Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 56 (2014)
Heft: 336

Heft

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.08.2025

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

Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

1.14

Peter Liechti – filmischer Spaziergänger

...

Phantombilder: Christoph Girardet und Matthias Müller

...

SHELL Graham

THE WOLF OF WALL STREET Scorsese

PHILOMENA Frears

TRAUMLAND Volpe

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 01

SCHWEIZER FILME IM VERLEIH DER FILMCOOPI ZÜRICH 2014

MILLIONS CAN WALK

von Christoph Schaub und Kamal Musale
ab 30. Januar

«Jan Satyagraha – The March for Justice»

L'ESCALE

von Kaveh Bakhtiari
ab 13. Februar

«Ein starker Film über eine Welt ohne Mitleid. Bemerkenswert»
20 Minutes

TRAUMLAND

von Petra Volpe
ab 20. Februar

«Bewegend und bestürzend»
NZZ

TABLEAU NOIR

von Yves Yersin
ab 13. März

«Dokumentarkino in Perfektion»
Schweizer Fernsehen SRF

NEULAND

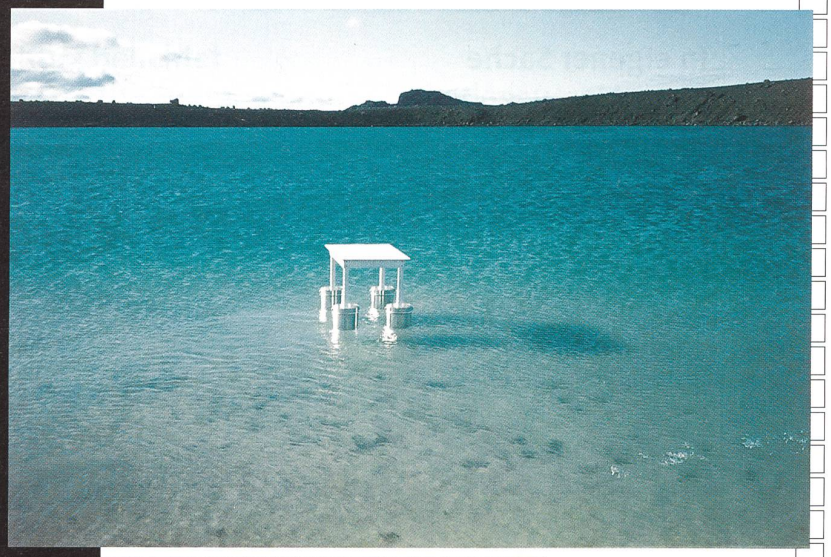
von Anna Thommen
ab 27. März

«Authentisch und ehrlich erzählt»
Schweizer Fernsehen SRF

Weitere Filme in Vorbereitung:

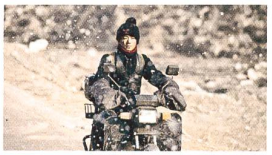
SHANA – THE WOLF'S MUSIC von Nino Jacusso
YALOM'S CURE von Sabine Gisiger
DORA ODER DIE SEXUELLEN NEUROSEN UNSERER ELTERN von Stina Werenfels
PUPPY LOVE von Delphine Lehericey

FILMCOOPI ZÜRICH
www.filmcoopi.ch



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
1.2014
56. Jahrgang
Heft Nummer 336
Januar 2014

Titelblatt:
Chloe Pirrie als Shell
in SHELL
Regie: Scott Graham



KURZ 5 *Solothurner Filmtage, Vorschau*
BELICHTET 6 *Il Giallo*
7 *Bücher*

KINO IN AUGENHÖHE 10 **Realismus und Traumpoesie**
SHELL *von Scott Graham*

FILMFORUM 13 **Burleske Show**
THE WOLF OF WALL STREET *von Martin Scorsese*
17 **‹Sob Stories›, lies: Schluchzgeschichten**
PHILOMENA *von Stephen Frears*

HOMMAGE 20 **Der Einzel-, Doppel- und Dreifachgänger**
Kleiner Rundflug über das Werk des filmischen Spaziergängers Peter Liechti

NEU IM KINO 31 **TRAUMLAND** *von Petra Volpe*
33 **12 YEARS A SLAVE** *von Steve McQueen*
35 **A TOUCH OF SIN** *von Jia Zhang-ke*
37 **NEBRASKA** *von Alexander Payne*

AUF DEM OPERATIONS-TISCH 38 **Phantombilder, Glance-Lichter**
Zur Fortführung des Kinos bei Christoph Girardet und Matthias Müller

KOLUMNE 44 **Engagiertes, politisches, radikales Kino**
Von Jean Perret

Impressum

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

Herausgeberin
Stiftung Filmbulletin

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

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

Korrektorat
Elsa Bösch, Winterthur

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Gerhard Midding, Julia Marx, Frank Arnold, Michael Lang, Michael Ranze, Pierre Lachat, Christoph Egger, Irene Genhart, Natalie Böhler, Johannes Binotto

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Stadtkino, Basel; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Solothurner Filmtage, Solothurn; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Elite Film, Filmcoopi, Look Now!, Pathé Films, United International Pictures, Zürich; Rapid Eye Movies, Köln; ein ganz besonderer Dank gilt sowohl Peter Liechti wie auch Christoph Girardet und Matthias Müller

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 2014 achtmal. Jahresabonnement Schweiz: CHF 69.– (inkl. MWST); Euro-Länder: € 45.–, übrige Länder zuzüglich Porto

© 2014 Filmbulletin
ISSN 0257-7852
Filmbulletin *56. Jahrgang*

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

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

Stiftungskapital
Für Beiträge an das Stiftungskapital dankt die Stiftung Filmbulletin folgenden Institutionen:

Swissperform, Schweiz. Kulturstiftung für Audiovision, Zürich

Suissimage, Stiftung Kulturfonds, Bern

Société Suisse des Auteurs SSA, Fonds culturel, Lausanne

ProCinema, Schweiz. Verband für Kino und Filmverleih, Bern

Katholischer Filmkreis Zürich

sowie den folgenden Privatpersonen:

David Streiff, Aathal; Cécile Speitel, Muttenz; Thomas Geiser, St. Gallen; Martin Girod, Zürich; Felix Liatowitsch, Basel; Res Balzli, Bern; Yvonne Lenzlinger, Winterthur.

In eigener Sache

Neue Herausgeberin Stiftung Filmbulletin und Nachfolgerin

Liebe Leserin
Lieber Leser

Seit über fünfundvierzig Jahren ist Walt R. Vian als Redaktions- und Verlagsleiter in Personalunion der «Mr. Filmbulletin». In dieser Zeit hat er aus dem vervielfältigten Mitteilungsblatt eine Filmzeitschrift von hohem inhaltlichem und gestalterischem Niveau gemacht, die international beachtet wird.

Das absehbare Ende der Ära Vian gab den Anstoss, der Zeitschrift eine solide neue Trägerschaft zu verleihen: Am 10. Dezember 2013 ist beim Amtsnotariat Winterthur-Wülflingen die «Stiftung Filmbulletin» gegründet worden. Sie übernimmt ab Januar 2014 die Herausgabe der Zeitschrift «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» vom bisherigen Trägerverein, dem Katholischen Filmkreis Zürich, und hat ein Stiftungskapital von Fr. 100 000. Präsident des Stiftungsrats ist *Jean-Pierre Hoby*, der langjährige Kulturchef der Stadt Zürich; ferner gehören dem Stiftungsrat alle bisherigen Vorstandsmitglieder des «Gründervereins Filmbulletin-Stiftung» an.

Im vergangenen Herbst hat der Gründerverein die Stelle der Redaktions- und Verlagsleitung ausgeschrieben und parallel zu den Vorbereitungen für die Stiftung das Bewerbungsverfahren durchgeführt. An seiner ersten Sitzung konnte der Stiftungsrat über die Nachfolge von Walt R. Vian entscheiden. Er hat in *Tereza Fischer-Smid* eine bestens qualifizierte Chefredaktorin und Verlagsleiterin gefunden: Die bisherige Oberassistentin und Dozentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich bringt in idealer Kombination sowohl Schreib- und Redaktionserfahrung als auch organisatorische Fähigkeiten mit und kennt sich im Bereich des E-Publishing aus.

Tereza Fischer wird am 1. April 2014 die Nachfolge von Walt R. Vian antreten und gemeinsam mit Redaktor Josef Stutzer die Zukunft des für die Filmkultur in der deutschen Schweiz unentbehrlichen Blattes prägen. Dies wird auch der Zeitpunkt für eine Würdigung von Walt R. Vians Leistung und die Vorstellung der Nachfolgerin sein.

Martin Girod
Präsident des Gründervereins Filmbulletin-Stiftung

Stiftungsrat
Jean-Pierre Hoby, Zürich (Präsident)
Matthias Brütsch, Zürich
Pia Gianinazzi, Lugano-Breganzona
Martin Girod, Zürich
Nicole Hess, Zürich
Duscha Kistler, Bern
Walt R. Vian, Winterthur
Konrad Wittmer, Suhr

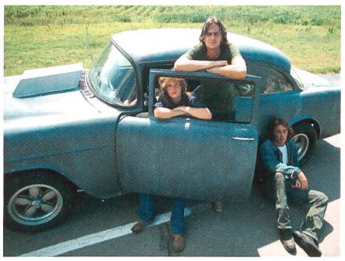
Kurz belichtet

Roman Signer in ZÜNDSCHNUR *(1989) von Peter Liechti*

FAHRENHEIT 451 *(1966) Regie: François Truffaut*

Mathieu Amalric in VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU *(2012) Regie: Alain Resnais*

TWO-LANE BLACKTOP *(1971) Regie: Monte Hellman*



Peter Liechti

Die diejährige *Rencontre* der Solothurner Filmtage gilt *Peter Liechti*, den Martin Girod einmal als einen der «Filmemacher, die uns mit jedem Film überraschen, weil ihre unbändige Phantasie zu immer neuen Ufern führt» charakterisierte (Filmbulletin 6.09). Die Schau des Gesamtwerks, von SOMMERHÜGEL von 1984 bis zu VATERS GARTEN von 2013, wird von zwei Gesprächen begleitet: Catherine Berger spricht mit Peter Liechti und Peter Mettler über non-fiktionalen Film (Samstag, 25.1., 16.45 Uhr), und Benjamin Heisenberg und Hannes Brühwiler von der Filmzeitschrift Revolver diskutieren mit Peter Liechti über erzählerische Risiken (Sonntag, 26.1., 16.30 Uhr). Zusätzlich spielen am Freitag, 24.1., ab 23 Uhr, acht Jahre nach HARDCORE CHAMBER MUSIC, das Trio Koch-Schütz-Studer auf.

Im Februar ist dann auch im *Kino Kunstmuseum* in Bern die Werkschau von Peter Liechti (beinah) vollständig zu sehen, und vom 14. bis 31. März findet die Werkschau im Berliner Kino Arsenal statt. Im übrigen haben die im Schweizerischen Verband der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten (SVFJ) organisierten Filmkritiker Peter Liechtis VATERS GARTEN kürzlich zum besten Schweizer Film des Jahres 2013 erkoren.

www.solothurnerfilmtage.ch, www.kinokunstmuseum.ch

Berlinale

Die diesjährige Berlinale (6.–16. 2.) wird mit THE GRAND BUDAPEST HOTEL von *Wes Anderson* eröffnet. Die Retrospektive stellt unter dem Titel «The Aesthetics of Shadow. Lighting Styles 1915–1950» anhand von insgesamt rund vierzig Stumm- und Tonfilmen unterschiedliche Beleuchtungsstile aus ausgewählten Genres und Dekaden der Filmgeschichte in Japan, den USA und Europa vor.

www.berlinale.de

ewz.stadtkino 14

Schon zum fünfzehnten Mal ist im Februar (14.–28. 2.) im Zürcher *ewz-Unterwerk Selnau* und im Kino *Arthouse Le Paris* das *ewz.stattkino* zu Gast. Das «andere Filmfestival» will «mehr als nur Kino» bieten und lädt zu «Erlebnissen» ein, «die weit über die Leinwand hinausgehen». So wird etwa BIG FISH von *Tim Burton* von einem nostalgischen Varietétheater mit *Dominic Ulli* begleitet, *Roger Bonjour* führt mit einer Lesung in TIREZ SUR LE PIANISTE von *François Truffaut* ein; zu FAHRENHEIT 451, ebenfalls von Truffaut, spielen live *Alexander Schiwow*, *Daniel Mouthon* und *Martin Lorenz* auf, und zu PEPPERMINTA von *Pipilotti Rist* kreiert der Parfümeur *Andreas Wilhelm* eine Duftentourage. Kindern wird zu PONYO von *Hayao Miyazaki* und DER KLEINE MAULWURF von *Zdenek Miler* ein Zvieri serviert. *kraut_produktion* vertont den trashigen Science-Fiction-Film FLASH GORDON von *Mike Hodges* neu, und zu LA DECIMA VITTIMA von *Elio Petri* wird live eine Synchronisation auf Schweizerdeutsch eingesprochen.

www.ewz.stattkino.com

Giallo

Das *Basler Stadtkino* unternimmt mit seinem Februarprogramm *Giallo – im Rausch von Blut und Farbe* eine Art Ehrenrettung des langezeit wegen seiner explizit-exzessiven Szenen verpönten italienischen Subgenres des Thriller- und Horrorfilms. Ist man nicht bereits Aficionado des Genres, lasse man sich doch zum Auftakt der Reihe von *Johannes Binotto* und seinem Filmvortrag «Triebbilder: zur Poetik des Giallo» (3.2., 20 Uhr) zu dieser Reise in ein «verdrängtes Reich der Kinogeschichte» verführen.

www.stadtkino.ch

Mathieu Amalric

Aus aktuellem Anlass – *Mathieu Amalric* überzeugt ja aktuell als Schauspieler und Roman-Polanski-Doppelgänger gerade in LA VÉNUS À LA FOURRURE – zeigt das *Filmpodium Biel/Bienne* eine kleine Reihe mit Filmen mit Amalric. Etwa noch QUAND J'ÉTAIS CHANTEUR von *Xavier Giannoli*, mit *Gérard Depardieu* und *Cécile de France*, und ACTRICES von und mit *Valeria Bruni Tedeschi* und mit *Noémie Lvovsky*. *Julian Schnabels* LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON und POULET AUX PRUNES von *Marjane Satrapi* und *Vincent Paronnaud* dürfen ebensowenig fehlen wie Amalrics Regiearbeit TOURNÉE, in der er mit einer Burlesque-Truppe durch die Provinz reist. Höhepunkt der Reihe ist VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU von Altmeister *Alain Resnais*.

www.filmpodiumbiel.ch

Stalker

Noch bis 2. März ist im *Maison d'Ailleurs* in *Yverdon* die Ausstellung *Stalker/Expérimenter la Zone* zu sehen. Das «Maison de la science-fiction, de l'utopie et des voyages extraordinaires» liess sich von *Rashit Safiullin*, dem Szenenbildner von Andrej Tarkowskijs STALKER, ein Stockwerk ganz im Geist der Zone ausstatten – mit Fotos von den Dreharbeiten, mit Skizzen und Malereien aus der Vorbereitungszeit und mit Installationen. In den andern Räumen werden mit den museumseigenen Schätzen, mit Büchern, Schallplatten, Comics, Filmplakaten, sowohl «Picknick am Wegesrand» evoziert, der Roman von Arkadi und Boris Strugatzki, der Tarkowskij zu STALKER inspiriert hat, als auch weitere postapokalyptische Szenarien. Selbstverständlich kommt die Ausstellung nicht um Tschernobyl herum, Mahnmal und real verseuchte Zone.

www.ailleurs.ch

Monte Hellman

«Jeder Mensch sollte einmal in seinem Leben TWO-LANE BLACKTOP gesehen haben, nicht unbedingt, damit er die simple Klarheit aller existentialistischen Wahrheiten, die *condition humaine américaine* gesehen und gefühlt hat, sondern damit jeder einmal Zeuge sein durfte von Vollkommenheit, davon, was Film ist: Bewegung durchs Leben zum Tod, ganz natürlich.» (Olaf Möller in filmwärts 33, 1995) Im Zürcher Kino *Xenix* besteht nun die Gelegenheit, TWO-LANE BLACKTOP zu sehen, denn es zeigt im Februar das Gesamtwerk von *Monte Hellman*, dem legendären Aussenseiter des US-Independent-Kino, der mit seinen allegorischen Low-Budget-Western RIDE IN THE WHIRLWIND und THE SHOOTING von 1966 und dem Hahnenkampf-Drama COCKFIGHTER von 1974 «New Hollywood» mitbegründet hat. Nach langer Vergessenheit tauchte 1992 sein Name unerwartet an prominenter Stelle der Credits von Tarantinos RESERVOIR DOGS auf. Nach nochmaliger Funkstille machte Hellman dann 2010 in Venedig mit ROAD TO NOWHERE fulminant wieder auf sich aufmerksam.

www.xenix.ch

«Tell Me What You See»

Bis zum 16. März ermöglicht der *Kunstverein Hannover* mit seiner umfangreichen Ausstellung «Tell Me What You See» einen Einblick in das

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Exklusiv für Filmbulletin-Leserinnen und -Leser
Mehr Kinogenuss für weniger Geld!

GUTSCHEIN

Im Wert von Fr. 10.–

ZÜRICH: Arthouse-Kinos, Kinokarte (Fr. 15.– statt Fr. 25.–)

kino karte .ch

Gutschein zum vergünstigten Bezug einer Kinokarte (Fr. 15.– statt 25.–), einlösbar bis 31. März 2014 an jeder Arthouse-Kinokasse. Die Erstladung von Fr. 50.– Guthaben ist nicht inbegriffen und erfolgt bei Einlösung des Gutscheins. Kinoadressen unter *www.arthouse.ch.*

Vorteile der Arthouse Kinokarte:

- Bargeldloser Ticketkauf in allen Arthouse Kinos und im Riffraff (Zürich)
- Reduktion von Fr 5.– auf allen Tickets in regulären Vorstellungen
- Onlinekauf von Tickets über www.arthouse.ch
- Privilegierter Zugang zu exklusiven Vorpremieren

mehr unter www.arthouse.ch

BERN: Quinnie-Cinémas, Memberkarte (kostenlos)

QUINNIE IM RICHTIGEN FILM MEMBERCARD

Gutschein zum kostenlosen Bezug einer Memberkarte (statt Fr. 10.–), einlösbar bis 31. März 2014 an allen Quinnie-Kinokassen. Die Erstladung von Fr. 65.– Guthaben (5 Eintritte) ist nicht inbegriffen und erfolgt bei Einlösung des Gutscheins. Kinoadressen unter *www.quinnie.ch.*

Vorteile der Quinnie-Memberkarte:

- Reduktion von Fr. 5.– pro Kinoeintritt
- Bis zu 5 vergünstigte Tickets pro Vorstellung
- Onlinekauf und -reservation gebührenfrei (www.quinnie.ch)
- Print-at-home (an der Kasse anstehen entfällt)

mehr unter www.quinnie.ch

BASEL: kult.kinos, Abokarte (kostenlos)

kult.kino

Gutschein zum kostenlosen Bezug einer Abokarte (statt Fr. 10.–), einlösbar bis 31. März 2014 an allen kult.kino-Kassen. Die Erstladung von Fr. 80.– Guthaben (6 Eintritte) ist nicht inbegriffen und erfolgt bei Einlösung des Gutscheins. Kinoadressen unter *www.kultkino.ch.*

Vorteile der kult.kino-Abokarte

- Preisreduktion für alle regulären Vorstellungen in den kultkino-Sälen sowie im Stadt- und Landkino Basel
- Bargeldloser Bezug von Kinotickets, online reservierbar
- übertragbare Abo-Karte, immer wieder aufladbar
- Guthaben des personalisierten kult.kino-Abos kann bei Verlust ersetzt werden (gegen Kartengebühr von Fr. 10.–)

mehr unter www.kultkino.ch

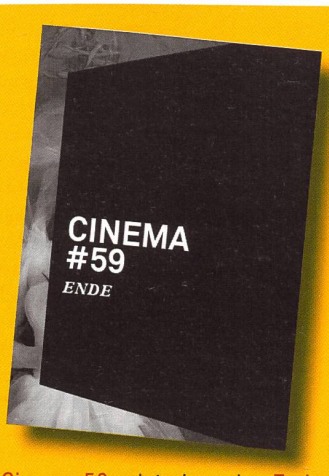
arthouse ARTHOUSE COMMERCIO MOVIE AG · QUINNIE IM RICHTIGEN FILM · kult.kino

«DAS WAR FÜR MANCHE WIE EIN WESPENSTICH»

Sie sehen 1 Prozent Talentkultur, präsentiert vom Migros-Kulturprozent.

Dies ist nur ein kleiner Teil aus einem Drehbuch. Und die Filmförderung wiederum ist nur ein Engagement von ganz vielen in den Bereichen Kultur, Gesellschaft, Bildung, Freizeit und Wirtschaft. Die ganze Welt des Migros-Kulturprozent entdecken Sie auf www.migros-kulturprozent.ch

MIGROS kulturprozent



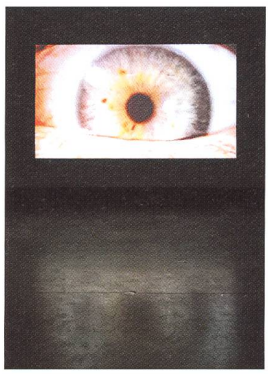
Seit Jahren eine Plattform für ausführliche Reflexionen über das nationale und internationale Filmschaffen

Cinema 59 zeigt, dass das Ende nicht das Ende bedeuten muss. Es gibt das versöhnliche, das pessimistische, das optimistische, das verschlüsselte, das missratene oder das ultrakurze Ende, aber auch das trotzige, das taube, das geflüsterte, das beiläufige oder das persönliche. In der Rubrik Sélection CINEMA kommentieren Filmkritikerinnen und -kritiker rund 30 Schweizer Spiel- und Dokumentarfilme des laufenden Produktionsjahres.

Cinema 59: Ende Schweizer Filmjahrbuch
€ 25,00/SFr 38,00 UVP 216 S. | Pb., viele Abb.

SCHÜREN

CONTRE-JOUR (2009)
von Christoph Girardet und Matthias Müller



FOOTBALL UNDER COVER (2008)
Regie: David Assman und Ayat Najafi

Gemeinschaftswerk der beiden Film- und Videokünstler *Christoph Girardet* und *Matthias Müller*. Die beiden arbeiten künstlerisch eigenständig in den Bereichen Film, Video und Fotografie, doch seit mehr als vierzehn Jahren arbeiten sie auch zusammen und kombinieren Zitate und Motive aus filmischem Fremdmaterial, um diese auf der Suche nach neuen Bedeutungsebenen zu andern Erzählsträngen zu verflechten. Gezeigt werden elf filmische Arbeiten von 1999 bis heute sowie ergänzend Fotografien. So wird etwa die Arbeit an CUT (2013) mit rund sechshundert in Motivgruppen geordneten Filmstills dokumentiert.

Am 12. Februar hält *Johannes Binotto* unter dem Titel «Exquisite Corpse: Das Kino der Transplantation von Girardet & Müller» einen Vortrag, auf den 27. 2. ist ein Künstlergespräch angekündigt, und am 5. März spricht die Filmemacherin *Birgit Hein* über Avantgarde und Medienkunst.

www.kunstverein-hannover.de

Flutlicht

Das erste Schweizer Fussballfilmfestival nennt sich *Flutlicht* und präsentiert unter dem etwas furchteinflössenden Titel «Der Tod, der Glaube und das Spiel» vom 31. Januar bis 2. Februar in den Sälen der *Basler «Bar du Nord»* im Badischen Bahnhof ausgewählte Dokumentar- und Kurzfilme über «die schönste Nebensache der Welt». Zu sehen sind etwa LES REBELLES DU FOOT von *Eric Cantona*, TOM MEETS ZIZOU von *Aljoscha Pause*, ein Langzeitporträt des ehemaligen Bundesligatalents Thomas Broich, und FOOTBALL UNDER COVER von *David Assmann* und *Ayat Najafi* über die Vorbereitungen zu einem Freundschaftsspiel in Teheran zwischen einer iranischen Frauennationalmannschaft und einem ausländischen Team anno 2006.

www.flutlichtfestival.ch

The Big Sleep

Angy Burri

4. 4. 1939–22. 12. 2013

«Burri hat in mehrjähriger Arbeit mit Freunden seinen Traum verwirklicht: die Selbstdarstellung als der, der er sein möchte. Das Entlebuch und die Napfgegend sind in THE WOLFER zu den Black Hills von Dakota geworden, reine Projektionsfläche für einen rückwärts und fernwärts gewandten Traum, dessen Genauigkeit in den Details sich nur mit der Akribie gewisser naiver Malerei vergleichen lässt. (...) Welche Begeisterungsfähigkeit muss Burri haben und vermitteln! Was für ein ausdauernder starker Träumer!»

Martin Schaub im Tages-Anzeiger-Magazin vom 1. 3. 1980

Ernest "Nag" Ansorge

28. 2. 1925–26. 12. 2013

«Die *animation de sable* belässt dem Sand sämtliche Bewegungen, die ihm von Natur aus eigen sind, und bringt sie auf die Leinwand. Aber das Verfahren geht auch einen Schritt weiter und animiert die Materie mit einer Dynamik, die sich in keiner Wüste und an keiner Küste findet, nämlich mit der Mobilität des Films. So setzt denn ein äusserst volatiles Vehikel ausgerechnet ein nicht minder volatiles Material um, was nun an Flüchtigkeit wirklich fast zu viel des Guten scheint. Aber herausschauen Gebilde, wie sie das Kino so delikat und so poetisch nur zu selten gesehen hat.»

Pierre Lachat in der Filmpodiums-Zeitung von Oktober 1999 anlässlich einer Werkschau Gisèle (1923–1993) und Ernest "Nag" Ansorge

Solothurner Filmtage
Vorschau

AKTE GRÜNINGER
Regie: Alain Gsponer

© *Regula Marthaler, maximage GmbH Filmprodutktion*

Eröffnet werden die diesjährigen *Solothurner Filmtage* (23. bis 30. Januar) mit dem Spielfilm AKTE GRÜNINGER – DIE GESCHICHTE EINES GRENZGÄNGERS von *Alain Gsponer*. *Stefan Kurt* spielt darin den Polizeihauptmann Paul Grüninger, der 1938 illegal Flüchtlingen über die Grenze in die Schweiz verholfen hat. (Am Sonntag, 26. 1., 17.15 Uhr, heisst das Thema des Podiumsgesprächs «Reden über Film» «Geschichte erzählen – zum Beispiel die von Paul Grüninger», gleichentags ist um 14 Uhr *Richard Dindos* Dokumentarfilm GRÜNINGERS FALL von 1997 zu sehen.)

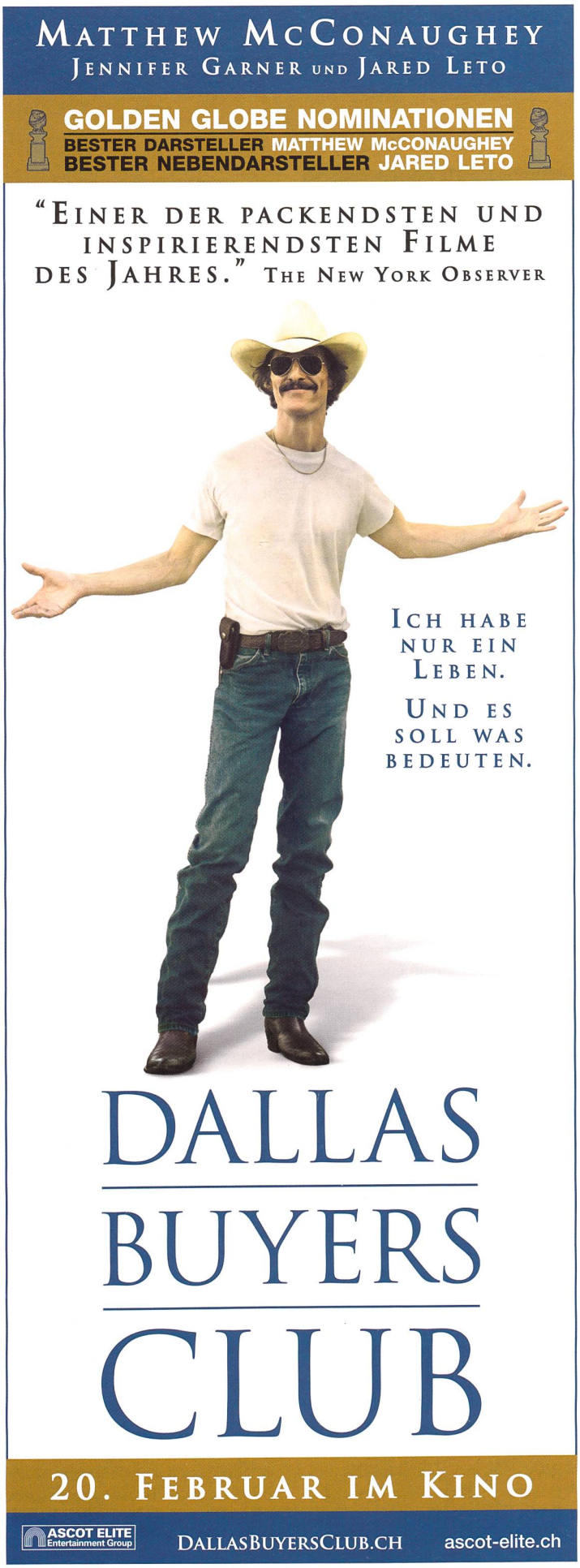
Das Thema des Programmschwerpunkts *Focus* heisst «Haltung»; präsentiert werden internationale Filme , deren filmische Umsetzung gesellschaftlich relevanter Stoffe überrascht und zu Diskussionen anregt. Etwa die Spielfilme CIRCLES von *Srdan Golubovic*, FOR THOSE WHO CAN TELL NO TALES und GRBAVICA, beide von *Jasmila Zbanic*, die um Schuld, Vergebung, Folgen der Gewalt im Bosnienkrieg kreisen. Im Zentrum von STOP THE POUNDING HEART von *Roberto Minervini* steht die strenggläubige Sara, die ihre Lebensweise in Frage stellt. Im Spielfilm VIA CASTELLANA BANDIERA von *Emma Dante* stehen sich zwei Frauen im Auto in einer engen Gasse gegenüber, eine Parabel auf das heutige Italien. In THE ACT OF KILLING von *Joshua Oppenheimer* inszenieren sich ehemalige Killer des indonesischen Regimes als Gangster und spielen ihre Taten nach (ein unter die Haut gehender Dokumentarfilm, der ab Mitte Januar auch in diversen alternativen Spielstellen zu sehen ist). In LA BATAILLE DE SOLFERINO von *Justine Triet* wird eine Journalistin, die von den französischen Präsidentschaftswahlen berichten soll, mit ihrem Ex-Ehemann konfrontiert, der die gemeinsamen Kinder sehen will. YOUTH von *Tom Shoval* wirft einen Blick auf die Jugend in Israel zwischen militärischem Alltag und sozialem Abstieg. Die Schweiz ist mit MAIS IM BUNDESHUUS von *Jean-Stéphane Bron* in der Reihe vertreten. Am Dienstag, 28. 1., gibt es eine Podiumsdiskussion mit *Ufuk Emiroglu* (Regisseur von MON PÈRE, LA RÉVOLUTION ET MOI), Roberto Minervini, Tom Shoval und weiteren Gästen zum Focus-Thema; anschliessend wird *Barbara Pichler*, Direktorin der Diagonale Graz, mit Jasmila Zbanic über deren Arbeit sprechen.

Der diesjährige *Prix d'honneur* der Solothurner Filmtage, ein Preis für Personen, die sich hinter den Kulissen um den Schweizer Film verdient gemacht haben, geht an die Maskenbildnerin *Martine Felber*. Sie hat als Masken- und Kostümbildnerin an über zwanzig Kinospielfilmen mitgewirkt, darunter etwa MARY QUEEN OF SCOTS von Thomas Imbach, VITUS von Fredi M. Murer und MARTHA von Sadra Nettelbeck.

Martine Felber hat auch die von *Felix von Muralt* kuratierte Ausstellung «Zwischen Backstage und Set – Kostüm-, Maskenbildner und Continuity als Fotografen» im *Künstlerhaus S11* (bis 16. 2.) mit Arbeitsfotos mitbestückt. Die Fotos, die von Maskenbildnerinnen, Kostümbildnern und Scripts von Schauspielern, Kostümen, Masken und ganzen Sets erstellt werden, dienen in erster Linie als Gebrauchsfotos, sind Gedächtnisstützen, Beweismaterial für künftige Drehtage und Garanten für die Continuity und entwickeln doch einen besonderen Charme und eine ganz eigene Poesie.

Das Podiumsgespräch des Verbands der Schweizer Filmjournalisten (29. 1., 12 Uhr) ist mit «Zu viele Schweizer Filme – zu wenig Medienpräsenz?» benennt, es wird das zuweilen gespannte Verhältnis zwischen Filmschaffenden und Kritikern diskutiert.

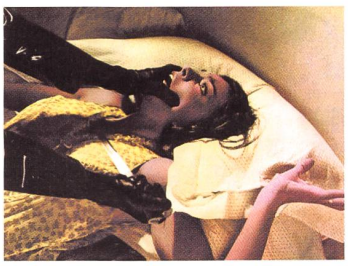
www.solothurnerfilmtage.ch



Wollüstiges Schaudern

Zur Giallo-Retrospektive im Stadtkino Basel

SEI DONNE PER L'ASSASSINO
Regie: Mario Bava



L'UCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO
Regie: Dario Argento

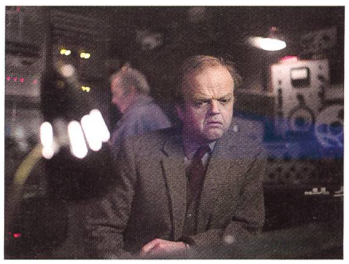
Warum nur nennt man dies Genre *giallo*, wo doch der dominierende Farbakzent das Rot ist? Der Name geht auf die gelben Einbände der Buchreihe zurück, mit der das Mailänder Verlagshaus Mondadori ab 1929 den Kriminalroman in Italien heimisch machte. Die *série noire*, die Gallimard anderthalb Jahrzehnte später in Frankreich lancierte, verwies da unmissverständlicher auf die inhaltliche Ausrichtung ihres Programms.

Eingeweihte wissen das natürlich längst. Und von ihnen gibt es eine ganze Menge. Der *giallo* hat, gewissermassen als mediterranes Bindeglied zwischen angloamerikanischer Schauerromantik und modernem Splatterfilm, eine fanatische (wenngleich zur Ironie fähige) Anhängerschaft. Kenner werden auf Anhieb die Bandbreite des stilistischen und thematischen Wildwuchses in diesem Subgenre darlegen können. Mit einiger Phantasie werden sie den Vorwurf der Misogynie entkräften, der ihm anhängt: Zwar sind die Opfer vorzugsweise weiblich, es ist allerdings nicht ausgeschlossen, dass auch mal Frauen die (unweigerlich phallische) Waffe, gewissermassen als Geste femininer Selbstermächtigung, gegen ihre Peiniger richten. Gelernte Trüffelschweine wissen gar die Vorzüge eines Films von, sagen wir, *Luigi Bazzoni* gegen die eines von *Giulio Questi* abzuwägen. Auch für Akademiker ist der *giallo* ein dankbares Feld, da er sich durchaus selbstreflexiv geben kann: Regelmässig werden die Sinne getäuscht, wird der Widerspruch zwischen Sehen und Wahrnehmung ausgelotet, über den schon Sherlock Holmes seinen treuen Dr. Watson belehrte.

Als Wertkonservativer darf man sich durchaus mit der Auswahl des *Stadtkinos Basel* zufrieden geben; zumal ein Gutteil dieses Filmkorpus nach exzessivem Verschleiss in Bahnhofskinos heute kaum mehr auf Zelluloid zu bekommen ist. Hier stehen Meister (*Mario Bava*, *Dario Argento*) und Gesellen (*Lucio Fulci*) der Gattung neben Filmemachern, die sich in sämtlichen populären Genres Italiens tummeln (*Sergio Martino*), und solchen, von denen man seither ganz andere Kost gewohnt ist (*Pupi Avati*). Bava, der den *giallo* Anfang der sechziger Jahre begründete, ist ein ideales Entrée zu diesem Erzählterrain. Allerdings zögert der Purist, schon LA RAGAZZA CHE SAPEVO TROPPO von 1963 dem Genre zuzuschlagen, da dem Schwarzweiss noch die Drastik fehlt, die man gemeinhin erwartet. In SEI DONNE PER L'ASSASSINO hingegen manifestiert sich ein Jahr später Bavas Leitthema, die Besitznahme von Figuren und Objekten durch eine feindselige Macht, im pulsierenden Wechsel farbigen Lichts. Der Regisseur ist fasziniert von der Duplizität der menschlichen Natur, bildet sie in eindringlicher Konkretion ab: als Spiegelung, Schattenwurf oder täuschend lebensechte Puppe. Er etabliert zugleich zentrale Motive, etwa den Serienmörder, der fortan, bis zum Finale zuverlässig getarnt mit schwarzen Handschuhen, Regenmantel und Hut, sein Unwesen treiben wird. Auch die schicksalhafte Verknüpfung von Schauplätzen und Figuren findet sich bei Bava, einem Meister der Atmosphäre, der den Schrecken aus einem wie durch böse Magie belebten Ambiente heraus entwickelt.

So obsessiv wie ihre Bösewichte folgen die Filmemacher festgelegten Ritualen. Die Gewalt ist sexualisiert; die sadistischen Mörder (sie müssen, da legen die Tarnkleidung und geflüsterten Drohungen oft falsche Spuren aus, nicht unausweichlich Männer sein) leiden in der Regel an einem unerlösten Kindheitstrauma und legen in ihren Werkzeugen das Inventar einer verletzten Seele aus; die unschul-

PROFONDO ROSSO
Regie: Dario Argento



BERBERIAN SOUND STUDIO
Regie: Peter Strickland

digen, moralisch gleichwohl befleckten Augenzeugen der Bluttaten sind oft Ausländer (bei Argento meist Angloamerikaner, die sich für ihre Anwesenheit in Italien rechtfertigen müssen und von der Polizei gern durch Einbehalten ihres Reisepasses unter Druck gesetzt werden; in Martinos LO STRANO VIZIO DI SIGNORA WARDH ist es die Frau eines Botschafters in Wien; Fulcis NON SI SEVIZIA UN PAPERINO operiert mit den Gegensätzen zwischen Nord- und Süditalien). Mitunter greifen die Kriminalfilme ins Übersinnliche aus; Wahn ist ein häufiges Handlungselement. Die Dramaturgie, deren Grundimpuls der Argwohn ist, lässt Spielraum für unterschiedliche Kamerastrategien: Subjektive Einstellungen und Fahrten sind keineswegs nur der Täterperspektive vorbehalten. Der suggestiven Musik kommt auf den rabiat orchestrierten Tonspuren eine Hauptrolle zu: als Lockruf, trügerische Fährte oder Besiegelung eines furchtbaren Schicksals.

Souverän bündelt Dario Argento in seinen Filmen die Erzählkräfte und Motive des Genres. Seine Drehbücher sind eine Spur eleganter und origineller konstruiert, man denke nur an die nächtliche Verfolgung in seinem Regiedebüt L'UCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO, in der sich die Rollen von Jäger und Gejagtem mittendrin plötzlich umkehren oder an die letzte Botschaft eines Mordopfers in PROFONDO ROSSO, die nur in Wasserdampf sichtbar ist. Bei ihm sind die Schockmomente so kunstvoll drapiert, dass sie den voyeuristischen Blick unterlaufen. Die Ermittlungen schillern zwischen kriminalistischer Recherche und psychologischer Allegorie. Sie legen immer neue Schichten des Verdrängten frei. Nicht selten tragen sie sich in Museen und Bibliotheken zu, Orten, an denen das Kulturerbe bewahrt wird. Die Galerieszene seines Debütfilms kündigt an, welch enormen visuellen Einfallsreichtum er in diesem Genre entfesseln wird: Sie ist inszeniert wie eine beklemmende Stummfilmsequenz. Argento treibt ein radikales Spiel mit Grössenrelationen (seine Totalen sind, zumal in der Aufsicht, atemraubend) und weiss selbst so vulgäre Stilmittel wie Zoom und Weitwinkel klug einzusetzen.

Neben der Komödie, dem Sandalenfilm und dem Western gehörte der *giallo* zu den kommerziellen Standbeinen des italienischen Kinos; er war ein beharrlicher Ausläufer des Booms populärer Genres (und markiert als kurzzeitige transalpine Kooperation Anfang der siebziger Jahre überdies die letzten Zuckungen der Edgar-Wallace-Serie). Angesichts seiner scharfen Konturen und seines überschaubaren Erzählrepertoires ist es erstaunlich, dass er keine nennenswerten Parodien nach sich zog – vielleicht, weil er ohnehin schwarzhumorig genug ist? Allerdings generierte er zahlreiche Hommagen, darunter AMER von *Hélène Cattet* und *Bruno Forzani* und BERBERIAN SOUND STUDIO. *Peter Stricklands* Film ist eine liebevolle Autopsie des Genres. Hier verschlägt es einen kleinlauten englischen Toningenieur in ein römisches Studio für Nachsynchronisationen, wo er wie ein Fisch auf dem Trocknen zappelt. Für den keuschen Puritaner wird es zusehends zu einem Martyrium, Komplize dieser Exzesse katholischer Angstlust zu sein. Von dem Film, den er vertonen soll, sieht man keine Einstellung. Sein sadistischer Furor wird allein klangsinnlich spürbar. Diese Studie von Klaustrophobie und Paranoia führt vor, wie sehr es sich lohnt, bei einem *giallo* Augen und Ohren offen zu halten.

Gerhard Midding

www.stadtkino.ch

Gefährliche Schauplätze

Johannes Binotto über das Unheimliche und seine räumliche Konstellation

Sei es eine Erscheinung am Himmel, die man sich nicht erklären kann, oder der Eindruck, das stockdunkle Zimmer, in dem man herumtappt, habe sich merkwürdigerweise ausgedehnt und einem obendrein böswillig seine Möbel in den Weg geschoben: Wir alle kennen die Erfahrung des Unheimlichen. Am häufigsten begegnet sie uns aber als künstlich induzierte, in Konfrontation mit Literatur, mit Bildwerken, mit Filmen. Es verwundert daher nicht, dass das Unheimliche, obwohl als Qualität des Erlebens zunächst von der Psychologie erforscht, zu einer so beliebten Domäne der Literaturwissenschaft und verwandter Felder wurde.

Dass sich dem Phänomen noch immer neue Perspektiven abgewinnen lassen, beweist *Johannes Binotto* mit seiner Dissertation «TAT/ORT. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur». Ausgehend von den psychoanalytischen Theorien Freuds und Lacans betrachtet der Zürcher Kulturwissenschaftler und Filmpublizist das Unheimliche für einmal nicht unter dem Aspekt von Stimmung und Gefühl, sondern als räumliches Ereignis. Anhand von sechs Werkgruppen untersucht er die mediale Konstruktion von Räumen, die «schillernde Zwischenreiche» eröffnen im Übergang von Fremdem und Vertrautem, innen und aussen, Leben und Tod.

In diesen Kunstwerken – so Binottos These – ist der Ort nicht blosse Bühne eines Geschehens, sondern wird selbst zum Täter. So etwa in Edgar Allan Poes Schauergeschichte «Ligeia», in der ein gespenstisch eingerichtetes Brautgemach nicht so sehr Ausdruck als vielmehr Ursache des in ihm waltenden Wahnsinns ist. Mehr noch, solche Werke beschreiben nicht nur welche, sie werden selber zu unheimlichen Räumen, in denen der Rezipient jede Sicherheit und Orientierung verliert: «Beim Lesen der Irrgärten in Poes Texten sind wir selbst in jene noch unheimlicheren Irrgärten getappt, die seine Texte selbst sind.» Ob er die von Poe oder Charlotte Perkins Gilman beschriebenen Räume als Metaphern für das Schreiben und Lesen von Texten deutet, nur auf dem Zeichenpapier mögliche Perspektiven in Piranesis Kupferstichen imaginärer Kerker betrachtet oder Lovecrafts «endlose Reisen durch verwesende Medienlandschaften» verfolgt, letztlich findet Binotto das Unheimliche seiner Untersuchungsgegenstände stets in deren selbstreferenziellem Charakter begründet.

Als besonders gewinnbringend erweist sich dabei die Auseinandersetzung mit dem Kino. Präzise beobachtet und pointiert formuliert, führt der Autor vor, wie Fritz Langs Filme auf das verweisen, was sie sind: ein Spiel aus Licht und Schatten, das seine Räume im Zeigen erst schafft, ständig begrenzt und bedroht von jenem «jenseitigen Bereich» ausserhalb des Bildes, dem Off. Dies ist auch der Ort, aus dem in Dario Argentos TENEBRE behandschuhte Mörderhände Opfer überrumpeln, von denen sie längst hätten bemerkt werden müssen. Binotto gelingt es, solch manifester Unlogik mit seiner «Topo-Logik» überraschende neue Lesarten abzugewinnen (schade nur, dass die oft kleinen, dunklen Fotos hier wenig erkennen lassen). Er errichtet einen «Denkraum» (wie es Aby Warburg nennt) aus brillanter Rhetorik, in dem der Leser sich bisweilen verirren kann, den zu begehen aber ein beachtliches intellektuelles Vergnügen ist.

Julia Marx

Johannes Binotto: TAT/ORT. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur. Zürich, Berlin, Diaphanes, 2013. 304 Seiten, Fr. 40.–, € 26,95

28e Festival International de Films de Fribourg

Fribourg International Film Festival
@FribourgIFF

29.03. – 05.04.2014

www.fiff.ch

ewz.stattkino'14
Das andere Filmfestival
14. bis 28. Februar 2014

Di 25. Februar
A Clockwork Orange
Live-Remix/Soundtrack
von «pulp.noir»

Mi 26. Februar
La decima vittima
mit Live-Synchronisation
ins Schweizerdeutsche
von Boni Koller & Co.

Do 27. Februar
Mulholland D
Live-Soundtrack
«Whistler&Hustle

...und vieles mehr

ewz
Die Energie

ewz.stattkino.com

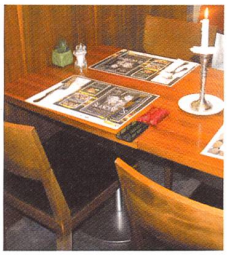
FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

propaganda

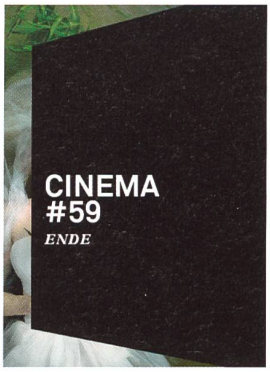
ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Aus der Schweiz und anderswo

Bücher zum Lesen



Hätten Sie es gewusst? «Die Schweiz ist paradoxerweise die grösste europäische Filmnation, geht man von der Anzahl produzierter Filme pro Einwohner aus!» Mit solch verblüffenden Zahlen wartet *Olivier Moeschler* in seiner Studie «Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum» auf. Der Kultursoziologe, der unter anderem beim Schweizer Bundesamt für Statistik für die Erhebungen zum Kulturverhalten zuständig ist und dort seit 2012 den Bereich Kultur leitet, relativiert diesen Superlativ allerdings gleich im nächsten Satz, wenn er zu den für die Filmförderung bereitgestellten Mitteln berichtet, dass sich die Schweiz dabei im Mittelfeld befindet: «mit 2,75 € pro Einwohner weit hinter Frankreich (8,70 €), Norwegen und Dänemark, doch vor Deutschland (2,49 €), Belgien und dem Vereinigten Königreich (1,91 €)».

In der auf seiner Dissertation von 2008 basierenden Untersuchung, die «für die deutsche Ausgabe korrigiert, überarbeitet, ergänzt und weitergedacht wurde», beschäftigt sich Moeschler mit der Entwicklung der Schweizer Filmförderung im Spannungsfeld zwischen Staat, Film und Publikum. Daraus lassen sich nicht nur für die Schweiz Lehren ziehen, schliesslich ist auch in Deutschland die Kultur Sache der Bundesländer wie in der Schweiz die der Kantone. Auch die Frage, wieweit man Filme für den Weltmarkt oder für das Schweizer Publikum produzieren will, stellt sich in anderen Ländern ebenso. Eine Reihe der Filme, die Moeschler als Beispiele für die «Geistige Landesverteidigung» beziehungsweise auch die «Hollywood-Träume der Schweizer» (wie DIE VIER IM JEEP) in den ersten Kapiteln erwähnt, sind heute dank Fernsehsendern wie 3sat auch in Deutschland bekannt, doch gewinnbringender sind die späteren Kapitel, wenn es um Filme geht, die doch noch stärker im heutigen Bewusstsein verankert sind, und wenn es auch darum geht, wieweit die Anhänger des Autorenfilms die staatliche Institution nicht fälschlicherweise als monolithischen Block verdammt haben. In das Dunkle des «praktisch unerforschten Gebiets» (Moeschler) der staatlichen Filmförderung bringt diese Untersuchung einiges Licht, bis hin zu den unterschiedlichen Konzepten der verschiedenen Leiter der «Sektion Film» beim Bundesant für Kultur. Gerne sähe man eine entsprechende Untersuchung zu Deutschland.

Ist das Interesse am Schweizer Kino beim Leser ausserhalb der Landesgrenzen damit einmal mehr geweckt, so greift man zur neusten Ausgabe des Jahrbuchs *Cinema* (der mittlerweile neunundfünfzigsten), um sich darüber zu informieren, was man von der laufenden Schweizer Produktion in deutschen Kinos überhaupt sehen konnte: Von den dreiundreissig im Kapitel «Sélection Cinema» aufgelisteten (und wiederum mit Credits und einer Besprechung gewürdigten) Titeln sind neun in deutschen Kinos gelaufen beziehungsweise für einen Kinostart in 2014 angekündigt. Aber selbst die Filme so renommierter Regisseure wie Thomas Imbach, Xavier Koller und Yves Yersin sind nicht darunter.

Dasselbe gilt auch für den neuen Film von Peter Luisi, dessen Vorgänger DER SANDMANN in Deutschland einen Kinostart hatte. Luisi ist einer der beiden Beiträge im «CH-Fenster» des Bandes gewidmet, ein achtseitiges Werkstattgespräch. Der andere Text gilt dem Filmemacher, Filmforscher und Filmliebhaber Viktor Sidler, von dem *Thomas Christen* ein ebenso informatives wie auch persönlich geprägtes Porträt zeichnet.

Zentrales Thema von Cinema #59 ist «Das Ende». Von der «Verteidigung des Happy Ends» über die Apokalypse im Kino bis zum Ende des Zelluloids angesichts der «Digitalen Zeitenwende» reicht das Spektrum, anregend zu lesen wie immer.

Als kürzlich INSIDE LLEWYN DAVIS, der neue Film der Gebrüder Coen, in den Kinos lief, fand man zwar in den Kritiken den Hinweis, dass der Film von der Biografie des Musikers Dave van Ronk inspiriert wurde – aber nicht, dass diese Autobiografie wenige Monate zuvor in deutscher Sprache erschienen war. «Der König von Greenwich Village. Die Autobiografie» von *Dave van Ronk* und *Elijah Wald* beginnt mit einem Vorwort des nicht unbekannten Krimi-Autors *Lawrence Block*, aus dem man nebenbei auch erfährt, dass er damals (teilweise mit van Ronk zusammen) einige Lieder geschrieben hat. van Ronk, der 2002 starb, schreibt in einem nüchternen, lakonisch-witzigen Stil, selbst wenn er im ersten Kapitel von der harten Zeit in der Klosterschule berichtet. Die Stelle, wo Bob Dylan im Buch zum ersten Mal Erwähnung findet, lautet: «Aus "Chimes of Trinity" (eines der Lieblingslieder von Dave van Ronks Grossmutter; Anmerkung F. A.) machte Dylan "Chimes of Freedom" – Omas Version war besser.» Ein lesenswerter Bericht aus erster Hand über die Ursprünge einer einflussreichen Musikrichtung.

In der Musik verbindet er Tradition und Gegenwart, Westliches mit fremden Kulturen: Er spielte mit Musikern aus Asien und Afrika, machte Songs aus der Depressionsära und den Zeiten des New Deal wieder populär – ebenso wie kubanische Musik. Letzteres ist festgehalten von THE BUENA VISTA SOCIAL CLUB von Wim Wenders (1999), für den er auch Filmmusiken, unter anderen für PARIS, TEXAS, schrieb. *Ry Cooder* ist ein versierter Geschichtenerzähler, davon zeugt auch sein Erzählband «In den Strassen von Los Angeles» mit acht Geschichten, die zwischen 1940 und 1950 angesiedelt sind. In der ersten ist der Ich-Erzähler ein Mann, der von Tür zu Tür geht, um Einträge in das Stadtregister von Los Angeles zu sammeln und dabei mehrfach über Leichen stolpert, so dass er schliesslich im Polizeigewahrsam landet.

Cooder schreibt in einem lakonischen Stil mit einem genauen Blick für die Details des Alltags, auch die von mittlerweile nicht mehr existierenden Orten wie dem Viertel Chavez Ravine (dem er vor einigen Jahren mit dem gleichnamigen Album einen ganzen Songzyklus gewidmet hat). Als filmisches Äquivalent dazu empfiehlt sich LOS ANGELES PLAYS ITSELF, Thom Andersens dreistündige Filmcollage über die «City of Angels».

Frank Arnold

Olivier Moeschler: Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum. Aus dem Französischen von Claudine Kallenberger. Marburg, Schüren Verlag, 2013. 139 S., Fr. 29.90, €19,90

Cinema # 59: Ende. Marburg, Schüren Verlag, 2014. 201 S., Fr. 35.40, € 25,–

Dave van Ronk mit Elijah Wald: Der König von Greenwich Village. Die Autobiografie. München, Wilhelm Heyne Verlag, 2013 (Heyne Hard Core 67638). 368 S., Fr. 15.90, € 9,99

Ry Cooder: In den Strassen von Los Angeles. München, Wilhelm Heyne Verlag, 2013 (Heyne Hard Core 40985). 352 S., Fr. 13.50, € 8,99

Realismus und Traumpoesie

SHELL von Scott Graham

Shell ist siebzehn, wirkt aber reifer. Sie lebt mit ihrem Vater Pete in den fast menschenleeren, waldlosen schottischen Highlands. Unweit eines Sees, an einer Durchgangsstrasse. Dort betreiben die beiden eine Tankstelle mit Autowerkstatt und Kiosk. Das Verkehrsaufkommen ist gering, kommt im Winter fast zum Erliegen. Tag und Nacht donnern Lastwagen vorbei, Halt machen vor allem Lieferanten und Handwerker aus der Umgebung. Sie lassen Benzin nachfüllen, trinken Kaffee und Tee, halten einen Schwatz. Dann und wann tauchen Touristen und Ausflügler auf, nicht selten um zu melden, dass sie eben ein Wildtier gerammt haben und Hilfe benötigen. Dann rücken Pete und Shell mit dem Abschleppwagen aus und betätigen sich sogar als Abdecker, wenn die Tiere schwer verletzt sind.

Eine gottverlassene, mythische Gegend ist also der Schauplatz im ausgereiften, kammerspielartigen Beziehungsdrama des schottischen Regisseurs und Drehbuchautors Scott Graham (geboren 1974). SHELL ist sein Spielfilmdebüt, eine Weiterentwicklung seines gleichnamigen Kurzfilms von 2006, der international für Aufsehen sorgte.

Erzählt wird von einer schicksalhaften Vater-Tochter-Beziehung, die unausweichlich auf eine Tragödie zusteuert: Einst hatte Pete für seine Lebensliebe, Shells Mutter, die Tankstelle aufgebaut, vermeintlich einen sicheren Hort für die Kleinfamilie. Doch für die Frau wurde der Lebensraum zu eng. Sie machte sich aus dem Staub, liess Pete mit dem Mädchen zurück. Ein harter Schlag für den introvertierten, menschenscheuen Handwerker, obwohl die Tochter früh mithalf, das Geschäft zu führen. Doch jetzt, wo sie zur Frau wird, tauchen unlösbare Probleme auf: Die Zuneigungsbedürfnisse der Tochter sind eindeutiger, fordernder geworden – ja, sie haben bereits inzestuöse Züge.

Das verängstigt Pete, der mit Emotionen kaum umzugehen weiss. Zumal ihn Shell zunehmend an deren Mutter erinnert. Kommt dazu, dass er von lebensbedrohenden epileptischen Anfällen geschüttelt wird und mangels ärztlicher Versorgung ohne die Hilfe der Tochter nicht sein kann. Die gegenseitige Abhängigkeit ist also existenziell im engsten Sinne des Wortes.

SHELL ist ein *Roadside-Movie*: Grahams Protagonisten sind auf der Suche nach sich selbst, aber nicht wirklich unterwegs. Sie verharren statisch in ihrem Kernumfeld, saugen auf, was ihnen ihre Gäste an Informationen, Energien mitbringen. Doch für Pete ist auch das schon zu viel geworden. Beim Auftauchen von Besuchern zieht er sich in die Werkstatt oder die Küche zurück und überlässt Shell die Betreuung der Kundschaft. Mal ist es eine Mutter mit Kind, das auf die Toilette muss, oder es sind Stammkunden. Wie Hugh, der an Wochenenden anreist, um im nächst grösseren Ort seine von ihm getrennt lebenden Kinder zu besuchen. Was sich allerdings eher als Vorwand entpuppt: In Tat und Wahrheit will der Mann in den Vierzigern offensichtlich vor allem Shell nahe sein, bringt Geschenke mit.

Eine Geschichte wie diese verlangt nach einer überzeugenden Besetzung. Graham hat sie gefunden, insbesondere auch für die Hauptcharaktere. Dem englischen Theaterschauspieler *Joseph Mawle* gelingt die präzise, plausible Ausgestaltung der Vaterfigur, das Porträt eines Verlorenen, der in seiner engen Sinneswelt wie unentrinnbar gefangen scheint. Als Shell brilliert die Schottin *Chloe Pirrie* (1987 geboren). In ihrem ersten Spielfilm ist sie ein paar Jahre älter, als es die Rolle vorsieht. Das aber ergibt Sinn: Vordergründiges Lolita-Gehabe wäre nicht passend für einen Part, in dem sich seelentiefe Zerrissenheit, rehartige Scheu und unbändiger Freiheitsdrang duellieren.

Scott Graham benennt als filmische Leitfigur den sowjetrussischen Cineasten Andrej Tarkowskij, über den Ingmar Bergman einst sagte, er habe eine Sprache gefunden, die dem Wesen des Films entspreche: das Leben als Traum. An dieser Erkenntnis hat sich Graham durchaus orientiert, wenn man das Wechselspiel von drastischem Realismus und herber Traumpoesie in SHELL erkennt. Ein weiteres Vorbild ist der Schotte Bill Douglas, der in den siebziger Jahren mit autobiografischen Werken wie MY CHILDHOOD das britische Filmschaffen stilistisch geprägt hat. Etwa mit seinem Tonkonzept, das anstelle zusätzlicher Musik Natur- und Alltagsgeräusche als dramaturgische Akzentsignale etablierte. Abgesehen von drei Songkompositionen von *Mark Knopfler*, *Isobel Campbell* und *Kenny Anderson* folgt Graham diesem Prinzip und kreiert eine Anmutung, die sich vom oft penetranten Soundgeblöke im aktuellen Filmschaffen abhebt.

Bildlich begeistert Grahams Film mit der atmosphärisch dichten Lichtsetzung von *Donny Campbell* und der Kamerachoreografie von *Yoliswa Gärtig*. Eine fahle Highland-Koloratur umhüllt den Plot und vermittelt visuell das Widerspiel von klaustrophobischer Enge und Shells Sehnsucht nach Öffnung. Etwa dort, wo ein junger Kollege von Shell auftaucht, der eben seinen Job in einem Sägewerk verloren hat und bei seiner Mutter im familieneigenen Pub aushilft. Er macht Shell verkrampft den Hof und hat zuweilen Sex mit ihr im Auto. Doch Shell lehnt eine Beziehung ab, weil sie das autistische Wesen des Jungen verunsichert, vielleicht an ihren Vater mahnt.

Und so ist es denn ein nicht unerwarteter, aber klischeefrei inszenierter tragischer Zwischenfall, der Shell – die Muschelfrau – dazu zwingt, einen Schritt zu wagen, der drohenden Perspektivenlosigkeit ihres Daseins zu entfliehen. Sie folgt für einmal ganz ihrer eigenen wilden, unzähmbaren Wesensnatur. Scott Graham schafft eine Stimmung von rätselhafter, geheimnisumflorter Tristesse, wie sie nur ein harmonisches Filmkunstwerk erzeugen kann.

Michael Lang

R, B: Scott Graham; K: Yoliswa Gärtig; L: Donny Campbell; S: Rachel Tunnard; A: James Lapsley; Ko: Rebecca Gore. D (R): Chloe Pirrie (Shell), Joseph Mawle (Pete), Michael Smiley (Hugh), Iain De Caestecker (Adam), Paul Thomas Hickey (Robert), Kate Dickie (Clare). P: Brocken Spectre Jockey Mutch; Margaret Matheson, David Smith. Grossbritannien 2012. 90 Min. CH-V: Look Now! Filmverleih, Zürich

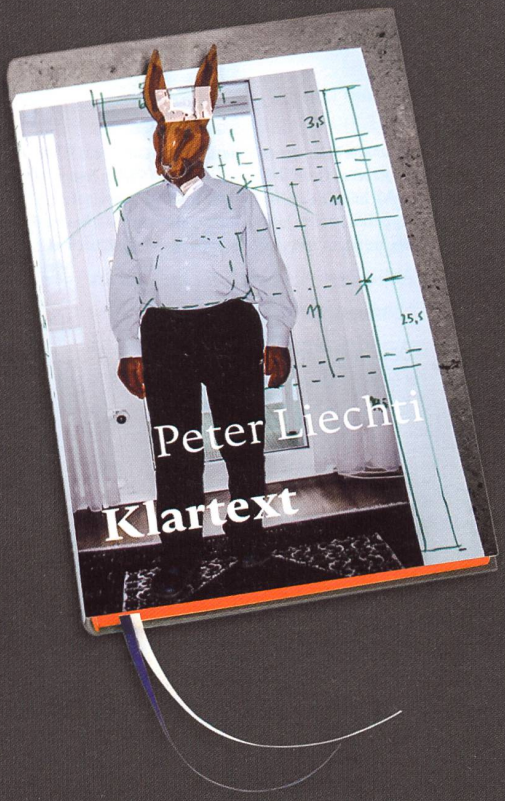
Jean-Claude Carrière, Drehbuchautor

16. Februar – 30. März 2014

im Filmpodium Zürich

Stadt Zürich
Kultur

www.filmpodium.ch



Jetzt bestellen bei info@vexer.ch

Burleske Show

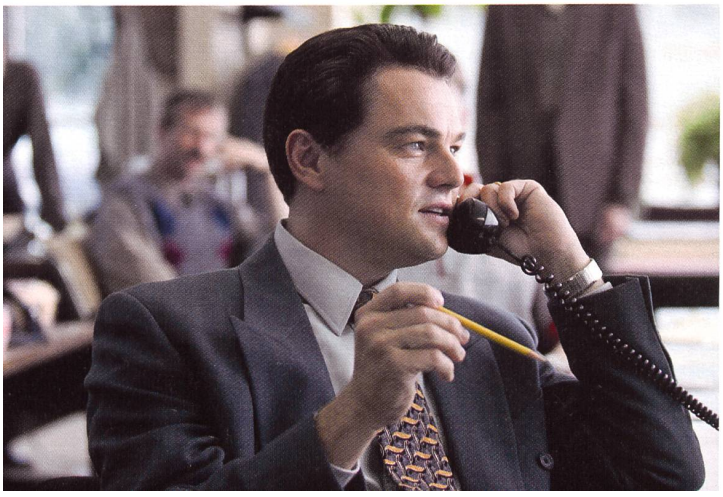
THE WOLF OF WALL STREET von Martin Scorsese

Seit fast einem halben Jahrhundert macht Martin Scorsese, inzwischen einundsiebzig Jahre alt, jetzt schon Filme, eine bewundernswerte Karriere, die aber auch immer eine andere Seite hat. Scorsese verfolgt mit dem Kino auch seine privaten Interessen, in seinen Dokumentationen über das amerikanische und italienische Kino etwa, aber auch über zeitgenössische Musik, vom Blues bis zu den Stones, von Bob Dylan bis zu George Harrison. Die Magie des Kinos und das Mitreissende der Musik, die Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum, zwischen Darstellung und Wahrnehmung interessieren Scorsese, und darum verwundert es nicht, dass er, nach THE KING OF COMEDY und RAGING BULL, wieder einen Mann in den Mittelpunkt rückt, der die Aufmerksamkeit anderer wie kein zweiter sucht.

Der Wolf des Filmtitels basiert, wie Henry Hill in GOODFELLAS, Jake LaMotta in RAGING BULL oder Georges Méliès in HUGO, auf einer authentischen Figur und treibt ihren Mythos, den man so gar nicht hätte erfinden können, lustvoll auf die Spitze: Jordan Belfort war ein junger Börsenschwindler, der in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts die Firma Stratton Oakmont gründete und fast fünfzig Millionen Dollar im Jahr verdiente – bis er 1998 verhaftet und in zehn Punkten der Geldwäsche und des Aktienbetrugs angeklagt wurde. So wie *Leonardo DiCaprio* ihn spielt, ist er ein Selbstdarsteller unter Strom, ein hungriger junger Mann mit aufgeblasenem Ego – den Kopf voller Allüren. Von Beginn an kommentiert Belfort seine zahlreichen windigen Geschäfte und privaten Ausschweifungen mit stolzem und enthusiastischem Voice-over. Dabei spricht er gelegentlich den Zuschauer direkt an, flüstert ihm auch schon mal unter vorgehaltener Hand etwas zu, so als leite er ihn durch den Film. Doch nicht immer erweist er sich als verlässlicher Erzähler, manchmal muss er auch korrigierend eingreifen – so wie bei dem roten Ferrari, der eine Landstrasse entlangrast. In Wirklichkeit sei er aber weiss gewesen, so Belfort – prompt ändert sich die Farbe. Und dann erzählt Belfort, wie alles begann, wie er als Zweiundzwanzigjähriger in der florierenden Firma des Wall-Street-Profis Mark Hanna anheuert, unter

dessen Fittichen das Handwerk des Geldverschiebens lernt und auch in die angenehmen Seiten des Lebens (sprich: Drogen und Sex) eingeführt wird. Doch dann der 19. Oktober 1987 – Börsencrash! Belfort steht mit seiner Frau Teresa unverhofft auf der Strasse. Durch eine Kleinanzeige findet er eine Anstellung in einer Penny-Stock-Klitsche in New Jersey, wo er Billigaktien an Hausfrauen, Rentner und Angestellte verscherbelt – bei einer Provision von fünfzig Prozent! Als er sich zum ersten Mal ans Telefon setzt, um einem Wildfremden das Geld abzuschwatzen, steht die ganze Belegschaft um ihn herum und hört bewundernd zu: So viel Charme, Eloquenz und Überzeugungskraft, fernmündlich übertragen, haben sie noch nicht erlebt. Dann erlaubt Belfort es, dass zufällig Donnie Azoff in sein Leben tritt. Schnell ist die Idee einer eigenen Broker-Firma geboren. Der Beginn von Stratton Oakmont. Die anderen Mitstreiter stellt Belfort dem Zuschauer steckbrieflich kurz vor, sogar ein Muskelprotz ist dabei. Sie alle sind ahnungslose, laute und ruppige Flegel, denen es trotzdem gelingt, durch schriftlich festgelegte Sätze Kunden bei ihrer Gier zu packen und zu überreden. Und das ist das eigentlich Erschreckende an diesem Film: Hier sind Angeber und Dummköpfe am Werk, die mit ihrem Reichtum protzen und keinen Geschmack haben. Einmal fällt das Schlagwort von den «Masters of the Universe», was Assoziationen zum Dokumentarfilm von Marc Bauder weckt. Doch dem Intellekt von Rainer Voss, Bauders Protagonisten, wären Belfort und Co. sicher nicht gewachsen. Für die Kunden haben sie nur Verachtung übrig, wie eine Szene beweist: Da macht Belfort während eines Telefongesprächs zur hämischen Freude seiner Mitarbeiter obszöne Gesten – bis der Deal endlich abgeschlossen und der Kunde über den Tisch gezogen ist. Das Geld fliesst in Strömen – Belfort lebt in Luxus und Überfluss: riesengrosses Anwesen, Hubschrauber, Luxusauto, eine neue, verwöhnte und anspruchsvolle Frau, der er sogar eine Yacht mit ihrem Namen, Naomi, schenkt. Doch längst hat sich das FBI in Gestalt des Agenten Patrick Denham an Belforts Fersen geheftet.

Geld, Gier, Drogen, Alkohol und Sex: Martin Scorseses Blick hinter die Kulissen der Wall Street ist eine burleske Show, laut, geschäftig, wild, ungestüm, komisch, mit aussergewöhnlicher Virtuosität inszeniert. Und in jeder Hinsicht besonders: drei Stunden Lauflänge, Freeze-Frames, Jump Cuts, Zeitlupe, ausgetüftelte Kamerafahrten, die an jene berühmte Steadicam-Szene in GOODFELLAS erinnern, ein ironischer Gebrauch des Soundtracks, etwa wenn das FBI zu «Mrs. Robinson» eine Razzia durchführt. Scorsese erweist sich auch hier wieder als Meister der inszenatorischen Mittel. Der frenetische Furor der Inszenierung, vom Sex im Büro bis zum Untergang der Yacht im sturmdurchtosten Mittelmeer vor Sardinien, treibt die Handlung voran und dosiert geschickt die Action. Dabei gibt Scorsese gar nicht erst vor, einer wie auch immer gearteten Realität nachzuspüren. Er kleidet Belforts Buchvorlage in eine furiose Satire, in der alles möglich ist, die sich keine Grenzen setzt. Und vielleicht ist dies Scorseses komischster Film, noch absurder als AFTER HOURS von 1985. Die verrücktesten Momente bestechen durch Witz und Ironie, sei es die Fellatio im gläsernen, nach oben gleitenden Aufzug, das von grossem Jubel begleitete Werfen eines Kleinwüchsigen gegen eine mitten im Büro aufgestellte Zielscheibe oder jene langhaarige, attraktive Angestellte, die sich gegen entsprechende Dollars eine Glatze rasieren lässt, nicht zu vergessen die unpassende Unterhaltung mit dem Vater über die neue Mode der Intimrasur. Dem altmodischen Liberalismus von Oliver Stones WALL STREET mit seinen Moralpredigten und dem simplen Gut/Böse-Schema setzt Scorsese schillernde Verführung und exzessiven Hedonismus entgegen. Höhepunkt der Verrücktheit ist sicherlich Belforts Bemühen, unter dem Einfluss einer Quaalude-Überdosis in seinen Ferrari einzusteigen und ein abhörsicheres Telefon zu finden. Wie er auf allen Vieren über den Boden robbt, die wenigen Stufen seiner Villa hinunterfällt und dann versucht, mit einem Fuss, immer noch liegend, die Wagentür zu öffnen, ist ganz grosser Slapstick, von den Folgen der Autofahrt ganz zu schweigen. Nur einmal hält der Film inne, da



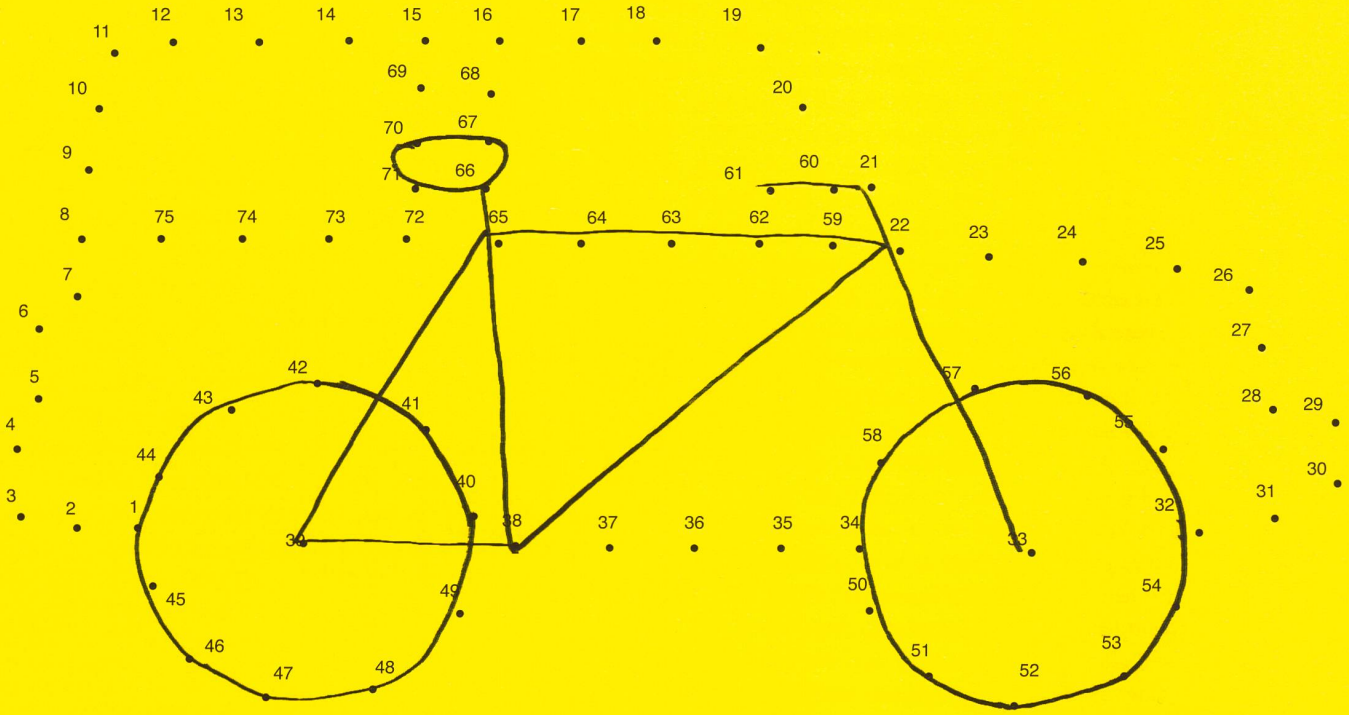
hält DiCaprio, beeindruckt durch die FBI-Recherchen, eine nachdenkliche und ernsthafte Rede, die seine letzte sein soll – bis er es sich urplötzlich anders überlegt. Dies ist nicht der Film für Zaudernde.

Martin Scorsese schlägt mit THE WOLF OF WALL STREET die Brücke zu seinen eigenen Filmen, GOODFELLAS zum Beispiel, aus dem das Motiv des Verrats – Belfort wird dem FBI später helfen – und Neuanfangs stammt. Vor allem aber lassen sich Parallelen zu CASINO ziehen, der quasi als Antipode fungiert. Der Aufstieg und Fall der Mafia im Glücksparadies wird hier durch den Aufstieg und Fall eines Brokers an der Wall Street gespiegelt. So wie sich Las Vegas als Stadt des Glitzers und des Scheins, als Bühne der Reichen und Schönen sehen lässt, ist auch die Wall Street ein Mekka der Gierigen und Glücksuchenden, ein Ort der Versprechungen und Lockungen. Voll Hoffnung lassen die Menschen hier, wie im Casino, ihr Geld – um nicht selten mit leeren Taschen dazustehen. Leonardo DiCaprio ähnelt Robert De Niro alias Sam "Ace" Rothman, wenn auch auf einer entgegengesetzten Ebene der Verantwortung. Beide widmen sich dem kleinsten Detail, die Unterschiede zwischen Gangster und Broker verwischen. Und so wie Scorsese in wundervollen, kurzen und präzisen Szenen in CASINO gezeigt hatte, wie das Geld gescheffelt, gesammelt, gezählt, geschnürt, gestapelt, gepackt und dann in Koffern nach Kansas City geschafft wird, gibt es auch hier Szenen, in denen eine Prostituierte mit Dollarscheinen geradezu einbalsamiert wird, um die Millionen unentdeckt in die Schweiz zu schaffen. Das Casino und Stratton Oakmont als unablässige Geldmaschine – Gewinner ist immer die Bank. Die amerikanische Idee vom «Pursuit of Happiness» wird dabei pervertiert. In einer seiner aufputschenden, furiosen, fast wütenden Reden behauptet Belfort, dass jeder in Amerika es schaffen könne, egal ob er mit der Mayflower aus England oder mit der Nussschale aus Haiti gekommen sei. Das stimmt so natürlich nicht. Denn hier an der Wall Street schafft es nur derjenige, der am unbekümmertsten die Ellbogen ausfährt.

THE WOLF OF WALL STREET gehört ganz Leonardo DiCaprio, der hier – nach GANGS OF NEW YORK, AVIATOR, DEPARTED und SHUTTER ISLAND – zum fünften Mal für Scorsese vor der Kamera steht. Zwar ragen auch andere Schauspieler heraus, wie zum Beispiel *Matthew McConaughey* als Belforts Mentor, der zu Beginn des Films in einem Restaurant über den Dächern Manhattans eine Wahnsinns-Performance als braungebrannter, selbstzufriedener und aufputschender Millionär gibt und so seine Vielseitigkeit (er ist im Moment auch als Aids-kranker, abgemagerter Cowboy in DALLAS BUYERS CLUB zu sehen) beweist. Doch DiCaprio reisst alles an sich. Wenn er mit weit ausgebreiteten Armen, verfolgt von einer agilen Kamera, das Grossraumbüro entert, um seine Mitarbeiter nicht nur zu motivieren, sondern mit Verve, Enthusiasmus, Energie und manchmal sogar körperlicher Wut anzutreiben, so als sei er eine Mischung aus Prediger und General, ist das ganz grosse Schauspielkunst. Belfort zieht stets die ganze Aufmerksamkeit auf sich, und DiCaprio arbeitet wie ein Berserker, um den Zuschauer zu verführen und diese Aufmerksamkeit zu rechtfertigen. Am Ende der Rede stehen seine Zuhörer auf ihren Schreibtischen, klopfen ihre Fäuste gegen die Brust und summen rhythmisch, einem Mantra gleich, so als wären sie auf einem Rockkonzert. Der Broker als umjubelter Rockstar, und mit einem Mal sind Mick Jagger und SHINE A LIGHT gar nicht so weit entfernt.

Michael Ranze

Regie: Martin Scorsese; Buch: Terence Winter, nach der Autobiografie von Jordan Belfort; Kamera: Rodrigo Prieto; Schnitt: Thelma Schoonmaker; Ausstattung: Bob Shaw; Kostüme: Sandy Powell. Darsteller (Rolle): Leonardo DiCaprio (Jordan Belfort), Jonah Hill (Donnie Azoff), Margot Robbie (Naomie Lapaglia), Matthew McConaughey (Mark Hanna), Kyle Chandler (Agent Patrick Denham), Rob Reiner (Max Belfort), Jon Bernthal (Brad), Jon Favreau (Manny Riskin), Jean Dujardin (Jean Jacques Saurel). Produktion: Red Granite Pictures, Sikelia Productions, Appian Way, EMJASG Productions; Produzenten: Riza Aziz, Leonardo DiCaprio, Joey McFarland, Martin Scorsese, Emma Tillinger Koskoff. USA 2013. 165 Min. Verleih: Universal Pictures International



Leisten Sie sich eine eigene Meinung.

LEO BURNETT SCHWEIZ

‹Sob Stories›, lies: Schluchzgeschichten

PHILOMENA von Stephen Frears

«Some of it is true.» Einiges davon sei wahr, heisst das; und so verhalte es sich unvermeidlicherweise, bliebe beizufügen. Mit den kargen fünf Silben quittieren die Angelsachsen allerlei fiktionalisierte Fakten oder faktionalisierte Fiktionen. Sie tun es immer dann, wenn es jene Schwelle zu bezeichnen gilt, die beim Wechsel vom einen zum andern überquert sein will: nach beiden Richtungen. Die Linien verlaufen unscharf zwischen dem Verbürgten und dem Verfälschten, derzeit etwa auch in THE WOLF OF WALL STREET von Martin Scorsese, der einem autobiografischen Buch des Titelhelden folgt.

Um es exemplarisch hervorzuheben, bedient sich nun Stephen Frears seinerseits einer quasi aus dem Leben gegriffenen Mär und erlangt dabei den Anschluss wieder an seine Spitzenfilme DANGEROUS LIAISONS von 1988 und THE QUEEN von 2006. Und mit PHILOMENA kehrt jetzt *Judi Dench*, im Gewand der Titelheldin, zu Aufgaben zurück, die ihr mehr abverlangen, als einfach ihr Selbst wirken zu lassen. Sieben Mal prästierte sie, milde zerstreut, die Chefin der Doppelnull: in einer überschätzten Standardrolle, wofür sie angemessen überbezahlt war, mehr aber noch überqualifiziert. Ehe dann der Abschied von den Pistoleros des Britischen Weltreichs überfällig wurde und von dessen verblasster Glorie damit. Erstaunlich ist, dass die zur *dame* kleingeadelte Darstellerin eher nur vereinzelt mit Stephen Frears gearbeitet hat.

Mit den Tatsachen nehmen es alle Figuren des Films, wie auch die darin vertretenen Institutionen, ziemlich ungenau, jede aus andern Gründen: eine leicht verwirrte alte Frau auf der Suche nach ihrem einstigen Sohn; die katholische Kirche Irlands mit ihren streng gebliebenen Konventen; die englische Schmuddelpresse, vertreten von einer rührigen Redakteurin und einem investigativen Schreiberling, der auch Bücher verfasst. Martin Sixsmith, so heisst er auch auf der Leinwand, veröffentlichte eines seiner Abenteuer, wie Frears es inzwischen adaptiert hat, vor vier Jahren und wird nun gespielt von *Steve Coogan*, einem Komiker.

Was versprechen sich die Protagonisten samt und sonders von Vertuschungen, Märchenphantasien, Nachforschungen, Erkenntnissen, Anklagen und Veröffentlichungen; und wann gerät das Ermitteln und Verbreiten der Wahrheit genauso zum Geschäft, wie wenn sie verschwiegen

oder aufgemotzt wird? Ausserdem: Soll etwa die Lüge dann berechtigt sein, wenn sie die Unwahrheiten der andern entlarven hilft?

Die irischen Ordensschwestern haben sich unsäglich vergangen, aber die englischen Hetz- und Sensationsblätter desgleichen. Blindes Gewährenlassen und totalitäre Verklumpung der Macht rücken Schulter an Schulter und bedienen einander schamlos. Was nun Diktatur sei oder auch nur gängige Kungelei und was Parlamentarismus oder gar Rechtsstaat, war schon leichter auseinanderzuhalten; so sah es noch im späteren zwanzigsten Jahrhundert aus.

Da ist also Philomena, wörtlich «die innig Liebende», einst eine uneheliche Mutter, deren Sohn entführt wurde. Den Kleinen verquanteten vergrämte Gottesbräute vor fünfzig Jahren an betuchte Amerikaner, zwecks Adoption und unter falschem Namen. Um ihr verschollenes Kind spät noch zu treffen, spannt die Heldin mit dem zwielichtigen Sixsmith zusammen, der für ein dubioses Blatt arbeitet und ein publikumswirksames Rührstück wittert. Die kargen Spuren lenken das ungleiche Duo von Irland nach Washington und bis zur Identifikation des Gesuchten, um den es dann freilich ganz anders bestellt ist als vermutet und erwünscht. Nach der damaligen Deportation in die Neue Welt hat ihn das verheissene Glück anscheinend gefunden, leider war es von dürftiger Dauer.

Wie es war. Lies: "wahr".

Voller Vertrauen in den Allmächtigen, in die offensiven Methoden ihres Fürsprechers und in die Frohmut und Zuversicht garantierende Erzählweise der Telenovelas und der Schundromane gehabt sich Philomena wie die Akteurin in einem Dutzenddrehbuch. Wofür sie allzeit bereit ist, der hinkenden Wahrheit nachzuhelfen: so, wie es von ihresgleichen erwartet wird, und übrigens auch von Judi Dench, die eigene reiche Erfahrungen mit TV-Serien vorweisen kann. Vergleichbar halten es auch die andern, etwa Sixsmith' unzimperliche Redakteurin, die sich branchenüblich überzeugt, dass die simpelsten Anforderungen an eine saftige *sob story*, die Schluchzgeschichte, auch wirklich erfüllt werden.

Welches sind die Guten in einer jeden Intrige, und welches sind die Bösen? Die gleiche Frage könnten auch die irischen Ordensschwestern gestellt haben. Und dann: Wen machen wir diesmal wieder öffentlich zur Sau; werden unsere Leser sich selbstgerecht genug fühlen können und süssen Genuss und Gefallen finden an ihrer Geringschätzung anderer? Der nassforsche Sixsmith versteht seinerseits die Recherche, die wieder an ihren Ausgangspunkt in der Alten Welt zurückführen wird, als beliebigen Auftrag und als weidmännische Routine. Daher rührt seine Neigung, jede Unstimmigkeit zu ignorieren, sowie sie anderswohin zu führen droht als pünktlich, und zu überblickbaren Kosten, in Druckerei und Versand.

Spinning ist das Schlüsselwort: jenes handfeste Um- und Verdrehen des Unleugbaren, wie es die Diktaturen von jeher vormachen und wie es die Demokratien neuerdings imitieren. *Spin doctors* heissen die professionellen Zurechtdeichsler, die bürokratisch zu Abertausenden eingeteilt sind. Sie entkleiden widerborstige Vorkommnisse der ursprünglichen Bedeutung, um ihnen eine geschmeidigere überzuziehen. Fanatische Betschwestern, eine Papistin gebliebene Alte, ein skeptischer Skribent, eine ruppige Redakteurin: Sie erliegen allesamt der Versuchung, das Bekannte anders darzustellen, als es ist und als es war. Lies: "wahr".

Es kommt wieder einmal anders

Gleichsam zur Erlösung tritt ein Moment kuscheligen Wohlgefühls ein: Als Philomena, wie aus Versehen, die angehäuften *sob stories* oder Schluchzgeschichten in ihrem Kopf und Gemüt ausblendet, um die Vergebung der Sünden zu praktizieren, statt von Gnade nur predigen zu lassen. Mit dem Erlass ist das Vergessen des Geschehenen verfügt, soweit es die beraubte Mutter angeht. Wie vom Zauberstab annulliert, sollen Verkennung, Verachtung, Verleumdung, Verfolgung, Vergeltung entfallen: alles, was nach Strafe und Rache bis übers Grab aussieht.

Für ein paar gespenstische Sekunden scheint das Christentum der ersten Tage auferstanden, ehe dann die Welt wieder zu den laufenden Geschäften zurückfindet. Und an dieser bestimmten Stelle vermag die eine Szene sehr wohl zu rühren, wiewohl nur kurz und kaum bis zu Tränen; währenddem sich der Film, über seine längsten Strecken hin, aller Rührseligkeit einer *sob story* entsagt, um sich lieber in Witz, Ironie und eleganten Dialogen zu üben.

Ein eher beiläufiger Auftritt suggeriert sanft, welche Wendung die Fabel im Rahmen einer ausgewachsenen Schluchzgeschichte genommen hätte. Umständehalber muss sich Philomena, für ein paar Minuten, von ihrem Adlaten Sixsmith als seine Mutter ausgeben lassen. Huh, da wäre kein Auge trocken geblieben: Enttäuschte Mutti begegnet am Ende doch noch einem grossen Buben, der ihr das verlorene Söhnlein ersetzt! Die Redaktion hätte gejauchzt, die Leserschaft geheult.

Es ist wieder einmal anders gekommen, doch davon bleibt der Lauf der Welt unberührt. Mit der Rückkehr an die Ursprünge, so wird einmal T. S. Eliot zitiert, schliesse sich das Leben zu einem Kreis. Und exakt so viel trägt sich, bis auf Weniges, in PHILOMENA zu, bloss lässt dann der Zirkel, an der Hintertür, wieder einen Spickel offen. Denn Vorsicht, was schon einmal, anstelle des planmässigen, einen selbst gesteuerten Verlauf genommen hat, könnte es jederzeit wieder tun.

Keiner weiss wirklich Bescheid

In einem atemberaubenden Akt auf dem hohen Seil versteht es der Regisseur, alle Stränge gebündelt in der Schwebe zu halten, und Frears verkneift sich sogar das Belehrende und Tröstende, ja Erbauliche, das er dem Publikum vielleicht gern mitgegeben hätte. Die Guten und die Bösen bleiben säuberlich ungetrennt. Die Jahrzehnte haben die tiefsten Kontraste ohnehin verschliffen. Da ist kein Gehe-in-dich oder Bedenke-dass, ausser einem: Alles bleibt im Fluss, keiner weiss wirklich Bescheid, wie's weiterläuft. Zudem ist nichts vornehm genug, als dass es keinen Missbrauch davon geben könnte.

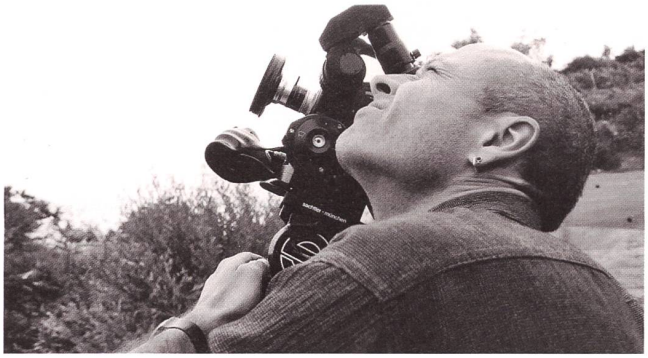
Damit verfährt der Autor konträr zu jenem fadenscheinigen Marketing, das für jede einzelne Präferenz im Saal ein leicht verdauliches Zückerchen ins Skript hineinwurstelt: etwas für die Alten, die Jungen und die Kinder, für die gefürchtete Tea Party, die rabiaten Gutmenschen, die aufgebrachten Mütter und die wenig mitfühlsamen Europäer. Sucht euch was Schönes aus und arrangiert euch mit dem gepflegten Service. Frears verweigert jede Verköstigung. Die Knabberware ist im Lokal nebenan zu haben.

Pierre Lachat

R: Stephen Frears; B: Steve Coogan, Jeff Pope; nach «The Lost Child of Philomena Lee» von Martin Sixsmith; K: Robbie Ryan; S: Valerio Bonelli; A: Alan MacDonald; Ko: Consolata Boyle; M: Alexandre Desplat. D (R): Judi Dench (Philomena Lee), Steve Coogan (Martin Sixsmith), Sophie Kennedy Clark (Philomena, jung), Anna Maxwell Martin (Jane), Ruth McCabe (Mutter Barbara), Kate Fleetwood (Schwester Hildegarde), Peter Hermann (Pete Olsson), Mare Winningham (Mary), Michelle Fairley (Sally Mitchell). P: Magnolia MAE Films, Baby Cow, BBC Films; Steve Coogan, Tracey Seaward, Gabriel Tana. Grossbritannien 2013. 97 Min. CH-V: Pathé Films; D-V: Universum Film / Square One

Der Einzel-, Doppel- und Dreifachgänger

Kleiner Rundflug über das Werk des filmischen Spaziergängers Peter Liechti – am Berg, on the road



Kasper:
Feigheit, bist du noch da?
Und Lüge, auch du?
Ich hör ein dunkles Ja.
Das Unglück ist noch da.
Und ich bin noch im Zimmer wie immer.
(VATERS GARTEN)

«Und? [wenn man sich seine Kinder aussuchen könnte:] Würdest du nochmals einen Sohn wählen, wie ich einer bin?», fragt der Puppenkasper. «Um Himmels willen!», ruft Mutter Hase: «Das sind Fragen!» Nach kurzer Überlegung meint sie aber: «Vielleicht schon einen einfacher Denkenden.» «Und du, Vater?», fragt der Puppenkasper. «Also früher», sagt da Vater Hase, «war uns wind und weh, wenn es hiess: Der Peter kommt. Weil wir wussten, wenn wir nur ein falsches Wort sagen, ist der Teufel im Dach.»

Wurzelbehandlungen

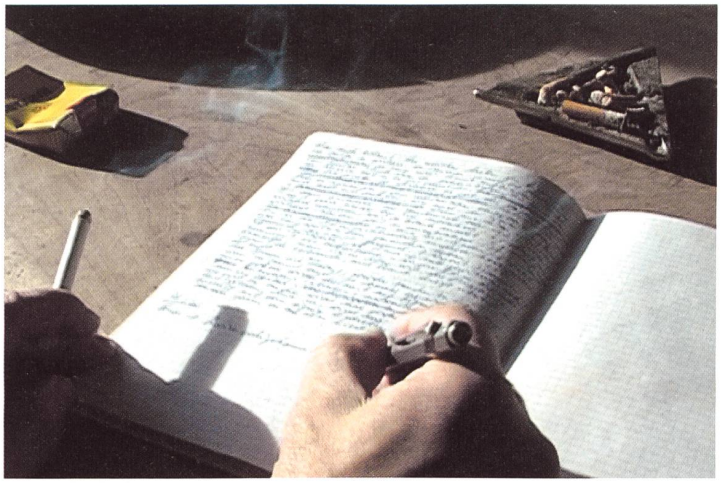
Frau Liechti hat nicht unrecht. Zu den einfach Denkenden gehört ihr Sohn fürwahr nicht – der Schweizer Film profitiert seit bald dreissig Jahren davon. VATERS GARTEN heisst Peter Liechtis jüngster Film, dem obiger Dialog (etwas verkürzt) entnommen ist. Er ist eine jener «Wurzelbehandlungen», denen sich der Filmemacher seit seinen Anfängen immer wieder unterzogen hat: das übermässige Essen in AUSFLUG INS GEBIRG, das Rauchen (in HANS IM GLÜCK). Hier geht es ihm um die familiären Wurzeln: das Herkommen der Eltern, ihre Beziehung zueinander (und am Rand zu den Kindern), ihr Denken und Handeln bei Dingen wie Geld, Glauben, Politik, Zeitumstände, aber auch um Träume und einstige Hoffnungen, um Ängste, Albträume und Depressionen. Der Film ist ein Beitrag zur Mentalitätsgeschichte eines spezifischen Deutschschweizer Kleinbürgertums, dessen Wertesystem – Sorgsamkeit, Selbstgenügsamkeit, aber auch ständige Angst und Sorge vor gesellschaftlichen Sanktionen – der Autor mit der Generation seiner Eltern verschwinden sieht (an dessen Erbe er aber durchaus selber noch kaut).

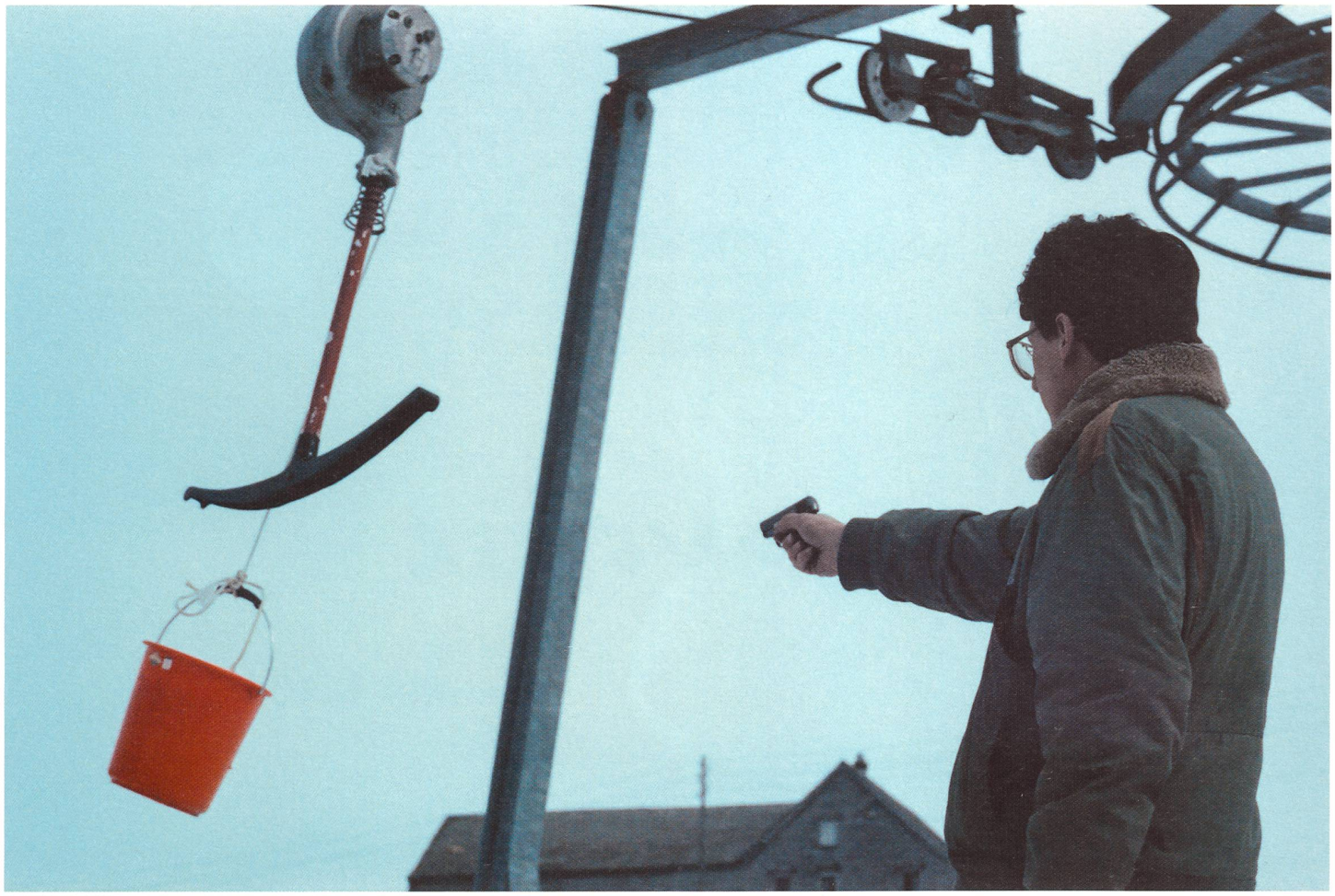
Der Sohn, 1951 in St. Gallen geboren, ist über ein abgebrochenes Medizinstudium, über eines der Kunstgeschichte und den Brotberuf als Zeichenlehrer zum Künstler geworden. Zum Film ist er, wie er sagt, vollkommen autodidaktisch gekommen, hat manches bei Produktionen von Kollegen gelernt und vieles sich selber beigebracht. Seine grosse Liebe gilt – trotz all den elektronischen und digitalen Entwicklungen, die er auf seinem Feld erlebt hat und mitmachen musste – dem Medium seiner Anfänge: dem Super-8-Film. Dessen Lob des aufgerauten, «brüchigen», unvollkommenen Bilds hat er immer wieder gesungen; in seinem neuen Projekt, «Dedications», soll er einen zentralen Platz einnehmen. Mit seiner Herkunft aus der bildenden Kunst dürfte zu tun haben, dass Peter Liechti Zustände bekommt, wenn Filmförderer – bis hinauf zum Bundesrat – der «Branche» (ein anderes Reizwort) als Rezept «popularité et qualité» verschreiben wollen. Er wird wohl nie zu denen gehören, die ihr produktionelles Dasein mit Succes cinema alimentieren; seine «Gutschriften» stammen von den zahlreichen Festivaleinladungen und Preisen.

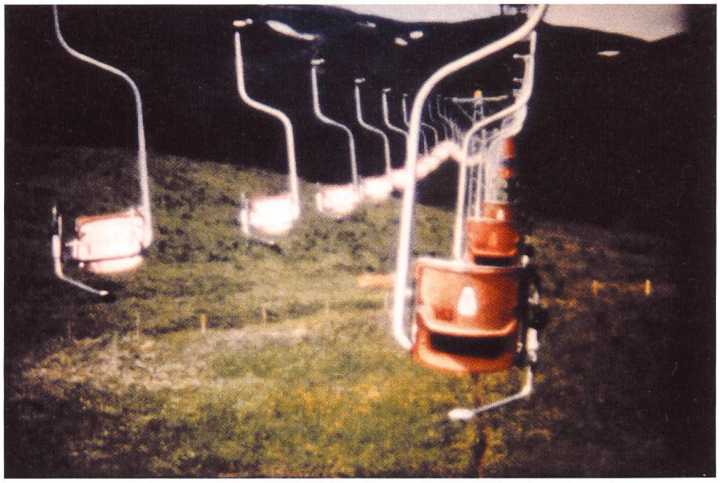
Wenn ihm nun die Solothurner Filmtage ihre «Rencontre» widmen, mithin jene Sektion, die das «Lebenswerk» (oder doch einen wesentlichen Teil davon) von Persönlichkeiten würdigt, die sich um den Schweizer Film verdient gemacht haben, wird man Gelegenheit haben, auf knappem Raum dieses eigenwillige und zwischendurch sperrige Œuvre auch als ein Ganzes zu sehen. Seine Konstanten sind ästhetisch-formaler Art, gewiss, aber durchaus auch "inhaltlicher" Natur – nicht so sehr als grosse "Themen" denn vielmehr als eher unscheinbares Element am Wegrand. Wollte man es in einem Satz charakterisieren, liesse sich vielleicht sagen, dass hier, auf bald versponnene, bald verschrobene Art, so etwas wie Schweizer Volkscharakter zum Ausdruck gebracht wird: freilich in dessen Umkehrung, in der Wahrnehmung und als Porträt des Einzel-Gängers als Einzel-Kämpfer, der mit der Welt um sich herum Laster und Leidenschaften teilt, durch die absurde Komik des Schicksals aber als Einziger dazu verurteilt zu sein scheint, darunter zu leiden. Ein kleiner Rundflug über sein Werk soll uns den einen und andern Einblick verschaffen.

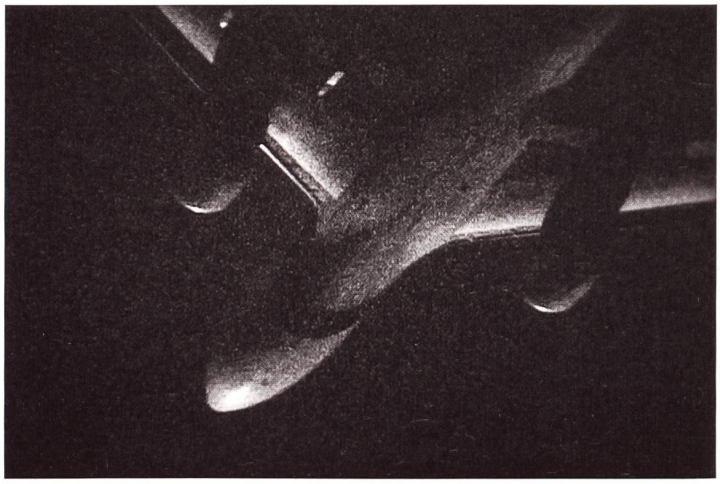
Der Städter und der Berg

Überraschend und bezeichnend zugleich ist der Stellenwert, den der Berg, gleichsam die DNA schweizerischen Selbstverständnisses, bei Liechti einnimmt. Das war lange vor der ausgesprochenen Hin- beziehungsweise Rückwendung zum Thema Berg (und Bergler), wie sie für das letzte Jahrzehnt im Schweizer Film zu konstatieren ist. Davor war es sowohl im Spielfilm wie im Dokumentarfilm etwas in den Hintergrund gerückt, wo nicht gar unter generellen Ideologieverdacht gestellt worden. Peter Liechti haben diese Diskussionen nicht gekümmert. Ein "ausserfilmischer" Zugang zum Thema einerseits, jener über die bildende Kunst, eine literarisch-literarisierende Annäherung von radikal persönlichem Zuschnitt anderseits haben dazu geführt, dass er nicht nur den "Berg" beziehungsweise dessen Wahrnehmung durch den Film / die Kunst dekonstruiert hat. Er hat auch dessen bevorzugte Aneignung, Einverleibung durch den Schweizer, diejenige durch das Wandern, gleich mit demontiert. Stets blieb er der Städter, und damit der Fussgänger und eben nicht Wanderer, der sich plötzlich «am Berg» sieht, worauf er sich an ihm – und nicht etwa an dessen Bewohnern – voller Ingrimm abarbeitet. Nie hat er sich als verhinderter Bergler gefühlt, nie auch – trotz zunehmendem Interesse am voralpinen Raum und vertiefter Beschäftigung damit – waren seine Filme von volkskundlich-







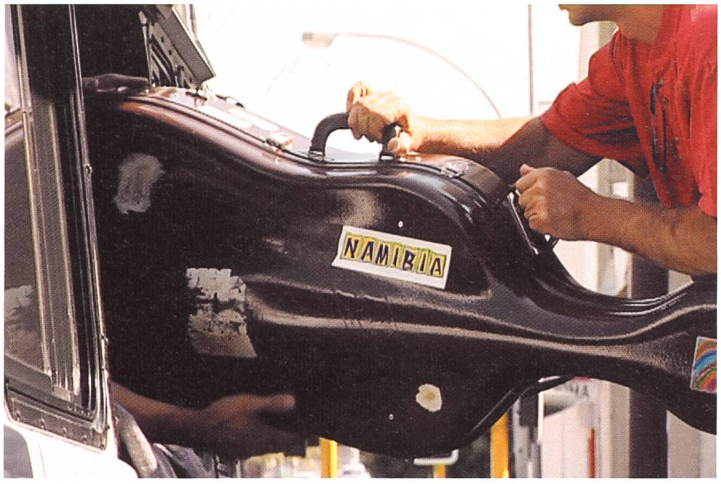


ethnografischen Fragestellungen inspiriert. Ebenso wenig hat er versucht, das Gesehene, Beobachtete, Erlebte filmisch zu karikieren, auch nicht die Bergwanderer. Stets äusserte sich dieser Ingrimm als Sprache, als Text, als (ureigene) Literatur. Und mochte er sich gegen die ganze Welt richten, so war es zuerst und zuletzt wieder er selbst, gegen den er sich wandte. War und ist doch er sich die Welt.

Naturwahrnehmung ist zentral im Werk Peter Liechtis. Sie hat nichts Schwärmerisches, wohl aber Programmatisches, zumal in den frühen Arbeiten. «Erstens: Die Liebe zur Natur. Zweitens: Das Gegenteil» heisst es einmal in SOMMERHÜGEL (1984), dem Erstling, der sich die «Inszenierung der appenzellischen Landschaft in zehn Akten» vornahm. GRIMSEL – EIN AUGENSCHEIN (1990) hätte nach den Vorstellungen seines Produzenten eine Art Agitprop zum Stauseeprojekt werden sollen. Geworden ist daraus eine – punktuell durchaus auch verspielte – Reflexion über die Menschen und Lebensräume im Gebirge. Der Abspann verzeichnet erst «Befragte Menschen», darauf in spezifisch Liechtischer Formulierung «Befragte Landschaften». Und HANS IM GLÜCK sollte auch «aufbegehren gegen die Hässlichkeiten in diesem schönen Land – und meiner Liebe zu den melancholischen Landschaften der Ostschweiz Ausdruck verleihen».

Auch der Berg hat seine schöne Seite: die mechanische. Im «Wunsch- und Ideen-Reservoir» aus dem Dossier zu HANS IM GLÜCK heisst es: «Ich wollte schon lange (wieder) einmal meiner Leidenschaft für Flugzeuge und Helikopter frönen und meinen absoluten Lieblings-Fortbewegungsmitteln: Sesselliften und Bergbahnen.» Ob sich hierin eine geheime Verwandtschaft mit Werner Herzog zeigt, einem von Liechtis bevorzugten Filmemachern? Wie der Regisseur von STROSZEK (1977) diese umwerfend komische, himmeltraurige Schlusssequenz in einem erbärmlichen indianischen «funhouse» irgendwo in Wisconsin gestaltet, das könnte auch purer Liechti sein: dieses Horrorkabinett mit dem entfesselt steppenden «dancing chicken», dem «piano playing chicken», der trommelnden Ente, dem Kaninchen als Feuerwehrmann und dazu dem in Amerika sich abhanden gekommenen Bruno S. auf dem Karussell des endlos sich drehenden «chairlift» (und auf der Rückseite des Sessels das Schild «Is this really me»). Dann, trocken, scharf, ein Schuss – und das in seinem Lustwahn ekstatisch weitersteppende Huhn. Herzogs DIE GROSSE EKSTASE DES BILDSCHNITZERS STEINER (1974) war es auch, die unsern Hans im Glück seinerzeit den legendären Skiflieger Walter Steiner aufsuchen liess, an den und dessen Flugkünste er während seiner zweiten Reise denken muss. Und schliesslich sehen wir Verbindungslinien zum Regisseur von DIE FLIEGENDEN ÄRZTE VON OSTAFRIKA (1970) und damit von FATA MORGANA (1971), die Liechti 1999 zu seinem Fragment gebliebenen «Versuch» über die Arbeit von Médecins sans frontières im Sudan inspiriert haben könnten, auf den nun «Dedications» nebst anderem zurückkommen will.

Jedenfalls sind sie wiederholt prominent zur Stelle, die Sessellifte und Bergbahnen. So beim AUSFLUG INS GEBIRG (1986), dieser Suada eines Berg- und Einzelgängers, den es da – mittels Seilbahn – auf den Hohen Kasten hinauf verschlägt, bevor er im Vorarlbergischen die Schrecken der Flurnamen und der Völlerei erfährt. Im nur gerade achtminütigen TAUWETTER (1987) befinden wir uns beim Wildkirchli und beim Skilift auf der Ebenalp und damit in einer Kunstaktion mit Roman Signer. Eigentlich, so hatte es sich der Filmemacher vorgestellt, sollte an diesem kleinen Skilift jeder Bügel einem Künstler gewidmet sein. Er brauche alle Bügel für sich selber, beschied ihn Signer. So schauen wir denn amüsiert der Prozession der gefüllten Wassereimer an ihren Skiliftbügeln zu, wie sie aus den vom Künstler mit der Pistole hineingeschossenen Löchern das Tauwetter des aufkommenden Frühlings du-



plizieren. Die den Hängen entlanggleitenden Deltasegler wissen noch nicht, dass sie bereits vorausweisen auf HANS IM GLÜCK. Vermöge des geheimnisvoll körnigen Bildmaterials erinnern sie unwillkürlich an Blériot und frühste Flugaufnahmen.

Roadmovie – Fussgänger, nicht Wanderer

Nur gerade NAMIBIA CROSSINGS (2004) hat Peter Liechti explizit als «Roadmovie» bezeichnet. Tatsächlich war aber bereits AUSFLUG INS GEBIRG ein Film «on the road», und HANS IM GLÜCK (2003), Liechtis Meisterstück der ambulanten Selbstergründung – dessen Untertitel «Drei Versuche, das Rauchen loszuwerden» auch «Drei Arten, die Stadt St. Gallen zu erreichen» lauten könnte –, ist dann, zumindest vorläufig, Klimax und Apotheose des Roadmovie geblieben. Aber auch für SIGNERS KOFFER (1996), dieses Abschreiten kleiner und kleinster Parzellen Europas, von seiner schweizerischen Mitte bis in den polnischen Osten, vom vulkanischen Süden Strombolis bis in den geothermischen Norden Islands, ist das Konzept des Unterwegsseins grundlegend.

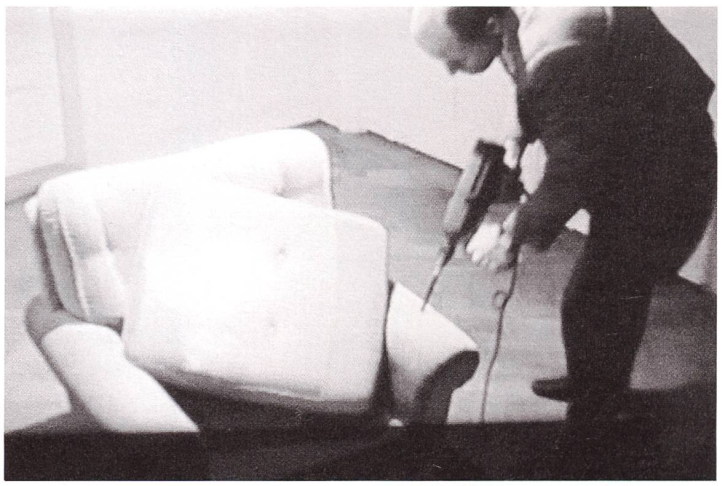
In sechs Filmen, zumeist kürzeren, experimentellen Arbeiten, hat Peter Liechti mit Roman Signer zusammengearbeitet. SIGNERS KOFFER, sein erster Kinofilm, Abschluss und Krönung, war kein Porträt des Künstlers, sondern gleichsam die Matrize von dessen Erfahrungen: zugleich Werkzeug und Archiv seiner Aktionen. Denn wie die Musik entfaltet sich Signers Kunst in der Zeit, die hier ihr Trägermedium gefunden hat: komprimiert auf den einen Augenblick der Explosion, poetisch gedehnt in der Zeitlupe, gefasst in den Bildrahmen der Kamera. Es war dieses «portrait of the artist» als Feuer-, Eis- und Wasserwerker, das ihn überhaupt erst einem breiteren Publikum bekanntgemacht hat (und wohl nicht unwesentlich auch zu seinem heutigen internationalen Ruhm beigetragen hat). An der Kinokasse war SIGNERS KOFFER Liechtis bisher erfolgreichstes Werk.

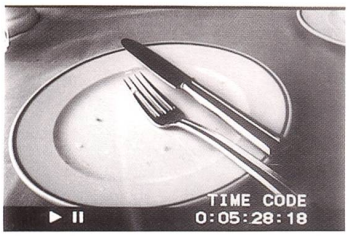
ZÜNDSCHNUR ist die 26-minütige Videoarbeit betitelt, die eine Aktion bezeichnet, die vom 11. September bis zum 15. Oktober 1989 dauerte: so lange, wie das Abbrennen der Zündschnur entlang dem Bahntrassee vom Bahnhof Appenzell bis zum Bahnhof St. Gallen, fünfunddreissig Tage für die zwanzig Kilometer, mit denen Roman Signer «Abschied» nahm vom Ort seiner Geburt. Zehn Jahre später hat Peter Liechti das Experiment gleichsam umgekehrt – nicht weg von der Stätte seiner Geburt, sondern zurück zu ihr hin. Nicht Abschied von den Anfängen, sondern Rückkehr zu ihnen, um sie endlich dingfest zu machen. Wie in ZÜNDSCHNUR und wesentlich für das Projekt: das Abgehen der Strecke zu Fuss. 1999 hatte er begonnen, was drei Gewaltsmärsche und vier Jahre später als HANS IM GLÜCK fertig als Film vorliegen sollte.

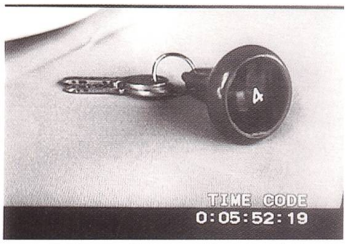
Die Zündschnur war nun die in den Intervallen zwischen den Fussmärschen zuverlässig immer von neuem wieder angezündete Zigarette, von der, von der zerrenden Sucht es endlich loszukommen galt. (Wie lang diese Abnabelung gedauert hat, dokumentiert «Lauftext – ab 1985», die 2010 im Vexer-Verlag, St. Gallen, herausgekommene schöne Sammlung von Texten Peter Liechtis; noch 2007 verzeichnen die Notizen schamvoll einen Rückfall, «den dritten innerhalb eines Jahres».)

Träume vom Fliegen

Beinah ist er eingeschlafen, der Peripatetiker unter den Schweizer Filmschaffenden, dem sich mit der Absetzung des Rauchens unvermutet «das Denken» zurückmeldet, beinah ist er «laufenderweise eingenickt» und «ertappt» sich jetzt dabei, wie er einfach so «vor sich hinschweizert». Und während dieses «Vor-sich-hin- oder Einfach-so-







daher-Schweizerns» widerfährt es ihm, dass er sich unversehens hinwegträumt, beim allerersten Marsch, als alles noch Verheissung, Versprechen, Möglichkeit ist. Da träumt sich der munter ausschreitende Protagonist an einem schönen Sonntagmorgen über Wiesen voller blühender Obstbäume ins Postauto und federleicht hinein in den Himmel, allein mit dem Chauffeur, immer tiefer in einen «endlosen Thurgau» hinein: «Ganz sachte hätten wir abgehoben, kaum merklich, und irgendwann hätte der alte Mann den Motor ganz abgestellt ...» Da wusste er wohl noch nichts davon, dass sein Vater, wie er in VATERS GARTEN enthüllen wird, Träume kennt, die ihn in ähnliche Bereiche der Entrückung führen, wenn er manchmal vom Fliegen träume. Dass er mitten unter den Leuten einfach abhebe, mitten in der Stadt einfach sage, er gehe nicht auf den Bus, sondern fliege heim: «Unter den Trolleybus-Drähten fliege ich so dahin, über die Leute hinweg ... Hin und her – es ist wunderbar!»

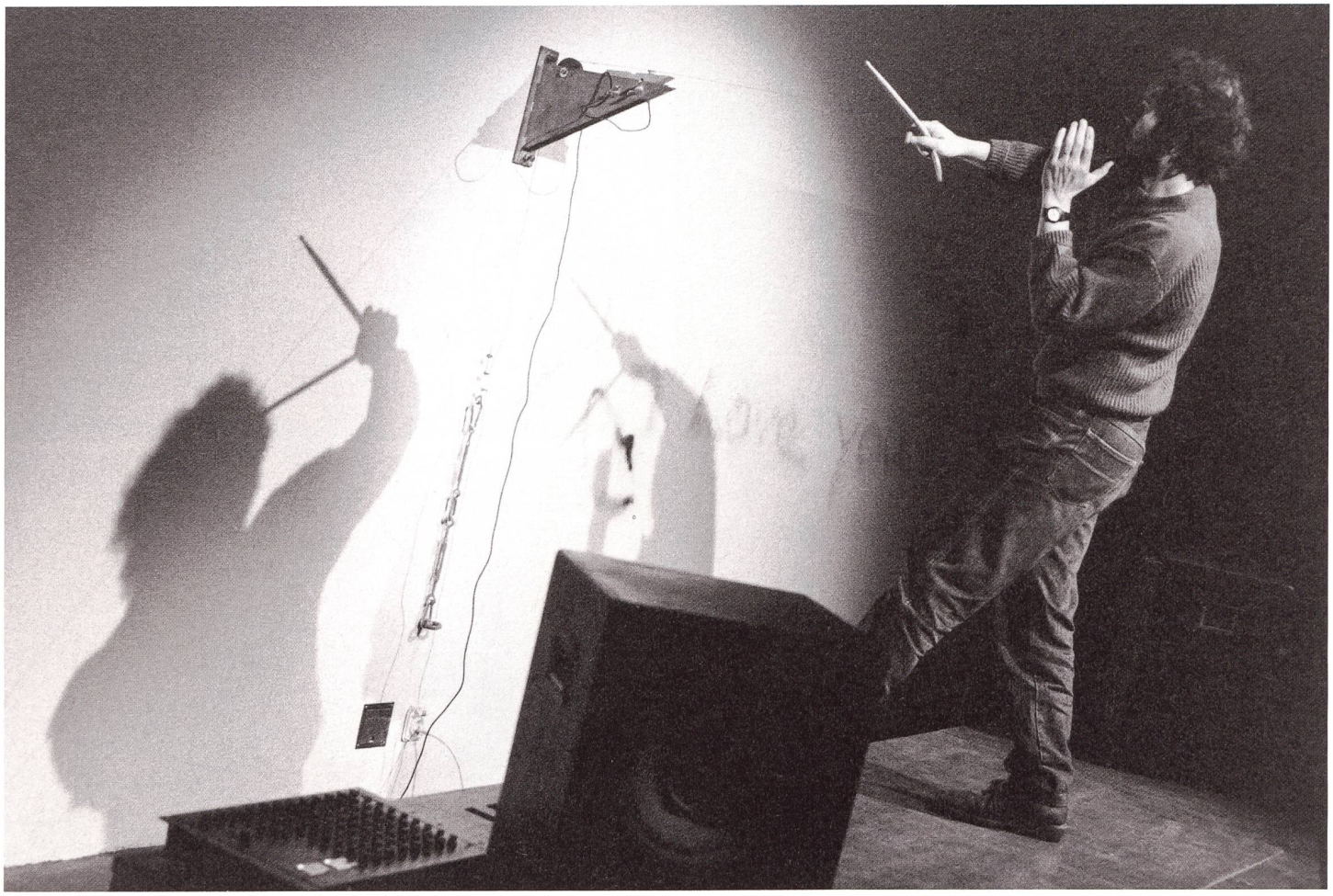
Die Erregung des wirklichen Fliegens wird denn auch noch kommen, wenn unser dem Existenziellen verpflichteter Experimentalfilmer, ja unser experimentierender Existenzialfilmer mit dem Piloten unter dem Deltasegler hängt und über den Schrunden und Klüften des Alpsteins kreist. Doch das adlergleiche Dahinschweben des Films täuscht. Noch nie in seinem Leben, sagt Peter Liechti, sei ihm derart schlecht gewesen, speiübel sei es ihm geworden, sodass er den Gleitschirmpiloten nur noch habe anweisen können, so «gleitig» wie irgend möglich hinunterzugehen und zu landen, um Schlimmeres zu verhüten. Der Grund für diese Übelkeit lag für den Flugnovizen im Blick durch die Kamera, deren Ausschnitt keine ruhenden Fixpunkte mehr enthielt.

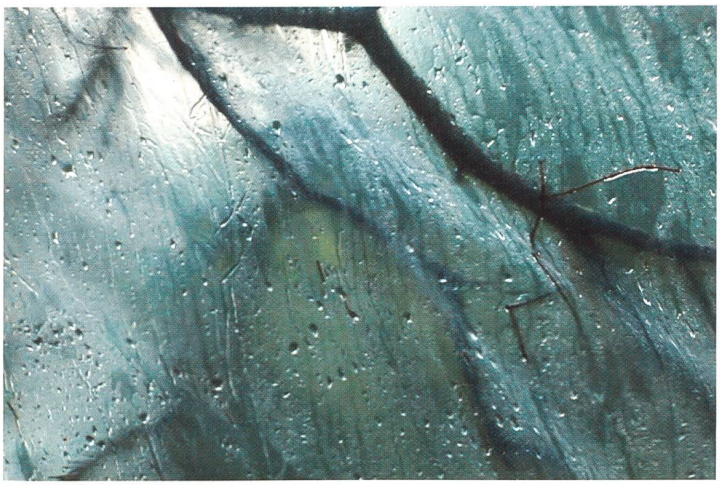
Der dritte und letzte Bussgang führt den Marschierenden dem Gelände des Flughafens mit seinen endlosen Pisten entlang, als zur Krönung des Tages ein Jumbo am Himmel erscheint – «und ausnahmsweise steh ich genau zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Ich schaffe es noch, die Kamera auszupacken, da kommt sie schon, diese grossartigste aller je gebauten Maschinen. Sämtliche Gesetze der Schwerkraft sind ausser Kraft gesetzt, wunderbar träge hängt sie in der Luft, schiebt sich direkt über mich hinweg und setzt – ich kann es nicht anders sagen – in wahrhaft majestätischer Manier zur Landung an ... Das war's, hab ich mir dann gesagt, für heute gibt's keine Bilder mehr.» («Lauftext»)

"Die Krankengeschichte"

Heute, zehn Jahre danach, hat die Stimmung umgeschlagen. Der Blick aus dem Spitalfenster wird zur inneren Einkehr: «Ich habe Flugzeuge immer gemocht ... Doch jetzt, wo ich sehe, wie dieser reine, tiefblaue Septemberhimmel zunehmend überzogen wird von einem Netz zerfransender Kondensstreifen, sehe ich plötzlich die Anmassung», heisst es im Treatment zu «Dedications», dem Projekt, das Peter Liechti gegenwärtig in Arbeit hat. Es steht unter dem Fanal der Krebserkrankung. Mit Galgenhumor stellt der Autor fest – und den Diagnosen entgegen: «Die haben mich ziemlich runtergesäbelt im Spital, da ist nur noch ein Stumpf von mir. Mal sehen, ob im Frühling noch ein paar Triebe ausschlagen werden ...»

Der Arbeitstitel bezieht sich auf das ursprüngliche Projekt einer grossen, abendfüllenden Trilogie, deren Teile je einer Robert Walser, dem Dichter und grossen Spaziergänger, Vincent van Gogh sowie dem «unbekannten Häuptling» gewidmet gewesen wären, der Letztere eine eindrucksvolle Erscheinung aus dem Volk der Dinka im heutigen Südsudan, dem der Filmemacher 1999 begegnete. Nun soll der Film den Erzähler Liechti «zentral mit einschliessen» und «eine generelle Widmung an das Leben» werden: «Das Urteil scheint gefällt, doch der Prozess hat erst begonnen.»





Der Film dürfte auch Gedanken und Verfahren von THE SOUND OF INSECTS aufnehmen und weiterführen, Peter Liechtis bezwingende Visualisierungen der Gedanken eines (freiwillig) Sterbenden, der sich zu Tode gehungert und darüber während unvorstellbarer zweiundsechzig Tagen Buch geführt hat und erst als mumifizierter Körper in einem Verschlag im Wald gefunden wurde. 2009 wurde Liechti für diese lebensmüde, lebenssüchtige «Todesfuge» mit dem Europäischen Filmpreis für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnet.

Nicht einmal gestreift haben wir auf unserm kleinen Rundflug die Musikfilme, die ein eigenes Korpus bilden, auch wenn der Musik in allen Filmen Liechtis ein bedeutender Stellenwert zukommt: KICK THAT HABIT (1989), diese «Ode an die Ostschweiz» mit den Musikern Norbert Möslang und Andy Guhl; NAMIBIA CROSSINGS (2004), dieses wo nicht gescheiterte, so doch auch nicht wirklich geglückte Projekt der Konzertreise eines europäisch-afrikanischen Ensembles durch die Weiten Namibias, und schliesslich HARDCORE CHAMBERMUSIC (2006), dieses faszinierende Amalgam aus einer dreissigtägigen Improvisations-Session des fabelhaften Trios Koch-Schütz-Studer in einer alten Schlosserei in Zürich. Und noch nichts wurde gesagt zu MARTHAS GARTEN (1997), Peter Liechtis erstem und bisher einzigem Spielfilm, der im Gewand einer Vampirgeschichte – was der Betrachter aber wohl erst zu spät realisiert – die Vaterstadt St. Gallen in dunkel faszinierende Schwarzweissveduten einer «Winterstadt» kleidet, nicht zu vergessen der diesmal düster-bedrohlich aufsteigende Helikopter. Als zentrale Erfahrung und Erkenntnis aus dieser Produktion hat der Filmemacher, wie er sagt, die Unabdingbarkeit einer klaren Dramaturgie für jegliches filmische Genre mitgenommen, selbst das experimentelle.

Der misslungene Abschied und seine Folgen

Doch wir müssen noch einmal zurück zu VATERS GARTEN. Uraufgeführt im Forum des Jungen Films an der Berlinale 2013, ist der Film auch eine Art «Abschied von den Eltern». Anders aber als in Peter Weiss' autobiografischem Text nicht aus dem Geist des Haders mit den Verstorbenen entstanden, sondern aus einer neu gefundenen und erarbeiteten Haltung des Verständnisses mit den Lebenden heraus. «Ich merke, dass mir der Abschied nicht gelungen ist. Nichts ist bindender als ein misslungener Abschied. Und der Versuch, ein Leben lang diesen Abschied nachzuholen», notierte sich der Filmemacher in seinem «Logbuch 1995–1997» («Lauftext»). Anlass zu diesem Notat war eine Begegnung: «Heute begegnete mir per Zufall mein eigener Vater auf der Strasse. Ich hatte ihn als Passant auf der anderen Seite des Bahnhofplatzes entdeckt. Erst war ich mir nicht sicher, und als es dann keinen Zweifel mehr gab, hatte ich kurz gezögert, bevor ich auf ihn zuging; wir hatten uns lange nicht mehr gesehen.»

«Warum verhielten wir uns wie zwei Ertappte?», hat sich der Sohn gefragt, den diese unerwartete Begegnung und der dabei nicht gelungene Abschied nicht mehr losliess. Fast fünfzehn Jahre später, inzwischen ist er selber schon sechzig, war die Stunde gekommen, ihrer beider Geschichte – und dazu diejenige seiner Mutter – aufzuarbeiten, nun eben über "sein" Medium, den Film. Von Dezember 2010 bis September 2011 hat Peter Liechti etwa zwanzig Interviews mit den Eltern geführt (alles mit der Kamera protokolliert). Doch nur ein vergleichsweise kleiner Teil daraus hat schliesslich Eingang gefunden in den Film. Etwa ein Drittel des «Gesamtprotokolls» – sieben Gespräche mit der Mutter, deren acht mit dem Vater, ergänzt durch ein abschliessendes gemeinsames – ist nachzulesen in «Klartext. Fragen an meine Eltern» (Vexer-Verlag, St. Gallen 2013).

Selbstverständlich kann Versöhnung bei Peter Liechti nicht heissen, dass wir uns plötzlich in einem Streichelzoo befänden. Der Film zeigt einerseits die Eltern, Hedy und Max Liechti, bei ihren alltäglichen Verrichtungen, sei's zu Hause, sei's in der Stadt oder im Garten. Und er zeigt sie in ihrer «anderen Existenz», in der alles Drumherum entfällt und nichts mehr zählt als die Fragen des Lebens, seine Ecken und Kanten, an denen man angestossen ist und noch immer anstösst. Und da hilft nur die Transposition, die Transformation, kurz: die nackte Bühne. Der Filmregisseur greift zum Stilmittel des Figurentheaters, und aus seinen Protagonisten macht er Hasen. Dies zunächst im Assoziationsraum des Angsthasen, der für ihn geradezu idealtypisch den Kleinbürger ausdrückt. Allerdings erinnern wir uns auch an die Stelle im zweiten «Marschtagebuch» (2000) zu HANS IM GLÜCK (in «Lauftext»), wo der Autor sagt, dass er Hasen «ganz besonders» mag, «auch wenn es Kaninchen sind», und diesen «Erotomanen unter den Tieren» ein kleines Kränzchen flicht. Hier nun sehen wir Vater Hase in Hemdsärmeln, Mutter Hase in der grossen Schürze, die sie immer trägt, und ganz und gar hasenmässig sind die langen Ohren der beiden aufmerksam nach vorn gerichtet, nervös hantieren sie mit den Armen, ängstlich schnuppern und beben die Nüstern. Subtil führen Kathrin Bosshard und Frauke Jacobi als Puppenspielerinnen häsisches Verhalten vor, während Schauspieler die authentischen Sätze von Herrn und Frau Hase sprechen.

Liechtis psychologisch raffinierter und künstlerisch ergiebiger Kunstgriff schliesst allerdings noch einen Dritten ein. Seinen Doppelgänger, ihn selber, den Kasper, von dem man kaum glauben mag, dass er ihr Sohn ist. Dieses gefrorene Grinsen, das bald unwiderstehlich komisch und ansteckend wirkt, bald verzweifelt einsam – das kann keiner vom Geschlecht der Hasenartigen sein. Ein Irrwisch, ein Kobold ist das, der Kasper eben, der sich ins Bild katapultiert, sich den kahlen Schädel rauft und einrennt angesichts dessen, was er da so an männlichen Selbstgewissheiten und weiblich-christlichem Duldertum zu hören bekommt, wenn der Vater in Kauf nimmt, dass seine Frau in der Badewanne hinfällt, weil man «in eine neue Plättli-Wand» doch keine Halterungslöcher bohrt, oder gänzlich unironisch sagen kann, dass sie sich jeweils gegenseitig beraten: «Und das, was mich überzeugt, das machen wir dann.» Es bleibt aber auch das eindringliche und berührende «Gebet für die Schweiz» der Mutter, die auf die Frage des Sohns, was sie glaube, wo er dereinst «landen werde», etwas verwirrt sagt, dass sie darum bete, «dass du auch ins Dings, ins Paradies kommst». Virtuos lassen die Puppenspielerinnen ihn da jeweils auf beziehungsweise vor der Bühne herumtoben. Zugleich haben wir ein magisch-poetisches Universum betreten, in dem Mutter und Vater Hase einmal still den Mond betrachten und er ein andermal einem Flugzeug nachblickt, das hoch oben im Bühnenhimmel zu sehen sein muss – weil es doch gerade noch in der realen Welt des Dokumentarfilms den Himmel durchmessen hat.

Christoph Egger

1: VATERS GARTEN
2: HANS IM GLÜCK
3: GRIMSEL – EIN AUGENSCHEIN
4: AUSFLUG INS GEBIRG
5: TAUWETTER
6: THE SOUND OF INSECTS
7: SIGNERS KOFFER
8: SOMMERHÜGEL
9: NAMIBIA CROSSINGS
10: DEDICATIONS
11: THÉÂTRE DE L'ESPÉRANCE
12: KICK THAT HABIT
13: THE SOUND OF INSECTS
14: HARDCORE CHAMBERMUSIK
15: MARTHAS GARTEN

Akte Grüninger
von Alain Gsponer

SRG SSR

Der SRF-Fernsehfilm eröffnet die Solothurner Filmtage.
Ab 30. Januar 2014 im Kino.

Le téléfilm de SRF fera l'ouverture des Journées de Soleure.
Au cinéma à partir du 30 janvier 2014.

RSI RTR RTS SRF SWI

TRAUMLAND
Petra Volpe

Sphärisch, verloren, kühl klingt die Musik, die *Sascha Ring* für den ersten Kinospielfilm von Petra Volpe eingespielt hat. Im Bild, zum Auftakt, rot angeleuchtet das Porträt einer jungen Frau: dunkles, langes Haar, volle Lippen. Sie ist verführerisch schön. Später wird man ihren Namen erfahren: Mia, eine Kurzform von Maria, ein sinniger Name für die Protagonistin eines Films, der an Weihnachten spielt. Doch als «Weihnachtsfilm» sollte man Volpes Film nicht bezeichnen, obwohl in diesem "Genre" das Unschön-Makabre durchaus auch seinen Platz hat.

Es folgen eine Reihe Einzelaufnahmen tröstlich geschmückter Fenster: Kerzen, Sterne, Bambis, Weihnachtsmänner. Zürich hinter dem Bahnhof: Langstrasse, Sihlquai, Lochergut; Strassen, Plätze, Mietshäuser, Blöcke. Zum Schluss der Introduktion fliegt aus einem Hochhaus ein brennender Christbaum. Sein Fall ist tief, und um Falltiefen geht es auch in diesem Film, der mit feinem Gespür für seine Protagonisten unerschrocken offenherzig davon berichtet, was Weihnachten ist: eine – kulturell bedingte – Phase gesteigerter Empfindsamkeit; eine Zeit von wenigen Stunden, in der sich die Menschen ihrer im Alltag (pragmatisch) verdrängten oder uneingestandenen Gefühle und Sehnsüchte plötzlich bewusster sind und die Erwartungen an die Erfüllung unausgesprochener Wünsche sich ins Groteske steigern. Im besten Fall geschieht in diesem Moment ein Wunder. Doch um Wunder geht es in TRAUMLAND nicht.

«Oase» heisst die soziale Einrichtung, in der Volpes Film seine Handlung aufnimmt. Die «Oase» ist ein nachtsüber geöffneter Ort, an dem Strassenprostituierte sich bei einem Tee wärmen, einen Schwatz halten, Rat holen, sich mit Präservativen eindecken können. Petra Volpe hat für ihren Film etliche Jahre lang vor Ort intensiv recherchiert. Dass er nun zu einem Zeitpunkt ins Kino kommt, in dem die Stadt Zürich dem Strassenstrich den Riegel schiebt, ist tiefe Ironie.

Volpes Protagonistin nun also ist eine dieser Frauen, die mit roten Lippen, Highheels, Push-up, Minijupe nachts am Strassenrand ihre Dienste anbieten. Mia kommt aus Bulgarien. Sie ist achtzehn und wird einfühlsam-intensiv und ein bisschen schlampig von *Luna Mijovic* gespielt.

Mijovic war dreizehn, als sie 2006 in Jasmila Zbanic' GRBAVICA das erste Mal vor der Kamera stand. Sie kommt aus Sarajevo und hat in den letzten Jahren nicht schlecht Karriere gemacht. Sie war 2010 in Zbanic' NA PUTU und Karl Markovics' ATMEN, 2012 in Sergio Castellitos VENUTO AL MONDO und Fow Pyng Hus NICK anzutreffen: alles Filme, die augenfällig nicht leichtfüssige Komödien sind, sondern durchs Band tragische, oft von (Kriegs-)Traumas berichtende Dramen.

In TRAUMLAND spielt Luna Mijovic ihre erste grosse Hauptrolle: ein «gefallenes Mädchen», sofern solche Kategorisierung angesichts des Themas überhaupt angemessen ist. Mia hat nämlich in ihrer Heimat eine kleine Tochter und eine Mutter, die diese betreut. Sie ist in den Westen gekommen, um schnell Geld zu machen, haust mit ihrem Freund in einer heruntergekommenen Wohnung; manchmal schaut da auch einer vorbei, der wohl ihr Zuhälter und ziemlich aggressiv ist. Früher, sagt Mias Nachbarin, die Spanierin Maria, sei es hier anders gewesen. Doch Marias Mann ist tot, ihre Tochter lebt in Hongkong, ihre mickrige Rente verbietet ihr den Umzug in eine anständigere Gegend.

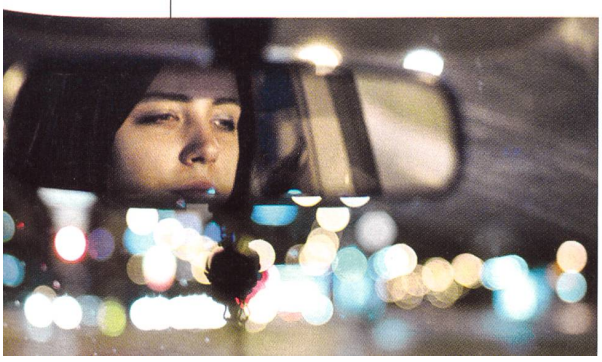
Volpe erzählt in Sprenkeln und entwickelt die Logik der Story aus dem zufälligen Zusammentreffen von Ort, Zeit und Figuren. Sie verflicht Mias Geschichte lose mit denjenigen der Menschen, die ihre Wege kreuzen: die ihrer Nachbarin Maria, die der «Oase»-Mitarbeiterin Judith, die ihres Freiers Rolf und die von Martin, der ein Haus und einen Sohn hat und dessen Frau Lena schwanger ist, in dessen Auto dennoch die Hülle eines gebrauchten Präservativs rumliegt. Volpe lässt Mia von baldiger Rückkehr träumen und Judith von der Versöhnung mit ihrem Mann, den sie betrügt. Sie lässt Mia auf dem Weihnachtsmarkt im Hauptbahnhof just dann ein Plüschtier für ihre Tochter erstehen, als Martin mit Lena ebenda die Schwiegereltern abholt. Später wird Lena ihre Familie vor dem Christbaum sitzenlassen, Mia zu sich ins Auto bitten und fragen, wohin sie mit ihren Kunden fährt, was sie mit diesen tut, worüber sie mit ihnen spricht. Mia wird ihr Auskunft geben, ihre Freimütigkeit aber büssen.

TRAUMLAND ist eine Milieustudie, ein Drama, in dem viele kleine Episoden sich zum herben Weihnachtsblues türmen und an dessen Ende eine junge Frau in bitterkalter Morgendämmerung mutterseelenallein auf einer Bank über der Stadt sitzt. TRAUMLAND ist nicht lieblich, nicht unterhaltsam, nicht vergnüglich – aber verdammt eindrücklich.

Volpes Film ist anzusiedeln im Umfeld eines europäischen Autorenkinos, das der unbeschönigten Realität verpflichtet ist und zu dem die Filme der Gebrüder Dardenne, Joachim Lafosses A PERDRE LA RAISON oder aber auch das Werk von Ken Loach gehören. Einzugliedern ist TRAUMLAND aber auch in eine Reihe jüngerer Schweizer Filme, die – wie Christoph Schaubs HAPPY NEW YEAR und MARY & JOHNNY von Julian M. Grünthal und Samuel Schwarz – anlässlich eines besonderen Tages oder Festes in der Stadt Zürich während vierundzwanzig Stunden die Schicksale einer Handvoll Personen miteinander verknüpfen und so von den Sehnsüchten, Wünschen und Hoffnungen des «kleinen Mannes» berichten – der bisweilen achtzehn und weiblich ist und davon träumt, mit seinem Kind in den Armen in der fernen Heimat Weihnachten zu feiern.

Irene Genhart

R, B: Petra Volpe; K: Judith Kaufmann; S: Hansjörg Weissbrich; A: Su Erdt; Ko: Linda Harper; M: Sascha Ring. D (R): Luna Mijovic (Mia), Marisa Paredes (Maria), André Jung (Rolf), Ursina Lardi (Lena), Bettina Stucky (Judith), Devid Striesow (Martin), Stefan Kurt (Jonas). P: Zodiac Pictures International, Wüste Film Ost OHG, Schweizer Radio und Fernsehen; Lukas Hobi, Reto Schaerli, Stefan Schubert, Yildiz Özcan. Schweiz, Deutschland 2013. 98 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich



BERNER
kulturagenda
Jeden Mittwoch im Anzeiger Region Bern
www.kulturagenda.be

12 YEARS A SLAVE
Steve McQueen

Es gibt eine Szene in diesem Film, die seine Essenz – ohne dass erklärende Worte nötig wären – exemplarisch beschreibt. Ein schwarzer Sklave baumelt, gelyncht von drei weissen Männern, an einem Ast. Nur sein gestreckter Fuss erlaubt noch Kontakt zum Boden, und so würgt der Mann, während seine Augen vor Entsetzen und Todesangst hervorquellen. Im Hintergrund spielen derweil schwarze Kinder, als sei es das Selbstverständlichste von der Welt, ihre Mütter verrichten achtlos weiter ihre Hausarbeit. Mehrere Minuten dauert diese Qual – bis endlich der weisse Hausherr den Schwarzen losschneidet und rettet. Eine Szene, die ein grosses Dilemma verdeutlicht: Schwarze Sklaven hatten im Amerika des neunzehnten Jahrhunderts nie die Möglichkeit, sich gegenseitig zu helfen, Solidarität zu zeigen oder gar sich aufzulehnen. Jeder Widerstand wäre sofort grausam im Keim erstickt worden. Die beste Strategie, um zu überleben, ist – so heisst es einmal im Film – nicht aufzufallen, ohne Murren die auferlegte Arbeit zu verrichten und Fähigkeiten wie Lesen und Schreiben zu verheimlichen. Das Misstrauen der Baumwollpflücker untereinander und ihre Isolation ist pures wirtschaftliches Kalkül: Nur so lassen sie sich gewinnbringend ausbeuten. Vor diesem Hintergrund erzählt der neue Film von Steve McQueen die wahre Geschichte eines freien Afroamerikaners, der entführt und versklavt wurde. Und sich trotzdem nicht brechen liess. «I don't want to survive», sagt er einmal, «I want to live.» Genau dieser Unterschied macht seine Menschenwürde aus.

Die Handlung beginnt 1841 in Saratoga im US-Staat New York, zwei Jahrzehnte vor Ausbruch des Amerikanischen Bürgerkriegs. Solomon Northup arbeitet als Tischler, spielt vorzüglich Geige und hat sich mit Frau und zwei Kindern ein bürgerliches Leben aufgebaut. Ein anerkanntes Mitglied der Gesellschaft also, und seine gepflegte Kleidung zeugt von bescheidenem Wohlstand. Die Beschreibung einer normalen Existenz in einem normalen Staat lässt das nun folgende Verbrechen umso grausamer erscheinen. Zwei Männer eines Wanderzirkus engagieren Northup für einen kurzfristigen Musikerjob in Washington, D.C., anschliessend laden sie ihn zum Essen in ein Restaurant ein. Als er am nächsten Morgen mit schwerem Kopf aufwacht, findet er sich in Ketten gelegt auf einem Sklavenschiff nach Louisiana wieder. Northup ist entführt und verkauft worden, seine Proteste und Hinweise auf seinen Status als freier Mann werden sogleich mit Prügel beantwortet. Das Wort eines schwarzen Mannes gilt hier nicht viel, und da ist niemand, der sich für ihn einsetzen würde. Obwohl nicht jeder Weisse, mit dem es Northup im Folgenden zu tun bekommt, ein schlechter Mensch ist, partizipieren und profitieren die Sklavenhalter doch willentlich von einem System, das auf der Ausbeutung der Schwarzen beruht.

Drehbuchautor *John Ridley* hat Northups gleichnamige Memoiren, die 1853 erschienen sind, verschlankt und lässt die Hauptfigur, die sogar ihrer Identität beraubt wird und fortan Platt Hamilton heisst, drei Mal den Besitzer wechseln. Während zwei von ihnen, dargestellt von *Benedict Cumberbatch* und *Bryan Batt*, sich angesichts der Umstände als halbwegs anständige Kerle, die Northup sogar zum Geigenspiel ermuntern, erweisen, wird der von *Michael Fassbender* gespielte Edwin Epps zu seiner Nemesis. Ein Mann, der stolz darauf ist, den Willen von Sklaven zu brechen, koste es, was es wolle.

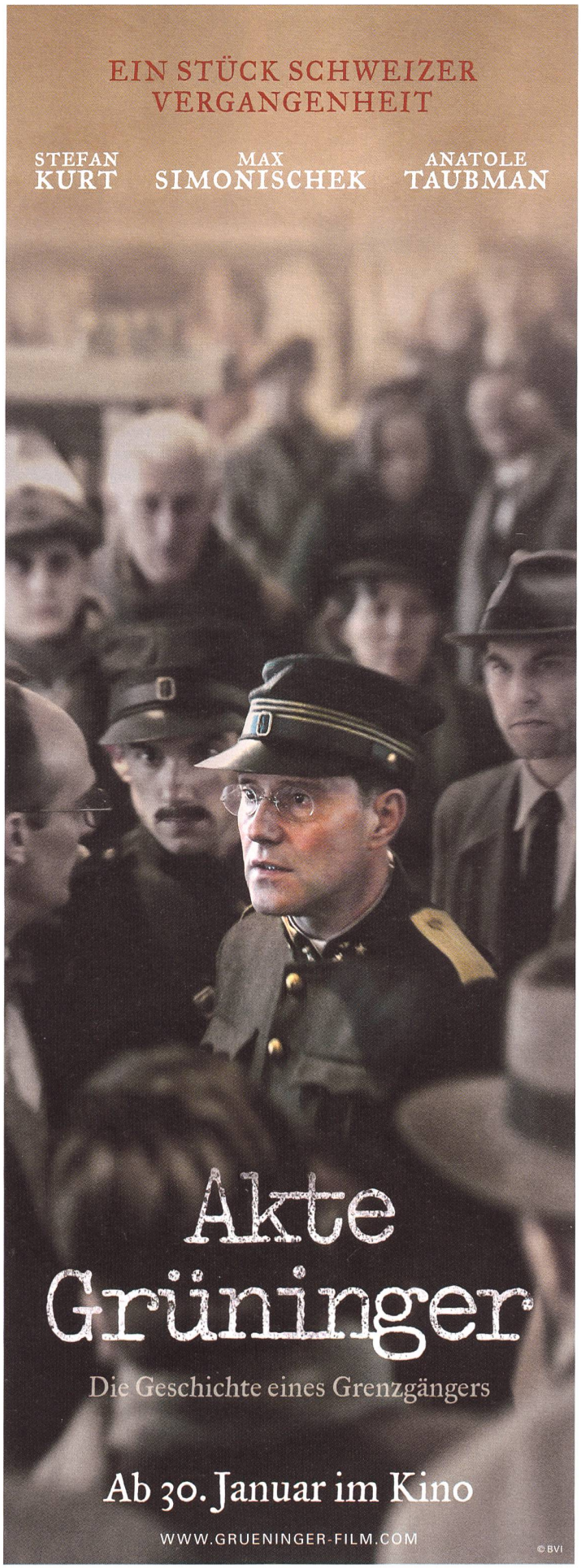
In HUNGER und SHAME hatte Steve McQueen die Extreme seiner Protagonisten ausgelotet und in streng komponierte, kühle Bilder gekleidet. Sein neuer Film mag da in der Erzählhaltung konventioneller sein, in den lichtdurchfluteten Cinemascope-Bildern der farbigen Baumwollfelder, der grünen Landschaften Louisianas und der opulenten Herrenhäuser auch "schöner", verführerischer, fast märchenhaft. Und doch hat Steve McQueen erneut einen Film inszeniert, der dem Zuschauer nichts erspart und ihn zwingt hinzusehen. Die Beleidigungen, Demütigungen, Erniedrigungen, vor allem aber die körperlichen Bestrafungen, manchmal aus nichtigem Anlass, sind für den Zuschauer nur schwer zu ertragen, wegen ihrer ausführlichen Länge, wegen ihrer Brutalität und wegen des zurückhaltend-distanzierten Blicks, mit dem sie gezeigt werden. Fast scheint man sich in einem Horrorfilm zu befinden. Diese Szenen belegen, wie wenig das Leben eines Schwarzen gilt, wie sehr ihm das Menschsein verweigert wird. Dabei schlägt die Unbarmherzigkeit und Grausamkeit des Films nie in Mitleid um, statt Rührung stellt sich Entsetzen ein. Wenn eine junge Sklavin, die von Epps – zum Unwillen seiner Frau – mehrmals vergewaltigt wird, Northup anfleht, ihr Leben (und damit ihr Leiden) zu beenden, könnte dies kaum deprimierender sein.

McQueen erzählt seinen Film ganz aus der Sicht Northups und lässt den Zuschauer so unmittelbar an dessen Erfahrungen teilhaben. Wir sehen das Geschehen durch seine Augen. Das führt zwangsläufig dazu, dass *Chiwetel Ejiofor* die grösste Last des Films trägt. Wie er den ganzen Film über die Würde seiner Figur bewahrt und auch die körperlichen Belastungen erträgt, ist bewundernswert. Aber auch *Paul Dano* (als rassistischer Vorarbeiter), *Lupita Nyong'o* (als junge Sklavin) und *Brad Pitt* (als hilfsbereiter Arbeiter aus Kanada) haben kurze, prägnante Auftritte.

Das Ende, im Filmtitel bereits angekündigt, kommt dann nach über zwei Stunden unspektakulär, unpathetisch, kurz, fast beiläufig daher. Es hat weder etwas Befreiendes noch etwas Erfreuliches. Dafür hat Solomon Northup zwölf Jahre lang viel zu sehr gelitten.

Michael Ranze

R: Steve McQueen; B: John Ridley; nach dem Tatsachenbericht von Solomon Northup; K: Sean Bobbitt; S: Joe Walker; A: Adam Stockhausen; M: Hans Zimmer. D (R): Chiwetel Ejiofor (Solomon Northup), Bryan Batt (Richter Turner), Benedict Cumberbatch (Ford), Michael Fassbender (Edwin Epps), Brad Pitt (Bass), Paul Dano (Tibeats), Lupita Nyong'o (Patsey). P: Plan B, New Regency, Regency Enterprises, River Road. USA 2013. 134 Min. CH-V: Elite Film



Das shnit International Shortfilmfestival ist ein erstklassiger Schauplatz zur Promotion und Vermittlung des Kurzfilms. Was einst in der Schweiz seinen Anfang nahm, hat sich in einer Dekade zu einem einzigartigen Kulturevent mit unverwechselbarem Konzept entwickelt – ein länderübergreifendes, simultan stattfindendes Kurzfilmfestival in sieben Austragungsorten auf fünf Kontinenten. Mit erlesenen Leckerbissen zieht das Festival tausende Filmliebhaber in seinen Bann und zählt mit über 20'000 Besuchern in Bern zu den beliebtesten Filmveranstaltungen der Schweiz.

8. – 12. Oktober 2014 | www.shnit.org

shnit International Shortfilmfestival in Bern sucht per 1. März 2014 oder nach Vereinbarung

Manager/in Austragungsort Bern (60%)

Ihre Aufgaben: Zusammen mit dem Festivaldirektor, der Produktionsleitung und der Programmattachée Bern sind Sie verantwortlich für die Konzeption und Koordination, die Finanzierung sowie die operative Planung und Durchführung der jährlichen Festivalausgabe in Bern und den damit verbundenen Nebenaktivitäten und Präsentationen. Sie erarbeiten gemeinsam Strategien für die Ausgabe in Bern, insbesondere für die Kommunikation und die Mittelbeschaffung.

Ihre Stärken: Als Führungspersönlichkeit mit einem ausgesprochenen Organisationstalent und hoher Fachkompetenz in den Bereichen der Mittelbeschaffung und des Finanz- und Personalwesens verfügen Sie über gute Voraussetzungen für diese vielseitige Aufgabe in einem kleinen, innovativen Team.

Ihre Chancen: Das shnit International Shortfilmfestival hat sich in seinem 11-jährigen Bestehen schnell zu einem grossen und weltweit tätigen Filmevent entwickelt. Sie haben die Möglichkeit, dieses Entfaltungspotenzial zu nutzen und die Zukunft des Festivals in Bern massgeblich mitzugestalten.

Wenn Sie sich angesprochen fühlen und sich dieser Aufgabe mit Leidenschaft und Freude stellen möchten, freuen wir uns auf Ihre vollständige und aussagekräftige Bewerbung.

shnit International Shortfilmfestival in Bern sucht

Mitglied der Programmkommission (auf Mandatsbasis)

Ihre Aufgaben: Als Mitglied der Programmkommission sind Sie für das Herzstück des Festivals zuständig. Aus den zahlreichen Filmeinreichungen gilt es eine shnittige Vorauswahl zu präsentieren. Nach ca. 15 – 20 Tagen individueller Vorvisionierung folgen vom 7. bis 29. Juni 2014 drei Intensivwochen (100%), während denen Sie mit der Programmkommission das Wettbewerbsprogramm von shnit erarbeiten.

Ihre Stärken: Sie sind kulturaffin und haben Lust, in einem kreativen Prozess innerhalb eines kleinen Teams eine konsistente Programmgestaltung vorzunehmen. Für diese spannende Aufgabe bringen Sie ausgewiesene Erfahrung im Film- und Kurzfilmbereich mit und überzeugen mit einem feinen Gespür für Ästhetik und neue Trends.

Ihre Chancen: Das shnit International Shortfilmfestival hat sich in seinem 11-jährigen Bestehen schnell zu einem grossen und weltweit tätigen Filmevent entwickelt. Als Mitglied der Programmkommission haben Sie die Möglichkeit, ein einzigartiges Programm mitzugestalten, das auf fünf Kontinenten gezeigt wird.

Wenn Sie sich angesprochen fühlen und sich dieser Aufgabe mit Leidenschaft und Freude stellen möchten, freuen wir uns auf Ihre vollständige und aussagekräftige Bewerbung.

Bei Fragen wenden Sie sich bitte an den Festivaldirektor Olivier van der Hoeven.

olivier@shnit.org | +41 (0)76 572 14 92

Bewerbungsfrist 10. Februar 2014.

Bewerbung bitte an: **work@shnit.org**

oder

shnit FOUNDATION
Marktgasse 36
3011 Bern

shnit
International
Shortfilmfestival

A TOUCH OF SIN
Jia Zhang-ke

China als ein Volk in Bewegung: So zeichnet Jia Zhang-ke in seinem neuen Spielfilm sein Heimatland. A TOUCH OF SIN spielt in der Welt der Wanderarbeiter, dem gewaltigen Strom von armen Leuten aus der Provinz in die Metropolen und reichen Regionen, auf der Suche nach (oft illegaler) Arbeit. Ein guter Teil des Films spielt dementsprechend auf Strassen und Schienen, in Transportmitteln jeglicher Art. Es ist einer der grössten Binnenmigrationsströme aller Zeiten: Über zweihundert Millionen Menschen, so wird geschätzt, sind heutzutage aus Geldnot unterwegs; sie haben mit schwierigsten Arbeitsbedingungen, Entwurzelung, kulturellen Differenzen und gesellschaftlichen Umwälzungen zu kämpfen. Dass China in kürzester Zeit von der Isolation mitten in den globalisierten Wirtschaftsboom geraten ist, hat eine stark destabilisierende Wirkung auf die Gesellschaft.

A TOUCH OF SIN erzählt vier Episoden, die sich um die Missstände im China von heute drehen und ein Klima der Orientierungslosigkeit beschreiben: Korruption, Machtgier und Verrohung sind überall. Ein Minenarbeiter, der sich mit der Ausbeutung der Arbeiter nicht abfinden mag; ein entfremdeter Kleinkrimineller, der wegen einer Handtasche tötet; eine Frau, die sich gegen Übergriffe wehren will; ein junger Mann, dem die menschliche Kälte eisig ins Gesicht bläst. Gewalt, wohin man sieht: Die vier Geschichten spielen in verschiedenen Regionen und ziehen sich vom Nordosten Chinas über das Zentrum in den Süden. Die vier Hauptfiguren sind alle Opfer eines ungerechten Systems, das sie wiederum zu Tätern macht. Der exzessive Ausbruch von Gewalt ist dabei symptomatisch für ihre verzweifelte Hilflosigkeit; sie ist die Gegenkraft zur strukturellen Gewalt, die herrscht. Dass das Drehbuch auf wahren Begebenheiten beruht, lässt die Geschichten noch krasser wirken.

Jias Film hat, bei allem Blutvergiessen, einen deutlichen moralischen Anspruch; er ist ein Sittengemälde, das trostloser kaum aussehen könnte, wäre da nicht der Humor, der ab und zu aufblitzt – doch selbst der ist rabenschwarz. Schuttplätze, verschandelte Natur, Betonwüsten und graue Einheitshochhäuser liefern ein tristes Setting und zeigen China als ein unwirtliches Biotop, das von innen heraus krankt. Den verzweifelnden Menschen setzt Jia die Tierwelt entgegen, der wir immer wieder begegnen und die die Situation der Figuren spiegelt oder kontrastiert, wie ein stummer Hinweis auf eine natürliche Intaktheit, die verloren gegangen ist.

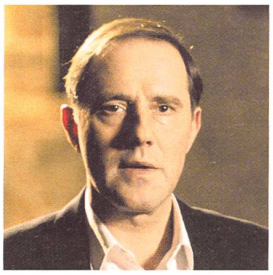
Nun ist diese Gesellschaftskritik bereits prototypisch geworden fürs neue chinesische Kino der letzten zwanzig Jahre, und auch die Thematik der Wanderarbeiter ist aus andern Filmen bekannt. Obwohl A TOUCH OF SIN vergleichsweise direkt kritisiert und dies mit sehr viel sichtbarer Gewalt auf schockierende Weise tut, bleibt die eigentliche Quelle der Missstände unklar benannt. Zwar fehlt es nicht an Bösewichten – korrupten Beamten, geldgierigen Unternehmern, hartherzigen Arbeitsaufsehern –, doch weist die Schuldfrage darüber hinaus auf ein abstraktes, schwer greifbares System. Da dieses während des Films nie analytisch betrachtet wird, bleibt man als Zuschauer mit den Figuren zusammen in der Misere gefangen, ohne die Chance zum vertiefteren Verständnis der Situation, geschweige denn zum Ausbruch zu kriegen.

Der Regisseur knüpft nicht nur thematisch, sondern auch ästhetisch an seine Vorgängerfilme STILL LIFE (SANXIA HAOREN, 2006) und THE WORLD (SHIJIE, 2004) an: langsame Schwenks über Niemandslandschaften und monochrome, fein nuancierte Farbskalen. Eine interessante Spannung entsteht aus den Referenzen an Martial-Arts-Filme, allen voran A TOUCH OF ZEN (King Hu, 1971), auf den der Titel anspielt. Das genretypische Motiv des einsamen Rächers, der – eben auch mit Gewalt – für Gerechtigkeit kämpft, wird auf A TOUCH OF SIN übertragen, wo es auf eigenwillige Weise mit dem dokumentarischen Realismus kontrastiert, den Jia pflegt und der für die sechste Generation des chinesischen Filmschaffens typisch ist. Daneben verweist der Film auf das Werk von Ai Weiwei, auf Robert De Niros Amoklauf in TAXI DRIVER und auf Legenden aus der chinesischen Volksoper, die von Rache, Sühne und Verbrechen erzählen. Diese Vielstimmigkeit löst den Film aus einem rein lokalen Kontext und reiht ihn ins globale Filmgeschehen ein: Die erwünschte Öffnung Chinas gegen aussen schlägt sich, filmgeschichtlich gesehen, durchaus nieder.

Statt der Melancholie seiner früheren Filme lässt Jia hier eine deutliche Wut spüren. A TOUCH OF SIN dreht sich um spezifisch chinesische Probleme und provoziert, indem er auch an Tabuthemen wie Prostitution und staatliches Verschulden, etwa beim Erwähnen eines massiven Zugunglücks, rührt. Dahinter steht offenbar ein klassisches politisches Engagement, ein Bestreben, durch Film gesellschaftliche Änderungen hervorzurufen. Der Originaltitel TIAN ZHU DING, «vom Himmel bestimmt», spielt an ein landläufiges Sprichwort an, das menschliches Schicksal als vorbestimmt erklärt, wodurch ein spannungsvoller Widerspruch entsteht, der die Frage nach dem menschlichen Handlungsfreiraum und dem Umgang mit Gewalt stellt und die Thematik des Films auf eine universelle Ebene hebt. Ob der Film in China verboten wird, ist bis anhin noch unklar; eine Freigabe würde eine deutliche Öffnung im staatlichen Umgang mit Medienfreiheit bedeuten.

Natalie Böhler

A TOUCH OF SIN / TIAN ZHU DING
Regie, Buch: Jia Zhang-ke; Kamera: Yu Lik-wai; Schnitt: Lin Xudong, Matthieu Laclau; Ausstattung: Liu Weixin; Musik: Lim Giong; Ton: Zhang Yang. Darsteller (Rolle): Jiang Wu (Dahai), Wang Baoqiang (Zhou San), Zhao Tao (Xiao Yu), Luo Lanshan (Xiao Hui), Zhang Jiayi (Geliebter von Xiao Hui), Li Meng (Lianrong). Produktion: Xstream Pictures, Shanghai Film Group, Office Kitano; Shozo Ichiyama. China 2013. Dauer: 129 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Rapid Eye Movies, Köln



TRAUM LAND

EIN FILM VON PETRA VOLPE

"WUNDERBAR UND VERSTÖREND"
NZZ

"BEWEGEND UND BESTÜRZEND"
SRF

OFFICIAL SELECTION BUSAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

INTERNATIONAL COMPETITION ZURICH FILM FESTIVAL

OFFICIAL SELECTION INTERNATIONALE HOFER FILMTAGE

OFFICIAL SELECTION MAX OPHÜLS PREIS FILM FESTIVAL

LUNA ZIMIĆ MIJOVIĆ ANDRÉ JUNG URSINA LARDI BETTINA STUCKY DEVID STRIESOW STEFAN KURT UND MARISA PAREDES

FILMCOOPI PRÄSENTIERT EINE PRODUKTION VON ZODIAC PICTURES "TRAUMLAND" IN KOPRODUKTION MIT WÜSTE FILM OST SRF SCHWEIZER RADIO UND FERNSEHEN SRG SSR UND ARTE
CASTING RUTH HIRSCHFELD BEATRICE KRUGER SZENENBILD SU ERDT KOSTÜME LINDA HARPER MASKE JEAN COTTER TON MARCO TEUFEN MUSIK SASCHA RING UND NACKT
MONTAGE HANSJÖRG WEISSBRICH BFS BILDGESTALTUNG JUDITH KAUFMANN BVK PRODUKTIONSLEITUNG SARAH BOSSARD HERSTELLUNGSLEITUNG FLORIAN NUSSBAUMER
KOPRODUZENTEN STEFAN SCHUBERT YILDIZ ÖZCAN PRODUZENTEN LUKAS HOBI RETO SCHAERLI DREHBUCH UND REGIE PETRA VOLPE

zodiacPICTURES WÜSTE SRF arte SRG SSR ZÜRCHER FILMSTIFTUNG Schweizerische Eidgenossenschaft Confederazione Svizzera Confederaziun svizra Eidgenössisches Departement des Innern EDI Bundesamt für Kultur BAK DEUTSCHER FILMFÖRDERFONDS sujssimage KANTON LUZERN Kulturförderung SWISSLOS AARGAUER KURATORIUM MIGROS kulturprozent FILMCOOPI

WWW.TRAUMLAND.XXX

RIFFRAFF

ab 20. Februar im Kino

BOURBAKI

NEBRASKA
Alexander Payne

Man kann den Sheriff schon verstehen, der den alten Mann mit den zerzausten Haaren, der dem Highway entlangmarschiert, anhält und als Vagabunden einstuft. Woody Grant allerdings hat ein Zuhause, auch eine Ehefrau und zwei Söhne, aber genauso hat er ein Ziel: seinen Hauptgewinn abholen. Heutzutage kommen sie meist per E-Mail, die Werbeversprechen, die dem Empfänger verheissen, er habe das grosse Los gezogen. Woodys Los allerdings ist nicht im Papierkorb gelandet, er nimmt es ernst und möchte jetzt seinen Gewinn in Höhe von einer Million Dollar abholen – selbst wenn er dafür den Weg von Billings, Montana nach Lincoln, Nebraska zu Fuss zurücklegen muss. 850 Meilen sind das. Und weil er beharrlich bleibt und so gar nicht von seiner fixen Idee abzubringen ist, willigt sein Sohn David schliesslich ein, diese Reise mit dem Vater zu machen, ihn in seinem Auto herumzuchauffieren – trotz des Spotts von Woodys Ehefrau Kate.

Liebenswert sind die Protagonisten der Filme von Alexander Payne nicht, jedenfalls nicht auf den ersten Blick. Woody Grant ist wohl der unleidlichste von ihnen. Dennoch, seine Beharrlichkeit imponiert dem Zuschauer, der sich auf seine Seite stellt, gegen die nur als zänkisch erscheinende Ehefrau (die doch aus langjähriger Erfahrung ihren Mann besser kennen sollte als wir) und später gegen die Verwandten. Bei denen, in Hawthorne, Woodys Geburtsort, legen Vater und Sohn nämlich einen Zwischenstopp ein. Die beiden übergewichtigen erwachsenen Söhne von Woodys Bruder Ray scheinen den Grossteil des Tages vor dem Fernseher zu verbringen. Später, anlässlich einer Sportübertragung, versammeln sich dort auch noch zahlreiche Nachbarn zu einem ziemlich trostlos wirkenden Stillleben. Woodys temporäre Heimkehr produziert Satire und Slapstick, wenn die Neuigkeit von seinem Millionengewinn die Runde macht. Man kann es eigentlich nicht glauben, aber man glaubt es doch: eine Ehre für die Stadt. Vielleicht springt dabei ja auch etwas für einen selbst heraus – hatte Woody nicht noch hier und dort Schulden zu begleichen? Auf den Spuren der Vergangenheit erfährt zumindest David Verschiedenes über seinen Vater, was ihm die Augen darüber öffnet, warum etwa der so sehr dem Alkohol zuspricht. Schliesslich tauchen sogar noch Kate und Davids Bruder Ross auf, zeigen sich in einem neuen Licht und leisten tatkräftige Unterstützung. Auch wenn es mit der Million nichts wird, David kann seinem Vater zumindest einen grossen Wunsch erfüllen.

Der Weg ist das Ziel, das gilt auch für dieses Road Movie, wie es schon für Paynes ABOUT SCHMIDT und SIDEWAYS und in geringerem Masse auch für THE DESCENDANTS galt. NEBRASKA ist für den Filmemacher zudem auch eine Rückkehr in seine Vergangenheit, ist er doch in Nebraska aufgewachsen.

Die winterliche Landschaft, für die es im Englischen das schöne Wort *bleak* gibt, liess er von seinem langjährigen Mitarbeiter *Phedon Papamichael* in Schwarzweiss fotografieren, der das meisterhaft bewerkstelligt (wie in den Filmen für George Clooney: zuletzt THE IDES OF MARCH, in Kürze THE MONUMENTS MEN). Das verleiht den einsam gelegenen Farmgebäuden und den leeren Strassen das Flair einer vergangenen Ära, in der die Zeit stehen geblieben ist. Zudem merkt man, dass einem diese ländlichen Gegenden der USA viel weniger vertraut sind als die Bilder der Metropolen.

NEBRASKA, das ist auch ein Triumph für den siebenundsiebzigjährigen *Bruce Dern*, was ähnlich überrascht und freut wie seinerzeit, als der versierte Nebendarsteller Harry Dean Stanton in Wim Wenders' PARIS, TEXAS ein anrührendes Porträt der Hauptfigur zeichnete. Bruce Dern löst mit diesem Film ein Versprechen ein, das er vor zweiundvierzig Jahren mit Douglas Trumbulls SILENT RUNNING gegeben hat (wo er der einzige Mensch unter drei anrührenden kleinen Robotern ist, die er nicht zufällig nach den Neffen von Donald Duck getauft hat) – das Versprechen nämlich, dass er nicht nur einer Nebenrolle im Gedächtnis bleibende Züge verleihen kann. Seinen Woody Grant kann man denn durchaus auch in einer Traditionslinie mit früheren seiner Rollen sehen. Wer mit dem New-Hollywood-Kino der siebziger Jahre aufgewachsen ist, der kennt und schätzt Bruce Dern für seine oft mehr oder weniger am Rande der Verrücktheit operierenden Figuren. Vom durchgeknallten Biker mit Spitznamen Loser in Roger Cormans THE WILD ANGELS (1966) über Bob Rafelsons THE KING OF MARVIN GARDENS (1972), wo er – ein schönes Beispiel inspirierter Besetzung gegen den Typ – den verrückteren Bruder des hier einmal introvertierten Jack Nicholson gab, bis hin zu den Staatsdienern und Uniformträgern, die ihre eigene Agenda verfolgen: als Polizist in Walter Hills DRIVER (1978), als hochdekorierter Offizier in Hal Ashbys COMING HOME (1978) und schliesslich als Pilot, der sich zu einem Terroranschlag auf seine Landsleute benutzen lässt, in John Frankenheimers BLACK SUNDAY (1977).

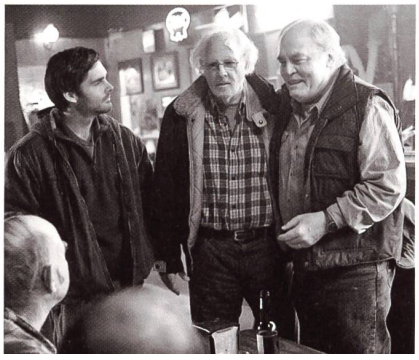
Die Auszeichnung als bester Darsteller beim Festival von Cannes im Mai 2013, wo NEBRASKA seine Weltpremiere feierte, dürfte nur der Anfang eines Preisregens für Bruce Dern sein. Darüber darf man sich wirklich freuen.

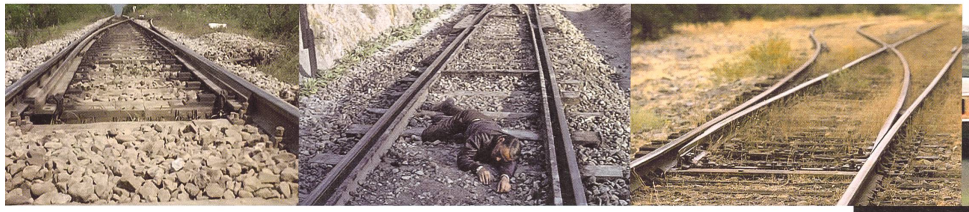
Frank Arnold

Stab
Regie: Alexander Payne; Buch: Bob Nelson; Kamera: Phedon Papamichael; Schnitt: Kevin Tent; Ausstattung: J. Dennis Washington; Kostüme: Wendy Chuck; Musik: Mark Orton

Darsteller (Rolle)
Bruce Dern (Woody Grant), Will Forte (David Grant), June Squibb (Kate Grant), Bob Odenkirk (Ross Grant), Stacy Keach (Ed Pegram), Mary Louise Wilson (Tante Martha), Rance Howard (Onkel Ray), Tim Driscoll (Bart), Devin Ratray (Cole), Angela McEwan (Peg Nagy), Gelndora Stitt (Tante Betty), Elizabeth Moore (Tante Flo), Dennis McCoig (Onkel Verne), Kevin Kunkel (Cousin Randy)

Produktion, Verleih
Blue Lake Media Fund, Echo Lake Entertainment, Bona Fide Productions; Albert Berger, Ron Yerxa. USA 2013. Schwarzweiss; Dauer: 115 Min. CH-Verleih: Elite Film, Zürich; D-Verleih: Paramount Pictures Germany, Unterföring





Continuous as the stars that shine | And twinkle on the milky way, | They stretched
in never-ending line | Along the margin of a bay: | Ten thousand saw I at a glance

William Wordsworth: «I wandered lonely as a cloud»

Phantombilder, Glance-Lichter

Zur Fortführung des Kinos bei Christoph Girardet und Matthias Müller

«Les films avancent comme des trains, tu comprends? Comme des trains dans la nuit», sagt François Truffaut in LA NUIT AMÉRICAINE. Am Anfang von Lars von Triers EUROPA fährt die Kamera über das Geflecht der Schienen, während die Stimme des Erzählers uns in Trance redet. So funktioniert Kino: Es fährt mit uns Zug.

In LOCOMOTIVE von Christoph Girardet und Matthias Müller eilen die Züge von rechts nach links und zugleich von links nach rechts durchs Bild, verschwinden von vorne nach hinten und nähern sich von hinten nach vorn. John Wayne kommt in Irland an, Monica Vitti fährt davon, Cary Grant läuft dem Perron entlang. Paul Newman will ins Abteil, Elke Haltaufderheide tritt auf den Gang, Robert Donat ist auf seinem Sitz eingeschlummert. Drei Screens nebeneinandergestellt schaffen ein Super-Mega-Cinemascope, wo sich die Bilder verketten, so wie man Züge rangiert. Alle Bilder haben Anschluss und rasen mit uns davon. Die Hypnose kann beginnen.

«Eine relativ ausdruckslose Grossaufnahme des aus dem Bild blickenden Schauspielers Ivan Mozzhuchin wird nacheinander mit Einstellungen einer Toten im Sarg, eines Tellers Suppe und eines Kindes kombiniert, woraufhin das Testpublikum angab, in Mozzhuchins Gesichtsausdruck Trauer, Hunger oder väterliche Zärtlichkeit zu erkennen.» So wird in «Reclams Sachlexikon des Films» jenes Experiment beschrieben, das der russische Avantgardefilmemacher Lew Wladimirowitsch Kuleschow in den zwanziger Jahren mit Testzuschauern angestellt haben soll und das unter dem Namen «Kuleschow-Effekt» Theoriegeschichte gemacht hat. Auch wenn mitunter bezweifelt wird, dass jenes Experiment tatsächlich in dieser Form stattgefunden hat, sein Befund findet sich doch in jedem Film bestätigt: Eine einzelne Aufnahme ist nicht aussagekräftig in und für sich selbst, sondern ihr wächst erst durch die Kombination und Gegenüberstellung mit anderen Aufnahmen Bedeutung zu.

Differenz, maximal und minimal

Damit bestätigt der Kuleschow-Effekt für den Film freilich nur, was Ferdinand de Saussure ohnehin als Grundprinzip jeglicher Semiotik behauptet. Auch in der Sprache gebe es nichts als Verschiedenheiten ohne positive Einzelglieder, so der Genfer Linguist in seinen «Vorlesungen zur allgemeinen Sprachwissenschaft». So wie sich im sprachlichen System jedes Zeichen erst dadurch definiert, wie es sich von den anderen Zeichen abhebt, so funktioniert auch die filmische Syntax über die mehr oder weniger ausgeprägten Differenzen zwischen den einzelnen Einstellungen.

Gilt diese Gleichung einer Bedeutungsproduktion durch Differenz für den Film per se, so zeigt sie sich doch selten so eindrücklich wie in den radikalen Werken des Künstlerduos Christoph Girardet und Matthias Müller, das in seinen Filmcollagen die Prinzipien der filmischen Syntax bis zum Extrem ausreizt, wenn es Bilder und Szenen aus ganz unterschiedlichen Quellen auf völlig unvorhergesehene Art zusammenfügt. Vor allem ist es der reiche Fundus der Filmgeschichte, aus dem die Künstler ihr Material nehmen. *Found Footage* nennt man dieses Genre des Experimentalfilms, in dem einzelne Bilder, Szenen und Sequenzen aus einem fremden Filmkorpus herausgebrochen und neu zusammengefügt werden. Dabei sind die Fugen zwischen den Einzelteilen immer von besonderer Relevanz. Mal ist der Sprung von einem Bild zum andern maximal, wie in CUT, wo die Künstler an einer Stelle von der Rinde eines Baumes, über die Ameisen krabbeln, direkt auf die Nahaufnahme von schweissbedeckter Haut umschneiden. Dann wieder ist die Lücke zwischen den Bildern infinitesimal winzig, wie in NECROLOGUE (einem Teil der PHOENIX TAPES), in jenem kurzen Moment aus Hitchcocks UNDER CAPRICORN, in dem eine traumatisierte und zu Tode erschöpfte Ingrid Bergman aus ihrem Schlummer erwacht und ihre Augen aufschlägt. Girardet und Müller zerdehnen diesen buchstäblichen Augenblick zu einer mehrere Minuten dauernden Zeitlupe, in der jede noch so feine Regung der Augenlider und die kleinste Bewegung der hinter ihnen verborgenen Augen wahrnehmbar wird. Selbst den ruhigen Fluss des Blutes unter der Haut glaubt man erspüren zu können, vor allem aber wird jener andere Puls sichtbar, der Puls des Mediums selbst. In der Super-Zeitlupe sieht man das sanfte Pochen des Filmkorns und das unmerkliche Schwanken der Technicolorfarben zwischen den unendlich vielen Farbschattierungen des Gesichts, des Haars, des Kissens und der Dunkelheit im Hintergrund. Im scheinbar kleinsten Abstand zwischen zwei Bildern tut sich ein regelrechtes Universum von Nuancen auf. Die mikroskopische Lücke zwischen den Bildern ist hochgradig potenziert und überdeterminiert.

Fortsetzung des Melodrams mit experimentellen Mitteln

In einem Gespräch mit Isabella Rossellini, der Schauspielerin und Tochter Ingrid Bergmans, erwähnt der Regisseur Guy Maddin diesen Film von Girardet und Müller, um dabei betroffen festzustellen, dass deren Filmexperiment offenbar akkurat jenen Zustand der Erschöpfung am Rande des Todes abbildet, von dem auch Isabella

LOCOMOTIVE (2008)
NECROLOGUE (1999)
KRISTALL (2006)

Rossellini berichtet, wenn sie ihre Erinnerungen an die schwer krebskranke Mutter schildert. So entpuppt sich das scheinbar ganz und gar abstrakte Experiment von NECROLOGUE als ebenso bewegendes wie akkurates Porträt einer Leidenden, viel erschütternder noch als Hitchcocks Kostümdrama, aus dem die hier zelebrierte Szene stammt.

Die Filme von Girardet und Müller sind nicht nur kühl beobachtete Versuchsanordnungen, sondern entfalten in ihrer Präzision eine emotionale Wucht, mit der sogar das ungleich offensichtlicher auf Empathie ausgerichtete Erzählkino nicht mithalten kann. Abstraktion und Gefühlsaufwallung sind kein Widerspruch, sondern bedingen sich gegenseitig. Das mag denn auch die anhaltende Obsession der beiden Künstler für das Genre des Melodrams erklären. Denn auch die Melodramen des klassischen Hollywoodkinos bestechen gerade dadurch, dass sie unentwegt übersteigerte Künstlichkeit mit übersteigerter Emotionalität zu koppeln wissen. Nichts ist so fadenscheinig artifiziell wie ein Melodram und rührt trotzdem oder gerade deswegen das Publikum zu Tränen. Dieses komplexe Verhältnis von Täuschung und Gefühl verdichtet sich denn auch im Objekt des Spiegels, dessen leitmotivische Funktion in den Melodramen von Douglas Sirk bereits verschiedentlich beschrieben wurde, der aber auch sonst gleichsam emblematisch für die selbstreflexive Bildlogik des Melodrams steht. Girardet und Müller radikalisieren diese Spiegelmetapher des Melodrams in ihrem überwältigenden KRISTALL und dessen klirrendem Reigen unzähliger Spiegelszenen. So wie sich im Vorspann von Sirks IMITATION OF LIFE (der ja bereits im Titel auf den Spiegel anspielt) die Leinwand allmählich mit herunterrieselnden Gemmen füllt, so stossen im Film von Girardet und Müller Filmscherben, zersplitterte Kinomomente funkelnd aneinander. Da legt Robert Taylor in PARTY GIRL seiner Cyd Charisse vor dem Spiegel ein Juwelenhalsband um, dort schlägt Anthony Quinn in PORTRAIT IN BLACK Lana Turners Konterfei aus dem Spiegel, Spencer Tracy versucht, sich im Glas wiederzuerkennen, Barbara Steele senkt vor sich selbst den Blick. Was die Filme, aus denen die Künstler ihre Edelsteine geraubt haben, über ihre gesamte Laufzeit hinweg entwickeln, komprimieren Girardet und Müller auf wenige Augenblicke. Auch Diamanten sind bekanntlich nichts anderes als unter besonderem Druck verdichtete Kohle. Die Kristallbilder Girardets und Müllers funktionieren nicht anders. Während man im bereits erwähnten PARTY GIRL von Nicholas Ray erst allmählich und nur vage begreift, wie sich dieser Film um das Wechselverhältnis von weiblicher Inszenierung und männlicher Impotenz dreht, wird einem das in der Bearbeitung von Girardet und Müller schlagartig bewusst. Die fremden Filmbilder werden von den beiden Künstlern so umgeschliffen, dass das unheimliche Schillern von Frustration und Befriedigung, Lust, Angst, Gewalt, Versagen und Melancholie zugleich abstrakter und doch unvermittelter aufscheint. Doch nicht nur, dass wir sehen, wie die Figuren betört, verwirrt und hypnotisiert sind von den Glitzerdingen um sie herum, Girardet und Müller haben die Bilder aus den Filmen ihrerseits durch Scherben und Kristalle hindurch umkopiert, sodass sich die zitierten Szenen verfremden, die Körper verdoppeln und die Gesichter verziehen. Die in den Szenen dargestellten Spiegelungen erobern die Darstellung selbst. Das Vexierspiel greift vom Inhalt auf die Form über und totalisiert sich dadurch. Das Kunstwerk wird zur Fortsetzung und Vollendung des Melodramas mit experimentelleren Mitteln.

Der Kuleschow-Affekt

Man wird diesen Werken aber nicht gerecht, wenn man sie nur als Apotheose einer bereits vertrauten Kinoerfahrung liest. So nah sich diese Kunstwerke auch an die Gefühlslage jener Filme anlehnen, aus denen sie sich bedient haben, und so bewegend Guy Maddins Beobachtung sein mag, dass ein Film wie NECROLOGUE die tatsächliche Erfahrung am Sterbebett reproduziert – Girardet und Müller gehen immer noch weiter. Sie zapfen die im fremden Filmmaterial gespeicherte Emotionalität an, doch nur, um über diese hinauszugehen und Eindrücke zu schaffen, die man so noch nirgends erlebt hat. Das ist ja auch das, was an der eingangs zitierten Beschreibung des Kuleschow-Effekts zu unbefriedigend bleibt. Wenn es dort heisst, die Testzuschauer hätten dank der Kombination mit anderen Bildern in der ausdruckslosen Grossaufnahme des Schauspielergesichts nun «Trauer, Hunger oder väterliche Zärtlichkeit» entdeckt, scheint dies allzu banal. Ist es nicht eher so, dass die Bildverkettung in den Bildern neue Emotionen entdecken liess, die man gar nicht so recht zu fassen wusste? Statt einfach ein bereits bekanntes Gefühl abzubilden, kreiert

CONTRE-JOUR (2009)
DELAY (2001); CUT (2013); MANUAL (2002)
PHOENIX TAPES (1999)

die Bildkombinatorik von Kuleschow vielmehr neue Emotionen: Auf der Leinwand entsteht ein neuer, vorher nicht bekannter Zustand, weniger Kuleschow-Effekt als vielmehr Kuleschow-Affekt (ein Neologismus, den offenbar auch der Potsdamer Medienwissenschaftler Jörg Sternagel bereits verwendet hat, wenn auch mit anderem Interesse). Kuleschow-Affekt – das ist auch das, was Sergej Eisenstein meint, wenn er in seiner berühmten Replik an Béla Balázs von der Schere als «Produktionsmittel» schreibt. Der Schnitt, die Montage, das Kombinieren disparater Bilder erschöpft sich nicht in der schieren Reproduktion des bereits Vorhandenen, sondern ist eigenständige Produktion, schafft Neues. In den Found-Footage-Filmen von Christoph Girardet und Matthias Müller zeigt sich diese Produktivität, die allein vom Schnitt herrührt, in reinster Form, denn die einzelnen Bilder, ihre Inhalte und Einstellungen existierten bereits, die Künstler fügen als neues Element zuweilen einzig den Schnitt hinzu. Doch dieser verändert alles. In MANUAL schneiden Girardet und Müller die Bilder einer Hand auf nackter Haut zusammen mit den Bildern von einer andern Hand, die eine silberne Kunststoffmatratze knetet. Aber die Schnitte folgen so rasend schnell aufeinander, dass sich in den trägen Augen des Betrachters die Massage des Körpers mit der Massage des Kunststoffs vermischt. Fleisch und Plastik verschmelzen – ein Anblick, der den Zuschauer bis in die Eingeweide erschüttert und eine besondere Form der Übelkeit hervorruft, die sich gar nicht beschreiben lässt. Der Zuschauer wird von einem Kuleschow-Affekt ergriffen, für den es kein Pendant und darum auch kein Vokabular jenseits dieses Films gibt. Gilles Deleuze schreibt von der Farbe im Film, sie symbolisiere nicht Affekte (Rot für die Liebe, Grün für die Hoffnung), vielmehr sei die Filmfarbe selbst schon Affekt, ein neuer Gefühlszustand, unübersetzbar in irgendein anderes Medium. Dasselbe gilt samt und sonders für die Schnitte in den Filmen von Girardet und Müller: Auch sie symbolisieren nicht, sondern schaffen selber neue, rätselhafte Affekte. In CUT, einem Film, den sie eigens für die grosse Werkschau im Kunstverein Hannover gemacht haben und der nicht umsonst den Schnitt schon im Titel trägt, schneiden sie Körperbilder mit Naturaufnahmen, Anorganisches mit Organischem zusammen, sodass sich daraus eine körperliche Erfahrung ergibt, die ihresgleichen sucht: Wassertropfen, die auf Blüten fallen, assoziieren sich mit der tropfenden Medizin der Infusion, mit den Blutstropfen, die aus Wunden rinnen, und diese wiederum setzen sich fort im Wasser, das in Dario Argentos PROFONDO ROSSO aus dem Mund der Hellseherin stürzt. Die Adern im Röntgenbild der kleinen Regan aus THE EXORCIST finden ihre Analogie in den verkrüppelten Ästen, die sich in Mario Bavas MASCHERA DEL DEMONIO vor dem Gewitterhimmel abzeichnen. Und wenn die wahnsinnige Nonne aus Michael Powells BLACK NARCISSUS aus ihrer Ohnmacht wieder zu sich kommt, setzt sich ihr Augenaufschlag fort in jener spöttisch hochgezogenen Augenbraue von Dana Wynter aus INVASION OF THE BODY SNATCHERS, wenn sie sich als Besessene zu erkennen gibt. So verbinden sich die verschiedenen Gestalten und Objekte zu einem neuartigen, von rätselhaften Affekten beseelten Wesen. Die am Schneidetisch von Girardet und Müller entstehenden Körper haben ihre scharfen Konturen verloren und werden stattdessen zu dem, was Deleuze «organlose Körper» nennt – dezentrierte Leiber, die ihre Organisation abgestreift haben und stattdessen zu «Zonen der Ununterscheidbarkeit» werden, wo sich verschiedene Personen vermischen und wo technische Gerätschaft in Körperglieder übergeht und umgekehrt: Auf das Bild einer wütend unter die Haut geschobenen Kanüle antwortet die Grossaufnahme eines weitgeöffneten Mundes, aus dem der Atem rasselt. Die Haut ist auch ein Strumpf, den man zerreisst, der Teppich auch eine Epidermis, die blutet. Haar ist Schilf und die Kissenfüllung Eingeweide. Ein gänzlich neues Körpergefühl ereignet sich in Bildern und überträgt sich auf den sprachlosen Zuschauer, dem nichts übrig bleibt, als sich überwältigen zu lassen von Affekten, die er nicht kennt. «Tell me what you see!» heisst es in CONTRE-JOUR, und mit gutem Grund ist dies auch der Titel der Werkschau in Hannover. Eine Aufforderung von höchster Ironie – denn genau daran, übersetzen zu wollen, was sich da vor unseren Augen ereignet, scheitern wir. Die neuen Schnittaffekte lassen sich sehen und erleben, aber nicht beschreiben.

Was sehen wir?

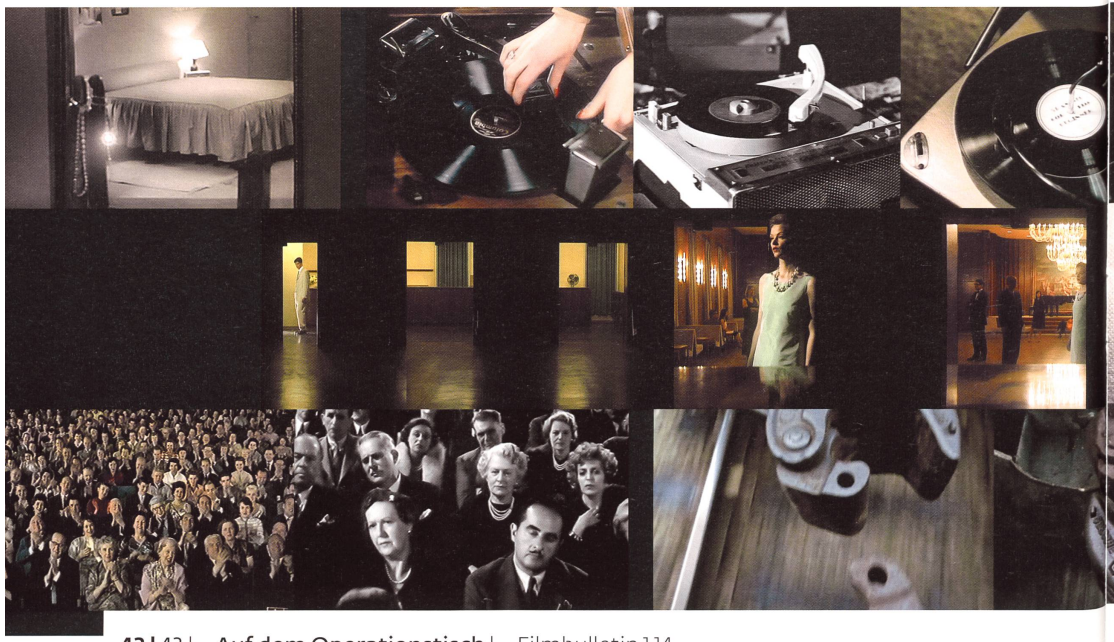
Doch selbst dieses Sehen ist instabil. So wie die neuen Affekte an den Grenzen, den prekären Schnittstellen zwischen den Aufnahmen, zwischen menschlichen, tierischen, pflanzlichen und technischen Körpern sich ereignen, so ist auch die Wahrnehmung dieser Affekte eine prekäre, fragile. Als 2001, an den fünften Internationalen Kurzfilmtagen Winterthur, spät nachts die Kurzfilme von Matthias Müller gezeigt wurden, ging die Lampe des Filmprojektors kaputt, und die Ersatzbirne, die man schliesslich auftrieb, erwies sich als zu schwach. Müllers Filme waren nur schimmernd und schummrig zu sehen: ein Ärgernis für den anwesenden Filmemacher genauso wie für uns, die wir zum ersten Mal diese Filme sehen wollten und nun nur beinahe zu sehen bekamen. Und doch erweist sich rückblickend gerade der Defekt des Vorführapparats als überraschend passend, gleichsam als die Vorwegnahme jenes Films, den Matthias Müller zusammen mit Christoph Girardet Jahre später unter dem Titel CONTRE-JOUR machen wird. Das Flickern und Flackern der Projektion, das damals so störte, ist in CONTRE-JOUR intendierte Verfremdung. Die unzähligen Filmausschnitte von sich öffnenden Lidern, sich erweiternden Pupillen, Ärzten, die ihre Stirnreflektoren richten und ihren Patienten in die Augen leuchten, werden in blossen Flashes gezeigt, als zittrige Lichtbilder, die nur kurz auflodern und wieder verlöschen. Dazwischengeschaltet ist selbst gedrehtes Material: Porträtaufnahmen von Menschen, deren dunkle Silhouetten allmählich erleuchtet werden, Ihre Gesichter werden erhellt, bis sie sich geblendet abwenden und die Hände schützend vors Gesicht halten. Sie sind Doubles von uns Zuschauern, die wir diesen Film und seine knisternden Aufnahmen nur mit zugekniffenen Augen anzuschauen vermögen. Zweifellos sind die Augenärzte, die an den Sehwerkzeugen ihrer Patienten herumhantieren, auch Stand-ins für die beiden Regisseure, diese *mad scientists*, die an ihrem Lichtpult wie auf einem Seziertisch Filme auseinander- und neu zusammenschneiden. Ihre Operationen am geöffneten Korpus der Filmgeschichte sind auch Operationen am offenen Auge des Zuschauers. So wie die neuen Affekte durch neue Sichtweisen bedingt sind, so wird, wer sich einmal den optischen Operationen von Girardet und Müller unterzogen hat, Filme nicht mehr sehen können wie zuvor.

Verätzte Augen, Röntgenblick, Fetischismus

«Tell me what you see!» – das liesse sich indes auch als Aufforderung an den Cinephilen verstehen, die ausgeliehenen Filmschnipsel zu identifizieren. Zerrissen vom Zwang, die Augen vor diesem Lichtgewitter in CONTRE-JOUR zu verschliessen, und unserer Lust, noch genauer hinzuschauen, gucken wir durch die Finger hindurch und erblicken das sich öffnende Auge aus der Eröffnungssequenz von Michael Powells PEEPING TOM, das todesstarre Auge Janet Leighs aus PSYCHO, erkennen, dass am Operationstisch Alida Valli aus LES YEUX SANS VISAGE steht und Ingrid Bergman aus SPELLBOUND. Wir versuchen, uns alles einzuprägen, bis wir die schmerzenden Augen abwenden müssen, so wie der schreiende Ray Milland, der in Roger Cormans THE MAN WITH THE X-RAY EYES es nicht mehr aushält, unentwegt alles sehen zu müssen.

Cinephilie – das wird einem bei Girardet und Müller klar – ist eine Art Röntgenblick, der durch die Filme hindurchdringt, sie auf der Suche nach jenen Momenten, die des Bewahrens wert sind, zerteilt und zersetzt.

So wie in der ersten Einstellung von CONTRE-JOUR zischende Säure ins Objektiv und damit auch ins Zuschauerauge tropft, so brennen sich für den Kinobesessenen einzelne Momente der Filmgeschichte in seine Netzhaut und Erinnerung ein. Das erlaubt ihm, noch in den obskursten Filmen Augenblicke des Erhabenen zu erhaschen. Gerade mal zwei Sekunden dauert jener Moment aus dem deutschen B-Movie DER UNSICHTBARE, in dem eine mit Fotokamera bewaffnete Ellen Schwiers in die Kamera starrt. Doch Christoph Girardet dehnt in DELAY diesen Moment zur dreieinhalbminütigen Szene und verstärkt damit jene Hypnose, die zuvor nur der obsessive Künstler in diesem flüchtigen Moment verspürt hatte. Das entlarvt denn auch den Begriff «Found Footage», den man für diese Filme anwendet, als eigentlich irreführend. Die Rede vom «gefundenen Material» impliziert, dass einem diese Funde einfach zufällig zufielen. Tatsächlich aber steckt hinter den Filmen von Christoph Girardet und Matthias Müller eine aufwendige archäologische Recherche, die auch als solche ausgewiesen wird, etwa wenn sie im Abspann die verwendeten Filme auflisten. In PHOENIX TAPES schliesslich haben sich Girardet und Müller jenem Œuvre angenommen, das wohl wie kein anderes die Augenlust der Cinephilen bis heute anstachelt. In sechs Kapiteln und während insgesamt über fünfundvierzig Minuten durchforsten die Künstler die Filme Hitchcocks, deren Bild- und Tonspuren, deren Plätze und Objekte, Gesichter, Zeichen, Hände, Gesten, Farben und Klänge. Doch anders als das Internetprojekt «1000 Frames of Hitchcock», in dem jeder Hitchcock-Film in tausend Screenshots zusammengefasst



KRISTALL (2006); SCRATCH (2001); SLEEPY HAVEN (1993)
MIRROR (2003); 60 SECONDS (2002)
PLAY (2003); LOCOMOTIVE (2008)

ist, wird hier keine Übersicht, sondern vielmehr eine röntgenartige Durchsicht von Hitchcocks Werk versucht, in der sich visuelle Obsessionen und fixe Ideen des Masters of Suspense herauskristallisieren: die Hände etwa, die nach den Dingen greifen, den Waffen, Zetteln, Ringen, Schlüsseln, Knäufen, Knöpfen, Kordeln, Tasten, Schaltern, und sich dann ballen, zittern und zucken, frustriert ob der Vergeblichkeit all dieser Gesten. Oder all die hilflosen, hoffnungslosen, haltlosen, lustlosen Männer, die mit ihren Müttern reden, sie anflehen, anfahren, anbeten, anklagen, ihre müden, matten, gelangweilten, grimmigen, gierigen, grausigen, grinsenden, lästernden, lachenden Mütter.

Ein Kabinett der Pathologien entsteht so. Zugleich aber wird die Cinephilie als eine solche erkannt. Indem der Cinephile Filme in Lieblingsszenen zerstückelt, ähnelt er den Mördern und Chirurgen, die mit ihren Messern und Skalpellen Körper auf- und zerschneiden. Der lebende, laufende Film muss gestoppt, unterbrochen, zerteilt und abgetötet werden, damit man ihm seine Einzelbilder und Einzelszenen entreissen kann. Das ist es, was der Cinephile in seiner Erinnerung mit den geliebten Filmen anstellt. Girardet und Müller führen nur auf dem Schneidetisch aus, was wir in unseren Köpfen unentwegt tun. Die Lust am Kino erweist sich als Fetischismus, der sich an Partialobjekten, an einzelnen Szenen aufgeilt und dabei gar nicht mehr interessiert ist am Film als einem Ganzen. In KRISTALL gibt es eine Sequenz, in der ein leeres Schlafzimmer in einem Spiegel reflektiert wird, vor dem Spiegel aber hängt eine Schmuckkette. Wie sich die Kamera bewegt, verändert sich der Lichteinfall, und plötzlich erscheint ein Reflex auf einem der Edelsteine der Kette, ein Leuchten, ein Glanz trifft das Auge. Es ist ein wunderbarer Moment, buchstäblich eine Epiphanie und zugleich exemplarischer Fall des hier zelebrierten Fetischismus. Der Glanz auf der Kette erinnert an jenen besonderen «Glanz auf der Nase», von dem einer von Freuds Patienten so besessen war und mit dessen Fall Freud seinen Aufsatz «Fetischismus» von 1927 eröffnet. Als Freud erfährt, dass sein Patient eine englische Kinderstube gehabt hat, wird ihm klar: «Der aus den ersten Kinderzeiten stammende Fetisch war nicht deutsch, sondern englisch zu lesen, der "Glanz auf der Nase" war eigentlich ein "Blick auf die Nase" (glance = Blick), die Nase war also der Fetisch, dem er übrigens nach seinem Belieben jenes besondere Glanzlicht verlieh, das andere nicht wahrnehmen konnten.» Der Blick, der *glance* erschafft den Glanz des Fetisch. Es braucht den besonderen Blick von Christoph Girardet und Matthias Müller, um jenes Glanzlicht im Filmmaterial aufzuspüren, das – wie Freud es formuliert – «andere nicht wahrnehmen konnten». Doch der Blick, der diesen Moment aufgespürt hat, war nie neutral in seiner Akribie. Er ist es vielmehr selbst, der den Glanz erst zum Leuchten bringt. Was wir im Glanz auf der Kette leuchten sehen, ist der Schimmer unseres eigenen fetischistischen Blicks.

Tote Stellen

So zelebrieren die beiden Künstler in einer Art *folie à deux* diese fetischistische Lust an der filmischen Einzelheit und reflektieren zugleich diese Lust äusserst kritisch und mit grosser Ironie. Denn oft genug sind es gerade die unscheinbaren, die vermeintlich nichtssagenden Filmstellen, auf die es die beiden in ihren Found-Footage-Werken abgesehen haben. Filmverrückte Kinooperateure haben in der Vergangenheit ikonische Momente wie etwa die Kussszenen aus CASABLANCA aus Filmkopien rausgeschnitten, Girardet und Müller hingegen sind an solch offenkundigen Höhepunkten nicht interessiert. In SCRATCH hat Christoph Girardet lauter Filmmomente zusammengetragen, in denen sich Schallplatten drehen. Auf der Tonspur ist dazu nur das Knistern der leeren Rille zu hören. Die immer wieder im Loop sich wiederholenden Minisequenzen sind selbst wie eine hakende Platte, die nicht weiterkommt. Eine irr sich drehende Endlosschlaufe, genauso wie der sich aus lauter Aufnahmen von Uhren zusammengesetzte 60 SECONDS, wo man zuschauen kann, wie der Sekundenzeiger einmal rundherum und dabei durch sechzig Filme durchgeht. Auch im Gemeinschaftswerk PLAY sind es solche toten Momente, auf denen Girardet und Müller beharren. Das titelgebende Theaterstück auf der Bühne ist gar nie zu sehen, sondern immer nur verschiedene Zuschauerräume und ein Publikum, das mal ergriffen klatscht, dann frenetisch applaudiert, das aufsteht, sich wieder setzt, auf dem Sitz nach vorne rückt, sich zurücklehnt, das gespannt ist, entrüstet, schockiert, gelangweilt und wartet. Das Verblüffende aber ist, dass aus der Aneinanderreihung solch toter Momente sich ein eigentliches Drama ergibt. Die Vorführung, die das Publikum vor unseren Augen veranstaltet, ist mysteriöser und spannender, als es die Szenen auf der Bühne je sein könnten. So wie der Glanz der Bilder vom *glance* des Zuschauerblicks herrührt, so entpuppen sich hier die Betrachter als das, was es eigentlich zu betrachten gilt. Was jenseits der Aufführung, gleichsam im toten Winkel, geschieht, ist das wahrhaft Spannende. Auch in den rätselhaften, diesmal nicht aus fremdem Filmmaterial stammenden, sondern selbst gedrehten Tableaus von MIRROR scheint man in jenen Limbus geraten zu sein, der sich zwischen zwei Aktionen auftut. Ein Mann, eine Frau, sie im Cocktailkleid, er in Anzug und Krawatte, stehen verloren in leeren Räumen, warten darauf, dass etwas passiere, oder sinnieren über das nach, was eben geschehen ist. Doch das, was man sieht, ist nur die tote Zeit, der tote Raum dazwischen. Es gibt nichts als diesen Zwischenraum. Anders als in ihren Found-Footage-Arbeiten haben die Künstler hier nicht die eigentlichen Aktionen wegschneiden müssen, um die toten Stellen freizulegen. Sie haben diese eigens inszeniert und nichts als diese. Das Dazwischen ist die einzig vorhandene Attraktion. Allmählich erkennt der Zuschauer beim Betrachten dieses Films, dass sich jeweils in der Mitte der Bilder eine haardünne Line auftut, ein Riss wie eine Spiegelachse. In ihren Collagen lassen Girardet und Müller fremde Bilder neu aneinanderstossen, um so neue Kuleschow-Affekte zu produzieren. Hier nun ist die Kante, an der sich die Bilder aneinanderreiben, als deren Mittelpunkt und Hauptsache ins Bild hineingesetzt. Extremste Visualisierung eines solchen toten Zwischenreichs schliesslich sind jene Bilder, die gar keine sind: all die vielen Schwarzbilder, mit denen Girardet und Müller ihre Filme immer wieder skandieren. Es sind Pausen, in denen der Atem der Bilder angehalten wird, sich ein schwarzer Abgrund auftut wie einst in der aufbrechenden Erde aus Matthias Müllers frühem AUS DER FERNE – THE MEMO BOOK oder jenem Riss im Boden aus SLEEPY HAVEN.

In solchen schwarzen Nichtbildern indes wimmeln die Kuleschow-Affekte besonders eifrig. Infolge der Nachbildwirkung klingt im Dunklen das eben Gesehene noch nach und die Antizipation projiziert auf die schwarze Leinwand, was erst noch folgen wird, so wie in MAYBE SIAM, wo wir lauter Filmszenen mit Blinden zuerst nur zu hören kriegen, ehe wir sie dann – nun aber stumm – auch noch gezeigt bekommen. Vor allem aber entfalten sich in den schwarzen Pausen all jene Bilder die man gar nicht gesehen hat und auch nicht sehen wird, die aber dem Cinephilen im Kopf herumspuken. In einer Art optischem Phantomschmerz vergegenwärtigt das Schwarzbild die abwesenden Filmglieder. In all den Aufnahmen von Körperwunden, wie man sie in CUT zu sehen bekommt, wird man all die berühmten Bilder nicht finden, die man erwarten könnte: weder das ausgeschlagene Auge aus Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN noch der zerschnittene Augapfel von Buñuel und Dalí; weder das Messer aus Hitchcocks PSYCHO noch der sich öffnende Leib aus Cronenbergs VIDEODROME. Die Künstler wissen, dass wir diese Phantombilder ohnehin schon immer mit uns herumtragen, eingeätzt in unser von der Filmgeschichte verstrahltes Auge und Gehirn. So wird die Verweigerung dieser Bilder zum finalen Coup von Christoph Girardet und Matthias Müller. Spätestens hier, wo wir nicht anders können, als auf den schwarzen Screen unser eigenes Found Footage zu projizieren, haben diese Filme uns restlos in ihrer Gewalt. Selbst unsere Erinnerungen haben sie sich einverleibt. Wir finden uns rettungslos eingenäht in die Lücke zwischen den Bildern.

Johannes Binotto

Weichen werden gestellt, Signale umgelegt. Das Kino rast weiter auf seinen unzähligen, endlosen Schienen. LOCOMOTIVE kommt nicht an. Der Bahnhof von La Ciotat der Gebrüder Lumière, an den wir bei dieser Rundfahrt durch die Filmgeschichte unweigerlich denken müssen, wird nie gezeigt werden. Die Endstation bleibt unerreicht. Der Film endet stattdessen mit drei Kupplungen, die sich lösen. Die gekoppelten Bilderzüge fahren auseinander, damit wir selber und unsere Erinnerungsbilder zwischen die Wagen rangiert werden können. Die Hypnose geht weiter. Wir wachen nicht auf.

Verwendete Literatur:

Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild: Kino 1. Frankfurt a. M. 1989

Gilles Deleuze: Logik des Sinns. Frankfurt a. M. 1993

Sergej M. Eisenstein: «Béla vergisst die Schere.» (1926). In: Helmut H. Diederichs: Geschichte der Filmtheorie. Frankfurt a. M. 2004. S. 257–264

Sigmund Freud: «Fetischismus» (1927). Gesammelte Werke, XIV. London 1948, S. 309–317

Thomas Koebner (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart 2011

Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin 1967

Kataloge:

Christoph Girardet: A Stolen Life. Found Footage 1991–2003. Freiburg i. Br. 2003

Jens Hinrichsen: Christoph Girardet. Hannover 2012

Matthias Müller: Album. Film, Video, Photography. Frankfurt a. M. 2004

Engagiertes, politisches, radikales Kino

Eine Frage der Zeit

Ende sechziger, Anfang siebziger Jahre filmte *Shinsuke Ogawa* die Kämpfe von Bauern und Studenten, die den Bau des Flughafens Narita in der Nähe von Tokio zu verhindern versuchten. In der Geschichte dessen, was gemeinhin als engagiertes, militantes oder politisches Kino bezeichnet wird, schuf der japanische Filmemacher damit einen Meilenstein. Man wünscht sich, Filme seines unterdessen zum Mythos gewordenen Kinos wie SUMMER IN NARITA (1968), NARITA: PEASANTS OF THE 2ND FORTRESS (1971) oder NARITA: HETA VILLAGE (1973) sehen oder wieder sehen zu können, umso mehr als sie kaum bekannt sind.

Die aussergewöhnliche Modernität dieser Filme liegt in ihrer visuellen und auditiven Qualität. Die idealistischen Prinzipien des Widerstands gegen die Zerstückelung eines agrarischen Gebiets verschränken sich mit dem einfachen, alltäglichen Leben der Menschen, die den Kampf organisieren. Langatmige Debatten, notwendige demokratische und hierarchische Strukturen, Entschlossenheit und Entmutigung, Intelligenz und praktischer Sinn wachsen allmählich zusammen in einer zugleich von Heftigkeit und Grosszügigkeit geprägten Dialektik.

Die eigentliche Leistung des Filmes ist die in den Prozess des Filmemachens investierte Zeit. Shinsuke Ogawa lebte während acht Jahren mit seinem ganzen Filmteam, als Clan gewissermassen, am Ort des Geschehens und bildete eine Einheit mit den Menschen, um ein Werk von sieben Episoden zu realisieren.

Zweifellos ist dies eine der grundlegendsten Bedingungen, damit ein Film als engagiert gelten kann. Wenn seine Haltung durch einen Einsatz möglich gemacht wird, der sich nicht auf ein einfaches Denunzieren beschränkt, sondern durch die Komposition einer dem Film eigenen Zeit bestimmt ist, die die reale Zeit zusammenfasst. Was an den Filmen von Shinsuke Ogawa noch heute verblüfft, ist die Konstruktion der Erzählstränge, die keiner dieser Filme je auszuschöpfen noch auf ein paar Wahrheitsbehauptungen zu reduzieren vermag. Es ist eine Frage der Zeit in der filmischen Herangehensweise, ein Projekt in seinem Humus Wurzeln schlagen zu lassen, und eine Frage der filmischen Zeit, in ihr echte Geschichten freizulegen. Letztere sind notgedrungen unfertig, subjektiv, widersprüchlich, sie verweisen auf ein Woanders, ein Hors-champs, ein umfassenderes Universum, von dem aber jeder dieser Filme einen harten Kern in sich trägt, ein in sich kohärentes Fragment.

Es ist diese tief verwurzelte Identität, die ein engagiertes und politisches Werk ausmacht im Vergleich zur breiten Masse audiovisueller Produktionen, die allzu oft auf der Oberfläche des Geschehens surfen.

Niemals kann ein Film aufgrund seines Themas als engagiert gelten, auch wenn dieses explizit politisch oder sozial ist. Ein politisch engagierter Film richtet sich an seinen Zuschauer und eröffnet ihm einen Zugang zu realen Erzählungen. Im Innern einer filmischen Erzählung, im feinmaschigen Gewebe ihrer Ästhetik, sind die Menschenrechte angesiedelt. Letztere sind weder ein Sujet noch ein Thema, vielmehr hängen sie mit der Frage nach einer Ethik des Blicks und der Handschrift des Autors, mit der filmästhetischen Umsetzung zusammen.

Patricio Guzmáns NOSTALGIA DE LA LUZ (2010), auch dies ein Referenzfilm, ist ein engagierter Film, politisch eng mit der Geschichte Chiles verbunden. Er nimmt den Zuschauer sozusagen beim Auge, um ihm das zu zeigen, was er nicht sehen kann ... eben die Nostalgie des Lichts. Im Kino kann man bei weitem nicht alles sehen, obwohl uns der audiovisuelle Mainstream pausenlos vorzumachen versucht, alles sei sichtbar, und uns damit die Illusion vermittelt, die Welt sei transparent.

Oder nehmen wir PETROPOLIS (2009) von *Peter Mettler*. Da besteht die Tour de Force im Blick vom Himmel auf ein durch die Ausbeutung von Ölsand zerstörtes Gebiet in Kanada. Gänzlich von einem Helikopter aus gefilmt, könnte der Film leicht an der Oberfläche des überflogenen Territoriums dahintreiben. Doch nein! Die vom Filmemacher bewusst verschobene Zeit, genial gehandhabt, teilt mit dem Zuschauer den schiefen und penetranten Blickwinkel. Vom Himmel herab und immer auf Distanz gelangen wir über den Taumel des Schwindels in eine Phase hypnotischer Anziehung und schliesslich in eine andere Art der Wahrnehmung. Natürlich müsste man hier auch von THE END OF TIME (2012) sprechen, diesem um vieles stärker mit den Mäandern der Zeit befassten Film.

In Tawara, in der Region Nara, haben Studierende des Departements Film / cinéma du réel der Hochschule für Kunst und Design Genf (HEAD) Ende 2013 unter der Leitung von *Naomi Kawase* einen Monat lang in einem Atelier gearbeitet. Die entstandenen Filme vermischen dokumentarischen und fiktionalen Gestus, um die Beziehung der Menschen eines Dorfs zur Natur zu untersuchen. Auch das ist engagierter Film. Die Studierenden arbeiteten im ständigen Bewusstsein Fukushimas, aber ohne jegliches Bedürfnis, die Naturkatastrophe beim Namen zu nennen ... Da ist sie wieder, die Lust am «Cinéma du réel», seiner politischen und poetischen Kraft, diese Welt *essayistisch* wahzurnehmen, sie in ihren unterschiedlichen Zeitformen zu vermessen, über sie nachzudenken, sie zu erträumen, zu beweinen, auf sie zu hoffen. Alles hat seine Zeit – der Körper, das Gedächtnis, die Vorstellungskraft, der Traum.

In Japan, wie andernorts auf dieser endlichen, abgeriegelten, in Fesseln gelegten und in Korsetts gezwängten Welt – dieser globalisierten Welt also –, hüllt das engagierte Kino die Welt nicht in ein Kleid zusätzlicher Bilder. Im Gegensatz zum audiovisuellen Bilderfluss befreit es sich, indem es sich Zeit nimmt und unseren Geist herausfordert, so dass wir es vorziehen, in die Welt aufzubrechen – und nicht vor ihr zu fliehen. Das engagierte Kino ist ein Kino verquerer Zeiten.

Jean Perret

Ehemaliger Direktor von Visions du réel in Nyon, seit 2010 Direktor des Départements Cinéma / cinéma du réel an der Haute école d'art et de design (HEAD) in Genf

A*

7.12.2013 – 21.4.2014

Impressionen

Drucke aus der Sammlung

Kunst fürs Kunsthaus

Editionen 1991 – 2013

25.1.2014 – 21.4.2014

Veronika Spierenburg

Manor Kunstpreis 2013

Desiderata

Neu in der Sammlung

CARAVAN 1/2014: Matthias Wyss
Ausstellungsreihe für junge Kunst

***Aargauer Kunsthaus**

Aargauerplatz CH-5001 Aarau
Di – So 10 – 17 Uhr Do 10 – 20 Uhr
www.aargauerkunsthaus.ch

Foto: Veronika Spierenburg, *... as it is*, 2013, Videostill

PETER LIECHTI

Grosser Kulturpreis St. Gallen 2010
Zürcher Kunstpreis 2010

Bester Schweizer Film 2013: Schweizer Filmjournalisten-Verband
Grosser Zürcher Filmpreis 2013
Berlinale 2013, Forum: Publikumspreis Tagesspiegel Berlin
Fedora: Preis der Europäischen Filmkritik
Visions du Réel Nyon: Prix SSA/Suissimage
Busan IFF: Cinephile Award for best documentary

VATERS GARTEN

DIE LIEBE MEINER ELTERN

weiterhin im Kino

RETROSPEKTIVEN

Solothurner Filmtage 2014
Kino Kunstmuseum Bern 2014
Arsenalkino Berlin 2014
Int. Dokumentarfilmfestival Leipzig 2013
Filmpodium Zürich 2011
Kinok St. Gallen 2011
Int. Filmfestival La Rochelle 2010
BAFICI Buenos Aires 2010
Int. Filmfestival Rotterdam 2010
Stadtkino Basel 2006
Stadtkino Wien 2005

DAS GESAMTWERK

Im Kino und auf DVD
bei LOOK NOW! Filmdistribution

www.looknow.ch LOOK NOW!