

Sturges – Altman – Amerika

Mit der Gegenüberstellung der Hauptwerke von **Preston Sturges** und **Robert Altman**

unternimmt das Österreichische Filmmuseum vom **10. Februar bis 7. März** auch einen Versuch über Amerika – zu Beginn eines US-Wahljahres, das sich schon jetzt als Kette manichäischer Konfrontationen ankündigt: zwischen „Gut“ und „Böse“, Staat und privat, „Individualismus“ und „Sozialismus“.

Im Zuge dieser Schau soll stattdessen **eine rasende, verrückte Vielstimmigkeit** sicht- und hörbar werden: **Sturges und Altman sind nicht nur Verwandte in manchen ihrer künstlerischen Methoden, sie sind vor allem – oszillierend zwischen Hohnlachen, Sympathie und Traurigkeit – große und facettenreiche Porträtisten amerikanischer Charaktere.** Ihre Geschichten aus dem Leben der verbogenen Menschen bringen das Bild eines Kollektivs hervor, das nie ganz zur Vernunft kommen will, weil die Einzelnen (und die Nation) dann vielleicht ihre aufregendsten Pläne und Sehnsüchte aufgeben würden.

Die Werkauswahl ist bei beiden Filmemachern an jenem unheimlichen „Run“ orientiert, der ihnen an einem bestimmten Punkt ihrer Laufbahn gelang – und in beiden Fällen verbindet sich damit auch ein besonderer Moment in der amerikanischen (Film-)Geschichte. Die Serie von sieben Komödien, die Sturges von 1940 bis 1944 realisierte, und das zehnteilige Panorama der US-Gesellschaft, das Altman von 1970 bis 1977 (von *MASH* bis *3 Women*) vorlegte, zählen zu den dichtesten Werkkörpern und Zeitbildern in der Geschichte des Hollywoodkinos. Im Fall von Altman kommen sechs weitere ausgewählte Filme aus den Jahren 1982–2006 hinzu; sie unterhalten starke Beziehungen zu seiner Seventies-Reihe und beleuchten schlaglichtartig seine späteren Werkgruppen.

Preston Sturges

Sieben Filme. 1940–44

Wenig im US-Kino ist so entschieden amerikanisch wie die Komödien von Preston Sturges.

Amerikanisch ist ihr Temperament, dem Tempo und durchschlagende Einfälle wichtiger sind als Taktgefühl und Gediegenheit. Amerikanisch sind ihre Dialoge, die sich so pointiert und verspielt an den Idiomen ihrer Nation abarbeiten wie die Reiseberichte von Mark Twain. Und amerikanisch war Sturges' Laufbahn, die so plötzlich abhob und wieder einknickte wie die Karrieren der Jedermänner, die durch Filme wie ***Christmas in July*** (1940) oder ***Hail the Conquering Hero*** (1944) stolpern.

Preston Sturges (1898–1959) – Drehbuchautor, Teilzeit-Erfinder und Mochtegern-Unternehmer – ist über vierzig, als er zum ersten Mal Regie führt. Mit ***The Great McGinty*** (1940), einem Lehrstück über die Vorzüge der Korruption, landet er einen Überraschungserfolg und formuliert im Kern bereits seine **eigensinnige Mischung aus galliger Satire und ausgelassenem Slapstick**. Es ist der **Auftakt einer verblüffenden Serie**: Binnen vier Jahren kurbelt Sturges eine vielschichtig schillernde

Komödie nach der anderen herunter, bevor er wieder aus der Gunst der Studios und des Publikums fällt.

Sturges hantiert durchwegs mit etablierten Genreformeln und Charaktertypen. Er setzt der **Screwball Comedy** mit *The Lady Eve* (1941) einen eleganten Höhepunkt, bevor er sie mit *The Palm Beach Story* (1942) schwungvoll ad absurdum führt. Zugleich werfen seine Filme **unverfroren direkte Blicke auf einen US-Alltag** zwischen enormen Glücksversprechungen und rigider Einschränkung. Sie handeln von kleinen Angestellten, die auf das große Los hoffen (*Christmas in July*), von Massenarmut und Zerstreuung (*Sullivan's Travels*, 1941) oder von der patriotischen Hysterie an der *home front* des Zweiten Weltkriegs (*Hail the Conquering Hero*). Sogar die Nöte eines Teenager-Mädchens, das ein wildfremder Soldat geschwängert hat, werden 1944, allen Zensurauflagen hohnlachend, zum Ausgangspunkt schwindelerregender Verwechslungskomik: „*The Miracle of Morgan's Creek* is like taking a nun on a roller coaster“, notierte Kritiker James Agee entzückt über diesen Gipfel Sturges'scher Dreistigkeit.

Die Beförderung **vom Drehbuchschreiber zum Regisseur eigener Stoffe**, die sich Sturges hartnäckig erkämpft hat, wird Anfang der 40er Jahre zum Präzedenzfall für andere Studioautoren wie Billy Wilder und John Huston. Fast alle Regiearbeiten verfasst Sturges alleine, ihre unverwechselbare Signatur verdanken sie aber einer Gruppe: jenen **zwei Dutzend begnadeter Charakterdarsteller**, die Sturges wieder und wieder in Nebenrollen besetzt und die nicht selten die nominellen Hauptfiguren an den Rand drängen.

Was das Monument Valley für John Ford, das sind für Sturges die Gesichtslandschaften seines Stammpersonals – die zornzerfurchte Stirn von William Demarest, die Hängebacken von Franklin Pangborn, der Schildkrötenhals von Jimmy Conlin. Mit dieser Besetzungspolitik greift Sturges auch Traditionen auf: Viele seiner *regulars* sind geschult im elastischen Ensemblespiel des schnellen 30er-Jahre-Kinos, das er nun weiter verdichtet. Andere haben bereits an jenen Stummfilmgrotesken mitgewirkt, deren überbordende Freude am Stolpern und Stürzen Sturges gleichberechtigt neben raffinierten Wortwitz stellt.

Im virtuos orchestrierten Durcheinanderrennen und -reden seiner Nebenfiguren kommen Sturges' Komödien zu sich, finden Bilder und Töne für ihre eigene unruhige Energie. Mehrstimmig sind diese Filme schon in der Konzeption: abrupt im Wechsel der Tonfälle und so beweglich in ihrer satirischen Stoßrichtung, dass sie sich kaum je auf eine verbindliche Position festnageln lassen. Nirgends ist das deutlicher als in *Sullivan's Travels*, der Tragikomödie vom Hollywoodregisseur, der auszieht, das Armsein zu lernen. So versöhnlich kann das Ende gar nicht sein, dass es vergessen ließe, wie es den Film davor Episode für Episode in unterschiedlichste Richtungen gerissen hat. Auch darin sind Sturges' Filme im besten Sinne „typisch amerikanisch“: den Hollywood-Insiderwitz und die erschütternde Sozialkritik trennt manchmal nur ein Schnitt.

Die Schau der klassischen Komödien von Preston Sturges wird ergänzt durch einen Vortrag des Filmwissenschaftlers und Kritikers Joachim Schätz am 23. Februar.

10. Februar bis 7. März 2012

Robert Altman

Sechzehn Filme. 1970–2006

Die Stars and Stripes blähen sich am Ende von *Nashville* (1975) und am Beginn von *Buffalo Bill and the Indians* (1976) im Wind – und auch sonst nicht selten in Robert Altmans Filmen. Sie tun es auf emblematische Art: als Symbol jenes Traums, den Amerika von sich träumt, den es pervertiert und zerstört und nicht aufhört, weiter zu träumen – in Form einer ausufernden Show, in der Entertainment, Politik und Geschäft (also Kapitalismus plus Demokratie plus Pathos plus Werbung) eins geworden sind. Altman, der Polemiker: „Wenn ich seit 9/11 die amerikanische Flagge sehe, muss ich kotzen.“ Sein Kino durchforstet unermüdlich den Kontinent der Träume, Lügen und Mythen – illusionslos, unbestechlich, satirisch, komisch-tragisch. Und sehr distanziert, grenzenlos neugierig, mit paradoxem Vergnügen: noch einmal voll Grimm und Lust in einem Bottich baden, dessen Wasser man als kontaminiert durchschaut und den man sogleich mit Hohngelächter und Eklat auf den Boden der Wahrheit schütten wird. Ein *Long Goodbye* à la Altman.

1925 in Kansas City geboren, fliegt Robert Altman als Bomberpilot im Zweiten Weltkrieg, tätowiert Hunde (laut Fama), schreibt Stories, Stücke und Scripts, arbeitet lange fürs Fernsehen und debütiert 1955 als Filmregisseur. Sein Aufstieg zum filmischen Chef-Anthropologen der USA und Mythenfresser Nr. 1 beginnt 15 Jahre später mit *MASH*, jener zynischen Klamotte, die Pauline Kael als „beste amerikanische Kriegskomödie seit der Einführung des Tons“ und „geistig gesündesten US-Film der letzten Jahre“ preist. Ein Aufstieg mit doppeltem Nährboden. Zum einen **die Übergangszeit namens „New Hollywood“**, in der die alten Studiobosse abgetreten und die neuen Kommerz-Kaliber noch nicht angekommen sind. Zum anderen die unter dem Doppel-Sternzeichen Vietnam und Watergate stehende Ära, die als erste **Epoche amerikanischer Verunsicherung** in die Geschichte eingehen wird. New Hollywood schafft eine Art kreativen Leerraum für neue Talente, Themenstellungen und Erzählformen, das politische Desaster indes bringt ins Wanken, was über Generationen hin als festgefügt galt – den Boden nationaler Übereinkünfte und Glaubensgewissheiten.

Neben Scorsese wird Altman zum großen Realisten und Form-Veränderer dieser Kinoära und zum tiefschürfenden, risikobereiten Chronisten der amerikanischen Malaise. Zwischen 1970 und 1977 arbeitet er **mit klassischen Kino-Genres**, die er schlachtet, verbiegt, verformt: dem Kriegsfilm (*MASH*), Gangsterfilm (*Thieves Like Us*), Detektivfilm (*The Long Goodbye*), Spielfilm (*California Split*), Phantastischen Film (*Brewster McCloud*), Politikfilm und Musical (*Nashville*), Melodram (*3 Women*) – und dem Western, Inbegriff aller US-Genres: In *McCabe & Mrs. Miller* und *Buffalo Bill and the Indians* hält der Kapitalismus Einzug in den Westen, und das Showbiz übernimmt in Form des Western-Zirkus (Mutter des Hollywood-Western) die Rolle des alles zurechtlegenden Geschichtsunterrichts.

Altmans Amerika ist gebaut aus Hysterie, Neurose, Verlogenheit und Glamour. Ein Reich, in dem die Individuen krank oder einsam oder verrückt oder alles in einem geworden sind, ohnmächtig im Begreifen, machtlos im Tun, auch dann, wenn sie als „mächtig“ gelten. Selbst der Hollywood-Studio-Executive in *The Player* oder der Präsidentschaftskandidat in *Tanner '88* – Gefangene des Systems, Versehrte des pervertierten Traums. Dieser realen Auflösung entspricht bei Altman jene

der Form, die er von Film zu Film bewundernswert zur **zersplitterten, vibrierenden, nervösen Panorama-Erzählung** öffnet: Der fixe Plot wird durch **Improvisationen**, der Protagonist durch **Chöre**, der Satz durchs **Schwirren** von Stimmen & Tönen, das statische Bild durch **Netze** von Zooms & fließenden Fahrten abgelöst.

„Dem Chaos Eintritt gewähren“: Spätestens seit *Nashville* lässt sich damit jener polyphon flirrende, vielfigurige Realismus beschreiben, für den das Wort „altmanesk“ nur angemessen ist. Denn er macht auf ganz spezifische (und in der Folge häufig imitierte) Weise erfühlbar, wie schwindelerregend vielgestaltig, unübersehbar widersprüchlich, kurzum: chaotisch die sogenannte Realität ist. Obwohl er als Großmeister des gesellschaftlichen Sezierens gilt, ist Altmans Stärke weniger die Analyse als die decouvrierende **Ausmalung des Atmosphärischen** – ein **hingerissenes wie böses, genaues Beobachten**. Dass er das, was er beobachtet, zuvor inszeniert hat, zählt zu seinen genialischen Paradoxa. Nicht anders die nonchalante Verve im Umgang mit dem, was er in den Abgrund schickt. Sein aus dem Ärmel gebeuteltes Alltagschaos mutet leicht, spielerisch und überwältigend dokumentarisch an.

Seit Ende der 70er Jahre versuchte sich Altman mit wechselnder Fortüne an Komödien, Satiren, Liebesdramen, Theateradaptionen, einem Mysterienspiel und einer Comic-Verfilmung – um mit virtuosen Stücken wie der TV-Politsatire *Tanner '88* (später erweitert um *Tanner on Tanner*), der Hollywood-Abrechnung *The Player*, dem Story-Netzwerk *Short Cuts* und dem klassenkämpferischen Period Picture *Gosford Park* zu jener offenen, in Episoden zersplitterten Form zurückzufinden, die er selbst als *multi character form* bezeichnete. In diesem Stil, altmanesk, hat er sich auch knapp vor seinem Tod im November 2006 verabschiedet: mit dem elegischen *A Prairie Home Companion*, einem der schönsten Farewell-Filme des Kinos.

10. Februar bis 7. März 2012

In person:

Michael Snow

Michael Snow, geboren 1929 in Toronto, ist einer der einflussreichsten Künstler des letzten halben Jahrhunderts. Unter Snows vielfältigen Disziplinen – improvisatorischer Jazz, Malerei, Videoinstallation, Fotografie – ist der Film jenes Medium, dem er seinen Durchbruch Ende der 60er Jahre und seine zentrale Position im spätmodernen Kunstdiskurs verdankt. Es waren Filmkurator/inn/en und Filmkritiker/innen, die Snows Schaffen durchsetzten, lange bevor der Kunstbetrieb seine Bedeutung erkannte. Seine „structuralist epics“ (J. Hoberman) wie *Wavelength* (1967), *La Région centrale* (1971), *Rameau's Nephew* (1974) oder *So Is This* (1982) gelten als **Marksteine eines filmischen bzw. medialen Denkens, das mit Witz und Verve die eigenen Darstellungsmittel und das Verhältnis von Bild und Betrachter zum Thema macht.**

Viele Werke von Michael Snow sind in der filmhistorischen „Dauerausstellung“ des Filmmuseums – *Was ist Film* – kontinuierlich präsent. Das Programm **In person: Michael Snow** und die parallel dazu

gezeigte Ausstellung der Wiener Secession, *Michael Snow. Recent Works*, fokussieren daher eher auf jene Arbeiten und Aspekte, die in Österreich weniger bekannt sind. Und: sie bieten **die seltene Gelegenheit, Michael Snow auch in Form von Gesprächen und Einführungen zu seinem Werk kennenzulernen.**

Die vier Programme der Filmschau befassen sich mit Snows faszinierendem Frühwerk (darunter die Animation **A to Z** aus dem Jahr 1956 und **New York Eye and Ear Control**, angetrieben von Albert Aylers Musik); mit *Wavelength* als einem Kern seines Schaffens, dem Snow 2003 ein wundersames „Remake“ widmete (**WVLNT – Wavelength For Those Who Don't Have the Time**); mit seiner spielfilmlangen Auslotung des digitalen Mediums (***Corpus Callosum**, 2002); sowie mit zwei weiteren Hauptwerken, die er unmittelbar nach *Wavelength* realisierte: ↔ (*Back and Forth*) und *One Second in Montreal* (beide 1969).

Michael Snow wird bei allen Vorstellungen anwesend sein. Die Veranstaltung findet in Kooperation mit der Wiener Secession statt: Die Ausstellung **„Michael Snow. Recent Works“** (23. Februar bis 15. April 2012) zeigt neue Installationen und Foto-Arbeiten, die u.a. die Simultaneität im Zusammenspiel von Bild und Ton, die Projektionsebene als Grundlage der Wahrnehmung von Filmbildern und den Realismus der Fotografie thematisieren.

24. bis 27. Februar 2012

Premiere:

„Raavanan“ von Mani Ratnam

Unter den Regisseuren des indischen Unterhaltungskinos nimmt der 54jährige **Mani Ratnam** eine besondere Stellung ein. **Aus Südindien (Tamil Nadu) stammend**, profilierte er sich zunächst mit ambitionierten Großproduktionen in tamilischer Sprache, die **soziale Themen mit spektakulärem Einsatz der Technik** verhandelten. Ratnams *Nayakan* (1987) wurde vom *Time Magazine* in die Liste der „100 besten Filme aller Zeiten“ aufgenommen, und mit seiner Entdeckung des (mittlerweile zweifach Oscar-gekrönten) Komponisten A. R. Rahman wurde er auch auf dem Gebiet der Filmmusik zum Erneuerer. Ratnams tamilische Erfolge ermöglichten ihm schließlich den Crossover nach „Bollywood“: *Dil Se* (1998) mit Sharukh Khan, Ratnams erster Hindi-Film, war beim breiten Publikum in Indien eher umstritten, wurde jedoch im Westen weithin gefeiert – und gilt mittlerweile als Klassiker des modernen indischen Kinos (2003 war *Dil Se* auch im Filmmuseum zu sehen).

Ähnlich wie in *Dil Se* verknüpft auch **Ratnams jüngstes Projekt Raavanan (2010)** eine rasante, actionreiche und mit grandiosen *set pieces* ausgestattete Erzählung mit einem politischen Hintergrund – und bietet dazu noch eine ungewöhnliche Neulektüre des indischen Nationalepos *Ramayana*. Aus „Ravana“, dem zehnköpfigen Dämon und Antagonisten des Epos wird hier der Outlaw und Sozialbandit Veera (Vikram Kennedy). Dessen Entführung von Ragini (Aishwarya Rai in der „Sita“-Rolle) ist Auslöser und Antrieb der Handlung, denn Ragini ist die Frau des properen – und brutalen – Polizisten Dev (dem Äquivalent zur heldisch-göttlichen „Rama“-Figur im Epos).

Ratnam konnte dieses Unterfangen gleich in zwei – parallel gedrehten – Versionen realisieren: als Hindi-Film namens *Raavan* (hier wechselt der Darsteller Vikram Kennedy die Seiten und spielt den Cop) sowie in der tamilischen Version ***Raavanan***. Die indischen Filmwebsites und Kritiker debattieren seither vehement über die Spezifika beider Fassungen, wobei *Raavanan* meist den Vorzug erhält. Als er vergangenes Jahr bei den Filmfestspielen von Venedig den *Glory to the Filmmaker!* Award für sein Lebenswerk entgegen nahm, wählte Mani Ratnam *Raavanan* als jenen Film aus, der nach der Zeremonie gezeigt werden sollte.

1. und 2. März 2012

Weitere Informationen und Fotos finden Sie auf www.filmmuseum.at oder Sie wenden sich direkt an:
Sabine Maierhofer, s.maierhofer@filmmuseum.at, T + 43/1/533 70 54 DW 19 oder
Alessandra Thiele, a.thiele@filmmuseum.at, T +43/1/533 70 54 DW 32