt bei Festivitäten oder aber konzentriert bei der Arbeit zeigen. Leider werden die anderen Personen auf den Bildern nur selten in den Bildunterschriften identifiziert – nicht alle sind dem Betrachter ja so geläufig wie Don Siegel, der nicht nur (identifiziert) auf zwei Setfotos zu *TWO MULES FOR SISTER SARA* abgebildet ist, sondern auch (unidentifiziert) bei seinem Auftritt als Barmann in Eastwoods Regiedebüt *SADISTICO*. Vermisst habe ich auch Bilder von Eastwood bei seinen frühen Auftritten in den Jack-Arnold-Filmen *TARANTULA* und *REVENGE OF THE CREATURE*. Die beiden Fotos, die wirklich im Gedächtnis bleiben, sind eines, das ihn in den fünfziger Jahren relaxt auf dem Boden liegend mit Jazz-Schallplatten zeigt, und eines von

den Filmfestspielen in Cannes 1994, das ihn mit Catherine Deneuve und seiner Frau zeigt – von hinten, was die Frage aufwirft, ob es sich bei «seiner Frau» um Dina Ruiz handelt, die er zwei Jahre später heiratete.

«Von Anfang an besass er ein Gespür, was für ihn das Beste war, und setzte seinen Willen unbeirrbar durch» – was Bogdanovich über Eastwood schreibt, trifft noch mehr auf Tom Cruise zu. In seiner Biografie verfolgt der britische Autor Andrew Morton, bekannt geworden durch seine Biografie über Prinzessin Diana, dessen Weg vom «Witzbold» mit Leseschwäche zum Topstar Hollywoods. Der deutsche Titelzusatz «Der Star und die Scientology-Verschörung» mag reisserisch klingen, aber er trifft den Punkt. Mortons ebenso faktenreiche wie analytische Darstellung zeigt sehr einprägsam die Verknüpfungen zwischen Rollen, medienwirksamen Öffentlichkeitsauftritten, privaten Beziehungen und den Zielen der Church of Scientology. Es geht um «die Fähigkeit, seine Gefühle in Sekundenbruchteilen auszuschalten», darum, was die Scientology-Techniken in Schauspielern berühren, um die Parallelen zwischen seiner Figur in der *MISION: IMPOSSIBLE*-Filmreihe und dem Scientology-Chef David Miscavige und um das, was sich hinter seinem Charme und seiner jugenhaften, lausbubenhaften Ausstrahlung verbirgt. Eine höchst spannende Lektüre.

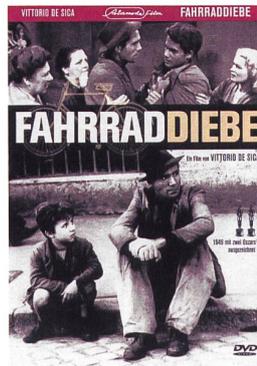
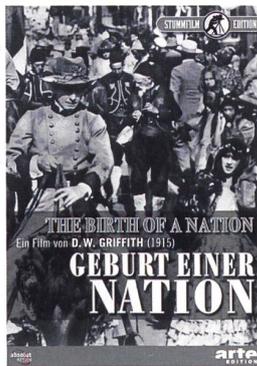
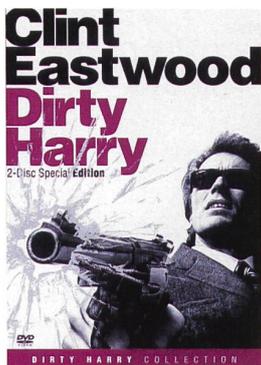
Frank Arnold

Thomas Koebner (Hg.): *Filmregisseure*. 3., aktualisierte und erweiterte Ausgabe. Philipp Reclam jun., Stuttgart 2008. 860 S., Fr. 61.90, € 36.90

Pierre-Henri Verlhac (Hg.): *Clint Eastwood. Bilder eines Lebens*. Henschel, Berlin 2008. 192 S., Fr. 57.90, € 34.-

Andrew Morton: *Tom Cruise. Der Star und die Scientology-Verschörung*. Droemer, München 2008. 431 S., Fr. 34.90, € 19.95

DVD



Dirty Harry

Nicht mit allem, was er einst gespielt habe, könne er sich heute noch anfreunden – so bemerkte *Clint Eastwood* unlängst in einem Interview. Ob auch die Figur des aggressiven Polizisten «Dirty Harry» zu jenen Rollen gehört, die er unterdessen bereut? Bis heute steht diese Figur und der dazugehörige Film von 1971 im Verdacht, faschistoide Tendenzen zu befördern. Eine neue, mit zahlreichen Extras versehene DVD-Ausgabe des Films bietet Gelegenheit, dieses Klischee neu zu überdenken: Denn *Don Siegel*s Film zeigt den Cop, der sich nicht anders als mit Selbstjustiz zu helfen weiss, durchaus ambivalent und abgründig. Und selbst bei ideologischen Vorbehalten kann man sich vor allem einer Einsicht nicht verschliessen: es ist dies einer der besten Polizistenfilme, wenn nicht gar der wichtigste überhaupt und ohne Zweifel das Meisterstück jener so intensiven wie produktiven Zusammenarbeit zwischen *Siegel* und *Eastwood*.

DIRTY HARRY USA 1971. Region: 2; Bildformat: 2.40:1; Sound: DD 5.1; Sprachen: D, E; Untertitel: D, E; Extras: Audiokommentar von *Richard Schickel*, 4 Dokumentationen. Vertrieb: Warner Home Video

Das Projekt des Ingenieurs Pright

Lew Kuleschow ist dem breiten Filmpublikum höchstens noch wegen des sogenannten *Kuleschow-Effekts* bekannt: Man montiere den neutralen Gesichtsausdruck eines Mannes mit Bildern eines kleinen Mädchens oder eines Tellers Suppe zu einer Bildfolge – je nachdem wird man in den Zügen des Mannes Zärtlichkeit oder Hunger zu erkennen glauben. Damit gilt *Kuleschow* als erster Theoretiker der filmischen Montage. Seine eigenen Filme hingegen hat kaum jemand gesehen. Mit DAS PROJEKT DES INGENIEURS PRIGHT

von 1918 ist nun *Kuleschows* Debüt auf DVD greifbar. Die Romanze um den proletarischen Elektroingenieur, der mit einem dekadenten Kapitalisten um die Gunst einer Frau streitet, ist für *Kuleschow* dabei nur Vorwand, um die sagenhaften Möglichkeiten filmischer Technik vorzuführen. Eine ausserordentlich hohe Schnittdichte und parallel geführte Erzählstränge lassen bereits den sowjetischen Avantgardefilm erahnen und beweisen, dass das Kino auch heute noch (fast) alles diesem Pionier verdankt.

Die DVD präsentiert den Film sowohl in der vom Filmwissenschaftler *Nikolai Izvolov* rekonstruierten Fassung wie auch in der kürzeren Fassung des russischen Staatsarchivs. Statt eines Audiokommentars sind Texttafeln von *Izvolov* und der Literaturwissenschaftlerin *Natascha Drubek-Meyer* zuschaltbar, welche filmhistorische Fakten beisteuern. Als zusätzliches Extra enthält die DVD auch den fast stündigen Dokumentarfilm DER KULESCHOW-EFFEKT von 1969, der seltene Aufnahmen von *Kuleschow* und dem Filmtheoretiker *Viktor Schklovski* zeigt.

DAS PROJEKT DES INGENIEURS PRIGHT UdSSR 1918. Region: Codefree; Bildformat: 4:3; Sound: DD 2.0; Untertitel: D; Extras: Annotationen zum Film, Dokumentarfilm. Vertrieb: absolut medien

Geburt einer Nation

Mit seinem Versuch, «die Wahrheit über den Krieg zwischen den Nord- und Südstaaten zu berichten», hat *D. W. Griffith* das Kino revolutioniert – nicht allein in seiner Erzählweise, sondern auch als Produkt und Konsumartikel. *Griffith* präsentierte eine ausgefeilte visuelle Grammatik, in der mit Kameraeinstellungen, Bildmasken und Überblendungen komplexe Stories erzählt werden konnten. Daneben aber gab die

Werbekampagne, mit welcher er seinen Film anpries, einen Vorgeschmack auf die Zukunft des Kino-Marketings. Damit bewies *THE BIRTH OF A NATION* nicht nur die Eigenständigkeit von Film als Kunstform, sondern zugleich – als erster «Blockbuster» Hollywoods – das ökonomische Potential des Mediums. Das «Plädoyer für die Kunst des Film» – welches *Griffith* als Texttafel seinem Film vorangestellt hat –, in welchem er das Kino ganz selbstbewusst in einem Atemzug mit der Bibel und den Werken Shakespeares nennt, hat seine Wirkung nicht verfehlt.

THE BIRTH OF A NATION USA 1915. Region: Codefree; Bildformat: 4:3; Sound: DD 2.0; Untertitel: D; Vertrieb: absolut medien

Fahrraddiebe

Einem Mann wird sein Fahrrad gestohlen. Begleitet von seinem kleinen Sohn versucht er, es wieder zu finden. Aus dieser sagenhaft simplen Konstellation hat *Vittorio de Sica* einen der anrührendsten Filme seines Œuvres gemacht. Im Mikrokosmos der Vater-Sohn-Geschichte wird das ganze Elend der italienischen Nachkriegszeit gespiegelt. Dieser Film, der wohl als bekanntester Vertreter des italienischen Neorealismo gelten darf, demontiert gerade selbst die Missverständnisse, mit denen man dem neorealistischen Kino begegnet: Obwohl auf der Strasse und mit Laien gedreht, wird nicht Realität abgefilmt, sondern erst erschaffen. De *Sica* erweist sich als Meister der Überspitzung, dem ein paar Blickwechsel über einem Teller Spaghetti genügen, um ein ganzes Gesellschaftsgefüge zu skizzieren. So ist der Neorealismus von *LADRI DI BICICLETTA* denn auch nicht realistisch, sondern geht weit über das Faktische hinaus – er sucht, nicht Realität, sondern Wahrheit zu zeigen.

Die vorliegende DVD ist neben dem Film mit zwei spannenden Dokumentationen über de *Sica* und seinen Drehbuchautor *Cesare Zavattini* bestückt sowie einem Zusammenschritt von Reminiszenzen von de *Sicas* ehemaligen Kollaborateuren über die Zusammenarbeit mit dem Filmemacher.

LADRI DI BICICLETTA Italien 1948. Region: 2; Bildformat: 4:3; Sound: DD 2.0; Sprachen: D, It; Untertitel: D; Extras: Drei Dokumentationen. Vertrieb: Alive/Alamode Films

Das Phantom der Oper

Die englische Filmproduktionsfirma *Hammer* hat sich von den fünfziger bis in die siebziger Jahre darauf spezialisiert, amerikanische Horrorklassiker wie *DRACULA* oder *FRANKENSTEIN* auszuschlachten und mit etwas mehr «Grand Guignol»-Blutrünstigkeit und Sex zu garnieren. Die Adaption des Klassikers «The Phantom of the Opera» – welcher in Amerika bereits zweimal verfilmt worden war – stellt indes einen Sonderfall dar. Obwohl unter der Regie des grossen *Hammer*-Routiniers *Terence Fisher* entstanden, sollte es hier weniger darum gehen, die Vorlage mit Schockeffekten aufzutunzen, als vielmehr die Horrorelemente zu reduzieren. Angeblich soll *Cary Grant* davon gesprochen haben, in einem *Hammer*-Film spielen zu wollen, und um die Titelrolle dem potentiellen Darsteller anzupassen, war man darauf bedacht, das *Phantom* sympathischer darzustellen als früher. Am Ende aber hat *Herbert Lom* die Hauptrolle übernommen – das Bemühen um ein zutrauliches Monster indes hat man beibehalten. Kein Horrormovie, sondern eine leicht verschrobene Grusel-Romanze war das Resultat.

THE PHANTOM OF THE OPERA GB 1962. Region: 2; Bildformat: 2.00:1; Sound: DD 2.0; Sprachen: E; Untertitel: D. Vertrieb: Koch Media

Johannes Binotto

Mehr als nur eine Kirschblüte

HANA YORI MO NAHO von Hirokazu Kore-eda



Von Hirokazu Kore-eda, den wir, dank dem Verleih trigon-film, als Regisseur philosophischer Parabeln wie MABOROSHI NO HIKARI, AFTER LIFE und NOBODY KNOWS kennen, mag ein Samuraifilm überraschen. Tatsächlich hat er die Handlung seines neuen Films zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts angesiedelt. Doch eine Fülle realistischer Details – welcher japanische Film zeigt schon die fatale Tendenz der traditionellen Schiebetüren, sich zu verklemmen! – lässt keine Retro-Patina aufkommen. Der Schmutz und das Elend in dem Armenviertel, in dem sich die Handlung grösstenteils abspielt, gleicht auffallend Bildern von heute. Nur die Samuraifiguren schaffen historische Distanz, aber es sind heruntergekommene, verlumpfte, keineswegs edle und auch wenig heroische Vertreter ihres Standes, «Ronin», die ihren Herrn verloren haben und so arbeitslos geworden sind.

Die Samurai-Gruppe, die als Hintergrund der Haupt-handlung immer wieder auftaucht, gehört zu den Ako-Roshi, den geschichtlich belegten, von der japanischen Literatur längst zum Inbegriff der Samuraitugenden verklärten 47 Ronin.

Deren Dienstherr war gezwungen worden, Harakiri zu begehen, sie rächten ihn und begingen dann ihrerseits Selbstmord. Kore-eda entheroisiert und banalisiert das legendenverklärte Bild dieser Ronin-Gruppe und tritt damit einer aktuellen Tendenz in Japan entgegen, die Wiederbesinnung auf die Samuraitugenden des Bushido zu preisen.

Im Zentrum von Kore-edas Handlung steht Sozaemon, ein junger Mann aus der Samuraikaste, den seine Familie nach Edo geschickt hat, um jenen Mann zu finden, der Sozaemons Vater getötet hat, und dessen Tod zu rächen. Unser "Held" muss rasch erfahren, dass ihm die erlernten Samurai-Kampftechniken herzlich wenig helfen in den Auseinandersetzungen mit den Ärmsten der Armen. Auch gesteht er selbst, kein guter Kämpfer zu sein, und so beschäftigt er sich – obwohl von seiner Umgebung immer wieder an die "edle" Rächerrolle erinnert – in erster Linie damit, den Kindern und Erwachsenen seiner Umgebung Schreib- und Rechenunterricht zu erteilen.

Sozaemon stösst, eher zufällig, doch noch auf den gesuchten Täter und berichtet dies aufgeregt einem väterlichen Freund. Dieser weiss jedoch längst Bescheid und schlägt ihm vor, niemandem davon zu erzählen. Das «Samurai-Rachezeug» sei doch aus der Mode gekommen ... Überhaupt scheint der Samuraistand eher in Verruf geraten zu sein, stellen die Leute doch nüchtern fest: «Samurai produzieren nichts und sie verkaufen nichts.» Sozaemon, der sich bisher an das väterliche Vermächtnis der Samurai-tradition und des Racheauftrags geklammert und daraus sein Selbstverständnis bezogen hat, muss umdenken. Er, der gerne Go spielt, erinnert sich, dass es ebenfalls der Vater war, der ihm diese friedliche Form des Kampfes beigebracht hat: noch ein Vermächtnis, aber ein ganz anders geartetes also. Über das Go-Spiel verknüpft Kore-eda auch die Haupthandlung mit der Geschichte der 47 Ronin: Einer von ihnen ist Sozaemons Gegner am Brett.

Während Sozaemon, nicht zuletzt unter dem Einfluss einer aufkeimenden Liebe zur verwitweten Nachbarin, seine Rachegedanken zu überwinden beginnt, kippt die öffentliche Meinung schon wieder um. Die 47 Ronin (genauer: 46 von ihnen) haben die "Heldentat" der kollektiven Rache und Selbstauslöschung doch noch vollbracht – und das Volk jubelt über ihre Taten. Sozaemon kann sich diesem Trend nicht ganz entziehen. Er vollbringt schliesslich den Racheakt, jedoch nur symbolisch im Rahmen einer Theatervorstellung. Die Massenpsychose bringt Aufschwung: «Rache ist gut für das Geschäft.» Sozaemons skeptischem Blick auf die Wankelmütigkeit des Volkes, der wohl auch jener des Autors ist, setzt dieser im Film eine letzte hoffnungsvolle Wendung entgegen: Ein Junge taucht auf und fragt nach Schreibunterricht.

Während Kore-edas teilweise derb-fröhliche Szenen aus dem Alltagsleben des Armenviertels durchaus für Kurzweil sorgen, schafft seine anekdotisch-elliptische Erzählweise unauffällig Distanz zur Geschichte: zur Story wie zum Histo-

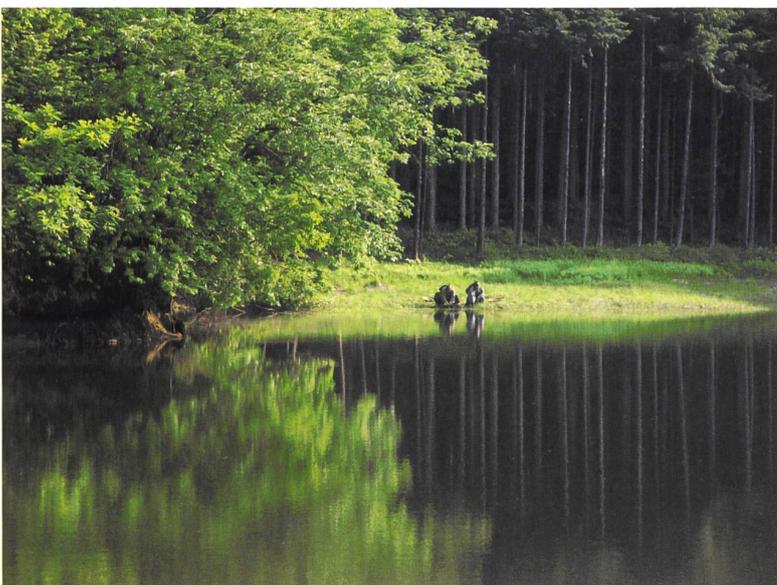
rischen. Es fällt je länger desto schwerer, in diesem Viertel, in den funktions- und perspektivlosen Figuren, die darin dahinvegetieren, in den abgetakelten Kämpfern, die hier untertauchen, nicht Parallelen zu heutigen Slums und Flüchtlingslagern zu sehen. Kore-eda schildert Verhältnisse, in denen das Sich-Festklammern an einer "Aufgabe", an einer Pflicht zur "gerechten" Rache und zur damit verbundenen Selbstaufopferung nachvollziehbar wird als letzter Strohalm ansonsten hoffnungsloser Menschen. So katapultiert uns Kore-edas Film unversehens in die Gegenwart und entlarvt heutige Rache-reflexe als Erbstücke vorgestriger Ehrbegriffe.

Etwa zu jener Zeit, in der die Filmhandlung spielt, war den japanischen Theatern verboten, Stücke mit Gegenwartstoffen aufzuführen. Die japanischen Autoren lernten geschickt, ihre Geschichten in die Vergangenheit zu verlegen, um im Schutz der historischen Maskerade aktuelle Aussagen zu machen. Kore-eda knüpft mit seinem Film souverän an diese Tradition an.

Der Titel *HANA YORI MO NAHO*, vom amerikanischen Verleih etwas sinntstellend, aber eingängiger zu *HANA* verkürzt, heisst so viel wie «Mehr als Blüten» und bezieht sich auf die wiederkehrenden Bilder fallender, vom Winde verwehter Kirschblüten, die traditionell als Parallele zum frühen Ende eines Samurailebens gesehen werden. Das Leben, das drückt Kore-edas Film aus, ist mehr als nur eine kurzzeitige Blüte.

Martin Girod

R, B, S: Hirokazu Kore-eda; K: Yutaka Yamazaki; A: Toshihiro Isomi, Masao Banba; Ko: Kazuko Kurosawa; M: Tablatura; T: Yutaka Tsurumaki. D (R): Junichi Okada (Sozaemon Aoki), Rie Miyazawa (Osae), Shohei Tanaka (Shinnosuke, ihr Sohn), Tadanobu Asano (Jubei), Arata Furuta (Sadashiro), Teruyuki Kagawa (Jirozaemon Hirano), Tomoko Tabata (Onobu), Susumu Terajima (Kichiemon Terasaka), Renji Ishibashi (Shozaburo Aoki). P: Shochiku; Nozomu Enoki, Shiho Sato. Japan 2006. 35mm, Farbe; 127 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden



Verbotene Liebe

LEMON TREE von Eran Riklis



«Lemon tree, very pretty», mit sinnlich-sentimentalem Gesang beginnt der neue Film von Eran Riklis, der Publikums-
liebling der diesjährigen Berlinale. Zitrusfrüchte sind dessen heimliche Protagonisten – und der Streit um einen Zitrus-
hain eine filmische Parabel für den palästinensisch-israelischen Konflikt. Diesem widmet der Filmemacher seit jeher
sein Schaffen, seine märchenhaften Visionen einer Annäherung zwischen den beiden Völkern haben die israelische Film-
geschichte bereichert. Mit CUP FINAL gelang ihm anfangs der Neunzigerjahre ein Antikriegsfilm als Kammerspiel, dessen
Protagonisten vor dem Hintergrund des Libanonkrieges einander trotz aller Feindschaft in einem Moment der Mensch-
lichkeit begegnen. In THE SYRIAN BRIDE erzählt Riklis von der Heirat einer jungen Drusin mit einem syrischen TV-Star
und schildert die groteske, geradezu tragikomisch anmu-
tende israelisch-syrische Grenzpolitik. Grenzen, und die un-
heimliche Schwierigkeit, sie zu überwinden, funktionieren auch als Leitmotiv in LEMON TREE.

Die schöne Witwe Salma Zidane wohnt in einem palä-
stinensischen Dorf in der Westbank, direkt angrenzend an die israelischen Gebiete. Seit Generationen bewirtschaftet ihre
Familie einen Zitronenhain, Salma verkauft die Früchte auf dem Markt. Eines Tages wird ihre fast meditative Alltagsrou-
tine vom Krach eines heranrollenden Lastwagens unterbro-
chen. Neue Nachbarn ziehen ein; es sind ausgerechnet der israelische Verteidigungsminister und seine Frau. Damit ist
Salmas persönlicher kleiner Friede zu Ende. Ihre Zitronen-
bäume werden vom israelischen Geheimdienst als potienti-
elles Versteck für Terroristen und Bedrohung für den Minister eingeschätzt – und sollen abgeholzt werden. Salma wird in
einem Brief knapp über die bevorstehende Aktion in Kennt-
nis gesetzt, eine finanzielle Kompensation soll sie über den
Verlust des Familienerbes hinwegtrösten. Obschon die un-
gleichen Machtverhältnisse keinen Anlass zur Hoffnung ge-
ben, beschliesst Salma zu kämpfen. Sie engagiert den jungen
Rechtsanwalt Ziad und bringt ihren Fall allen Widrigkeiten
zum Trotz bis vor den obersten Gerichtshof in Jerusalem.

Dem etwas durchsichtigen, nicht immer glaubwürdigen Plot steht die komplexe Emotionalität der Hauptfiguren gegenüber. Mehr als um die realistische Schilderung politischer und sozialer Gegebenheiten geht es dem Regisseur um die persönliche Entwicklung seiner Helden. Logische Brüche und Ungereimtheiten in der Geschichte – weshalb zieht der israelische Verteidigungsminister ausgerechnet an die Grenze zu den palästinensischen Gebieten? – sind wohl weniger dramaturgischem Versagen als dem Versuch einer bewussten Vermischung von realistischen und poetischen Stilmitteln geschuldet. Was Riklis in vielen seiner früheren Filme überzeugend gelungen ist, vermag hier aber nicht immer dem Verdacht inhaltlicher Eindimensionalität standzuhalten. Einige Szenen grenzen ans Melodramatische; wenn vor Gericht die Plädoyers für Salmas Zitronenhain gehalten werden, verhindert nur das schauspielerische Format das Abgleiten ins Pathetische. Das gewünschte Mitgefühl mit den Figuren wird auch durch allzu rührselige Musik des öfteren im Keim erstickt – und man fragt sich, ob hier über mangelnden emotionalen Tiefgang hinweggetäuscht werden soll.

Viel besser gelungen sind die stilleren Szenen. Im leisen Aufflammen einer verbotenen Liebe lauschen Salma und ihr Anwalt Ziad spätnachts dem Heulen der Wölfe – und Salma vertraut Ziad an, dass sie nach zehn Jahren der Einsamkeit oft das Verlangen habe, in das Klagelied der Tiere mit einzustimmen. Wie schon in *THE SYRIAN BRIDE* verkörpert die Schauspielerin *Hiam Abbas* berührend die Sehnsucht nach menschlicher Nähe inmitten einer gesellschaftlich und zwischenmenschlich verrohten Welt. Beeindruckend, mit welcher intensiver Körperlichkeit Abbas den inneren Schmerz ihrer Figur zum Ausdruck bringt. Die Szene, in der sich Salma vor den Augen der versammelten Party-Gäste des Ministerpaares zu Boden wirft, um ihre Zitronen einzusammeln, ist von unvergesslichem Leinwandtemperament.

Neben Salma besticht auch die zweite Frauenfigur durch ihre nach und nach sich enthüllende Vielschichtigkeit. Mira, die Frau des Verteidigungsministers, ist im Gegensatz zu ihrem Ehemann Israel sichtlich beeindruckt vom Kampfeswillen der palästinensischen Nachbarin. Die gegenseitige Erkenntnis der Einsamkeit der anderen führt zu einer stummen Komplizenschaft der beiden Frauen. Ihre stille Verlorenheit inmitten eines jeweils ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Korsetts ist denn auch das wirklich Berührende an Riklis' Film. Und wo Salma es für kurze Zeit schafft, gegen die patriarchalischen Konventionen ihres Umfeldes aufzubegehren, findet Mira in ihrem ungleichen Spiegelbild die Kraft, für ihr eigenes Seelenheil zu kämpfen. Leider werden die spannenden Frauenfiguren kontrastiert durch einen allzu grob gezeichneten männlichen Antagonisten – Israel, der stets von grimmigen Sicherheitsbeamten umgebene Verteidigungsminister mit symbolträchtigem Vornamen, ist politisch ehrgeizig, arrogant und latent ehebrecherisch.

Riklis' Film wirkt oft wenig neugierig, lässt kaum Raum für Widersprüchliches – und landet so mitunter im Klischee. Trotz des löblichen politischen Anliegens: hier will der Spagat zwischen Realismus und absurd-komischer Poesie nicht recht gelingen, der in *THE SYRIAN BRIDE* so treffend zu berühren vermochte.

Sascha Lara Bleuler

Regie: Eran Riklis; Buch: Suha Arraf, Eran Riklis; Kamera: Rainer Klausmann; Schnitt: Tova Ascher; Musik: Habib Shehadeh Hanna. Darsteller (Rolle): Hiam Abbass (Salma Zidane), Ali Suliman (Ziad Daud), Rona Lipaz-Michael (Mira Navon), Doron Tavori (Verteidigungsminister Navon), Tarik Copti (Abu Hussam), Smadar Yaaron (Tamar Gera, Journalistin), Ayelet Robinson (Shelly), Danny Leshman (Private "Quickie"), Makram Khouri (Abu Camal). Produktion: Eran Riklis Productions, Heimat-Film, MACT Productions; Produzent: Eran Riklis, Bettina Brokemper, Antoine de Clermont-Tonnerre. Israel, Frankreich, Deutschland 2008. Farbe; Format: 1:1.85; Dauer: 106 Min. CH-Verleih: Agora Film, Carouges



Vergänglichkeit des Lebens und der Liebe

Isabel Coixet – ein Porträt



Beinahe zwanzig Jahre ist es her, dass die katalanische Regisseurin Isabel Coixet 1989 mit *DEMASIADO JOVEN PARA MORIR VIEJO* ihr Spielfilmdebüt präsentierte. Seitdem sind nur weitere fünf Kinofilme dazugekommen. Drei davon alleine in den letzten fünf Jahren. Derartige Zahlenspielereien lassen erahnen, was auch der Werberummel um *ELEGY*, Coixets aktuellem Film, bestätigt: Die Karriere der 1960 in Barcelona geborenen Filmemacherin hat nach schleppendem Start mächtig Fahrt aufgenommen. Dem Thema aber, das schon ihrem Erstling (englischer Titel: *TOO OLD TO DIE YOUNG*) den Namen gab und das auch die sanft melancholische Grundstimmung ihrer Filme prägt, ist sie bis heute treu geblieben. Es ist die Vergänglichkeit des Lebens und der Liebe.

Coixet dreht – und damit steht sie in der Tradition des spanischen Kinos, insbesondere natürlich Pedro Almodóvar – ihre Filme fast immer mit Blickrichtung auf den Tod. Die übermächtige Verbindung, die bei Almodóvar das Sterben mit der Sexualität eingeht, wird auch im Werk der derzeit wohl bedeutendsten spanischen Regisseurin immer wieder

geknüpft. Und je erfolgreicher Coixets Filme wurden, desto mehr spielte sich die Sexualität in den Vordergrund. In *MY LIFE WITHOUT ME* (*MI VIDA SIN MI*), dem Film, mit dem Coixet 2003 der internationale "Durchbruch" gelang, wie es in der martialischen Handwerkermetaphorik des künstlerischen Erfolgs gerne heisst, bleibt die Erotik noch einem Seitenstrang des Filmgeschehens vorbehalten. Einem Erzählzweig, der belegen soll, dass die todkranke Frau, die hier aufopferungsvoll nach einer neuen Mutter für ihre Kinder und einer neuen Ehefrau für ihren Mann sucht, trotz allem noch eigene sinnliche Bedürfnisse hat. Die Affäre selbst bleibt dagegen Nebensache. Im Grunde harmlos.

Schon zwei Jahre später, in *THE SECRET LIFE OF WORDS* (*LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS*), Coixets nächstem Kinofilm, ändert sich das. Die Affäre weitet sich hier zur Liebesgeschichte zwischen zwei vom Tod gezeichneten Menschen aus: Hanna, einer Überlebenden des Balkankrieges, die als Krankenschwester auf einer Ölbohrinsel arbeitet, und ihrem Patienten Josef, der dort bei einer Explosion

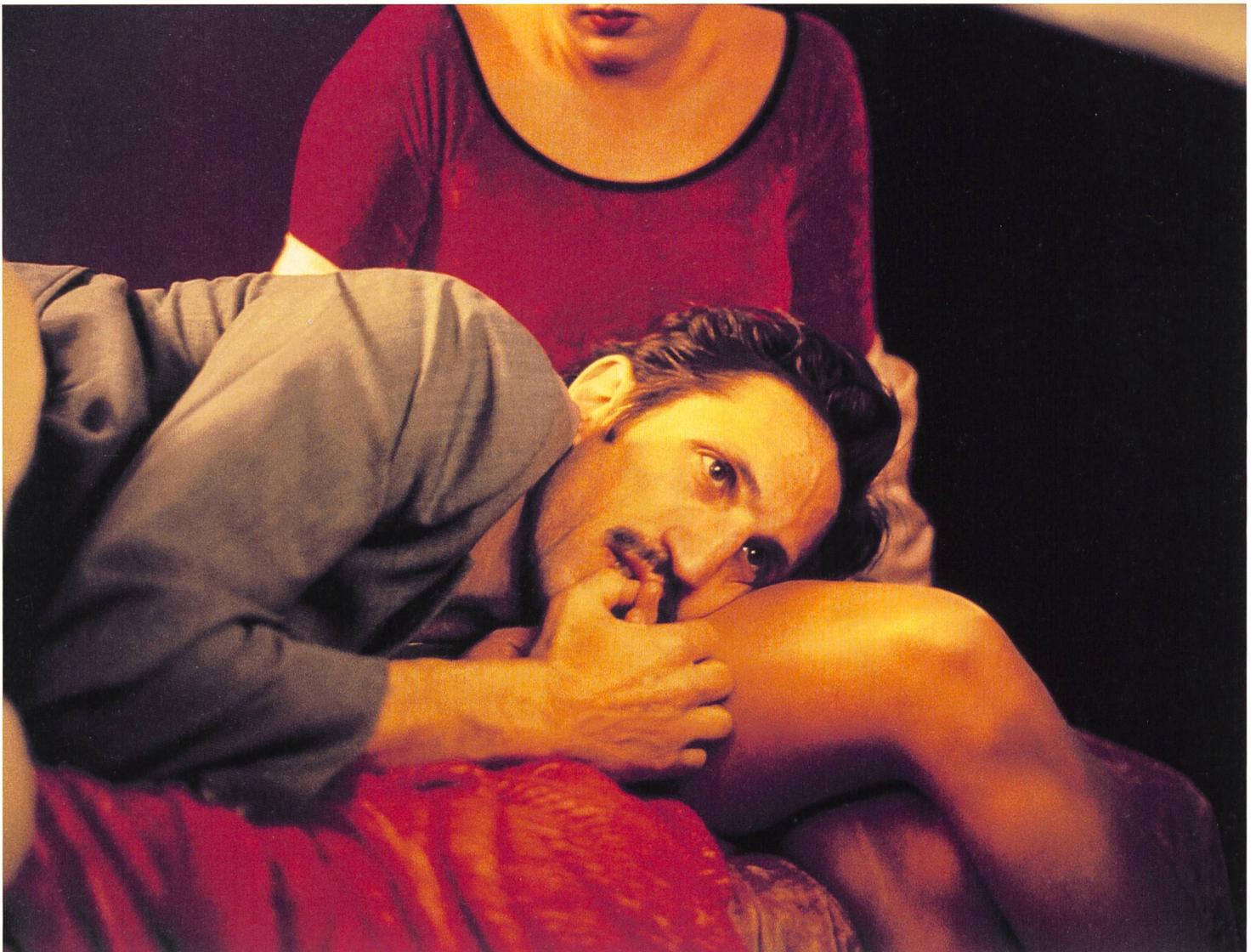


schwerste Verbrennungen erlitten hat. Das Sterben, das beide miterleben mussten – Josef, weil er den Tod eines Kollegen nicht verhindern konnte, und Hanna im Krieg –, sowie der körperliche und seelische Schmerz, der ihnen zugefügt wurde, vermengen sich in ihren Begegnungen am Krankenbett mit einer sinnlich-erotischen Anziehungskraft. Allerdings werden weder das Leid noch die Lust unmittelbar visuell in Szene gesetzt. Vielmehr wählt Coixet den Umweg über das Gespräch. Josef provoziert die schweigsame Hanna lange mit vulgären, obszönen Bemerkungen und cholerischen Wutausbrüchen, bis auch sie endlich zu erzählen beginnt; von den grausamen Greuelthaten, die sie am eigenen Leib erleben musste. Und je länger Hanna spricht, desto mehr lösen sich Tod und Gewalt auf der einen und Sexualität auf der anderen Seite wieder voneinander. Die Sexualität schrumpft zur Facette der Liebe, einer Liebe, die dem Tod zu widerstehen versucht, ihm trotzen will.

Und gerade darin unterscheidet sich Coixets Kino auch dann noch grundsätzlich von demjenigen Almodóvars, wenn,

wie nun in *ELEGY*, mit Almodóvar-Darstellerin *Penélope Cruz* (*VOLVER*) die inkarnierte Erotik in Coixets Werk Einzug hält. Denn obwohl *ELEGY* über weite Strecken nichts anderes ist als ein betulich fotografiertes erotisches Liebesdrama, stellt sich die Sexualität doch auch hier in den Dienst des Lebens. Indem sich die krebserkrankte Schönheit Consuela vor ihrer Brustoperation von ihrem alternden Geliebten noch einmal nackt ablichten lässt, möchte sie der Vergänglichkeit die Stirn bieten. Völlig konträr zu den frühen Filmen Almodóvars, in denen wie in *ÁTAME!* der Tod die Sexualität infiziert, nährt sich bei Coixet die Erotik von der Liebe und vom Leben. Überspitzt liesse sich Coixets weisse Romantik als weibliche Antwort auf Almodóvars schwarzromantisches Kino der Obsessionen bezeichnen.

Naivität muss sich Coixet mit dieser Haltung allerdings keineswegs ankreiden lassen. Weder sie noch ihre Heldinnen verschliessen die Augen vor den entsetzlichen Realitäten und Abgründen des Lebens. Im Gegenteil: Sie setzen sich ganz bewusst mit ihrer eigenen Vergänglichkeit und

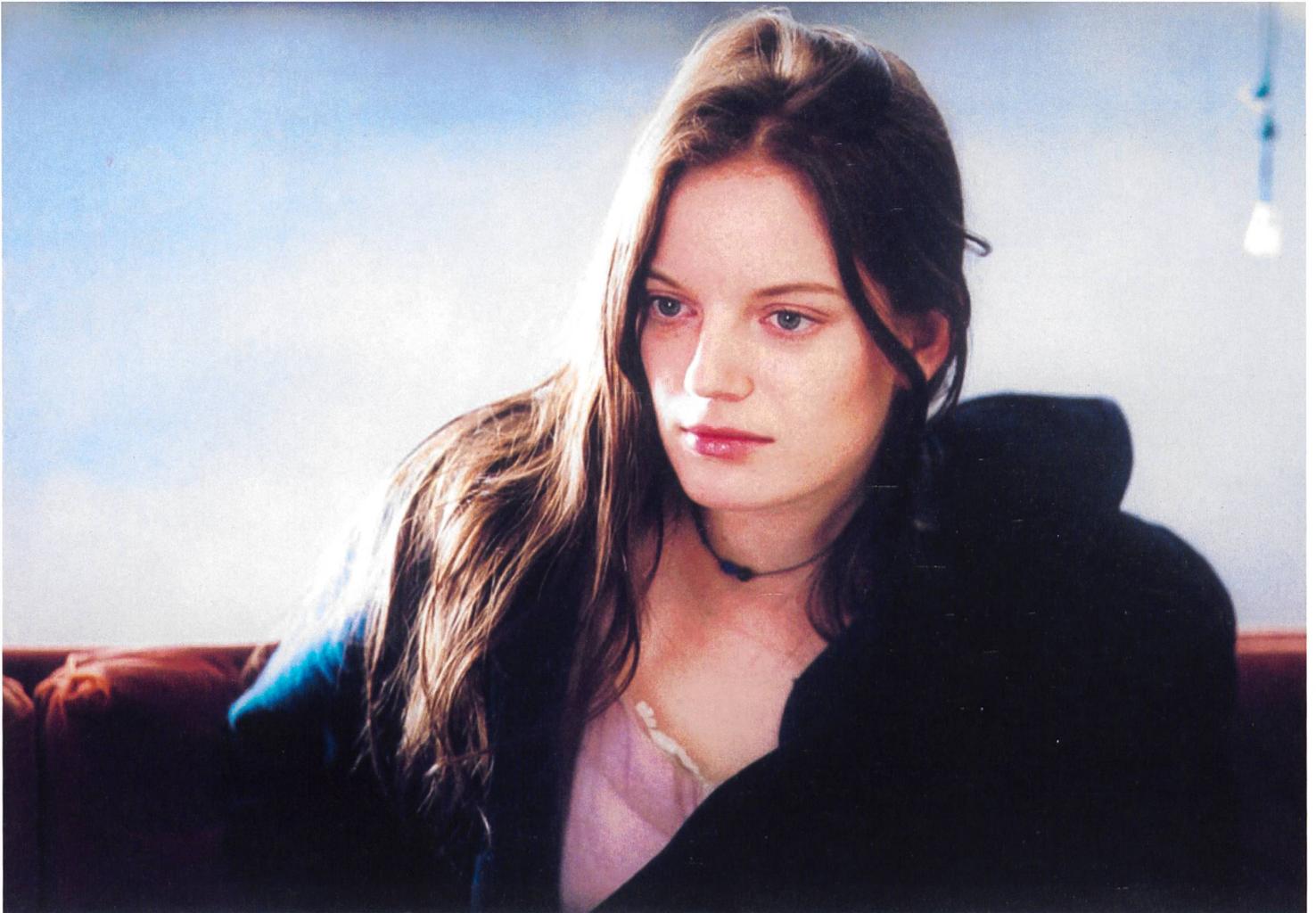


der Allgegenwärtigkeit des Todes auseinander, jedoch ohne davor zu kapitulieren. Selbst dem Sterben kann Coixet eine Art «dunkle Hoffnung» abringen, wie sie es in Bezug auf MY LIFE WITHOUT ME selbst formulierte. Diese Hoffnung gründet jedoch nicht etwa im spanischen Katholizismus, sondern vielmehr im Glauben an die sublimierende Kraft der Kunst; einem Glauben, der freilich bisweilen selbst schon wieder religiöse Züge trägt.

Nachdem Coixet 1989 mit ihrem Kinodebüt DEMASIADO JOVEN PARA MORIR VIEJO zwar für den spanischen Filmpreis Goya nominiert worden war, an den Kinokassen aber weitgehend flopte, gelang ihr sieben Jahre später mit ihrem ersten englischsprachigen Film THINGS I NEVER TOLD YOU auf der Berlinale 1996 in der Sektion «Panorama» ein beachtlicher Publikumserfolg, der richtungsweisend für ihr späteres Werk werden sollte. Nicht nur, weil sich die spanische Regisseurin damit dem amerikanischen Independent-Kino annäherte. Rückblickend zumindest erscheint THINGS I NEVER TOLD YOU fast wie eine frühe, noch ein wenig unreife

Version von MY LIFE WITHOUT ME, der 2003 dann im Wettbewerb der Berliner Filmfestspiele lief. Beide Filme spielen in einer amerikanischen Kleinstadt – irgendwo. Beidesmal heisst die Protagonistin Ann. In beiden Fällen bewegt sie sich am Rande des Todes. Und in beiden Filmen versucht sie, mit Hilfe moderner Aufnahmetechnologien Barrieren zu überwinden, die sich ihrem Glück in den Weg stellen.

Dennoch schreibt sie dem technologischen Fortschritt keinesfalls grundsätzlich eine heilsame Wirkung zu. Die Techniken der Moderne fungieren als wertneutrale Medien, die erlösende Botschaften vermitteln können, aber, wie in THINGS I NEVER TOLD YOU, auch erschütternde. Dort erhält Ann einen Anruf aus Prag. Am Telefon teilt ihr Freund Ann mit, dass er sich in eine Andere verliebt habe. Ann will so weitermachen wie bisher, als wäre nichts gewesen. Scheinbar ungerührt lackiert sie sich die Fussnägel. Dann überwältigt sie der Schmerz, sie greift sich die Flasche mit dem Lackentferner und trinkt. Aber sie überlebt. Jetzt entschliesst sie sich, ihrem Exfreund endlich all das zu erzählen, was sie ihm



während ihrer Beziehung nie gesagt hatte. Sie nimmt Videobänder auf, in denen sie sich von der Seele spricht, was ihr auf dem Herzen liegt. Ein kreativer Vorgang, der in seiner expressiven Kraft das Wesen der Kunst symbolisiert. Die Bänder überreicht sie ihrem Nachbarn, der sie für sie verschicken soll. Weil er aber in Ann verliebt ist, schaut er sie sich vorher an. Anns Geschichte ist in *THINGS I NEVER TOLD YOU* nur eine von insgesamt sieben Episoden über Einsamkeit. Das Gefühl der Verlorenheit, das Ann befällt, ist jedoch ebenso bezeichnend für die Stimmung des Films wie jener trotzige Optimismus, der verhindert, dass aus einer traurigen Lebenslage eine hoffnungslose wird.

Sieben Jahre später, in *MY LIFE WITHOUT ME* (nach einer Erzählung von Nanci Kincaid), heisst die Protagonistin wieder Ann. Diesmal von der Kanadierin Sarah Polley eindrucksvoll verkörpert. Es ist aber eine andere Ann, eine andere Stadt und auch ein anderes Schicksal. Denn die Vergänglichkeit, mit der sich diese Ann konfrontiert sieht, betrifft nicht nur eine Liebe, sie erfasst das Leben. Ann erfährt, dass

sie todkrank ist. Aber sie sagt es keinem. Stattdessen legt sie eine Liste an, mit Dingen, die sie noch tun möchte, bevor sie stirbt. Nach den Dingen, über die noch nie geredet wurde, nun also die, die noch nie erlebt wurden. Doch obwohl auf Anns To-do-Liste vor Lebensschluss ganz persönliche Dinge stehen, wie mit einem anderen Mann schlafen, sich künstliche Fingernägel machen lassen oder immer die eigene Meinung sagen, tut sie letztlich alles, was sie davon verwirklicht, nicht für sich selbst, sondern für andere.

Darin liegt wohl auch der grösste Unterschied zwischen den beiden Anns. Während *Lily Taylor* in *THINGS I NEVER TOLD YOU* so sehr auf ihr eigenes unmittelbares Lebensglück bedacht ist, dass ihr ein Leben ohne dieses persönliche Wohlbefinden nichts mehr wert scheint, denkt die von Sarah Polley gespielte Mutter zweier kleiner Kinder in *MY LIFE WITHOUT ME* genau umgekehrt. Nicht nur aus dem Filmtitel ist ihr "Ich" verschwunden. Das Glück, für das sie kämpft, ist nicht mehr ihr persönliches, sondern das ihrer Familie. Anns seelisches Wohlbefinden hängt nicht mehr vom eigenen Leben



ab, das sie verlieren wird. Stattdessen verknüpft sie es mit dem Leben derjenigen, die sie liebt. Auch hier symbolisiert die mediale Vermittlung, die diese Metamorphose vollzieht, einen kathartischen Akt der Kunst. Ihren beiden Töchtern spricht Ann für jeden Geburtstag, bis sie achtzehn sein werden, Botschaften auf Kassetten, liebevolle Ratschläge und Lebenstipps einer dann schon lange toten Mutter. Und ihrem Mann sucht sie eine neue Frau, zugleich eine neue Mutter für ihre Kinder, und findet sie in der neuen Nachbarin, die bezeichnenderweise genauso heisst wie sie. Angeblich anämisch liegt Ann im Bett und beobachtet durch einen Vorhang hindurch, wie die andere Ann fröhlich mit ihrer Familie kocht. Der Vorhang trennt die eigentlich schon Tote von den Lebenden, Vergangenheit von Zukunft und möglicherweise Sinnbild von Realität.

Es ist, als müsse Ann sterben, damit ihr Alter ego leben beziehungsweise sie in ihm auferstehen kann. Auf diese Weise entfaltet die pragmatische "Kunst", mit deren Hilfe Ann den Tod zu überwinden hofft, indem sie sich in einen Text,

einen Plan und eine Phantasie von der Zukunft verwandelt, ihr christliches Potential. Wie eine Christusfigur opfert Ann, die Schmerzreiche, ihr Leben für alle Anderen. Selbst mit ihrer heimlichen romantischen Affäre rettet sie einen liebeskranken Sonderling aus der Lebenskrise. Natürlich lässt sich das auch anders deuten, ohne religiöse Formeln zu bemühen. Und die überwältigende Kraft, die von MY LIFE WITHOUT ME und Anns bedingungsloser Lebensliebe ausgeht, lassen derlei akademische Erwägungen ohnehin zweitrangig erscheinen. Was in erster Linie nachwirkt, ist eben jene, ebenso verstörende wie faszinierende, Kraft, die Coixet in keinem Film zuvor und bislang auch keinem danach, zu erzeugen vermochte. Kein Film war trauriger, keiner schöner. MY LIFE WITHOUT ME ist bis heute zweifellos der Höhepunkt in Coixets Œuvre.

Zwischen den beiden Ann-Filmen realisierte Coixet 1998 mit A LOS QUE AMAN ihre erste Literaturverfilmung. Das aufwendig inszenierte und im neunzehnten Jahrhundert angesiedelte Drama um eine unglückliche Liebe basiert auf Stendhals essayistischer Erzählung «De l'amour». Es ist



eine schöne romantisch-traurige Geschichte, die in Coixets Gesamtwerk aber ähnlich wie der Fernsehfilm XII PREMIOS GOYA (1998), die Videoarbeit MARLANGO (2004) oder die Kurzfilmbeiträge zu den Episodenfilmen HAY MOTIVO! (2004), PARIS, JE T'AIME (2006) und zuletzt INVISIBLES (2007) eine eher unbedeutende Zwischenstation darstellt. Wohingegen MY LIFE WITHOUT ME in Coixets Filmschaffen auch insofern nachklingt, als dass der Film die Zusammenarbeit mit Kameramann Jean-Claude Larrieu begründete. Zwar entschied sich Coixet in THE SECRET LIFE OF WORDS und ELEGY als *camera operator* selbst die Kamera in die Hand zu nehmen. Larrieu blieb als *director of photography* jedoch für eine stimmige Lichtsetzung und den optischen Gesamteindruck mit verantwortlich. Für klare, ruhige und zugleich lyrisch-melancholische Bilder war damit auch weiterhin gesorgt.

Jeder Film muss es nach MY LIFE WITHOUT ME schwer haben. Umso erstaunlicher ist, dass Coixet mit THE SECRET LIFE OF WORDS erneut ein Film gelang, dessen emotionaler Sogkraft man sich unmöglich entziehen kann. Abermals geht

es im Kern der Geschichte darum, dem Tod im Leben seinen Platz einzuräumen, ihn anzunehmen, ihm tapfer ins Auge zu blicken, ohne sich von ihm einschüchtern oder gar überwältigen zu lassen. Ein Verarbeitungs- und Erkenntnisprozess, wie er auch in der Kunst vollzogen wird, der hier jedoch ganz ohne technische Hilfsmittel auskommt. Aus Worten baut Josef eine Brücke zu Hanna. Und als diese sie erreicht, stürzt sie darüber hinweg. Alles bricht aus ihr heraus. Der Kriegsfilm beginnt.

Es sind nur Worte, Erinnerungen an Greuelthaten des Balkankrieges, Narben, die geblieben sind. Aber sie gehören zu einem Menschen. Sarah Polleys überwältigende Darbietung bringt Hanna beängstigend nahe. Ihr zuzuhören tut fast körperlich weh, weil das, wovon sie berichtet, kein Kinoschicksal ist, sondern bittere, allergrausamste Wirklichkeit. Es kann nicht, es darf nicht wahr sein. Aber es ist wahr. Es ist ein Film, aber es ist nicht nur ein Film. Die von Sarah Polley so eindringlich verkörperte Hanna gibt es vielleicht nicht wirklich. Aber es gibt viele Hannas.

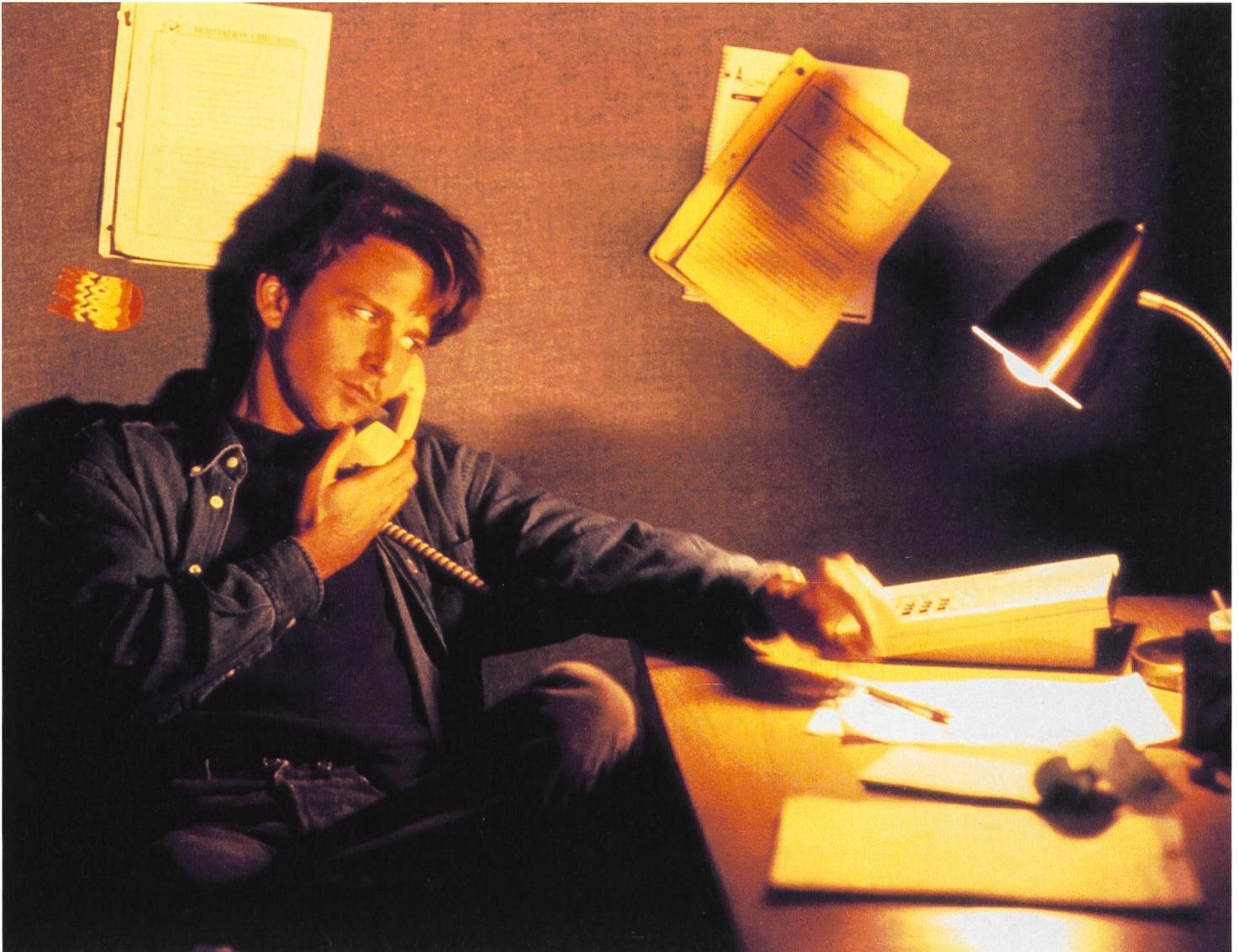


Isabel Coixet schuf mit *THE SECRET LIFE OF WORDS* ein kleines, fürchterliches Meisterwerk und ein wunderbares zugleich. Wieder setzte sie ihr emotionales Sezierschneidmesser an, bohrte hinein in seelische Eingeweide, nur um am Ende ganz behutsam, beinahe schüchtern einen zarten Balsam hoffnungsvoller Liebe auf die offenen Wunden aufzutragen. Diese immer wiederkehrende «dunkle Hoffnung» beschreibt wie kaum etwas anderes den Fluchtpunkt, auf den Coixets filmisches Werk zuläuft. In ihr verbinden sich Schmerz und Liebe, Tod und Leben zu einer sanften geistigen Symbiose, die abermals als Gegenmodell zu Almodóvars sadomasochistischer Dialektik in *ÁTAME!* verstanden werden kann.

Wie nun aber lässt sich dies seelisch hintergründige Erzählen, diese emotionale Wucht mit der sinnlichen Wucht, die in *ELEGY* von Penélope Cruz' Sexappeal erzeugt wird, in Einklang bringen? Coixet versucht, in ihrer Adaption von Philip Roths Roman «*The Dying Animal*» den Widerspruch zwischen Schein und Sein aufzulösen, indem sie den Körper mit dem Tod vermählt und dadurch den alternden Literatur-

professor David Kepesh in seiner jungen Geliebten den Menschen erkennen lässt, den Consuela umgekehrt – trotz seines Alters – bereits in David lieben lernte. Die Liebe also überwindet den Körper, blickt dahinter, lässt sich weder von Alter noch von Schönheit noch Krankheit oder Entstellungen blenden. Soweit zumindest die Theorie.

Und vielleicht wäre die Rechnung auch aufgegangen, wenn Coixet, wie in allen ihren bisherigen Filmen, auch bei *ELEGY* das Drehbuch selbst verfasst hätte. Dem Script von *Nicholas Meyer* (*THE HUMAN STAIN*, *STAR TREK VI*) fehlt es jedoch an Tiefgang und Einfallsreichtum, um sich von der oberflächlichen Anziehungskraft schöner Körper, beschaulicher Bilder und sentimentaler Momente befreien zu können. Lange, sehr lange handelt der Film von nichts anderem als einer ziemlich belanglosen, aber immerhin einigermaßen erotischen Liebesbeziehung zwischen einer jungen, attraktiven Frau und einem alten, charmanten Professor, der sein Glück so wenig fassen kann, dass er es zerstört. Die Vergänglichkeit erweist sich hier als eine morbide Illusion, der David aufsitzt,



weil es ihm – im Gegensatz zu Consuela – nicht gelingt, hinter die Fassade des Körpers zu schauen und er sich deshalb auch nicht vorstellen kann, dass Consuela in ihm etwas anderes sieht als einen alten Mann. Davids bester Freund George, ein liebenswerter Schürzenjäger, formuliert das so: «Schöne Frauen sind unsichtbar.» Ihre Schönheit blendet, und so gelingt es David auch erst in dem Moment, Consuela wirklich zu “sehen”, als er erfährt, dass sie an Brustkrebs erkrankt ist.

Der drohende Tod, der David die Augen für das wahre Leben öffnet, macht sich aber erst kurz vor Ende im Film bemerkbar. Das Spannungsfeld zwischen Leben und Tod, das in *MY LIFE WITHOUT ME* noch die Dynamik des Geschehens prägte, wird in *ELEGY* in den Epilog einer bis dahin recht banalen Romanze verbannt und entfaltet kaum noch Wirkung. Die Idee von der Kunst, die das Leben gegen den Tod verteidigt, taucht zwar auch in *ELEGY* auf. Jedoch mit einer zu Coixets bisherigen Filmen entgegengesetzten Stossrichtung. Bewahrt werden sollen hier nicht Empfindungen oder Gedanken, sondern das bloße Abbild eines unversehr-

ten, “perfekten” Leibes: Ehe die Brustamputation ihren Körper entstellt, lässt sich Consuela von David noch einmal nackt fotografieren. Auf der Kinoleinwand verkommt dieser schmerzliche Abschied zu einer präventiv stilisierten Männerphantasie. Auch die vielen Tränen, die dann noch folgen, können den faden Beigeschmack dieser Inszenierung nicht wegwaschen.

Der mit Stars gespickte *ELEGY* ist für Isabel Coixets Karriere zweifellos ein grosser Schritt nach oben. Es war das erste Mal, dass die spanische Regisseurin mit einem Studio arbeitete. Allerdings hat sie bereits angekündigt, dass sie das beim nächsten Projekt nicht mehr tun werde. Möglicherweise also spürt sie selbst, dass für sie als Künstlerin *ELEGY* eher einen Rückschritt bedeutet. Dass unterm Strich trotzdem noch ein richtig schönes Liebesdrama rausgekommen ist, verdeutlicht, wozu diese wunderbare Filmemacherin eigentlich in der Lage ist.

Stefan Volk

Geschmackvoll arrangierte Verführung

ELEGY von Isabel Coixet



Wenn man das tut, was man bei einer Literaturadaptation fürs Kino tunlichst lassen sollte, nämlich die Vorlage zu Rate ziehen, wird man in diesem Fall – gegen jede Regel – viel schneller darauf eingestimmt, worum es eigentlich geht. Nämlich weniger um die «Kunst zu lieben», wie der fürs deutsche Publikum hinzugefügte Untertitel in Anlehnung an Erich Fromms Standardwerk zu suggerieren scheint, sondern um die «Kunst zu altern». Aber vielleicht liegen die beiden Postulate bei dem heute fünfundsiebzigjährigen Philip Roth nicht so weit auseinander. Roth kommt in seinem vor sieben Jahren veröffentlichten Kurzroman «The Dying Animal» gleich auf der ersten Seite auf die weibliche Schönheit und die Obsessionen seines Erzählers zu sprechen, und spätestens auf der achten Seite liegt die verkorkste Seelenlandschaft des siebzigjährigen Literaturkritikers David Kepesh wie ein offenes Buch vor dem Leser ausgebreitet. Der kann sich also schnellstens entscheiden, ob er

sich weiterhin auf die schlüpfrige, doch vom Selbststempel unterwanderte Kultiviertheit eines ausgewiesenen Kunstkenners einlassen will oder den typisch amerikanischen «Mamma-komplex», dem hier ein weiteres ewiges Denkmal gesetzt wird, lieber links liegen lässt.

Philip Roth sei für seine provokante Ehrlichkeit und Direktheit gedankt, die auch Regisseurin Isabel Coixet zu schätzen scheint. Bei der Romanverfilmung gibt jedoch bereits der Titel ELEGY einen ersten Hinweis auf die andere Stossrichtung des Films und auf seine Rücksichtnahme, wenn er sich mit dem umständlicheren Einstieg eines Fernsehinterviews erst zu seinem pikanten Thema vortastet. Vorweg wird der amerikanische Puritanismus und die Ehe gegeißelt, nicht ohne Thomas Morton – Sittenrebell der Kolonialzeit und Gründer der Kommune Merrymount – als der Symbolgestalt des «anderen Amerikaners» einen würdigen Platz einzuräumen. Ergebnis: der prominente Interviewpartner David

Kepesh erscheint in einem ganz anderen, milderen Licht. Der erste Pfeil wäre also nach Art eines TV-Kulturmagazins abgeschossen – und verpufft. Der Off-Erzähler entpuppt sich erst danach als geiler alter Mann, der in den Sechzigern Frau und Kind für die angesagte Libertinage im Stich gelassen hat und – im Alter – seine einzige Uni-Vorlesung zur «Praktischen Kritik» nur deshalb beibehalten hat, um weiterhin auf schnellstem Wege junge Studentinnen abzustauben; allerdings pflegt er bis zur Examensfeier zu warten, um Unannehmlichkeiten aus dem Weg zu gehen. Bald kommt die mit ihren Seidenblusen ebenfalls kultivierte Erscheinung der Cubanerin Consuela ins Spiel, die dem alten Schwerenöter nur so an den Lippen hängt, wenn er über Kafka, Goya oder Velásquez doziert und Interesse an ihrer Familie heuchelt, dabei aber nur an das Eine denkt. Sein «Klagelied» stimmt der Film allerdings erst so richtig an, nachdem Consuela ihren David wieder verlassen hat, weil

«Ich wollte schon mit fünf Jahren Filmregisseurin werden»

Gespräch mit Isabel Coixet

er doch nicht über seinen Schatten springen konnte. Acht Jahre vergehen, die im Film auf zwei verkürzt sind, bis Consuela in einer Neujahrsnacht mit der Überraschung zu ihm zurückkehrt, dass sie an Brustkrebs erkrankt sei. Erst ganz zum Schluss kommen doch noch Erich Fromms Lebens- und Liebesweisheiten zum Zuge: «Ist Lieben eine Kunst? Dann erfordert es Wissen und Bemühung.»

Furore macht der Film vor allem durch seinen prominenten Autor, der schon lange als Nobelpreiswärter gehandelt wird und zudem noch gestanden hat, dass es sich um eine wahre Geschichte handle und dass dieser David Kepesh als ein Alter ego anzusehen sei. Dabei sollte man auch die vorangehenden Roth-Titel nicht vergessen, in denen Kepesh sich in eine Brust («The Breast») verwandelte und als «Professor of Desire» auftrat. Dem teilweise abstossenden Tonfall des Buchs, das seinen rigorosen Hedonismus bis zum Ende durchhält, hat die Regie von Isabel Coixet – die auch selbst die Kamera führte – allenfalls den Tonfall eines «harmonischen Hedonismus» (Roth) abgewinnen können, den Kepesh mit seiner langjährigen Geliebten (und früheren Studentin) Carolyn praktiziert. Geschmackvoll arrangierte Verführung, die das anspruchsvolle Milieu, die gepflegte Konversation, das durchweg gehobene Setting abrundet. Auch in den Männergesprächen Kepeshs mit Freund George beim Squash oder in der Sauna oder bei den Treffen mit seinem vergleichsweise farblosen Sohn Kenny, dem Vaterhasser, stört kein falsches Wort, keine unbedachte Geste die Atmosphäre von gutem Geschmack und bürgerlichem Wohlverhalten.

So wird aus der Selbstbeschimpfung eines Philip Roth ein artiges Kammerstück in gedämpfter (überwiegend halbdunkler) Atmosphäre, das durchaus auf die Tränendrüsen drückt, wenn die schöne, aber kranke Consuela sich für ein letztes Busen-Shooting ihrem Verflissenen und immer noch geliebten, aber nach wie vor ziemlich coolen Professor stellt. (Ben Kingsley wirkt schon als Typ viel zu glatt für diesen ausgefuchsten Intellektuellen, gegen den sich der gealterte Dennis Hopper in gewohnter Widerspenstigkeit profilieren kann.) Aber selbst dann scheut Coixet die Konsequenzen der Vorlage, um eine wunderschöne Einstellung zu retten und Penélope Cruz' Samt-Augen samt Körper einen letzten geschmacklerischen Triumph zu gönnen. In Schönheit sterben – ein Kinotraum. Nur wird hier nicht gestorben, sondern zum Schluss doch noch in Schuld und Sühne geschwelgt – in Massen, aber in deutlicher Abkehr von einem Buch, das sich einen so billigen Abgang schenkt.

Marli Feldvoss

Stab

Regie: Isabel Coixet; Buch: Nicholas Meyer; nach dem Roman von Philip Roth; Kamera: Jean-Claude Larrieu; Schnitt: Amy Duddleston; Ausstattung: Claude Paré; Kostüme: Katia Stano

Darsteller (Rolle)

Ben Kingsley (David Kepesh), Penélope Cruz (Consuela Castillo), Dennis Hopper (George O'Hearn), Patricia Clarkson (Carolyn), Peter Sarsgaard (Dr. Kenny Kepesh), Deborah Harry (Amy O'Hearn), Sonja Bennett (Beth), Chelah Horsdal (Reese), Kris Pope (Consuelas Bruder)

Produktion, Verleih

Lakeshore Entertainment; Produzenten: Tom Rosenberg, Gary Lucchesi, André Lamal. USA 2007. Farbe; 108 Min. CH-Verleih: Pathé Films, Zürich



FILMBULLETTIN War es Ihre Idee, den Philip Roth-Roman «The Dying Animal» zu verfilmen, oder wurde es Ihnen angeboten?

ISABEL COIXET Es wurde mir angeboten. Ich bin ein grosser Fan von Philip Roth. Ich habe den Roman gelesen, als er herauskam, und ich dachte schon damals, dass dieses Buch eines Tages verfilmt werden würde. Vor eineinhalb Jahren lag plötzlich das Drehbuch auf meinem Tisch. Ich wusste sofort, dass es das schwierigste sei, was ich bisher gemacht habe. Aber das hat mich gerade gereizt.

FILMBULLETTIN Warum war es so schwierig?

ISABEL COIXET Die Kombination Literatur und Film ist für mich ganz persönlich besonders kompliziert. Einfach, weil ich einen so grossen Respekt vor der Literatur habe. Wenn ich das Werk eines Autors bewundere, frage ich mich immer, warum man das unbedingt als Material für einen Film benutzen müsse. Ich habe mich deshalb noch nie an eine Literaturadaptation herangewagt. Roth hat das Drehbuch nie gelesen. Wir haben nur darüber gesprochen, er hat es mir überlassen, etwaige Änderungen vorzunehmen. Es war ein spannender Prozess. Das Thema Krankheit habe ich ja bereits in anderen Filmen behandelt – das war für mich wie ein Zurückkommen zu etwas Vertrautem.

FILMBULLETTIN Warum sind Sie so ein grosser Fan von Philip Roth?

ISABEL COIXET Schon als Teenager gefiel mir das Fehlen von Selbstmitleid, seine Sprödigkeit. Er ist der einzige Autor seiner Generation, der sich nie dafür entschuldigt hat, dass er einen Sexualtrieb hat. Das ist ja sehr amerikanisch. Wir gehen ja am Anfang des Films im Fernsehinterview mit David Kepesh darauf ein, woher dieser Puritanismus kommt. Roth entschuldigt sich einfach nicht dafür, dass er ein Sexualwesen ist. Anders als Saul Bellow, Richard Ford oder John Irving. Da ist immer ein latentes Schuldgefühl, bei Philip Roth hingegen kommt die Schuld aus einer anderen Ecke der menschlichen Natur, nicht vom Sex. Für mich gehört «The Dying Animal» jedoch nicht zu seinen besten Werken.

FILMBULLETTIN Sondern?

ISABEL COIXET «American Pastoral» ist für mich eine der grössten amerikanischen Romane des letzten Jahrhunderts.

FILMBULLETTIN Wie war es für Sie als Frau, mit einem so männlichen Thema umzugehen? Sie haben geäußert, Sie seien in einem Alter, in dem Sie versuchen würden, Männer zu verstehen. Was für ein Alter ist das?

ISABEL COIXET Vor zehn Jahren hätte ich diesen Film nicht machen können. Ich verstehe heute, dass wirklich wenige Dinge unantastbar sind. Ich verstehe, dass Frauen



grundsätzlich anders sind und dass das nicht schlecht ist. Vor zehn Jahren hätte ich es wahrscheinlich abgelehnt, eine Story von einem alten Mann und einer jungen Frau zu drehen. Aber seit ich gesehen habe, wie alle diese alten Männer von sechzig und darüber sich wie Kinder aufführen, und seit ich so viele junge Frauen getroffen habe, die so viel reifer sind als ich, sehe ich das Alter ganz anders. Alter ist nur eine Tatsache. Es ist nicht so wichtig, um Menschen oder eine Beziehung zu definieren.

FILMBULLETTIN Heute geht es ja auch um ältere Frauen und junge Männer. Wäre Ihnen das näher?

ISABEL COIXET Ja. Als ich noch jung war, mit achtzehn, habe ich mich mit einem Professor getroffen, der vierundfünfzig war. Heute bevorzuge ich jüngere Männer. Mein Freund ist fünfzehn Jahre jünger als ich.

FILMBULLETTIN ELEGY ist mehr Mainstream als Ihre früheren Filme, wenn man den Film mit MY LIFE WITHOUT ME oder THE SECRET LIFE OF WORDS vergleicht. Mir kommt er angepasster vor. Oder sehen Sie das anders?

ISABEL COIXET Für mich ist das überhaupt nicht Mainstream. Es ist ein amerikanischer Film. Aber die meisten amerikanischen Filme kümmern sich nicht um solche Themen und sind nicht so intim. Es ist ein klassischer Film geworden. Ich war immer versucht, noch etwas dazuzutun, persönliche Einstellungen, aber es hätte nicht zur Geschichte gepasst, die ich erzählen wollte. Ich habe es dann gelassen. Ich habe nichts dagegen, wenn es ein Mainstream-Film ist. Viele Regisseure geben ja nicht zu, dass sie ein grösseres Publikum erreichen wollen. Aber ich habe nie einen Film gemacht, um ein grösseres Publikum zu erreichen. Es ist toll, aber es muss nicht sein.

FILMBULLETTIN Warum muss es immer so tragisch sein?

ISABEL COIXET Das ist das Leben. Ich bin von Leuten umgeben, die ein tragisches und heroisches Leben führen, Helden des Alltags. Ich fühle mich gut mit Schmerz, nicht auf eine masochistische Art, ich meine mit Leuten, die leiden, die mit Herausforderungen im Leben konfrontiert sind. Ich weiss nicht warum. Ich wollte schon mit fünf Jahren Filmregisseurin werden. Warum? Ich weiss es einfach nicht. Vielleicht ist es ein Fluch.

FILMBULLETTIN Wie übersetzen Sie die Sprödigkeit bei Philip Roth in eine Filmsprache?

ISABEL COIXET Da gibt es etwas sehr Sarkastisches und Sprödes in der Art, wie der Roman erzählt. Da ist dieser Typ, der zu jemandem spricht, den wir nicht kennen. Von Philip Roth weiss ich, dass es eine

Frage ist. Das war für mich der Schlüssel. Im Film spricht er zu sich selbst, aber ich stellte mir immer vor, dass er zu mir spricht, dass er mir die Geschichte erzählt. Das ist auf sehr subtile Art in den Film eingegangen. Und es ist spröde, nicht sentimental. Wir haben absichtlich keine Musik benutzt. Mir gefällt, wie sie zu ihm geht und sagt: Ich habe Krebs. Sie ist bewegt, aber nicht so ... (holt tief Luft) ... sie sagt einfach: Gut, ich habe Krebs, und das wird passieren. Da ist nur ein bisschen Selbstmitleid. Das ist ganz anders im Roman, dort gibt es eine sehr lange Szene mit vielen Erklärungen, wenn sie ihm erzählt, wieviele Liebhaber sie hatte.

FILMBULLETTIN Es geht ja um eine «perfekte Schönheit». War Penélope Cruz Ihre erste Wahl?

ISABEL COIXET Unbedingt. Sie ist geboren, um Consuela zu spielen. Sie ist perfekt. Die Geschichte von «The Dying Animal» ist eine wahre Geschichte. Philip Roth ist David Kepesh, und Consuela ist eine Figur aus der Wirklichkeit, die das alles durchgemacht hat.

FILMBULLETTIN Sie sprechen vom Schmerz. Sind die acht Jahre, die Consuela durchlitten hat, die Bedingung dafür, dass Liebe entsteht?

ISABEL COIXET Ein Mann wie Kepesh braucht schon ein starkes Erlebnis um aufzuwachen. Damit er sich dem überhaupt stellt, dass er etwas fühlt. Wir sprechen über einen Vierundsechzigjährigen, für den Sex ohne Beziehung der Normalfall ist. Ich weiss nicht, was am Ende des Films passiert. Dass er für sie da sein wird, ist schon sehr viel. Ich weiss nicht, ob es Liebe gibt, aber ich weiss, dass es Liebesbeweise gibt.

FILMBULLETTIN Er übernimmt also die Verantwortung.

ISABEL COIXET Ja. Im Roman wissen wir nicht, ob er zu ihr geht. Ich sagte mir: der Typ geht, aber ich weiss nicht, was danach geschieht. Aber ich denke, dass er bei ihr bleibt. Nicht aus Mitleid, sondern weil er sie liebt und weil er sich dem aussetzt.

FILMBULLETTIN Leben wir in einer Welt, die von Schönheit besessen ist?

ISABEL COIXET Ich finde ja. Für mich waren die Einstellungen, in denen er sie fotografiert, am schwierigsten zu drehen. Weil wir wissen, was passieren wird. Die Schönheit, die wir sehen, wird verschwinden. Wir sind besessen von Schönheit. Ich weiss es. Ich bin keine schöne Frau, ich war nie schön. Ich weiss sehr gut, was Schönheit bedeutet. Wenn wir Bilder von schönen Frauen sehen, freuen wir uns. Es ist in unserer Natur. Es gibt sehr viele Definitionen von Schönheit. Im Film gibt es zwei verschiedene: Consuela und Carolyn, gespielt von Patricia Clarkson, für mich eine der schönsten Frauen, die ich kenne. Sie hat

etwas, das jenseits von Schönheit und Klasse ist. Etwas sehr Spezielles.

FILMBULLETTIN Consuela trägt vier verschiedene Frisuren. Warum haben Sie das so gedreht? Ist das nicht ein Klischee?

ISABEL COIXET Mir gefällt der Pony und die langen Haare. Das kurze Haar habe ich bei einer Freundin abgeschaut, die Krebs hatte und die jeden Tag ein Stück Haare abgeschnitten hat. «Wenn sie verschwinden, dann vermisse ich sie nicht so sehr.» Das ist wohl sehr oft der Fall bei Frauen, die eine Brustoperation vor sich haben. Also völlig normal. Penélope hat eine Gruppe von jungen Krebspatientinnen in Vancouver besucht, da haben wir das auch beobachtet. Das Leben ist ein Klischee.

FILMBULLETTIN Wie war es, mit einer spanischen Schauspielerin zu arbeiten?

ISABEL COIXET In all meinen Filmen waren meine Schauspieler perfekt für ihre Rollen. Und bei Penélope war es dasselbe. Ich habe grossen Respekt vor ihr. Alle Filme, die sie in den letzten Jahren gemacht hat, VOLVER und NON TI MUOVERE von Sergio Castellitto etwa, waren aussergewöhnlich. Sie kann alles. Sie wird immer besser. Es machte viel Spass, weil wir viele gemeinsam haben und unsere kleinen Witze machen konnten.

FILMBULLETTIN Meinen Sie, eine amerikanische Schauspielerin hätte ein Problem gehabt sich auszuziehen, ihre Brüste zu entblößen?

ISABEL COIXET Ich kann mir überhaupt keine amerikanische Schauspielerin in der Rolle der Consuela vorstellen. Nicht nur deshalb.

FILMBULLETTIN Wegen des Puritanischen?
ISABEL COIXET Vielleicht. Consuela mag Sex. Sie hat damit kein Problem.

FILMBULLETTIN Oder hat es damit zu tun, dass sie aus Kuba kommt, dass sie offener ist.

ISABEL COIXET Consuela ist Consuela. Vergessen Sie nicht, dass dieses Mädchen auf die Columbia University geht. Sie kommt aus einer reichen Familie. Die Art, wie sich ein kubanisches Mädchen bewegt, ist anders. So wie spanische, italienische Frauen sich anders bewegen. Sie fühlen sich vielleicht besser in ihrer Haut.

FILMBULLETTIN Wie war die Arbeit mit Ben Kingsley?

ISABEL COIXET Wunderbar. Er war von Anfang an David Kepesh. Dennis Hopper und er konnten beide nicht Squash spielen. Der Trainer fragte Ben einmal, ob er Squash spiele. Und Ben sah ihn von oben bis unten an und antwortete: Nein, ich stelle es dar.

Das Gespräch mit Isabel Coixet führte Marli Feldvoss

BILL – DAS ABSOLUTE AUGENMASS

Erich Schmid

Mit seinem Film über Max Bill zu dessen hundertstem Geburtstag hat sich Erich Schmid keine ganz einfache Aufgabe gestellt. Denn die Biografie des 1908 in Winterthur geborenen, 1994 in Berlin verstorbenen Bill ist so reich wie sein Schaffen; als Künstler, Architekt und Designer hat er Massgebliches geleistet. Nach seiner eigenen Ausbildung am Bauhaus, das während seiner kurzen Existenz in der Weimarer Republik wie wenige Orte sonst die künstlerische Moderne prägte, lehrte er zunächst an der noch jungen Zürcher Kunstgewerbeschule. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er Gründungsrektor der berühmten Ulmer Schule, die eine Elite von Gestaltern hervorbrachte. In den sechziger Jahren schliesslich engagierte er sich als parteiloser Zürcher Stadt- und Nationalrat – etwa gegen Kernkraftwerke.

Schmid ist seit 1998 mit der zweiten Frau und Witwe von Max Bill verheiratet. Angela Schmid Thomas war über zwanzig Jahre mit Bill verbunden; das Paar heiratete Ende 1991. Der privilegierte Zugang Schmidts gereicht dem Film nicht nur zum Vorteil, denn die Kehrseite der persönlichen Nähe ist mangelnde Distanz zum Dargestellten. Dabei ist Schmid um Korrektheit bemüht; so wird neben Nusch, Bills erster Geliebter, die später die Frau des Surrealisten Paul Eluard wurde, auch seine 1988 verstorbene erste Frau Binia Bill als Fotografin gewürdigt – durch Jakob Bill, Sohn aus erster Ehe. Allerdings handelt es sich dabei um einen Vernissagemitschnitt; ansonsten bleibt dieser andere Haupterbe Bills aussen vor.

Im Film übernimmt Angela Schmid Thomas die dominante Rolle einer Erzählerin. Sicher, sie kann das von Bill gebaute, nun von ihr und Schmid bewohnte Haus in Zumikon zeigen, präsentiert Dokumente, Erinnerungen, biografisch wichtige Orte. Aufschlussreich Anekdotisches – so wurde Max Bill von seinem Vater vor einem Gemälde im Kunstmuseum Winterthur geohrfeigt, weil er angeblich etwas Negatives dazu gesagt hatte – hat ebenso Platz wie Beobachtungen zu seinem Schaffen. Aber das alles bleibt

doch insgesamt eher blass und nicht frei von Peinlichkeiten, gipfelnd in der Niederlegung von Sonnenblumen an Bills Sterbeort am Flughafen Berlin-Tegel. Schmid hat zwar keinen Aufwand gescheut; frühere Lebensstationen Bills werden anhand von Archivmaterial eingespielt. Doch hier wie bei den zahlreichen Auftritten von Zeitzeugen (Ignazio Silone, Ernst Scheidegger und andere) wären ausführlichere Texteinblendungen oft nützlich. Ausserdem sind nicht alle so träf wie der Künstler Gottfried Honegger (1917 geboren): «Max Bill ist ein Schöner gewesen, hat das Leben von der vergnügten Seite genommen», erinnert er sich und spricht am prägnantesten über Bills gestalterisches und politisches Selbstverständnis. Schliesslich stritten beide für dieselbe Sache.

In Widerspruch zu Bills seinerzeit kämpferischer Modernität schliesslich steht die bis in den Soundtrack hinein eher konventionell anmutende Machart des Films. Am schwersten wiegt, dass er kritiklose Hommage bleibt und sich die Chance vergeblich, das Eckige, im guten Sinne Streitbare der starken Figur Bills hervorzutreiben. Dass Bill etwa dem Establishment zu links und der 68er-Jugend zu etabliert war, gar als Vertreter einer glatten «Bankenkunst» galt, wird erwähnt; doch genau über diese symptomatischen Spannungen hätte man gerne mehr gewusst. Der Film wäre lebendiger geworden, wenn nicht nur Bills bejahrte Parteigänger zu Wort gekommen wären.

Kein Wunder, bleibt der Schluss, der Bill zum Heilmittel gegen das postmoderne Chaos stilisiert, eine moralisierende Behauptung, die den historischen Kontext seines Wirkens viel zu wenig reflektiert. Bill hätte einen frecheren, kontroverseren Zugang ausgehalten; vermutlich wäre damit auch seinem Nachruhm besser gedient gewesen.

Barbara Basting

R, B: Erich Schmid; K: Ueli Nüesch, Pio Corradi, Erich Schmid; L: Ernst Brunner, Markus Behle; S: Antoine Boissonas; M: André Bellmont; T: Dieter Meyer, Sandra Blumati. P: Ariadne Film, Schweizer Fernsehen DRS, 3sat; Filippo Bonacci. Schweiz 2008. 85 Min. CH-V: Ariadne Film, Zürich

WOLKE 9

Andreas Dresen

Billy Wilder wollte seine nächtlichen Träume, die sich um die Liebe drehten, für seine Drehbücher nutzen. Also legte er sich Bleistift und Papier bereit, um beim Erwachen nach einer solchen Phantasmagorie die Begebenheit sofort aufzuschreiben. Beim morgendlichen Konsultieren seiner Notizen musste er lesen: «Boy meets girl».

Die Alltäglichkeit von Liebesgemeinschaften und die Alltäglichkeit von Trennungen sind wenig geeignet, daraus spannende Stories zu extrahieren, die über zwei Stunden in ihren Bann ziehen können. Es bleibt den Einfällen des Autors, den Darstellern, der dramaturgischen Phantasie überlassen, die Paargeschichten, die sich im Laufe der Zeit zur Menschheitsgeschichte summiert haben, immer wieder herausfordernd ins Bild zu bringen.

Andreas Dresen: «Cloud 9 ist das englische Idiom für unseren siebten Himmel. Ich bin darauf zum ersten Mal in *Nobody Loves You*, einem meiner Lieblingssongs von John Lennon, gestossen. Ins Deutsche übertragen bekommt es ja noch eine ganz andere Bedeutung: Noch grössere Gefühle, noch höher fliegen – was immer beinhaltet, dass man auch tiefer fallen kann...»

Der Trick, den Dresen für seine Geschichte gewählt hat, um die x-te Wiederholung zu erzählen und zugleich der Kritik zu entkommen, ist ein moralischer. Der ihm dann auch die Meriten eingebracht hat, weil das doch ein höchst sentimentalisches Geschehen ist, wenn alten Menschen Gefühle zugeteilt werden, die doch eher assoziativ den Jungen zustehen.

Inge, Änderungsschneiderin, ist Mitte sechzig. Ihr fast achtzigjähriger, aber jünger wirkender Kunde Karl hat es ihr angetan, obwohl sie doch schon dreissig Jahre mit dem siebzighjährigen Peter, einem pensionierten Eisenbahner, verheiratet ist. Die wieder entdeckte Sexualität hat Inge und Karl ein neu gefühltes Leben beschert. Und Inge verlässt Peter, obwohl sie ihm eine «gute Frau» war. Peter will sich mit der neuen Situation arrangieren, aber sie wird ihm das Herz brechen.



NON PENSARCI Gianni Zanasi

Andreas Dresen ist ein in der DDR aufgewachsener Filmemacher (1963 in Gera geboren), der die Tradition des Dokumentarfilms der realistischen sozialistischen Schule in seinen Inszenierungen nicht verleugnet. Diese Art der Vermittlung von Bildern hat nicht die industriell anmutende Ästhetisierung der Umwelt gekannt, die glatte Eingängigkeit der westlichen Werbewelt, auch wenn diese bei der Ost-Bevölkerung Kultstatus gewonnen hatte.

So kann Dresen ohne eine sonderlich spannende Dramaturgie der Erzählung den Beziehungskonflikt in Szene setzen und ausführlich die körperliche Kommunikation der drei Hauptfiguren zur Schau stellen, immer mit dem fast missionarischen Überzeugen, das wir auch in einem grossen Teil der bildenden Kunst der DDR feststellen konnten: die Darstellung der meist nicht ansprechenden Realität ist der Weg. Natürlich dürfen alte Menschen ihre Körper öffentlich zeigen, auch den Liebesakt vor der Kamera praktizieren, aber trotzdem muss ich es nicht sehen, und wer dagegen ist, den wird das auch nicht überzeugen. Kunst, die das Humane als Parole verkündet, ist eine Abart der Agitprop.

Andererseits: Ursula Werner, Horst Rehberg und Horst Westphal haben eine solche Präsenz und Disziplin selbst in der intimsten Darstellung, dass Schauspieler und Regie ein Terrain des Könnens betreten haben, was Persönlichkeit und Stabilität voraussetzt.

Im Abwägen von beiden Sichtweisen ist dieser Film auch ein Zeugnis für die ganz andere Ideologie des Kunstmachens in der DDR und die ästhetischen Differenzen, die man auch heute noch in Ost und West des vereinigten Deutschlands beobachten kann.

Erwin Schaar

R: Andreas Dresen; B: A. Dresen, Laila Stieler, Jörg Hauschild; K: Michael Hammon; S: Jörg Hauschild; A: Susanne Hopf; Ko: Sabine Greunig; T: Peter Schmidt. D (R): Ursula Werner (Inge), Horst Rehberg (Werner), Horst Westphal (Karl), Steffi Kühnert (Petra). P: Rommel Film, Senator Film Produktion, RBB; Peter Rommel. Deutschland 2008. 98 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich

Der Slapstick ist nicht nur eine kathartische, sondern auch tröstliche filmische Disziplin. Schliesslich löst sich bei ihm die Starre der Depression in physische Aktion auf, erweisen sich Missgeschicke als Symptome einer Misere, die sich meist mit Tatkraft bewältigen lässt. In *NON PENSARCI* geht zunächst alles auf drollige Weise schief, um sich dann, vielleicht eine Spur zu gefällig, am Ende bestens zu fügen.

Wenn Stefanos Punk-Band bei einem Konzert an Elan verliert, springt für gewöhnlich einer von ihnen ins Publikum, um die Stimmung wieder anzuhetzen. Als die Zuhörer eines Abends nicht bereit sind, einen Musiker dabei aufzufangen, verliert Stefano das Vertrauen in den Lauf der Dinge. Ohnehin muss er eine Lebensbilanz der uneingelösten Versprechen ziehen. Als Musiker hat er es nicht so weit gebracht, wie ihn seine Träume hätten tragen können. Seine Freundin betrügt ihn mit einem Mitglied einer Konkurrenz-Band, aber er ist zu erschöpft, um sich darüber aufzuregen.

Ein Glas eingemachter Kirschen weckt sein Heimweh nach dem Elternhaus bei Rimini. Ein diffuses Gefühl des Mangels, eine nicht ganz würdelose Hoffnung nach Geborgenheit und Regression treibt ihn zurück dorthin; in der Kindheit hatte schliesslich alles noch einen Sinn. Die Wiedersehensfreude ist zwar überschwänglich, aber seiner Familie geht es kaum besser als ihm. Der Vater musste sich nach einem Herzinfarkt aus dem Familienbetrieb zurückziehen. Der unter seiner Scheidung leidende Bruder Alberto droht, ihre Konservenfabrik in den Bankrott zu treiben. Die Mutter sucht ihr Seelenheil in schamanistischen Kursen. Und Stefanos schöne, aus unerfindlichen Gründen allein stehende Schwester Michela hat ihr Studium abgebrochen, um als Tierpflegerin in einem Delphinarium zu arbeiten.

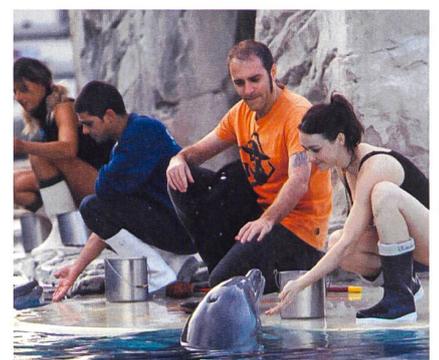
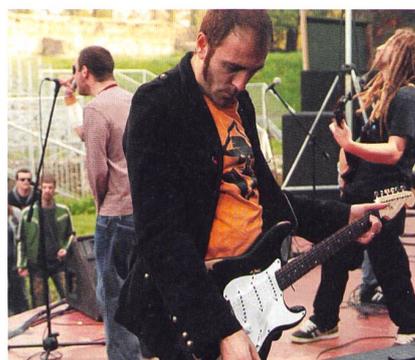
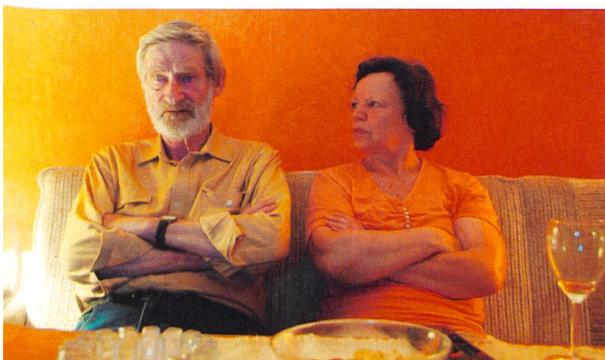
Zanasis komödiantisches Inventar unterschiedlicher Lebenskrisen gewinnt eine schöne Dynamik in der Umkehrung der Perspektiven und verliert sich munter in vielen kleinen Episoden. Auf ein, zwei Nebensträn-

ge hätte er getrost verzichten können, und auch die musikalische Unterfütterung durch Verdi- und Rossini-Zitate verleiht nicht allen Szenen jenen Schwung, den der Regisseur sich wohl erhofft hat. Aber er schreibt sich ansprechend in jene vitale Tradition der italienischen Komödie ein, die vom Wechselspiel der Entfremdung und der nichtvollzogenen Ablösung erzählt, die spätestens mit *I VITELLONI* von Federico Fellini beginnt, dem berühmtesten Sohn Riminis. Hätte das Publikum nicht so viel Nachsicht mit der Weigerung männlicher Helden, erwachsen zu werden, und ihrer Bereitschaft, gestundete Träume in Prahlereien umzumünzen, wären die Karrieren von Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni und Alberto Sordi wohl kaum derart langlebig gewesen. Zanasi führt seine Figuren mit leichter Hand zusammen zu einer stolzen Gemeinschaft der Gescheiterten. Im Mit- und Gegeneinander von drei Generationen findet Stefano tatsächlich zu einer kindlichen Lebensfreude zurück, aber aus der Verantwortung des Erwachsenen bleibt er nicht lange entlassen, schliesslich gilt es, die Geschicke des Familienbetriebs wieder zu richten.

Den Anschein zu wahren, die Illusion aufrechtzuerhalten, ist eine gemeinschaftliche Obsession in *NON PENSARCI*. Sogar der vermeintlich selbstgewisse, junge Abgeordnete des Ortes, von dem die Familie sich Hilfe erhofft, entpuppt sich als machtlos. Zanasi nähert sich den potemkinschen Dörfern der Emilia Romagna jedoch nicht mit Entlarvungsfuror, sondern mit Neugierde auf die Beweggründe der Lebenslügen. Die Schwierigkeit, die Frage nach dem «Warum?» zu beantworten, ist ein durchgängiges Dialogmotiv. Aber vor Filmen, die alle Antworten kennen, sollte man sich ja ohnehin in Acht nehmen.

Gerhard Midding

R: Gianni Zanasi; B: G. Zanasi, Michele Pellegrini; K: Giulio Pietro Marchi; S: Rita Rognoni. D (R): Valerio Mastandrea (Stefano), Anita Caprioli (Michela), Giuseppe Battiston (Alberto), Teco Celio (Vater), Gisella Burinato (Mutter). P: TIC, Pupkin. I 2008. 103 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution



MARCELLO MARCELLO

Denis Rabaglia

Als Marcello Elena, die Tochter des Bürgermeisters, zum ersten Mal sieht, scheint er zu träumen, und die Kamera ahmt seine schwärmerischen Blicke nach. Wie in Zeitlupe schwebt sie heran, die zum Zopf gebändigten pechschwarzen Haare wippen langsam auf und ab. Elena ist schön, das einladende Lächeln signalisiert Freundlichkeit und Natürlichkeit. Fast erscheint sie wie ein göttliches Wesen, wie ein unwirklicher Mythos liebreizender Weiblichkeit. Das perfekte Geschöpf. Für einen kurzen Moment erinnert Elena Gucci an Penélope Cruz, die von Isabel Coixet in *ELEGY* ähnlich überhöht in Szene gesetzt wurde. Zwei Frauen, zu schön, um wahr zu sein. *MARCELLO MARCELLO*, dem neuen Film von Denis Rabaglia, haftet darum von Beginn an etwas Märchenhaftes an. Darauf verweisen auch schon Schauplatz und Handlungszeit. Die italienische Insel Amarello gibt es gar nicht, das Jahr 1956 liegt weit genug zurück, um jegliche Übertragung auf gegenwärtige Verhältnisse von vornherein auszuschliessen und vielleicht an die Tradition der commedia all'italiana der fünfziger Jahre, von Risi über Comencini bis Monicelli, anzuknüpfen.

Wie dem auch sei: Marcello, achtzehnjähriger Sohn eines Fischers, ist bis über beide Ohren verliebt. Da gibt es nur ein Problem: Auf Amarello muss jeder junge Mann, der sich zum Rendezvous verabreden will, dem Vater der Angebeteten ein Geschenk überreichen. Aber nur die originellste, manchmal auch nützlichste Geschenkidee berechtigt dazu, die Tochter auch auszuführen. Marcello hat einen Geistesblitz. Er will dem Vater von Elena den Hahn des Nachbarn übergeben, jenen Störenfried, der den Bürgermeister jeden Morgen aus dem Schlaf reisst. Gesagt, getan. Doch der Nachbar ist ein grobschlächtiger Metzger, der es in seiner Gier auf zwei seltene Flaschen eines köstlichen Lemoncellos abgesehen hat, die von zwei älteren Zwillingsschwwestern verwahrt werden. Die wiederum hätten gern ... Und mit einem Mal findet sich Marcello in einem regen Tauschhandel wieder, der sich wie ein Kreislauf durch das

ganz Dorf zieht. Ein skrupelloser Konkurrent um die Gunst des Mädchens sorgt für Drama und Spannung, ein eng gesteckter Zeitrahmen für Tempo und Turbulenz.

Nach Mark David Hatwoods Roman «Marcello's Date» (zu deutsch: «Marcello und der Lauf der Liebe») inszenierte Rabaglia eine romantische Liebeskomödie, die von Beginn an darauf angelegt ist, dem Zuschauer zu gefallen. Kameramann *Filip Zumbrunn* zeichnet eine malerische Insel-Idylle, die vor allem auf Oberflächenreize setzt: lichtdurchflutete Bilder, tiefblaues Meer, goldgelber Sandstrand, weisse Häuser, rotbraune Dächer. Fast erscheinen die Aufnahmen wie Ansichtskarten, denen jeglicher Makel ausgetrieben ist. Die Figuren könnten mit ihren kräftig gezeichneten Charaktereigenschaften der Commedia dell'arte entnommen sein: geschwätzig oder geistreich, gerissen oder naiv, geizig oder prahlsüchtig. Was sie alle eint, ist ihre Habgier. Man mag in dieser Untugend einen Riss in der mühsam aufgebauten Idylle entdecken, zumal jeder der Beteiligten ein Geheimnis birgt, das ihn vom anderen entfremdet hat. Doch das sind nur dramaturgische Stolpersteine, mit deren Überwindung der Held erst wächst. Ganz sicher ist *MARCELLO MARCELLO* keine kritische Parabel auf die Gesetze der freien Marktwirtschaft, in denen Angebot und Nachfrage den Warenwert der Dinge bestimmt. Der Regisseur hatte vielmehr ein Hohelied auf die Macht der Liebe im Sinn, die alle Hindernisse überwindet. Michael Radford erzählte 1994 in *IL POSTINO* eine ähnliche Geschichte. Doch vom melancholischen Romantizismus des Vorgängers, von den politischen Untertönen, ist Rabaglia weit entfernt. Dafür ist sein Film viel zu glatt und gefällig inszeniert.

Michael Ranze

R: Denis Rabaglia; B: D. Rabaglia, Luca De Benedittis, nach «Marcello's Date» von Mark David Hatwood; K: Philipp Zumbrunn, S: Claudio Di Mauro; A: Marion Schramm, Andi Schraemli; Ko: Pascale Suter; M: Henning Lohner. D (R): Francesco Mistichelli (Marcello), Elena Gucci (Elena), Luigi Petrazzuolo (Pasquale), Renato Scarpa (Don Tommaso), Alfio Alessi (Armando). P: C-Films, Zero Fiction. CH, D 2008. F: 2:35.1; 97 Min. CH-V: Filmcoop, Zürich

ILY A LONGTEMPS

QUE JE T'AIME

Philippe Claudel

Wenn zu Beginn eines Films die Protagonistin aus dem Gefängnis entlassen wird, interessiert natürlich sofort, ob es ihr gelingt, im Alltag wieder Fuss zu fassen. Das teilt *IL Y A LONGTEMPS QUE JE T'AIME* mit jedem Re-sozialisierungs-Drama von *BERLIN ALEXANDERPLATZ* bis *DER FREIE WILLE*. Sobald aber das Motiv Kindsmord mit ins Spiel gelangt, ändert sich unsere Wahrnehmung abrupt: Das Thema ist so angstbesetzt und tabuisiert, dass selbst das gewaltgewohnte Kinopublikum auf grösste – zumindest inszenatorische – Diskretion zählen darf.

Philippe Claudel spielt geschickt mit solchen Erwartungen und Ängsten seiner Zuschauer. Solange sein psychologisches Drama ganz auf die Hauptfigur Juliette und ihre Beziehung zur jüngeren Schwester Léa fokussiert, in deren Familie Juliette aufgenommen wird, kann die Protagonistin auf unser Mitgefühl zählen. Dann aber kommt der Verdacht auf, Juliette sei wegen Kindsmordes fünfzehn Jahre im Gefängnis gesessen, und von da an blickt man mit zwiespältigen Gefühlen auf die introvertierte Frau: Hat diese blasse, verhärmte Mitvierzigerin wirklich einst ihren sechsjährigen Buben getötet, wie sie einmal, bei einem Anstellungsgespräch provoziert und in die Enge getrieben, einem unsympathischen Patron ins Gesicht schleudert? Ist die Ärztin wirklich die Kindsmörderin, als die sie sich selbst denunziert?

Um es gleich voranzunehmen: Der Film wird darauf eine überraschende, aber in ihrer Unschärfe auch etwas unbefriedigende Antwort geben. Das Bedürfnis, zu erfahren, was wirklich geschah, wird den Film jedoch genauso tragen wie die Hoffnung, Juliette möge ein Neuanfang gelingen. Entscheidend ist, dass wir Zuschauer die ambivalenten Gefühle gegenüber Juliette mit den meisten Figuren teilen, die ihr begegnen: Da ist Léa, die sich zwar von ihrer Zuneigung und einer trotzig aufrechterhaltenen Liebe zur älteren Schwester leiten lässt – und doch immer noch schwer daran trägt, dass ihr von den Eltern jeder Kontakt mit Juliette jahrelang ka-



MARADONA

Emir Kusturica

tegorisch verboten wurde. Und da sind zahlreiche Nebenfiguren, die ihre Verunsicherung im Umgang mit der rätselhaften Frau mehr schlecht als recht kaschieren. Ungezwungen agieren eigentlich nur zwei Männer, die sich für Juliette zu interessieren beginnen – sowie die achtjährige Adoptivtochter von Léa, die sich langsam mit der Tante anfreundet.

Die Intensität des Films ist vor allem der britischen Schauspielerin *Kristin Scott Thomas* zu verdanken. Nicht nur machen ihre subtil vielsagende Mimik und die abwehrende Körperhaltung neugierig auf das verschlossene Innenleben der Figur. Es ist auch sehr schön mitzuverfolgen, wie sachte wieder Farbe und Leben in das ergraute Gesicht zurückkehrt. Philippe Claudel, von dem auch das Drehbuch seines Regiedebüts stammt, war elf Jahre lang Lehrer in einem Gefängnis; diese Erfahrung hat sein Interesse am Thema des Eingeschlossenseins geprägt. Allerdings brennt dem Romancier und Goncourt-Preisträger gewissermaßen das literarische Temperament durch, als er seine Hauptfigur vom langen Schweigen entbindet: Denn die scheinbar lückenlose Auflösung am Schluss, beim kathartischen Disput zwischen den Schwestern, als Juliette von Léa zum Geständnis genötigt wird und alles Ungesagte in einem Schwall aus Tränen und Worten herausbricht – diese Auflösung kann eigentlich nur irritieren. Dies auch weil das Geständnis weitere, unbeantwortete Fragen – etwa der Mitverantwortung der Justiz und des Vaters – nach sich zieht. Manchmal bergen Geheimnisse eben Monster, die nur in unseren Köpfen existieren.

Kathrin Halter

R, B: Philippe Claudel; K: Jérôme Alméras; S: Virginie Bruntant; A: Samuel Deshors; Ko: Jacqueline Bouchard; M: Jean-Louis Aubert. D (R): Kristin Scott Thomas (Juliette), Elsa Zylberstein (Léa), Serge Hazanavicius (Luc), Laurent Grevill (Michel), Frédéric Pierrot (Fauré), Lise Ségur (Petit Lys), Jean-Claude Arnaud (Papy Paul). P: UGC YM, France 3 Cinéma, UGC Images, Integral Film; Yves Marmion, Sylvestre Guarino, Alfred Hürmer. Frankreich, Deutschland 2007. Farbe; 115 Min. CH-V: JMH Distribution, Neuchâtel

Vermischen sich politisches Pathos und Exzentrik mit sportlichem Genie, wird der Mensch zum Mythos. *The Greatest* Muhammad Ali war 1967 das Flaggschiff der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung und auf seinem Karrierehöhepunkt, als er den Kriegsdienst in Vietnam verweigerte. Diego Armando Maradona, der beste Fussballer der Geschichte, gewann 1986 mit Argentinien auf dem Weg zum WM-Titel nachträglich den Krieg gegen England. Dazu steuerte er zwei Tore bei, die zur Legende wurden. Ali blieb zwar auf freiem Fuss, verlor jedoch seine Lizenz und wurde um seine besten Jahre gebracht. Maradona verlor nach dem *scudetto* mit dem SSC Neapel und dem durch ihn ermöglichten Triumph des italienischen Südens über den Norden die Bodenhaftung: War das Spiel aus, beförderte die «Hand Gottes» immer weniger Bälle ins Tor, aber immer öfter Kokain in die Nase ihres Besitzers.

Da Emir Kusturica den Hang des Fussballgenies zur pathetischen Geste nicht nur eindrucksvoll bebildert, sondern durchaus teilt, hätte seine dokumentarische Annäherung leicht ins Kitschige abdriften können. Das geschieht zum Glück nicht. Dennoch: Im ansonsten mit feinem Gefühl fürs Tempo montierten Film fallen die Szenen ab, in denen der Autor sich selber ins Bild rückt und im Off doziert. Unnötig, denn Kusturica ist auch so nah an seinem Helden, für dessen Tragik und Zerrissenheit er viel Verständnis, ja liebendes Mitgefühl aufbringt. Denn im intimen Zwiegespräch überlässt Kusturica die Bühne Maradona und bringt ihn – ohne je voyeuristisch zu werden – dazu, mit unbestechlichem Blick Rückschau zu halten. In diesen Momenten glaubt man dem Mann, der in Argentinien in der *iglesia maradoniana* als San Diego verehrt wird, wenn er beteuert: «Ich weiss sehr genau, was ich in meinem Leben alles falsch gemacht habe. Vor allem meiner Familie gegenüber.» Kusturica verlässt aber auch die Dokumentation im herkömmlichen Sinn und verknüpft Maradonas Biographie mit der eigenen, um so die gleichsam vorbestimmten Analogien zu Ta-

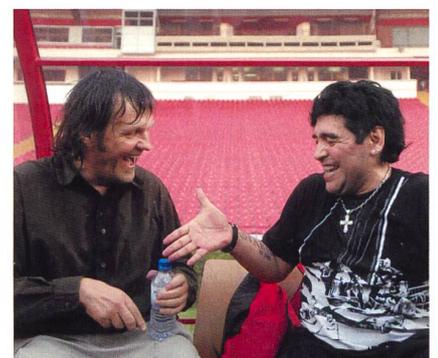
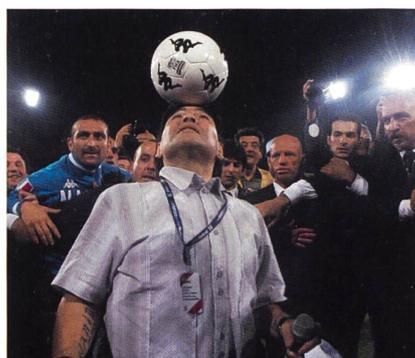
ge zu fördern. Zur Untermauerung flicht er wiederholt Sequenzen aus seinen früheren Filmen ein. Für jeden einzelnen hätte er Diegocasten können, so ähnlich seien die damaligen jugoslawischen und argentinischen Lebenswelten gewesen.

Selbstverständlich ist Kusturica nüchtern genug, um zu durchschauen, wie Maradona von Fidel Castro oder Hugo Chávez für deren antiamerikanische Rhetorik instrumentalisiert wird. Und doch: Wenn er sagt, dass Diego, wenn nicht Fussballer, sicher Revolutionär geworden wäre oder ein Held in den Filmen von Peckinpah oder Leone, wenn er ihn als Gilgamesch versteht, dem – einmal Gott, immer Gott – alles vergeben wird, dann spricht aufrichtige Bewunderung aus ihm. Er versteht, was Maradona mit Würde meint, wenn er sagt, an der WM 1986 habe Argentinien gegen England für seine im Falkland-Krieg Gefallenen gewonnen. Zum Glück weicht Kusturica der Gefahr, in platte Imperialismuskritik abzugleiten, mit einem witzigen Registerwechsel aus: In mehreren Collagen lässt er Maradona mit seinen genialen Dribblings all die Mächtigen und schiesswütigen Bösewichte der jüngeren Zeitgeschichte erledigen (Margaret Thatcher, Ronald Reagan, George W. Bush, Queen Elizabeth ...). Dazu spielt er jeweils genüsslich den Schmähsong «God save the queen» der Sex Pistols an.

Das Porträt klingt aus mit dem Lied einer Strassenband in Buenos Aires: «Wäre ich Diego, ich würde alles genauso machen wie er!» Der im Lied besungene Held hört zu, die Augen hinter einer schwarzen Sonnenbrille verborgen. Nur das Zucken um den Mundwinkel verrät die Aufgewühltheit. Aber seine Kopfbewegungen beweisen, dass er einverstanden ist. Und Kusturica mit ihm.

Gérald Kurth

R: Emir Kusturica; K: Rodrigo Pulpeiro Vega; S: Svetolik Zajic; M: Stribor Kusturica; T: Raul Martínez Avila. P: Pentagrama Films, Telecinco Cinema, Wild Bunch, Fidélité; José Ibáñez. Spanien, Frankreich 2008. 90 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



STELLET LICHT Carlos Reygadas

Nein, so hat man ihn sich nicht vorgestellt, den neuen Film von Carlos Reygadas, des enfant terrible Mexikos. Keine Gleichsetzung von sexueller und religiöser Ekstase mehr wie in seinem Cannes-Schocker *BATALLA EN EL CIELO*, keine Spur von an Ulrich Seidl gemahnende Elends- und Ekelgemälde, und auch keine harsche Gesellschaftskritik. Mehr noch: Man merkt dem Dreiecks-Drama *STELLET LICHT* – der Titel lässt es bereits erahnen – nicht einmal mehr an, dass es latein-amerikanischen Ursprungs ist. Die Bilder erinnern an die Filme von Terrence Malick, die Landschaften an Western wie an Wintermärchen, und gesprochen wird nichts als Plautdietsch. Selbst die Figuren sind nördlich temperiert, ja geradezu puritanisch – leidenschaftlich vor allem in der Verweigerung, Zügelung, Selbstbeherrschung. Das liegt natürlich am Milieu, das Reygadas interessiert hat: den mexikanischen Mennoniten, eine im sechzehnten Jahrhundert ursprünglich aus der Schweiz eingewanderte religiöse Siedlungskolonie äusserst frommer protestantischer Dissidenten.

Über die Bedeutung der gezeigten Rituale, die Lehre und die Glaubenssätze der Gemeinde erfahren wir jedoch nur wenig. Sie dient – dies betont Reygadas auch in Interviews – primär als Kontext für eine universelle Geschichte, die so neu betrachtet werden kann. Gesprochen in einer Sprache, die selbst im deutschsprachigen Raum konsequent untertitelt werden muss, und verpflanzt in ein Umfeld, das frei ist von ökonomischer Hierarchie, Statusdenken und den komplexen Begehrlichkeiten moderner Gesellschaften, schrumpfen beziehungsweise wachsen die Figuren zu beinahe märchenhaften Urbildern heran: der Mann, die Frau, die Geliebte, der Grossvater und die Kinder. Die Entfremdung als Mittel der Distanz, die den Blick auf Archetypen freilegt.

Entsprechend ist auch die Geschichte, die erzählt wird, im Grunde ganz simpel. Es ist die Geschichte eines Mannes zwischen zwei Frauen, der durch die Liebe zur Geliebten nicht nur Verrat an seiner Ehefrau begeht,

sondern auch eine unverzeihliche Sünde vor seiner Gemeinde und Gott. Hin- und hergerissen zwischen Pflichtbewusstsein und Leidenschaft, zwischen Moral und Gefühl, Liebe für die eine und Verbundenheit mit der anderen, ringt er um eine Entscheidung. Mit seiner Frau teilt er schliesslich nicht nur schöne Erinnerungen, sondern auch die Verantwortung für ein halbes Dutzend Kinder, mit der Geliebten jedoch Emotionen von einer Heftigkeit, die ihn sichtlich selber überrascht.

Es ist eine ungewohnt stille, zurückhaltende *ménage-à-trois*, die Reygadas uns da vorsetzt: Johan, ein prinzipientreuer, gerechter Mann, der niemanden verletzen will, aber eben auch nicht sich selber, seine schüchterne Geliebte Marianne und seine Frau Esther, duldsam bis zur Selbstverleugnung. Dass das Ganze schliesslich nicht ex-, sondern ganz gemächlich implodiert, ist nur konsequent – so konsequent wie auch die formale Umsetzung. Reygadas versucht nämlich, seine Fabel nicht in ein klassisches Erzählmuster mit Spannungssteigerung und klaren Wendepunkten zu pressen, sondern erzählt vielmehr von einem Zustand, einem Gefangensein im ewigen Nicht-Wissen, Nicht-Dürfen und Doch-Wollen. Die Zeit scheint dabei beinahe stillzustehen. Auf eine Einstellung im tiefsten Winter, in der Johan seinen Vater, einen Pfarrer, um Rat fragt und von ihm zwar vorschriftsgemäss getadelt, aber dennoch auch ein wenig benieden wird, folgt ein Schnitt mitten in den Sommer hinein, in eine Heuernten-Idylle, zu der Esther einen Picknickkorb bringt, leise leidend wie eh und je.

Die Kamera bewegt sich wie die Menschen – langsam und bedächtig, sich jeder noch so kleinen Bewegung bewusst. Meist sehen wir jedoch statische, meditative Bilder von grosser Konzentration; exquisite Tableaus von Landschaften und Gesichtern – fast so, als wäre jede Einstellung eine Art Gebet. Durch ihre konzentrierte Schlichtheit wird auch die Tonspur zu einem ganz eigenen Genuss: Minutenlang plätschert bloss Wasser, weht Wind oder knirschen Schritte

auf einem halbgefrorenen Weizenfeld. Selbst die Dialoge sind aufs Wesentlichste reduziert. «Ja, Johan», sagt die Ehefrau. Oder: «Stimmt, Johan. Du hast recht.» Er ordnet kleine Arbeiten an, dass man die Kinder nun waschen soll zum Beispiel, heute ernten oder in die Stadt fahren. Sie sind aufeinander eingespielt wie der Bauer auf die Jahreszeiten, gefangen in Ritualen, religiösen wie persönlichen, haben sich einmal lebendig gefühlt an der Seite des anderen, als ein Teil der Welt, und jetzt fühlen sie sich von ihr ausgeschlossen, wenn sie beieinander sind.

Das alles ist sehr eindringlich inszeniert. Wie bereits in seinen vorangehenden Filmen *JAPÓN* und *BATALLA EN EL CIELO* verbindet Reygadas zudem eine reale, quasi-dokumentarisch dargestellte Lebenswelt – die Laiendarsteller aus mexikanischen Mennonitengemeinden spielen sich sozusagen selber – mit höchst cinematografischen Elementen: einem formalen, artifiziellen Stil, Ellipsen und neu auch einer kräftigen Portion magischem Realismus. Kein Wunder, wurde der Film in Cannes mit dem Preis der Jury bedacht und gar für die Goldene Palme nominiert.

Doch so berückend schön die Bilder auch sein mögen und so sehr das Schicksal der Figuren immer wieder berührt, so verlangt der stellenweise langatmige Film einem doch auch einiges an Durchhaltevermögen ab. Durch die teilweise schier endlos langen Einstellungen mit Fahrten durch Ährenfelder oder Zooms auf Tautropfen, die sich sachte von einer Blume lösen, erweist sich *STELLET LICHT* für das Publikum schliesslich gar als eine ähnliche Geduldssprobe wie Johans Dauer-Zaudern für die beiden Frauen.

Michèle Wannaz

R, B: Carlos Reygadas; K: Alexis Zabé; S: Natalia López; A: Nohemai González; T: Raúl Locatelli. D (R): Cornelio Wall Fehr (Johan), Miriam Toews (Esther), Maria Pankratz (Marianne), Peter Wall (Padre), Elisabeth Fehr (Madre), Jacobo Klassen (Zacarias), Irma Thiessen (Sara). P: Nodream Cinema, Mantarraya, Bac Films. Mexiko, Frankreich, Holland 2007. 136 Min. CH-V: Look Now!, Zürich





Tiefenflächen

Wie Josef von Sternberg den Raum konstruiert

FILMBULLETTIN 7.08 KINO LESEN 31

Einer der Aspekte, die bis jetzt Gemälde von Fotos und Filmen unterschieden, war die Tatsache, dass erstere aus Schichten aufgebaut sind. Das muss auch Josef von Sternberg bekannt gewesen sein, konnte er sich doch nicht nur als Kenner der Kunstgeschichte ausweisen, sondern darüber hinaus auch als Sonntagsmaler. Und malen heisst nun mal, Schicht über Schicht zu legen; zuerst kommt die Grundierung, dann die Skizze, darauf eine erste Fassung, worauf sich unzählige Pentimenti (also Korrekturen) anschliessen, was wiederum nicht selten in häufiges Übermalen ausartet. Und den Schluss bildet – zumindest, wenn man Tizian heisst oder in seine Fussstapfen tritt – ein Schleierbelag aus Lasuren. Für jenen Betrachter, der dem Endprodukt real gegenübertritt, bleibt diese Schichtarbeit in den meisten Fällen sichtbar.

Dagegen kennt der Film, der sonst immer so gern von den anderen Künsten stibitzt, erst eine bescheiden entwickelte "Lasurtechnik", man nennt es dort Über- oder Mehrfachblende. Aber meistens ist ein Film stur horizontal ausgerichtet und reiht einfach Einstellung an Einstellung. Und so verwundert es nicht, dass sich dort auch der Raum grundsätzlich in der Zeit entfaltet.

Nur nicht bei Josef von Sternberg. Trotz der wenigen Jahre, die ihm als Schöpfer seiner Filme vergönnt waren, entwickelte er eine höchst eigene Konzeption des filmischen Raums, und das Malen war ihm dabei wirklich behilflich. Um das Ergebnis der nachfolgenden Analyse vorwegzunehmen: Bei Sternberg entsteht Tiefe bevorzugt durch die Schichtung klar voneinander abgesetzter Ebenen, während bei üblichen Raumbildungen im Film die Kameralinse, etwas vereinfacht gesagt, primär die Zentralperspektive betont. Auf den folgenden Seiten werde ich nicht nur das Prinzip der Sternbergschen Raumhäutung an mehreren konkreten Beispielen demonstrieren, sondern auch ihr jeweiliges dramaturgisches Potential freizulegen ver-

suchen. Denn bei diesem Regisseur wird keinesfalls nur der Ort geschichtet; auch die Zeit schlägt sich oft als eine Art räumlicher Staffelung in den Bildern nieder. Erzählerisch wiederum wird das Wechseln der Ebenen nicht minder virtuos gehandhabt, und auf der Aussageebene kommt es zu veritablen Versteckspielen zwischen den widersprüchlichsten, oft räumlich gestaffelten Bedeutungsschichten. Dabei erfahren wir en passant auch noch, dass kaum etwas schwerer zu durchdringen ist als Tüll, führt uns Sternbergs Kunst der Schichtung doch am Ende bis in die bestens geschützten psychischen Bezirke seiner maskenhaften Helden, die die Filetierkünste der Zuschauer mit oft unverholener Arroganz herausfordern.

Wollte man das Grundprinzip der Sternbergschen Raumschichtung mit einem einzigen Schlagwort charakterisieren, könnte man von einer Montage des Ortes reden. Dabei fällt auf, dass dieser Regisseur die Kombination von gemeinhin Unvereinbarem bevorzugt. Man schaue nur genau hin: In SHANGHAI EXPRESS (1932) geht der Blick durch den Führerstand einer stillstehenden Lokomotive hindurch auf das Fenster eines beängstigend nahe am Gleis gebauten Hauses und staffelt



in dieser unerwarteten Engführung von Lokkabine und Wohnraum den filmischen Ort, ganz ähnlich wie in BLONDE VENUS (1932) die Büroentourage des Vordergrundes höchst überraschend mit

dem Ausblick auf den Innenhof eines afroamerikanischen Ghettos kontrastiert. In THE DOCKS OF NEW YORK (1928) zeigen dagegen Vorder- und Hintergrund zwar denselben Ort, eine Kneipe, diese aber wird uns mit einem Bildparadox, das sich einer höchst manieristischen Raumstaffelung verdankt, als zugleich leer wie übervoll vorgeführt. Denn die beiden Protagonisten, die vorne an einem Tischchen sitzen, scheinen sich in einem sonst verlassenen Lokal aufzuhalten, während der Spiegel hinter ihnen denselben Ort überfüllt mit Leuten zeigt. Immer bei derartigen architektonischen



Zwitterwelten ist der Raum raffiniert geschichtet worden und sind die verschiedenen Ebenen im Neunziggradwinkel zur Kameraachse platziert. Dadurch tritt die Tiefenstaffelung in ein pikantes Spannungsverhältnis zur gleichermassen betonten Flächigkeit, denn jede Ebene für sich bildet dadurch eine Art optisch geplätteter "Schauwand".

Gemeinhin sind es drei Schichten, die bei Sternberg den filmischen Raum bilden; das Obdachlosenasyll in BLONDE VENUS führt sie modellhaft vor, und auch das Lichtkonzept ist dort typisch für Sternbergs Konstruktion eines Ortes.



Der Vordergrund bleibt in der Regel abgedunkelt, sodass auch die Spieler als Silhouetten erscheinen, selbst wenn sich die Handlung, wie so oft hier, konzentriert. In starkem Kontrast dazu steht die Hintergrundebene, die zumeist in ein derart starkes und überstrahlendes Licht getaucht ist, dass man glauben könnte, sie sei selbstleuchtend und bilde die Lichtquelle für das ganze Bild. Zwischen diese beiden Schichten wird ein Mittelbereich förmlich eingeklemmt wie der Käse im Sandwich, von beiden Seiten gewissermassen mit Butter bestrichen. Dadurch entsteht auch lichttechnisch ein Zwischenreich, in dem sich die Helldunkelkontraste mischen und brechen. Deshalb ist dies oft die einzige Schicht, in der Grauwerte eine wesentliche Rolle spielen. Diese Dreierstaffelung durchdringt nun alle Ebenen des Films und greift dort, wie eine Szene aus *DISHONORED* (1931) beweist, mitunter sogar auf den Ton über. Als der Mann ihres Herzens sie verlässt, steht die Heldin stoisch am Fenster. Währenddessen streifen

die Strahlen der Scheinwerfer des angrenzenden Flughafens über sie und die Fensterfront hinweg und projizieren eine zweite Schicht auf die Hauswand.

Der Mann, der sich da verabschiedet, erscheint bezeichnenderweise nie im Bild, denn dafür steht stellvertretend eine dritte Schicht, die als Klangfläche diesmal den Tonraum belegt; es ist das Geräusch seines durchstartenden Flugzeugs.

Doch nicht nur der Raum wird paraventartig gestaffelt, nein, bis in die (zumeist weiblichen) Porträts hinein reicht das Sternbergsche Prinzip der Dreifachschichtung. Mit Vorliebe wird die (oft maskenhafte) Gesichtsfläche von einem Schleier verhängt, auf den seinerseits Schatten projiziert sind, wie das Beispiel aus *SHANGHAI EXPRESS* zeigt.



Woher kommt diese Vorgehensweise, die auf fast allen Ebenen tranchenartige Legierungen bildet? Nun, ohne Zweifel hat das Konzept in seiner kulissenhaften Disposition etwas Theatralisches. Bereits die frühesten erhaltenen Bühnenbildentwürfe der Theatergeschichte zeigen uns eine ähnliche dreifache Staffelung. Diese hatte ihre Ursache



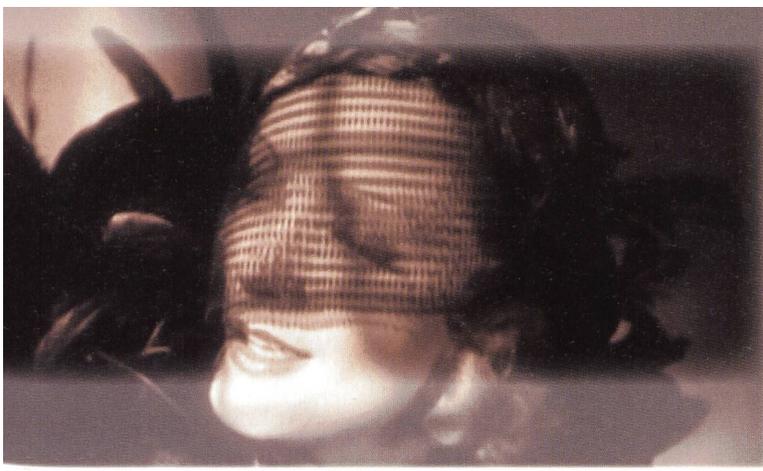
wohl in den beleuchtungstechnisch äusserst beschränkten Möglichkeiten des Theaters vor der Elektrifizierung. Neben der bekannten zentralperspektivischen Verkürzung bot die Staffelung

die einzige Chance, eine grössere Tiefe als tatsächlich vorhanden zu suggerieren.

Aber zugleich muss auffallen, dass Sternbergs Praxis in all diesen Punkten abweicht. Denn weder muss dieser Lichtmagier Mängel in der Beleuchtung kompensieren, noch zeichnen sich seine Bildkompositionen durch eine Überbetonung der Tiefenwirkung aus. Im Gegenteil, das Charakteristische an den geschichteten Räumen dieses Regisseurs ist das Paradoxon einer Tiefenfläche. Dauernd kippt hier Dreidimensionales in Zweidimensionales um und umgekehrt. Das zutiefst kinematografische wird sofort deutlich, wenn wir für einmal Sternbergs Kamera auf einer echten Theaterbühne folgen. Dort, in einer der Schluss- und Schlüsselszenen von *DER BLAUE ENGEL* (1930), wird eines jener Erniedrigungsrituale inszeniert, die für das Gesamtwerk so typisch sind.



Es ist der Moment, in dem ein mittlerweile zum Clown verkommener Professor nicht nur den letzten Rest an Würde verliert, sondern seiner Identität als solcher verlustig zu gehen droht. Zusammen mit einem Provinzzauberer nimmt er die Vorderbühne in typischer Sternberg-Silhouette ein, die, weil sie sanft aufgeleuchtet wurde, gerade noch etwas Innenzeichnung aufweist. Den Hintergrund bildet, erneut überstrahlend, eine Art Lichtmaschine, von der die beiden durch einen Tülvorhang getrennt sind. Trotz seiner schier immateriellen Erscheinung wird der Tüll in dem sich zuspitzenden Drama eine Hauptrolle spielen, denn der feminine Stoff erinnert nachhaltig daran, dass in diesem Film die Bühne eigentlich ein Ort der Weiblichkeit ist. Von hier strahlt die fatale Aura des Dietrichschen Vamps in die Männerrunde. Auf diesen Brettern, die das Weib bedeuten, sind Männer nicht bei sich, und bald wird auch der Herr Professor mit einem aus dem letzten Loch gekrähten «Kikeriki» zum Hahnrei mutieren. In der Theatergasse nämlich – als der Gehörnte sich



bezeichnenderweise im Vorhang verheddert, kann er es deutlich sehen – bündelt die Dietrich schon mit dem nächsten an. Nur durch Tüll getrennt, ist die Frau unerreichbar geworden. Schleier und Netze – je dünner die Stoffe, desto undurchdringlicher werden sie bei Sternberg für die Liebe. Denn der Tüll hat es in sich, er verdichtet die räumliche Schichtarbeit zu einem oft erotisch bestimmten Paradoxon. Als Marlene Dietrich sich in *THE SCARLETT EMPRESS* (1934) von ihrem Liebhaber küssen lässt, trennt ein Seidenstoff ihre Lippen, als könne auch Nähe auf Sehnsucht nicht verzichten. Nur Waffen dringen durch all diese hauchdünnen Stoffe, die dauernd die Liebenden trennen, wie der Dolch und das Brenneisen in *SHANGHAI EXPRESS* unmissverständlich demonstrieren.



Und als die Dietrich in *DISHONORED* mit den Worten «Perhaps I can persuade you to stay» hinter einem Seidenvorhang gar eine Pistole auf einen ihrer potentiellen Liebhaber richtet, beweist sie nur, dass sie sich bestens auskennt mit der erotischen Verhütungskraft des Tülls, dem unbewaffnet nicht beizukommen ist.

Aber neben den beiden Konnotationen als Trennwand und Standarte einer weiblichen Herrschaftszone zeigt der Bühnenvorhang in *DER BLAUE ENGEL* Eigenschaften, die ihn endgültig aus dem Bereich des Theatralen katapultieren. Denn ein Fangnetz ist dieser Tüll in mehr als einer Hinsicht – er ist es auch als Lichtfänger. Und spä-

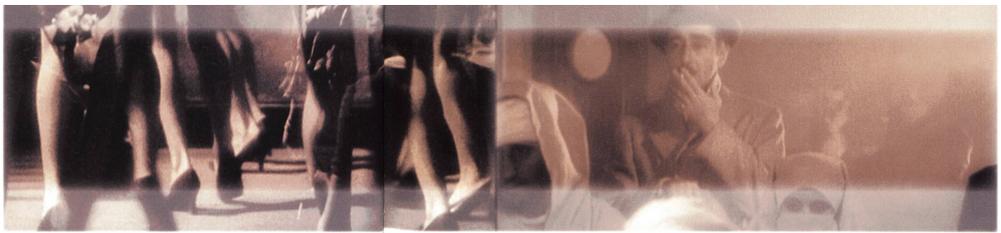
testens hier kippt seine von der Lichtmaschine im Hintergrund bewirkte Immaterialisierung ins Cineastische um. Als Leuchtkörper verdoppelt er *im* Film die Leinwand, *auf* den dieser Film projiziert wird. So wird er zur ebenso subtilen wie reichhaltigen Metapher für das Kino schlechthin. Die Stoffwände in Sternbergs Filmen betonen durch ihre unverfroren behauptete Undurchdringlichkeit den Umstand, dass eine Filmleinwand, aller suggestiven Lebensnähe zum Trotz, unpassierbar bleibt. Eine Szene in *MACAO* (1950) führt dies zugespitzt vor, als handle es sich um eine ästhetische Positionsbestimmung. In einem Hafen findet eine Verfolgungsjagd statt, so dass anstelle des Tülls ortsübliche Netze zum Einsatz kommen. Einer der Verfolger zieht ein Messer und wirft es quer durch die ausgehängten Fangnetze einem der Flüchtenden tödlich in den Rücken. Im nächtlichen Hafen prangt es in dessen leuchtend weissem Kittel wie in einer Filmleinwand.



Und so zeigt sich: Die Leinwand selbst ist eine Schicht, auf die sich, als wäre es eine Haut, das Projektionslicht wie eine zweite legt. Und die Menschen hier sind deshalb so verletzlich, weil ihr Fleisch nur Licht ist. Darin ereignet sich die zentrale dialektische Volte des Kinos, offenbart sich das Geheimnis der filmischen Präsenz. Denn das Licht wird hier zum Fleisch und das Fleisch zum Licht, und deshalb kann die dickste Mauer mit einer simplen Blende passierbar gemacht werden, erweist sich noch das dünnste Tüll als undurchdringlich, eben weil die Leinwand selbst es letztlich bleibt. Im Kino sind wir immer ausgesperrt *innerhalb* einer allzu leicht erzeugbaren Intimität, sind dem Geschehen dauernd nah und fern zugleich; somit sind wir bei allem, was geschieht, aufdringlich abwesend. All das wird durch die Sternbergschen Raumschichtungen ebenso radikalisiert wie reflektierbar gemacht. Keine geringe Leistung, wie ich finde.

Nun könnte man vermuten, dass mit dem Ende des Zelluloidzeitalters auch die Selbstbezüglichkeit des Sternbergschen Filmstils veraltet. Doch das Gegenteil scheint mir der Fall zu sein, denn seine Art, den filmischen Raum zu schichten, erlebt im digitalen Zeitalter von unerwarteter Seite neue Aktualität. Aber dazu muss ich etwas ausholen. Bekanntlich werden im traditionellen Schnitt Einstellungen auf jeweils gewünschte Längen geschnitten, bevor sie in der Montage zusammengefügt werden. Die weggeschnittenen Teile fallen unter den Schneidetisch und sind demnach nicht mehr Bestandteil des fertigen Films. Das hört sich reichlich banal an, wenn nicht just hier einer der entscheidenden Unterschiede zum modernen Digitalschnitt stattfinden würde. Denn da werden einzelne Einstellungen nur zum Schein abgeschnitten, in Wirklichkeit werden sie am Schnittpunkt bloss in die Unsichtbarkeit befördert. Denn die neue Einstellung tritt nicht an Stelle der alten, sondern sie überlagert sie. So entsteht eine mehr oder minder dichte Schichtung von sich überlagernden Einstellungen, wobei jeweils nur die oberste sichtbar ist. Es sei denn, die oberen (oder mehrere unmittelbar darunter liegende) Einstellungen werden transparent gemacht, dann kommen die darunter liegenden erneut zum Vorschein. Demnach wandelt sich, streng genommen, die Montage in der aktuellen digitalisierten Filmpraxis zu einer Kunst der Schichtung, und somit weist Sternbergs Ästhetik erneut energisch in die Zukunft.

Dass Sternberg die Montage in seine Raumkonzeption ausdrücklich einbezieht, zeigen seine oft ungewohnt langen Überblendungen. Denn die sorgfältig aufeinander abgestimmten Bildkompositionen, die dort für die Dauer einer Blende zusammenwachsen, staffeln ihrerseits den Raum wie übereinandergelegte Folien. So verharrt in *DISHONORED* die Protagonistin hinter dem Bettvorhang, während sich über die hellgraue Fläche dieser Einstellung mittels Überblendung die Silhouette eines Flugzeugs legt, in das die gleiche Frau schwarz gewandet einsteigt. Wie immer wurde dabei der eigentliche Moment der Doppelschichtung so lange ausgekostet, dass technisch gesehen der Bildwechsel nicht länger als übliche Kopierblende behandelt werden konnte, sondern separat auf dem optischen (Trick-)Tisch nachbearbeitet werden musste. Die so erzielten Ortsüberlagerungen lassen Räume entstehen, die so nur das Kino errichten kann. Mitunter



surreale Mutationen waren die Folge, wie das abgebildete Beispiel aus *BLONDE VENUS* zeigt.



Die Erwähnung des Trickstisches bringt uns zu einer weiteren Technik, die, neben jener des klassischen Bühnenbildes, dem Sternbergschen Schichtungsprinzip analog ist, nämlich die auf mehrere Glasplatten verteilte Raumaufteilung im Trickfilm. Lotte Reiniger und ihrem Team wird die Erfindung eines Arbeitstisches nachgesagt, mit dem auf drei Ebenen gleichzeitig animiert werden konnte. Dabei war die oberste Glasplatte für das Geschehen im Vordergrund zuständig, auf der in einem Abstand darunter montierten Platte fand die Animation der eigentlichen Handlung statt, während ein drittes Glasfenster den Hintergrund enthielt. In Reinigers *ABENTEUER DES PRINZEN*



ACHMED (1926) wurde diese Technik erstmals angewandt, wenn auch noch etwas rudimentär, was ihren durchschlagenden Erfolg aber nicht verhindern konnte. Bald danach vereinigten Walt Disney in wahren Animationstürmen bis zu zehn Ebenen. Obwohl Reinigers Film in der Ornamentalisierung seiner Schattenrisstechnik unverkennbare Wesensverwandtschaften mit Sternbergs Werk

aufweist, glaube ich nicht, dass hier mehr als eine Parallelität der Entwicklung vorliegt.

Ebenso auffallend erscheint auf den ersten Blick die Ähnlichkeit mit den Anfängen der filmischen Raumbildung im frühen italienischen Kino. Gerade Giovanni Pastore ist in seinem Meisterwerk *CABIRIA* (1914) ein Pionier im Erzielen dreidimensionaler Bildwirkungen. Seine Me-



thode basierte auf einer »gezielten Ausnutzung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, die Pastore mit Hilfe der Tiefenschärfe erreichte, [...] ein revolutionäres Vorgehen. Auf diese Weise gelang es ihm, mehrere verschiedene Handlungen in einem Bild zu vereinen.«³⁰ Das Revolutionäre daran muss stark relativiert werden, konnte der Filmmacher doch auf eine Technik zurückgreifen, die in Operninszenierungen des neunzehnten Jahrhunderts spätestens seit der Krönungsszene in Giacomo Meyerbeers »L'Étoile de Sévigné« (1849) für die Werke der Grand Opéra Standard war. Doch für uns ist ohnehin der abermalige Unterschied zu Sternbergs Ästhetik entscheidend: Bei Pastore nämlich wurde die Staffellung (wie im Zitat bereits angedeutet) dramaturgisch genutzt, um die Aktionen über die ganze Tiefe seiner tableauartigen Einstellungen in Bewegung zu halten. Jeglicher Hinweis auf die Zweidimensionalität des Bildes musste dabei natürlich unterbleiben. Dennoch gibt es in dem sogenannten »Pictorialismus« des frühen Films, wo, wie der Name bereits andeutet, mit der Kamera malerische Effekte angestrebt werden, etwas, woran Sternberg unmittelbar anknüpfen konnte, und zwar mit seiner Vorliebe für die italienische Kino ist voller wunderbarer Beispiele dafür, und das nicht nur in *CABIRIA*. Sternberg lernte diese Technik wohl durch zwei seiner Lehrmeister schätzen. So enthält Erich von Stroheims *FOOTLICK WIVES* (1922) in der Selbstmordszene der Haushälterin eine sehr schöne Anwendung dieser

Technik. Vor allem Maurice Tourneur aber, der sich wie Stroheim und Sternberg von Europa aus nach Hollywood durchgeschlagen hatte, zeigte in *THE LAST OF THE MOHICANS* (1920) einen Aufbau des filmischen Raumes, der in seiner Schichtungschnik jenem Sternbergs auffallend verwandt ist.



Wir haben bis jetzt sowohl die Theater- wie die damalige Filmgeschichte auf ihre Einflussmöglichkeiten auf dieses an sich höchst eigene Raumkonzept abgeklopft. Dass aber die Malerei die vielleicht prägendste Rolle spielt, kann bei Josef von Sternberg nicht verwundern: Als leidenschaftlicher Sammler ostasiatischer Kunst kannte er Raumbildungen, die nicht zentralperspektivisch ausgerichtet sind, sondern zum einen in der Darstellung von Wolkenformationen, die eine Landschaft verschleiern, zum anderen in den Holzschnitten ein Schichtungsprinzip erzeugen, das bereits Henri Toulouse-Lautrec in seinen Lithografien stark beeinflusste. In dessen *Jane-Avril*-Plakat gibt es sogar einen präliminären Weitwinkelleffekt, dessen Tiefenwirkung in abschlichem Kontrast zu einer das Bild sonst prägenden Fläche steht, was auf Sternbergs spätere (und ähnliche Raumparadoxa bildende) Experimente verweist. Da anzunehmen



ist, dass Sternberg auch Werke der Frührenaissance kannte, sei hier zum Schluss kurz auf die Anfänge der Zentralperspektive hingewiesen. Wie Piero della Francesca »Auferstehung Christi« (circa 1465) stellvertretend dokumentiert, weist die frühe Zentralperspektive eine ähnliche Staffellung von Raumtranchen, oft inklusiver für Sternberg so typischen Frontalität, auf.



Doch zurück zum Film. Was geschieht, wenn solche Raumkonstruktionen narrativ genutzt werden? An einer Szene aus *SHANGHAI EXPRESS* möchte ich demonstrieren, wie das Schichtungsprinzip eine ganz eigene Mise en scène verlangt und von Sternberg dann auch bekommt.



Eine jener famos langsamen Blenden lässt unseren Blick in eine tiefer gelegene Raumschicht dringen: Das Bild eines übervollen Bahnhofshofs häutet sich dabei, und übrig bleibt ein Zugabteil. Dort, mit Blick auf den Gang – erneut die gradwinklige Positionierung gegenüber Rückwänden –, wird die Kamera verharren. Architektonisch sind nur frontale und parallel zueinander verlaufende Wände zu sehen, deren Fenster vorne und hinten teils mit Rouleaux verschlossen sind. Ein Koffergrammophon im Vordergrund deutet die Räumlichkeit des eigentlichen Abteils nur an. Sukzessive werden Personen nun dadurch eingeführt, dass sie von der einen Ebene in die andere wechseln. Die Dramaturgie spielt sich somit als Schichtwechsel ab. Dabei verändert sich oft auch die Präsenz der Person, am drastischsten dadurch, dass diese durch das Hochschieben einer Sichtblende überhaupt erst in Erscheinung tritt. Nicht weniger schaltrig vollzieht sich die Präsenzbildung aber, wenn eine Gestalt aus einer Schatten-

ebene in eine mit Vorderlicht tritt. Dieses Prinzip wird raffiniert durch eine Kostümstrategie unterstützt und zugleich erweitert. So ist die Dietrich-Figur ganz in Schwarz gekleidet, wodurch sie, auch wenn sie ins Licht des Abteils tritt, optisch mit einer silhouettierten Frau auf der Gangway verwandt bleibt, während der Mann in der Mitte – er dank seiner hellgrauen Uniform – durch jenes bereits erwähnte Sandwichverfahren von beiden schwarzgestaltigen Frauen eingefasst wird. Wenn dann noch die Sonnenstore eines der Fenster im Gang hinten hochgelassen wird und draussen eine Landschaft vorbeizieht, die sich in ihrer Flüchtigkeit deutlich als Rückprojektion zu erkennen gibt, haben wir die Maximalstaffellung dieser Szene erreicht.

Doch das Prinzip der Schichtung erfährt in dieser Szene noch eine folgenreiche Erweiterung: Es wird nicht länger nur auf Ereignisse auf der Tiefenachse angewendet, sondern weitet sich auch auf Positionen auf der Längsachse aus. Die dazu von Sternberg entwickelte Technik funktioniert folgendermaßen: Wenn die Frau, die vor dem Zugfenster im Schattenbereich verharret, nach vorne ins Abteil neben die Dietrich tritt, zeigt sich, dass ihre Kleidung nicht nur ein deutlich dunkleres Grau als das des Offiziers aufweist, sondern in ihrer Schlichtheit auch einen Kontrast zu der Kleidung der beiden anderen bildet. So erzielt Sternberg einen überraschenden Effekt: Auch wenn sich zwei Personen in der gleichen Raumschicht treffen, können sich zusätzlich getrennte Ebenen bilden, die Schichtung hat sich gewissermaßen nur um neunzig Grad gedreht, und aus dem Hintereinander ist ein ebenso trennscharfes Nebeneinander geworden. Schauen wir uns an zwei Beispielen etwas genauer an, wie aus diesem zusätzlichen Kippvorgang dramaturgisches Kapital geschlagen werden kann.

Die Exposition in *MOROCCO* (1930) zeigt eine Schiffsankunft. Auch hier ist der Raum gestaffelt,

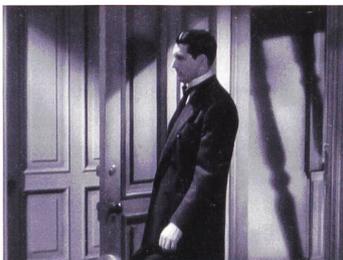




mit zwei Besonderheiten allerdings. Der wie üblich als Lichtquelle wirkende, überstrahlende Hintergrund wird diesmal von einem die Konturen auflösenden Nebel in Beschlag genommen, und der gewohnt dunkle Vordergrund weist etwas mehr Vorderlicht als üblich auf, sodass die dort platzierten Komparsen präserter wirken als die beiden Protagonisten, die bald in und aus der Nebelschicht in Erscheinung treten werden. Das wird sich erzählerisch als wichtig erweisen. Die dazugehörige Dramaturgie verläuft nun in drei Phasen. Zunächst "erzeugt" die neblige Leuchtschicht die Dietrich bei ihrem ersten Auftritt in diesem Film, ja vor US-Publikum überhaupt. Es ist ein Starauftritt buchstäblich aus der Anonymität heraus, der aber in einem brillanten Sternbergschen Schachzug sofort wieder in eine innerfilmische Anonymität wechselt, indem die Dietrich in die vordere Schicht zu den Komparsen tritt. Dieser Wechsel signalisiert die zweite Phase der Exposition. (Übrigens, im Vordergrund erhält die Dietrich etwas mehr Zeichnung als diejenigen, die sich dort schon aufhalten; kurz, sie bleibt auch innerhalb der namenlos an der Küste Gestrandeten gerade noch ausreichend prominent.) An der Nebelgrenze im Hintergrund hält sich der (in seinen Konturen leicht verwischte) männliche Protagonist, gespielt von Adolphe Menjou, bereit, um nun seinerseits in den Vordergrund zu treten. Wir haben die dritte Phase der Exposition erreicht, in der sich eine jener Neunzig-Grad-Drehungen im

Schichtaufbau ereignet, die wir als Technik der Sternbergschen *Mise en scène* gerade kennengelernt haben. Und hier zeigt der Regisseur erstmals, was diese leisten kann. Erneut wird über die Kostümwahl die Trennung der Schichtungen prolongiert. Sowohl in den Grauwerten wie in dem deutlich von jenem der Dietrich abweichenden Licht bleibt die Separation zwischen ihr und ihm auf der Tiefen- wie auf der Querachse erhalten, obwohl sich die beiden jetzt kennenlernen. Tatsächlich werden sie im Verlauf des Films fast ein Ehepaar, doch bis zuletzt bleibt ihre Beziehung im Kern eine Nichtbeziehung. Und genau das sagt die besondere, gleichsam prophetische Dramaturgie der Schichtwechsel hier voraus. Ein Zufall vielleicht? Um das zu klären, betrachten wir umgehend eine weitere Szene, in der diese beredete Mechanik erneut zum Einsatz kommt.

Der Schluss von *BLONDE VENUS* beginnt mit einer jener Geschlechtsrochaden, die dieser Regisseur so liebte, sie findet zunächst diskret hinter einem halbtransparenten Vorhang statt. Herbert Marshall spielt den von seiner Frau (scheinbar) verlassenen Ehemann und Cary Grant ihren Liebhaber. Als es zur Konfrontation in der ehelichen Wohnung kommt, spitzt das Schichtungsprinzip den Kontrast zwischen den beiden Männern zu. Während der Liebhaber in Kostüm und Ausleuchtung hart konturiert ist, wird die Marshall-Figur beim Abwaschen hinter ein Stück Tüll platziert, das seine Konturen mit Weichzeichner versieht.



Wie in *DER BLAUE ENGEL* vereint die Gaze den Mann mit der Welt der Frau und trennt ihn, den Verlassenen, zugleich von ihr. Als sich dann die beiden Rivalen Grant und Marshall direkt gegenüberstehen, muss jene symbolische Qualität des Vorhangs aus der Tiefenschichtung heraus in das Nebeneinander eines doppelten Profils transferiert werden. Um dies technisch zu erzielen, macht Sternberg wieder von einer Kombination aus Kostüm- und Lichtkontrast Gebrauch, die hier aber eine besondere Variante bildet, weil ein derartiges Zusammenfügen von zwei komplett differierenden Lichtqualitäten, und das im gleichen Raumsegment, ein höchst ungewöhnlicher Vorgang ist. Während Grant, von einem harten Schattenriss sekundiert, hart konturiert bleibt (eine Lichtsetzung, die man in der Fachsprache *low key* nennt), wird bei Marshall die vorherige Weichzeichnung-durch-Gaze dank eines *High-key*-Lichts imitiert. Dieses herrscht nur in einem eng begrenzten Bereich, da zu einem stark gestreuten Vorderlicht eine steil gesetzte "Spitze" tritt: Auf den Protagonisten wird von hinten ein Licht gerichtet, das so stark ist, dass der helle Rand, den es um die Gestalt des Mannes zeichnet, überbelichtet wird, wodurch dessen Konturen verwischen.

Damit sind wir fast unmerklich von formalen Fragestellungen ins Inhaltliche gerutscht, und das ist auch gut so, denn die Kostbarkeit seiner Oberflächenwirkungen lässt leicht übersehen, dass Sternberg weit mehr tut, als sein schi-

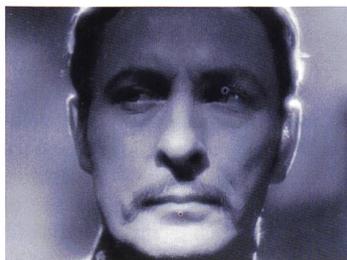


ckes Personal auf einen filmischen Catwalk zu schicken. Gerade was die psychologische Durchdringung angeht, ist das Schichtungsprinzip imstande, einiges zu leisten, wenn es auch zunächst so aussehen mag, als würde es mit seinen Schichten aus Masken, Schatten und Schleiern genau dies am erfolgreichsten verhindern. Denn zusammen mit einer mimischen Unbeweglichkeit, die von einer mechanisch stereotypen Gestik nur ergänzt, mitnichten aber aufgehoben wird, bewirkt die Maskenhaftigkeit der Sternbergschen Figuren eine sogar nach Hollywood-Normen extrem zu nennende Kaltstellung der Physiognomie. In unsere Schichtentermini übersetzt: Der Ausdruck selbst bildet eine so gut wie undurchdringbare Wand. Zumal in hochemotionalen Momenten wird die Ausdruckslosigkeit als psychologisches Zeichen einer heroisch gefeierten Unbesiegbarkeit sichtlich zelebriert. Dadurch entsteht etwas Rätselhaftes, das in eklatanten Kontrast zu den holzschnittartigen, melodramatischen Plotkonstruktionen tritt. Nach eigenem Bekunden interessierte sich Sternberg denn auch nie wirklich für Letztere. Um aber hinter der simplen Storyline die wahre Geschichte – die eigentlichen Erfahrungsberichte ihrer Opfer und Täter – freizulegen, muss der Zuschauer selbst das Gezeigte zu häuten anfangen. Damit stossen wir in einen Bereich vor, wo das in diesen Filmen aufs Mannigfaltigste entwickelte Schichtungsprinzip bis in den Bereich der Rezeption vordringt, um dort die ganze Strategie mit einer den Zuschauer unmittelbar herausfordernden Aufgabe abzurunden.

Das Nervenkostüm der Sternbergschen Filme ist aus den schillerndsten Schichten genäht. Die Aussagen, die dabei freigelegt werden können, bleiben somit unauflösbar mehrdeutig. Denn was räumlich so trennklar geschichtet scheint, verwischt sich an vibrierenden Grenzen oft raffiniert, was ein restloses Tranchieren hintertreibt. Wie die Passagiere eines in Seenot geratenen Schiffes schwanken die Sinnstiftungen – obwohl im ruhigen Gewässer der Analyse jeweils klar und eindeutig benennbar – zwischen den unterschiedlichsten Bedeutungsebenen hin und her. Und dort, auf so hoher See in so dunklen Kinosälen, sind wir gefragt, werden wir entsprechend herausgefordert.

Klären wir zunächst unsere Aufgabe: Wie sieht eine Psychologie aus, die in höchst widerspruchsvoller Bewegung die Gefühle zugleich verschleiert und auslagert? Am einfachsten wohl

kann das an der Technik der Gesichtsverschattung demonstriert werden, denn diese wird, im Unterschied zur Verschleierung, auch auf den männlichen Protagonisten angewandt. In *THE DEVIL IS A WOMAN* (1935) wird in dem Augenblick, da ihn die geliebte Frau endgültig verlässt, ein Schatten über das Gesicht des Helden geworfen. Er ist



schon etwas älter und dem Regisseur, der wusste, dass es sich bei diesem Film um den letzten mit Marlene Dietrich handeln würde, wie aus dem Gesicht geschnitten. Somit erinnert dieses Selbstporträt an jene von Rembrandt, in denen die für Nahansichten höchst ungebräuchliche Verschattung des Gesichts auch auffallend häufig auftritt.



In beiden Fällen, im Film wie im Gemälde, ist die Massnahme ein optisches Signal der Innenschau. Die Abdunkelung der Mimik gehört bei Sternberg eindeutig zur zentralen Strategie des Entziehens und der Verschleierung innerer Vorgänge, erweist sich aber zugleich als eines der markantesten Merkmale der Selbsterforschung in der gesamten Malereigeschichte!

Ein perfektes Beispiel für die Auslagerung psychischer Vorgänge in eine räumliche Verschichtung bietet uns eine Szene in *MOROCCO*, in der die Heldin ihren Liebhaber, einen Fremdenlegionär, unter den heimkehrenden Soldaten zu sehen hofft. Dass sie dabei in grösster innerer Aufregung ist, vermitteln primär mehrere durch das Bild gezogene Ereignisebenen. Die Kamera fährt mit der Heldin rasch an Menschengruppen und architektonischen Details vorbei. Dadurch entsteht ein ungestümes Fließen, wobei sich vieles, Wasserströmungen gleich, über- und gegeneinander bewegt. Diese ganze Turbulenz projiziert die panische Verfassung dieser Frau quasi auslagernd in den Raum. Bemerkenswert ist, wie der Raum im Off dabei zusätzliche Unruhe ins rauschende Bildgewässer dieser Sequenz schleust, indem durch eine Kamerafahrt in unregelmässigen Abständen von der grellen Sonne überstrahlte Arkadenstützen ins Bild geraten, als sei Herzflattern ein architektonisches Phänomen. Wie ein Schwamm ist alles Formale hier mit Aussage durchtränkt.

Als im Finale des gleichen Films die Legion weiterzieht und die Dietrich sich zwischen Menjou und dem von Gary Cooper gespielten Soldaten zu entscheiden hat, zeigt Sternberg, dass er seine Raumschichtungen nach Bedarf sogar zu Zeitindikatoren umzufunktionieren weiss. Das ist so ungewöhnlich, dass dafür ein kleiner Exkurs nötig ist. Machen wir also etwas Platz, damit die Zeit zum Raum werden kann.





¹Petra Thorbrüts, *Einige Betrachtungen zu den technischen und ästhetischen Besonderheiten des Films CABIRIA*, in: Margot Berthold (Hg.), CABIRIA, ein Film von Giovanni Pastrone, Entstehung - Geschichte - Wirkung. Materialien (Typodisputi des Münchener Filmzentrums), München 1979, S. 22-25, hier S. 24

²Darin steckt sogar eine weitere Entlarzung in Form eines kleinen Insidenwitzes, gemauert auf Marlene Dietrich, die hier die Dirne spielt: «Marlene sah wie eine Nymphenmim aus, was doch in Wahrheit eher eine Hausfrau.» Billy Wilder, in: Hellmuth Karasek, Billy Wilder. Eine Neubeurteilung, München 1994, S. 31



Insgesamt zweimal sind Dietrich und ihr von Menjou gespielter Fast-Ehemann beim Weggehen. Beim ersten Mal dreht sie dem Stadttor mit dem abziehenden Heer verächtlich den Rücken zu. Im Abwenden scheint sie zugleich ihre Leidenschaft für Söldner Cooper hinter sich zu lassen. Kurz noch schenkt sie den mit den Soldaten abziehenden Frauen ihre Aufmerksamkeit. Aber als sie von Menjou hören muss, dass die Frauen dieses trostlose Schicksal als Soldatenbräute auf

sich nehmen, weil sie «ihre Männer lieben», kommentiert sie verächtlich: «Those women must be mad!»

Beim zweiten Mal verkehrt sich die Situation in ihr Gegenteil. Auch diesmal ist die Dietrich-Figur mit ihrem Fast-Zukünftigen Menjou erschienen, aber diesmal fällt ihr der Verzicht auf Gary Cooper weit weniger leicht. Mehr noch, in einer plötzlichen Aufwallung rennt sie der bereits im Wüstensand vor der Stadt verschwindenden Truppe nach. Der wiederum klar geschichtete Raum trennt mittels Stadttor das Dorf vorne sauber vom Wüstensand, der sich wie eine Wandfläche dahinter aufwirft. Exakt an diese Grenze bleibt die Frau stehen. Und wie beim früheren Verzicht zeigt die Kamera sie in Rückenansicht. Und wie beim ersten Mal wirft sie auch jetzt einen Blick über die Schulter. Doch die Positionierung hat sich um hundertachtzig Grad gewendet. Was damals vorne lag, liegt jetzt hinten. Der geschichtete Raum ist zum Zeitindikator geworden: Was sie damals zurückblickend hinter sich liess, war eine Liebchaft; was sie jetzt zurücklässt, wird Menjou, ihr vermeintlich Zukünftiger, sein. Beide Male haben Rückenansichten und das Stadttor nicht nur zwei Räume getrennt, sondern auch zwei Zeiten: Vergangenheit und Zukunft. Die Zuordnung wird beim zweiten Mal nur einer Rochade unterzogen, wenigstens für die Dietrich. Denn auch sie «goes mad», jetzt. Auch für sie wird die Wüstensfläche zum unendlichen Ort des Nachher. Und so sinkt sie am Ende weg wie ein weiteres Körnchen in einer Sanduhr, und der Film schliesst mit dem lange leerstehenden Bild einer alles weitere verdeckenden Ebene. Schichtschluss!

Nein, noch nicht ganz. Das angekündigte Schalen selbst haben wir glatt vergessen, dabei hatte ich doch versprochen, dass wir uns selbst beim Häuten der Schichten zuschauen würden, wie Peer Gynt einst bei seiner Zwiebel, fleissig auf der Suche nach Bedeutung. Nun denn!

Obwohl Sternberg in seinen Filmen mit scheinbar klaren Symbolen wie dem traurigen Clown in *DER BLAUE ENGEL* und der schwarzen Katze in *DISHONORED* arbeitet, versteckt er Aussagen bevorzugt in den Maserungen seiner Bilder. Was auf den ersten Blick rein ornamental erscheint, kann sich bei genauerem Hinsehen als höchst bedeutungsvoll erweisen. Zu Beginn des erwähnten *DISHONORED* macht er uns Zuschauer dankenswerterweise sogar vor, wie Schälungen dieser Art zu geschehen haben. Und bald wird

klar: Durch alle Schichten muss einer hindurch, um hier zu einer Persona zu kommen. Wobei sich am Ende immer herausstellt, dass Persona ein höchst doppelsinniger Begriff ist, und so erwartet uns als Ergebnis ein Mensch und ein Niemand zugleich. Hier also die Wegleitung für alle, die sich hiervon nicht entmutigen lassen, und zu schälenden Zuschauern werden wollen.



Vor ihrer Tür stehend, erscheint dem Chef des Geheimdienstes die Wohnung der Prostituierten als ein Labyrinth, in das sie ihn nun hineinbitzt. Eine Aussenwand, auf die ein Fenster bizarr verzerrt seinen Schatten wirft, der Schatten des Geheimdienstlers darüber, kaum unterscheidbar von seiner eigenen Silhouette. Hinter der Tür ein Vorhang, dahinter ein Bett, davor die Ornamentik einer Lampe, dahinter die Frau, auch sie verschleiert. Da wird eine Orgie an camouflierenden Überlagerungen veranstaltet. Und wie es dem Beruf der

Dame entspricht, folgt die Entblätterung auf dem Fuss. Denn die Enthüllung ist doppelt konnotiert, erotisch und aufklärerisch zugleich. Schliesslich soll die Dirne für den Geheimdienst angeworben werden, und spricht man in diesen Kreisen von sich nicht als Aufklärer? Aber das freudianisch aufgeladene Eindringen in die hell aufleuchtende Tür bis zum ullverhängenen Bett ist die eine Seite der Medaille, die komplette Entzauerung, die damit einhergeht, die andere. Das geheimnisvolle Labyrinth der Wohnung entpuppt sich beim Vordringen in dieses als ein mickriges, recht spießig eingerichtetes Einzelzimmer. Und nachdem sich der Vamp am Ende entschleiert hat, legt die dann zur Vorschein kommende Frau Hauspannöffelchen an?

Zugleich täuscht dieser innenarchitektonische Striptease auf einer dritten Bedeutungsebene eine Annäherung an die Frau vor, die sich als illusorisch herausstellen wird. In Wirklichkeit wird sie bis zum Schluss ihr Geheimnis bewahren. Die Heldin entzieht sich, weil ihre Gefühle, aller Entlarzung zum Trotz, letztlich nicht freigelegt werden können. Sie bleiben opak. Sternbergs Protagonisten mimen die Gefühlskälte bloss, in Wahrheit sind sie fast krankhaft verletzlich. Darum maskieren sie ihre Gefühle hinter so viel Schleier, Schatten – und eben Masken. Sicher ist in diesem Fall nur, dass dieses Strassenmädchen, wie viele Heldinnen bei Sternberg, nur zum Schein eine Femme fatale ist. Doch zum zynischen Menschenbild dieses Regisseurs gehört auch, und das zeigt diese Szene, die das Geheimnis einer Person bis zur Leere enthüllt, ebenso unmissverständlich, dass sich hinter all dem vielleicht doch nur das Nichts, die Banalität verschammt. Diese Option bleibt bei aller Faszination, die seine Heldinnen und Helden zu verbreiten wissen, immer offen. Und so gehen hohle Pose und Übersensibles, Verrufenes und Biederer, Ornament und Sinngehalt, Komplexität und Leerformel in dem Prinzip der Schichtungen auf, das an Babuschkapuppen erinnert. Es entsteht eine unauflösbare Konstruktion von ebenso pausenlos wie atemberaubenden Rückkopplungen.

Fred van der Kooij

Vorabdruck eines Kapitels aus dem Buch «Vom Rauschen des Windes im Quaternäro. Aspekte des Filmischen», das in absehbarer Zeit beim Wilhelm Fink Verlag, München, erscheinen wird.



Jedem seinen Filmkanon

Braucht es für junge Menschen in Ausbildung einen Kanon der Filmklassiker? Selbstverständlich!*

An der Zürcher Hochschule der Künste schlage ich pro Woche ein bis zwei Dutzend Filme zur Aufzeichnung vor und bemühe mich um bibliothekarische Aufbereitung. Im gleichen Zusammenhang werden laufend neu erscheinende DVD bestellt und bibliographiert. Wenn ich die Werke nicht schon kenne, dann schau ich in einen guten Teil dieser Filme kurz rein.

«Geil!», sagen die Leute, denen ich davon erzähle, wenn sie mich nach meiner Arbeit fragen. «Dann kennst du ja alle Filme! Welches sind die Besten?» Wenn das nur so einfach wäre.

Reinschauen mit der Schnellauftaste und der Kapitelsuche, und dies an Bildschirmen, die immer zu klein sind ... Filme nicht so zu sehen, wie sie gemeint sind, weckt oft Misstrauen gegenüber der eigenen Wahrnehmung und Einschätzung. Wenn ich

in meiner Dozentenfunktion über Filmgeschichte spreche, dann rede ich gerne von Kinokultur. Geht ins Kino, sage ich deshalb den Studierenden oft. Wenn ihr in einem einigermaßen gut gemachten Film Augen und Ohren offen haltet, vom Rest des Publikums nicht zu sehr abgelenkt werdet und nachher ein paar gescheite Fragen habt, lernt ihr mehr darüber, wie Film "funktioniert", als wenn ihr ein halbes Dutzend berühmte Filme von der Couch aus durchrasseln lässt. Und das betrifft das Geschichtenerzählen genauso wie die visuelle und

akustische Ästhetik. Nachher könnt ihr am Computer immer noch einzelne Einstellungen und Schnitte (wenn nötig mit Zeitlupe und Standbild) oder auch raffinierte Mischungen im Detail nachvollziehen. Wenn es Spass gemacht hat, dann nochmals und so weiter. Macht euch zwischendurch ein paar Notizen und bleibt dran. Irgendwann habt ihr dann euren eigenen ersten Kanon. Ich hab nachgeschaut: Mein erster Kanon waren die Spaghetti-Western der siebziger Jahre. Ich hab damals fast keinen verpasst und hab sie immer wieder aufgelistet und bewertet. Der Einstieg ist mir also leicht gefallen, und das ist, denke ich, schon die halbe Miete. In der Folge haben mich dann Autoren- und Kunstfilme genauso interessiert wie Hollywood-Blockbuster. Kein Kanon kann ersetzen, dass man lernt, aus einem grossen Angebot auszuwählen, eigenständig nachzudenken und zu bewerten.

Aber die "Jungen" haben heutzutage keine Ahnung mehr von Filmgeschichte, klagen Kolleginnen und Kollegen immer wieder. Die wollen Filmwissenschaft oder Filmregie studieren und haben noch nie einen Film gesehen von – Fellini, Bergman, Woody Allen, Pasolini, der Nouvelle vague ... Die Auswahl ist beinahe beliebig und meist vom jeweiligen Interesse des oder der Sprechenden abhängig. Hoffentlich haben sie wenigstens einen Spaghetti-Western gesehen, sag ich dann leise.

Die "Kanonisierung" ist bei der streit- und behauptungsfreudigen Gemeinde der Cinephilen und Cineasten, der Filmkritikerinnen und -wissenschaftler ein ganz besonderes Kapitel. Ganz nebenbei und schon leicht gekränkt kommt immer noch die Frage, welchen Schweizer Film man denn in dieser heiligen Liste sehen würde ... Halt eben doch keinen. Oder doch? Vielleicht

HÖHENFEUER oder DIE SCHWEIZERMACHER? Da sind die wenigsten begeistert, aber auch niemand wirklich offen dagegen, ausser selbstverständlich die "amies welsches", ein Tanner muss dann her, sie sagen meistens LE RETOUR D'AFRIQUE oder JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000, ich immer LA SALAMANDRE und LA SALAMANDRE. Spätestens dann zeigt sich, dass wir auch nicht den gleichen Humor haben ...

Ich versenke mich jetzt hier gerne mit der Aussage, dass ich für die beiden «Ueli»-Filme von Franz Schnyder bin. Einfach, weil es eine mächtige Geschichte ist und weil Gott persönlich eingreift und einen Blitz herunterfahren lässt, damit der Glunggenbauer auf dem Sterbebett keinen Meineid tut und sein Seelenheil rettet. Das habe ich im Kino sonst so noch nicht gesehen. Aber, wie soll jemand, der die Schweiz nicht kennt, diese Filme verstehen, wird mir jeweils entgegengehalten, aber ehrlich gesagt, ich kenn den amerikanischen Westen auch nicht, aber die Lesart von Sergio Leone und John Ford und Howard Hawks, und ich habe dabei einiges übers Geschichtenerzählen und das Filmemachen gelernt.

Ich finde es auch viel wichtiger, dass möglichst viele Studenten einen Film von Kaurismäki, Jarmusch, Almodóvar oder Soderbergh gesehen haben als zu diskutieren, ob diese Autoren und welche ihrer Filme in einen Kanon gehören oder nicht.

Im Unterricht genügen mir für den Anfang meistens KING KONG und À BOUT DE SOUFFLE. Da ist schon viel zu entdecken, wie denn Film "funktioniert". Gerne versuche ich es auch mit einem Film von Ozu, aber da schlafen viele weg. Dann nehme ich halt Douglas Sirk's ALL THAT HEAVEN ALLOWS, und die Studenten müssen lachen (immer wichtig, wenn es keinen Spass macht, lernt niemand etwas, das geht leider oft vergessen). Obwohl sie auch merken, dass es eine traurige Geschichte ist, insbesondere wenn sie dann noch Fassbinders Remake ANGST ESSEN SEELE AUF anschauen und von da zu Chabrol oder zu Kaurismäki kommen ...

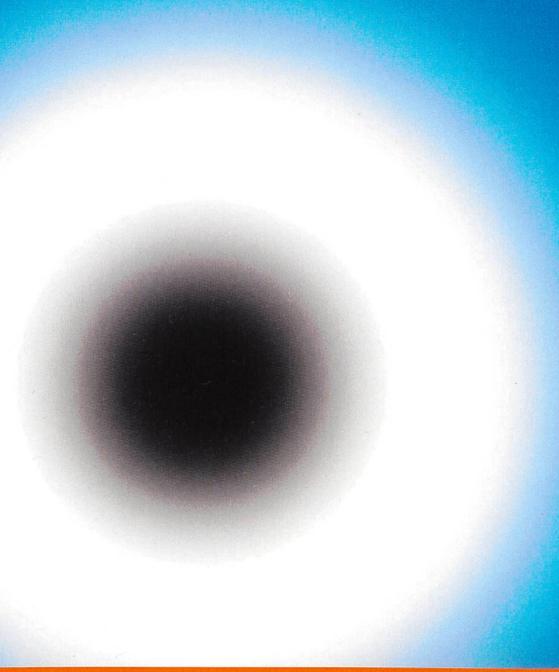
Wichtig ist nur, dass es einen Anfang gibt. Der Rest kommt früher oder später. Denn zuerst wollen Studenten vor allem etwas tun, am liebsten auf einem Set. Irgendwie fängt Film halt doch zuerst dort an, und dort kann alles nochmals erfunden werden – und, seid versichert, das tut jede Generation immer wieder neu, auch wenn es alles oder vieles schon mal gegeben hat, wie früher oder später von einem Filmkritiker nachgewiesen werden wird. Fürs Kino und das Publikum wollen sie arbeiten und nicht für den Kanon. Mir soll es recht sein, ich werde auch diese Filme wieder für die Bibliothek zu beschaffen versuchen.

*Und es braucht auch keinen.

P. Purtschert

Peter Purtschert ist Drehbuchautor und Dozent für Filmgeschichte und Drehbuch in verschiedenen Studienbereichen der Zürcher Hochschule der Künste sowie Fachreferent Film des Medien- und Informationszentrums





**Congratulations to the Filmbulletin
on its 50 years of existence.**

It's the grey matter that matters

Liebe macht erfinderisch...und schnell



Film Festival Locarno
Piazza Grande



Francesco Mistichelli in

marcello Marcello

Ein Film von Denis Rabaglia

C-FILMS & ZERO FICTION FILM PRÄSENTIEREN FRANCESCO MISTICHELLI IN "MARCELLO MARCELLO" ELENA CUCCI LUIGI PETRAZZUOLO FESTIVAL AUF DER LEHMwand ALFIO ALESSI LUCA SEPE
ALS GÄSTE: RENATO SCARPA ANTONIO PENNARELLA MARIANO RIGILLO PEPPE LANZETTA GIANFELICE IMPARATO NINO BARRANI MIT ROBERTO BESTAZZONI ROSA MASCIOPINTO TERESA DEL VECCHIO SUSY DEL GIUDICE MARIA PIA CALZONE GEA MARTIRE LUCIO ALLOCCA
ORIGINAL DREHBUCH: MARK DAVID HATWOOD NACH SEINER ROMAN "MARCELLO UND DER LAUF DER LIEBE" (GRÖTZEN UND LIEBES VERLAG) ADAPTIERT UND REGIERT DENIS RABAGLIA & LUCA DE BENEDETTIS KAMERA FILIP ZUMBRÜNN AUSSTATTUNG MARION SCHRAMM & ANDI SCHRAEMLI KOSTÜME PASCALE SÜTER MUSIK HENNING LÖHNER
ZUSÄTZLICHE MUSIK LOUIS CRELLER SCHNITT CLAUDIO DI MAURO (AMC) TON TOM WEBER & MALTE ZURBONSEN (VOIT) CASTING CLAUDIO GRIMALDI (CIC) PRODUKTIONSLEITUNG FILIPPO BONACCI ASSOCIATE PRODUCER DENIS RABAGLIA IN KOPRODUKTION MIT RTS-TELEVISIONE SVIZZERA TELECLUB LA PETITE ENTREPRISE
MIT DER UNTERSTÜTZUNG VON FEDERAL OFFICE OF CULTURE ZÜRCHER FILMSTIFTUNG MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG KULTURFONDS SUSSIMAGE FONDS REGIO FILMS MEDIA CANTON DU VALAIS KOPRODUZENT MARTIN HAGEMANN PRODUZENTIN ANNE WALSER REGIE DENIS RABAGLIA

C-FILMS Fiction zero FFI TELECLUB MEDIENBOARD ZÜRCHER FILMSTIFTUNG MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG KULTURFONDS SUSSIMAGE FONDS REGIO FILMS MEDIA CANTON DU VALAIS KOPRODUZENT MARTIN HAGEMANN PRODUZENTIN ANNE WALSER REGIE DENIS RABAGLIA

Ab 9. Oktober im Kino