Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 56 (2014)
Heft: 342

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

7.14

Do be do be do:
von Schauspieltechniken

...

Eva Vitija und Jann Preuss über
das Drehbuchschreiben

...

WINTER SLEEP Ceylan
DEUX JOURS, UNE NUIT Dardenne
LE MERAVIGLIE Rohrwacher
CURE Štaka
MR. TURNER Leigh

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005

31.10.14
– 4.1.15

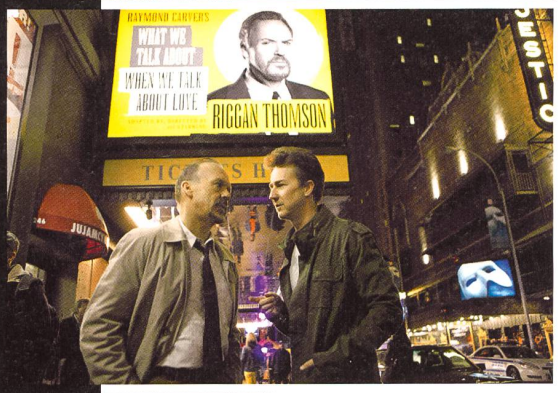
Javier Téllez

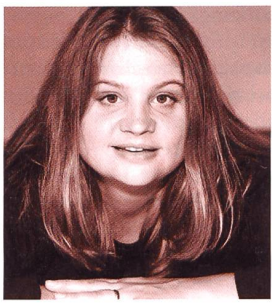
Shadow Play

Kunsthaus Zürich

www.
kunsthaus.ch

Javier Téllez, Letter on the Blind, for the Use of Those Who See, 2007, © Javier Téllez





Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
7.2014
56. Jahrgang
Heft Nummer 342
November 2014

Titelblatt:
Marion Cotillard als Sandra in DEUX JOURS, UNE NUIT, *Regie: Jean-Pierre und Luc Dardenne*

2 *Editorial*

KURZ 5 *Busan, Rückschau*

BELICHTET 7 *Kurzfilmtage Winterthur, Vorschau*

7 *Buch*

9 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE 12 **Raues Dialogkunstwerk**
WINTER SLEEP *von Nuri Bilge Ceylan*

14 **«Ich bin ein Krüppel, ein Nichts!»**
DEUX JOURS, UNE NUIT *von Jean-Pierre und Luc Dardenne*

ESSAY 16 **Do be do be do**
Schauspieltechniken in der performativen Gesellschaft

FILMFORUM 24 **Die Göttin und die Bienenkönigin**
LE MERAVIGLIE *von Alice Rohrwacher*

25 **«Wichtig war mir bei allen Figuren deren Ambivalenz»**
Gespräch mit Alice Rohrwacher

KRITIK 27 EINER NACH DEM ANDEREN *von Hans Petter Moland*

29 CURE – THE LIFE OF ANOTHER *von Andrea Štaka*

30 LE SEL DE LA TERRE *von Wim Wenders und Juliano Ribeiro Salgado*

30 SCHWEIZER HELDEN *von Peter Luisi*

31 ELECTROBOY *von Marcel Gisler*

32 MR. TURNER *von Mike Leigh*

33 PARTY GIRL *von Samuel Theis, Marie Amachoukeli und Claire Burger*

POLITIQUE DES COLLABORATEURS 35 **Vom Schreiben und Verteidigen guter Geschichten**
Ein Gespräch mit den Drehbuchautoren Eva Vitija und Jann Preuss

(UN)PASSENDE GEDANKEN 40 **Mit dem Stummfilm in die Zukunft des Kinos**
Von Daniel Wiegand

Impressum

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

Herausgeberin
Stiftung Filmbulletin

Redaktion
Tereza Fischer, Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Marketing, Fundraising
Lisa Heller
Mobile +41 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 52 222 05 08
Telefax +41 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
Dennis Vetter, Erwin Schaar, Philipp Brunner, Johannes Binotto, Lukas Foerster, Marian Petraitis, Hansjörg Betschart, Frank Arnold, Michael Lang, Simon Spiegel, Doris Senn, Michael Ranze, Till Brockmann

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, First Hand Films, Frenetic Films, Okofilm, Pathé Films, Praesens Film, Twentieth Century Fox, Vinca Film, Warner Bros., Xenix Filmdistribution, Zürich; Final Cut for Real, Kopenhagen; The Cinema Guild, New York; Diaphana, Realitism Films, Paris; BIM Distribuzione, Rom; Hrvatski audiovizualni centar, Zagreb

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

Kontoverbindungen
PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2015 achtmal. Jahresabonnement Schweiz: CHF 75 (inkl. MWST); Euro-Länder: € 50, übrige Länder zuzüglich Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Département fédéral de l'intérieur DFI
Office fédéral de la culture OFC

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

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.

Sachsponsoring:
Letec, Dataquest AG

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

Editorial

Wir sind eine Gesellschaft von Selbstdarstellern geworden. Letztes Jahr wurde das Phänomen Selfie nicht nur Trend des Jahres, sondern vom Oxford English Dictionary auch zum Wort des Jahres gewählt. Folgerichtig wartet das neue iPhone nun mit einer verbesserten Selfie-Funktion auf. Sich selbst in Pose setzen wird perfektioniert. Dass jede und jeder von uns im Leben verschiedene Rollen spielt und durchaus auch sehr unterschiedlich auftritt, gehört zu unserer Persönlichkeit. Die Kunst der Selbstdarstellung liegt aber heute darin, das eigene Leben medial aufzubereiten und in Bild und Kurztext auf Facebook und Twitter als schön und erfolgreich darzustellen. Das muss nicht immer eine Selbsttäuschung sein, sondern ist oft ein bewusstes Spiel mit der Differenz zwischen Sein und Schein, Authentizität und Fiktion.

Die Selbstpräsentation bleibt selbstverständlich nicht beim unbewegten Bild stehen. Die Pose wird zum Schauspiel. Schon ganz kleine Kinder wissen um ihre Wirkung und beginnen ihre Darbietung, sobald sich ein Smartphone oder ein Fotoapparat auf sie richtet. Das tun sie zwar auch für Mama und Papa, um etwas zu erreichen, aber das Schöne an den Filmchen ist ja, dass sich die Performance sofort überprüfen lässt – und vielleicht lernt das Kleinkind so, was Schauspiel ist.

In einen grösseren Zusammenhang gestellt, hat diese ständige Selbstdarstellung Auswirkungen auf die Wahrnehmung der professionellen Schauspielerei. Hansjörg Betschart nimmt die gesellschaftliche Veränderung hin zur alltäglichen Performance zum Anlass, die Schauspielerei neu zu betrachten. Was ist noch echt, was gespielt? Wie lassen sich diese Unterschiede und das Spiel damit im Film fruchtbar machen? Gleich sechs Filme, die am Filmfestival in Venedig liefen, nimmt er als Beispiel und dekliniert die verschiedenen Positionen durch: Schauspieler üben vor dem Spiegel, wie man Menschen spielt, die sich selbst darstellen. Verschiedene Schauspielstile zwischen Sein und Schein prallen aufeinander. Und Schnittstellen zwischen Wirklichkeit und Darstellung werden filmisch ausgelotet. Mit Rückgriff auf die Geschichte der Schauspielerei identifiziert Betschart die Schauspieler auch als Koautoren der Filme, als Erfinder des physischen Handelns.

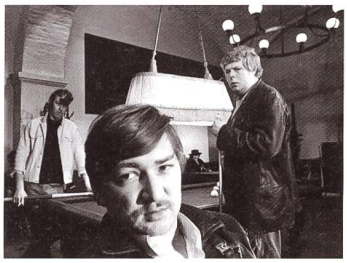
In der Schweiz mit ihren vielen Dialekten birgt die Koautorschaft der Schauspieler ein noch weitgehend unausgeschöpftes Potenzial für das Drehbuchschreiben, so Eva Vitija im Gespräch mit Till Brockmann. Sie und Jann Preuss erzählen von ihrer Arbeit und vermitteln damit, was es heisst, in der Schweiz Drehbuchautorin oder -autor zu sein. Aufgrund des kleinen Marktes und der sprachlichen Gegebenheiten lassen sich die hiesigen Bedingungen nicht einfach mit Hollywood, aber auch nicht mit erfolgreichen Film- und Serienländern wie Dänemark vergleichen. Oft spielen finanzielle Aspekte eine erschwerende Rolle, beim Schreiben und später bei der Produktion, aber die Schweizer Mentalität bleibt die prägendste Komponente im Erfinden von Geschichten.

Der finanziellen Situation gilt auch die folgende Ankündigung in eigener Sache: Nach elf Jahren, in denen unsere Preise gleich geblieben sind, erlauben wir uns ab 2015 eine minimale Preisanpassung. Wir hoffen, Ihnen dadurch weiterhin eine Filmzeitschrift bieten zu können, die Ihre Erwartungen erfüllt und Lust auf Kino vermittelt. Wir bedanken uns ganz herzlich für Ihre Treue.

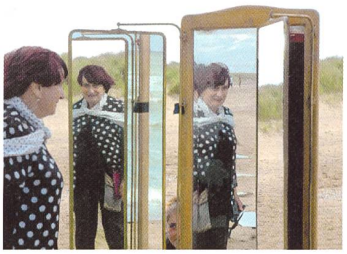
Tereza Fischer

Kurz belichtet

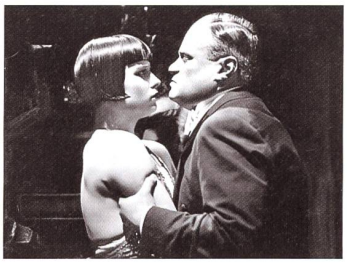
VALERIE – EINE WOCHE VOLLER WUNDER (VALERIE A TYDEN DIVU) 1970
Regie: Jaromil Jireš



Rainer Werner Fassbinder in BAAL *(1969)*
Regie: Volker Schlöndorff



LES PLAGES D'AGNÈS *(2008)*
Regie: Agnès Varda



Louise Brooks und Fritz Kortner in DIE BÜCHSE DER PANDORA *(1929)*
Regie: Georg Wilhelm Pabst

Kino ČSSR

«Es hat selten ein so kleines Land mit so vielen grossen Filmemachern gegeben.» So Peter W. Jansen in seiner Rückschau «Scharf beobachtete Züge» auf das Kino der (ehemaligen) ČSSR anhand «versprengter Notizen ab 1968» in Filmbulletin 5.97. Und er meint damit die Filme im Vor- und Umfeld des Prager Frühlings, «Filme von Evald Schorm, Štefan Uher, Ivan Passer, Jan Němec, Jiří Menzel, Věra Chytilová, Jaromír Jireš, Miloš Forman. SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE hiessen sie damals oder INTIME BELEUCHTUNG oder MUT FÜR DEN ALLTAG oder DIAMANTEN DER NACHT.» Das *Filmpodium Zürich* richtet diesem Kino mit seinem November/Dezember-Programm mit 17 Filmen eine breit angelegte Retrospektive ein, die die Spanne von 1962 bis 1970 und viele Werke, die in der Schweiz noch nie zu sehen waren, umfasst. Nochmals Peter W. Jansen: «Die damals neue Sprache war die Sprache der Pop- und Rockmusik. Sie ist anakoluthisch und synkopisch, und wenn sie realistisch ist, dann ist es ein poetischer Realismus und eine Erzählweise, die Zwischenschritte behende überspringt und mit lakonischen Bildern und überraschenden Gegenschnitten sanfte intellektuelle Impulse setzt oder sarkastische Interpunktionen.»

www.filmpodium.ch

Baal

Im *stattkino* Luzern ist vom 7. bis 12. November BAAL von *Volker Schlöndorff* zu sehen – ein Ereignis: Die Fernsehproduktion von 1969 war nach ihrer Fernsehausstrahlung, die das TV-Publikum und die Brecht-Erben verstörte, aufgrund einer Intervention von Helene Weigel bis zur diesjährigen Berlinale nicht mehr zu sehen. «Die Moritat vom autonomen und deshalb asozialen Dichter Baal, der säuft, hurt, vergewaltigt, betrügt und mordet, verlegt Schlöndorff ins Hier und Jetzt der Münchner Vororte von 1969. Er benutzt den expressionistischen Theatertext, um ihn in der Inszenierung filmisch zu überformen, mit dem Ziel, dadurch dem Fernsehen neue Bildformen zuzuführen. Das bewirkte schon 1969 Verfremdungseffekte, die heute noch stärker hervortreten.» (...) «Eine Sensation ist Rainer Werner Fassbinder als Baal.» (Jürgen Kasten in Filmbulletin 4.14)

www.stattkino.ch

Hans Richter

Noch bis zum 23. November ist im *Museo d'arte Lugano* die Ausstellung «Hans Richter – Il ritmo dell'avanguardia» zu sehen. Richter (1888–1976) war eine prägende Figur der Avantgarde des letzten Jahrhunderts in verschiedensten Bereichen: Auf expressionistische Anfänge im Berlin der zehner Jahre folgen zwischen 1916 und 1918 Zürcher Dadajahre. Er gehört zu den Pionieren des abstrakten Films und mit Filmen wie VORMITTAGSSPUK zum surrealistischen Kino. In der Emigration in den USA trug er durch seine Lehrtätigkeit und Filme wie DREAMS THAT MONEY CAN BUY zur Entstehung des unabhängigen amerikanischen Kinos bei. Die Ausstellung dokumentiert mit fast 200 Werken – Bildern, Zeichnungen, Fotografien, Büchern, Zeitschriften und Filmen – die Fülle von Richters Schaffen, der im Übrigen seine letzten rund zwanzig Lebensjahre in Locarno verbrachte.

www.mdam.ch

Agnès Varda

Das *Filmfoyer Winterthur* widmet sein Novemberprogramm *Agnès Varda*, der Grande Dame des französischen Kinos. «Die grosse Frage der kleinen Agnès Varda lautete von Anfang an: Wie verbinde ich Dokumente und Fiktion? Wie gehen das Wahre und das Falsche zusammen? Es ging ihr nie um eine Reproduktion des Realen, sondern um Interpretation: der äusseren Wirklichkeit, der individuellen Erfahrung, der kulturellen Ereignisse.» (Marli Feldvoss in Filmbulletin 4.09)

Schon in LA POINTE COURTE (4. 11.), ihrem Erstling von 1954, wechseln sich Fiktion (der Beziehungskonflikt eines Paars, das kurz vor der Trennung steht) und Dokumentation (die beinah soziologische Analyse der Dorfgemeinschaft des Fischerdorfs La Pointe Courte) kontinuierlich ab.

In CLÉO DE 5 À 7 von 1961 (11. 11.) folgt Varda mit der Kamera einer jungen Frau, die auf das Ergebnis einer Krebsuntersuchung wartet, quer durch Paris und beobachtet, wie je nach emotionaler Befindlichkeit sich das Zeitgefühl verändert.

Der Dokumentarfilm LES GLANEURS ET LA GLANEUSE von 2000 (18. 11.) ist «dem unsichtbaren Heer der Vagabunden und anderen Randexistenzen gewidmet. In ihrem Fokus auf das Tagewerk der Bettler (...) hatte sie eine der wirkungsmächtigsten Metaphern ihrer filmischen Gestik gefunden: Die unscheinbaren, frei zugänglichen Fundstücke, die ihr das visuelle Vokabular liefern, lösen jeweils auch jene freien Assoziationen aus, die im Lauf der Zeit zur eigentlichen Signatur ihres Werks geworden sind.» (Patrick Straumann in Filmbulletin 5.14)

In LES PLAGES D'AGNÈS von 2008 (25. 11.) bewegt sich Agnès Varda durch ihr eigenes Werk, reist zu Schauplätzen ihrer Filme und ihres Lebens und collagiert klug und ironisch Gefundenes und Erfundenes zu einem essayistischen Glanzstück.

www.filmfoyer.ch

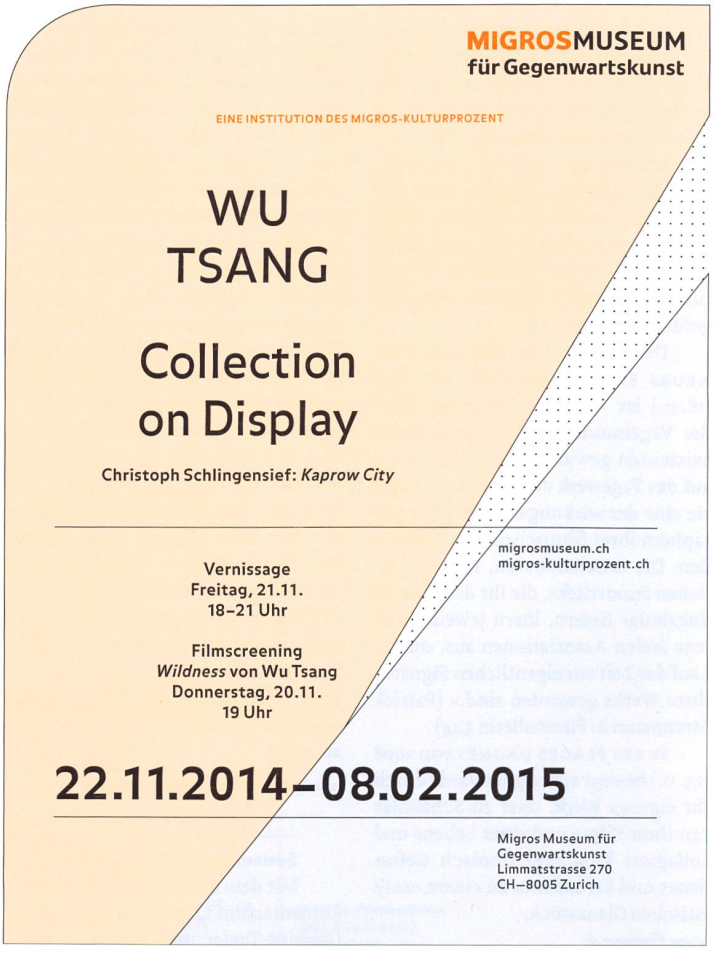
Fritz Kortner

«Filme eines Gestaltungsbesessenen» heisst der Untertitel einer bis Ende November im *Metrokino* in Wien vom *Filmarchiv Austria* organisierten Reihe mit Filmen von und mit *Fritz Kortner* (1882–1970). «Ob auf der Bühne oder im Film, mit oder ohne Sprache, auf Deutsch oder Englisch, als Darsteller, Drehbuchautor oder Regisseur: In seinem unabdingbaren Streben nach dem ihm künstlerisch Vorschwebenden war er berüchtigt als Unbequemer. Kortner war selbst nie zufrieden mit dem Erreichten, und vielleicht liegt seine Stärke auch eher in den herausragenden und Massstab setzenden Höhepunkten als in einer durchgehend perfekten Konstanz.» (Martin Girod und Günter Krenn in ihrer Programmpräsentation) In den zwanziger Jahren war Fritz Kortner Repräsentant des deutschen expressionistischen Theaters, hat aber auch als Darsteller in Filmen wie ORLACS HÄNDE von *Robert Wiene* (1924) oder als Dr. Schön in DIE BÜCHSE DER PANDORA von *G. W. Pabst* (1929) brilliert. 1933 emigrierte er nach London und später in die USA, wo er als Darsteller und Drehbuchautor etwa von THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER von *James P. Hogan* (1943) arbeitete. 1947 kehrte Kortner nach Deutschland zurück, löste als Theaterregisseur und Bühnenschaupieler immer wieder heftige Reaktionen aus. Er schrieb und inszenierte weiterhin auch Filme wie etwa DER RUF (1949, Regie: *Josef von Baky*) oder SARAJEWO (1955), die von seinem humanistischen Menschenbild zeugen.

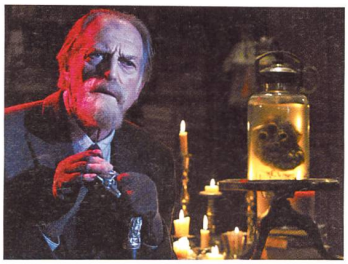
www.filmarchiv.at

Sensorische Ethnografie

Mit dem aussergewöhnlichen Dokumentarfilm LEVIATHAN von *Lucien Castaing-Taylor* und *Véréna Paravel* –



LEVIATHAN
Regie: Lucien Castaing-Taylor und Véréna Paravel (2012)



THE STRAIN
Regie: Guillermo del Toro

einem höchst faszinierenden, multiperspektivischen "Ungeheuer" von Dokument der Meeresfischerei – hat 2012 das *Sensory Ethnography Lab SEL* der Universität Harvard weltweit auf sich aufmerksam gemacht. Es ist aus einer Zusammenarbeit zwischen dem Institut für Sozialanthropologie und dem Institut für visuelle Umweltstudien der Universität Harvard entstanden und hat sich zur Aufgabe gemacht, Konventionen des ethnografischen Films aufzubrechen und «neue Formen des Sehens» zu entwickeln, die zugleich Wirklichkeiten erfassen und die Sinne stimulieren.

Michaela Schäuble, Leiterin des neu eingerichteten Schwerpunkts Medienanthropologie des Instituts Sozialanthropologie der Universität Bern, stellt im November im *Kinokunstmuseum* mit MANAKAMANA von *Stephanie Spray* und *Pacho Velez*, PEOPLE'S PARK von *Libbie D. Cohn* und *J. P. Sniadecki*, THE IRON MINISTRY von *J. P. Sniadecki* und LEVIATHAN exemplarische Beispiele der Arbeit des SEL vor.

Der Tonkünstler und Sounddesigner *Ernst Karel* ist einer der führenden Köpfe des SEL und weilt Ende November für ein von Focal organisiertes Seminar zum Thema Sounddesign im Dokumentarfilm in Basel. Er wird sowohl im Kinokunstmuseum in Bern (27. 11., 18 Uhr, THE IRON MINISTRY) wie auch im *Stadtkino Basel* (29. 11., 18.30 Uhr, LEVIATHAN) von seiner Arbeit sprechen.

www.stadtkinobasel.ch
www.kinokunstmuseum.ch

Festival Tous Écrans

Die zwanzigste Ausgabe des *Festival Tous Écrans* in Genf findet vom 6. bis 13. November statt und kann etwa mit THE STRAIN, PENNY DREADFUL und BABYLON neue TV-Serien von *Guillermo del Toro*, *John Logan* und *Danny Boyle* vorstellen. Ausserhalb des Wettbewerbs wird auch die von den Coen-Brüdern produzierte Serie FARGO mit *Billy Bob Thornton* in der Hauptrolle zu sehen sein.

Die Retrospektive des Festivals zeigt über drei Jahre hinweg sämtliche 105 Beiträge von «Cinéastes, de notre temps», der hervorragenden, 1964 von *Janine Bazin* und *André S. Labarthe* ins Leben gerufenen Porträtreihe des französischen Fernsehens. Dieses Jahr stehen Beiträge etwa zu Eric Rohmer, David Lynch, Youssef Chahine et Co., François Truffaut, Takeshi Kitano, David Cronenberg, Shohei Imamura, dem ungarischen Kino und dem Schwarzweiss auf dem Programm.

www.tous-ecrans.com

Rudy Burckhardt

«Im Dickicht der Grossstadt. Fotografien und Filme 1932–1959» heisst die Ausstellung in der *Fotostiftung Winterthur* (bis 15. 2. 2015), die das weitgehend unbekannte fotografische und filmische Werk von *Rudy Burckhardt* (1914–1999) vorstellt. Der Schweizer aus dem Basler «Daig» kommt als 21-Jähriger nach New York und lässt sich, fasziniert von der Metropole und der regen Künstlerszene, gleich dort nieder. Er erkundet mit einer gebrauchten 16-mm-Filmkamera, ab 1937 auch mit einer klassischen Platten-Fotokamera die Grossstadt. Seine Aufmerksamkeit gilt erst Gebäudedetails, Schriftzügen, anonymen Skulpturen, Abflussrohren und Hydranten, bald aber auch den Bewegungen der Menschen in den Wolkenkratzerschluchten, oft mit dem Blick nach unten auf die Füsse, auf den «Tanz der anonymen Masse». In wenigen Jahren entsteht so ein eigenwilliges Werk, in dem Fotografie und filmische Wahrnehmung sich zu überlagern scheinen. So evozieren seine

Filme im Einkaufszentrum

Busan International Film Festival 2014

THE PURSUIT OF HAPPINESS
Regie: Rudy Burckhardt (1940)
© The Estate of Rudy Buckhardt, New York

THE TRUTH SHALL NOT SINK WITH SEWOL
Regie: Sang-ho Lee, Hae-ryong Ahn

THE TRUTH SHALL NOT SINK WITH SEWOL
Regie: Sang-ho Lee, Hae-ryong Ahn

WE WILL BE OK
Regie: Jae-ho Baek

ersten Fotoalben, etwa «An Afternoon in Astoria», in Anordnung der Fotos und der unterschiedlichen Bildformate einen filmischen Rhythmus; in seinem Stadtporträt THE PURSUIT OF HAPPYNESS von 1940 münden Filmsequenzen in angehaltene Einzelbilder.

Der Schwerpunkt der Ausstellung liegt bei Rudy Burckhardts früher Fotografie in New York ab den späten dreissiger bis in die frühen fünfziger Jahre. Ergänzend werden aber auch Fotos gezeigt, die nach 1945 auf Reisen durch Europa entstanden sind. In einem separaten Raum im Zentrum der Ausstellung sind ausgewählte 16-mm-Kurzfilme aus den Jahren 1937 bis 1959 wie etwa THE PURSUIT OF HAPPYNESS, UP AND DOWN THE WATERFRONT, THE CLIMATE OF NEW YORK und EAST-SIDE SUMMER zum Thema New York zu sehen. Zur Ausstellung ist auch eine schöne Broschüre mit Texten von Vincent Katz und Hannes Schüppbach erschienen.

www.fotostiftung.ch

The Big Sleep

Peter von Bagh
29. 8. 1943 – 17. 9. 2014

«Peter von Bagh war im finnischen Kino als leidenschaftlicher Kurator und Festivalgründer, als Drehbuchautor und Filmgelehrter eine strahlende Präsenz und mit Kaurismäki befreundet, seit er ihn schon als Kinozuschauer im Filmarchiv, dessen Programm er kuratierte, kennenlernte.» Das Buch ‹Kaurismäki über Kaurismäki› «ist Teil seines Vermächtnisses und Ausdruck der immensen Ernsthaftigkeit, mit der von Bagh das Kino als wichtigste Kunst überhaupt und als Lebensaufgabe betrachtet hat.»

Verena Luecken in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 9. 10. 2014

Nach dem nationalen und internationalen Boom des südkoreanischen Kinos Ende der neunziger Jahre ist am Filmfestival in Busan die Marktroutine eingekehrt. Das meiste wird gross produziert, wenige Player besitzen die Kinos und regeln alles von der Filmentwicklung bis zum Vertrieb. Sie wollen grösstmöglichen Einfluss nehmen. Nur wenige etablierte Autorenfilmer geniessen aktuell noch reale Handlungsfreiheit. Jährlich sind etwa fünf von rund hundert koreanischen Independentproduktionen im Kino erfolgreich.

WE WILL BE OK ist ein sprechender Titel für einen jungen koreanischen Film: *Jae-ho Baek* war eigentlich Indie-Schauspieler, fand aber nie die erhoffte Beachtung. Frustriert griff er zur Kamera, wollte es als Regisseur besser machen und spielt nun sich selbst. Seine Freunde erlebten Ähnliches. Alle wollen sie sich ausdrücken, Beachtung finden, aus der Masse hervorstechen. Ihre Frustration lässt sie zusammenfinden und etwas ziemlich Unausgegorenes auf die Beine stellen. Die Nachwuchsschauspielerin springt ihnen ab, der Kameramann hat anderes zu tun. Man streitet und schreit, vielleicht war das nicht Freundschaft, sondern Zweckbeziehung! Fest steht: Man braucht einander im Filmgeschäft, sonst kann man nirgendwo ankommen. Oder? Aber der Prozess des Scheiterns ist auch Lektion, schafft vielleicht erst den Bodengrund für Kunst. Alles kommt anders, die Fakten verschwimmen nach der Hälfte des Films. Bald ist nicht mehr klar, ob der junge Regisseur sich selbst offenbaren wollte oder aber sich doch ganz kalkuliert als Verlierer inszeniert hat.

Das Kino ist ein Chamäleon, und es hat sich eine Welt geschaffen, die gerne und oft ihre Farben ändert. Asiens grösstes Filmfestival kann wie die anderen zentralen Kinoplattformen der Welt als Versuchsanordnung der Sensibilitäten und Temperamente gelten, die die Laufbahn eines Films im globalen Kinobetrieb bestimmen. Die Treffpunkte der internationalen Filmszene stellen immer wieder aufs Neue strategische und kulturpolitische Herausforderungen an ihre Akteure und Akteurinnen, lassen kuratorische Positionen neben Rotwein und Häppchen allzu peripher erscheinen. Während die Branche bei Anlässen wie in Busan der stringenten Logik des Filmfestivals als Marktplattform folgt, häufen sich unzählige Vorstellungen und marginalisieren das Einzelwerk. Im Fall von Busan wurden über 300 Arbeiten von 226 000 Besuchern gesehen.

Der Fokus des Festivalwettbewerbs *New Currents* liegt hier traditionell auf dem jungen asiatischen Spielfilm, bei *Wide Angle* betrachtet eine Jury das Dokumentarische. Dieses Jahr fanden sich zwei Themenschwerpunkte: zum neuen türkischen Film sowie Filmemacherinnen aus Georgien. In den Wettbewerben konnten wenige Beiträge herausstechen. Die grösste Medienaufmerksamkeit erntet der Dokumentarfilm THE TRUTH SHALL NOT SINK WITH SEWOL. Nach dem grossen koreanischen Fährenunglück im vergangenen April sind mehr als 300 Menschen als tot oder vermisst erklärt worden, *Sang-ho Lee* und *Hae-ryong Ahn* prangern die politischen Versäumnisse bei der Rettung und Bergung an. Das Festival wurde für die Vorführung des Films scharf angefeindet. Unter anderem durch Byung-soo Suh, den Bürgermeister Busans und Vorsitzenden des Festivalaufsichtsrats. Festivalleiter Yong-kwan Lee und sein Programmteam verteidigten die Initiative und den Film jedoch unbeirrt.

Politische Proben wie diese sind notwendige Statements gegen Lobbyismus. Zwischen Prunk und vielen roten Teppichen lassen sie das wache Herz des Festivals deutlich erkennen. Man muss sich auch vor Augen führen, was hier die Filmrealität ist: Man sieht Filme in Einkaufszentren. Die Veranstaltung erfüllt in Korea eine tragende sozialpolitische Rolle. Das Festival ist mit neunzehn Jahren vergleichbar jung, und dennoch wurde es markant im Stadtbild installiert: Das 2011 eröffnete *Busan Cinema Center* verursachte Kosten von 150 Millionen US-Dollar. Jährlich fliessen hier weitere 12 Millionen. Das Programm schliesst zwei umfangreiche Konferenzen ein, zukünftig sollen drei Buchpublikationen pro Jahr erscheinen. Die *Asian Film Academy* – eine Reihe jährlicher Master Classes unter wechselnder Schirmherrschaft – wird in eine autonome Institution mit festen Ausbildungsplätzen überführt. Erst seit 1999 besteht in Korea ein zentrales Filmarchiv, auch dieses ist nun Teil des Cinema Centers.

Während Filmpolitik von internationaler Relevanz Millionenbudgets verschlingt, entsteht im gegenwärtigen Kinomarkt eine Zweiklassengesellschaft. Besonders in Asien ist diese Entwicklung prägnant. Die japanischen Independentfilmer des Netzwerks *Dokuritsu Eiganabe* schrieben vor zwei Jahren ein Manifest, das sich von der Industrie abwendet und sein Budget etwa über Crowdfunding beim Publikum sucht. Wir müssen noch oft darüber sprechen, wie das Kino weiteratmen kann.

Dennis Vetter

Zum Auftakt des Festivals wurde Corinne Siegrist-Oboussier, *Koleiterin des Filmpodiums Zürich, für ihre Verdienste um die Verbreitung des koreanischen Filmschaffens ausserhalb Südkoreas mit dem* Korean Cinema Award *2014 ausgezeichnet. Bereits 1994 hat sie die erste Retrospektive koreanischen Filmschaffens in der Schweiz mitorganisiert und war Mitherausgeberin der ersten deutschsprachigen Publikation zum südkoreanischen Filmschaffen.*

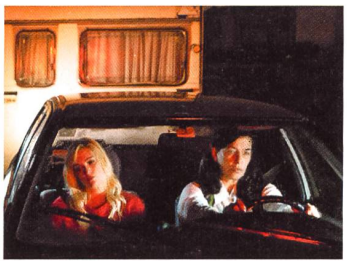
Kino ČSSR
16. November – 31. Dezember 2014
im Filmpodium Zürich
Stadt Zürich
Kultur

FOTOSTIFTUNG SCHWEIZ
RUDY BURCKHARDT – IM DICKICHT DER GROSSSTADT
GRÜZENSTRASSE 45 WINTERTHUR WWW.FOTOSTIFTUNG.CH
25.10.2014 – 15.2.2015

18. Internationale Kurzfilmtage Winterthur 4. bis 9. November

Vorschau

EUROMAIDAN, ROUGH CUT
vom Filmkollektiv Babylon 13 und vielen anderen



LAND OF MY DREAMS
Regie: Yann Gonzalez

Zum achtzehnten Mal wird in Winterthur die filmische Kurzform gewürdigt und dem breiten Publikum zugänglich und schmackhaft gemacht. Die besondere Wahrnehmungssituation bringt es mit sich, dass die ultrakurzen bis fast stündigen Filme in thematischen Blöcken präsentiert werden und damit einander Rahmen und Dialogpartner werden. Verschiedene Gattungen und Genres treffen aufeinander und machen so in der Differenz ihren Charakter deutlich. Oft dominieren experimenteller Charakter, Überraschungsmomente und intensive Seherfahrungen und machen die medialen Eigenheiten und jene der Wahrnehmung von Filmen zum Thema. All dies lässt sich beispielsweise im Programm «Blow-Up» erleben, das in einer Zusammenarbeit mit dem Fotomuseum Winterthur anlässlich der gleichnamigen Ausstellung entstand. Unter den fünf Filmen finden sich Klassiker von *Peter Tscherkassky* und *Bruce Connor*.

Die Tatsache, dass die Zusammenstellung von Miniaturen zu einem Ganzen Vergleiche und gedankliche Fortführungen ermöglicht, nutzen die Kuratoren heuer im grossen, aus elf Programmen bestehenden Fokus, der sich dem Phänomen Europa widmet. Dabei reichen die Fragen nach den politischen, kulturellen und gelebten Dimensionen des Konstrukts von der aktuellen Krise in der Ukraine bis zu zwei historisch aufgebauten Programmen zum «Sonderfall Schweiz». Im letzteren Fall sind Fragmente, fiktionale Kurzfilme und Fernsehbeiträge versammelt, die sich hier gar nicht zu einem vollständigen Bild fügen können, sondern lediglich eine umfassende Grundlage für ein weiterführendes Nachdenken über die politische Insel Schweiz liefern. «The Europeans» bietet mit dem schwarzen Humor von *Roy Andersson* – dem Gewinner des diesjährigen Venedig Filmfestivals –, dem Mockumentary von *Ioakim Mylonas* oder einem Kompilationsfilm von *Miguel Gomes* (TABU) eine ironisch bis zynische Sicht.

Zum Europa-Thema gehört zudem ein Personenprogramm: Die holländisch-israelische Künstlerin *Yael Bartan*, zugleich Jurorin am diesjährigen Festival, verbindet über den Kontrast von Fiktion und Nichtfiktion historische und aktuelle Fragen zu Europa.

Zwei Programme bieten eine Rückschau auf das Werk des französischen Regisseurs und Musikers (M83) *Yann Gonzalez*. In verspielten und experimentellen Filmen zum Thema Liebe entwickelt Gonzalez eine individuelle Filmsprache, die manchmal an David Lynch oder Jim Jarmusch erinnert und doch so eigenständig ist, dass der erste Langspielfilm des Regisseurs LES RENCONTRES D'APRÈS MINUIT 2013 in Cannes lief. Der Stammgast bei den Kurzfilmtagen gibt dieses Jahr eine öffentlich zugängliche Masterclass.

Seit zehn Jahren fördert «Wapikoni mobile» die Vermittlung und Schaffung von audiovisuellen Werken der First Nation in Kanada. Eine repräsentative Auswahl der unterdessen fast 700 Werke bietet einen Einblick in Themen und die Filmsprache indigener Völker Nordamerikas. In einem weiteren Programm wird diese Perspektive durch weitere Vertreter der First Nation und der Aborigines erweitert.

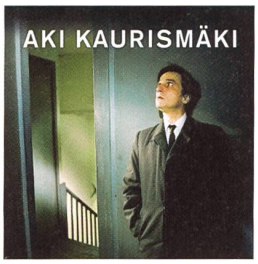
Als Kontrast zur politischen Thematik seien neben «Blow-Up» die «Dark Delights» empfohlen. Nicht nur bekannte Regisseure wie *David Lynch*, die *Quay Brothers*, *Guy Maddin* und *Kenneth Anger* loten das Unheimliche gekonnt aus und lassen das Publikum wohlig erschaudern.

Tereza Fischer

www.kurzfilmtage.ch

Geschichtsbuch für junge Cineasten

Kaurismäki über Kaurismäki



Auf die Frage von Schülern nach dem Sinn des Lebens hat der finnische Regisseur Aki Kaurismäki auf die Moral verwiesen, die Natur und Menschen respektiert und daraus das Verhalten ableitet. Sein Verhalten resultiere aus einer Mischung von Existenzialismus, Kommunismus, linker Ökologie, Anarchismus und einem «Rest Wasser und normaler Sozialdemokratie».

Kurz bevor die deutsche Ausgabe seines Buches auf der Frankfurter Buchmesse präsentiert wurde, verstarb der Filmhistoriker *Peter von Bagh*. In diesem Buch wollte er Kaurismäkis Bedeutung für die finnische Kultur auch durch seine Absorption der internationalen Kinematografie darstellen.

Der 1957 geborene Kaurismäki hat, aus den Antworten auf von Baghs Fragen zu schliessen, einen älteren Cineasten vertrauten Werdegang, der sich von den akademischen Disziplinen zwar beeindrucken liess, diese aber für die eigene Entwicklung wenig förderlich fand. Die Eroberung der eigenen Welt wurde durch das ständige Filmesehen unterstützt, und dabei kam das Lesen von Büchern auch nicht zu kurz. Es war die grosse Zeit der Filmklubs, die den Filmsüchtigen die Kost lieferten und sie zu Kennern machten. Kaurismäkis Mitteilungen korrespondieren auf eine duplizierende Weise mit den Biografien der Cinephilen in jenen Jahren. «Dann und wann fuhr ich auch mit dem Zug nach Helsinki zu den Vorführungen des Filmarchivs. Mit den finanziellen Ressourcen eines Studenten war das eine wirkliche Leidenschaft: zwei Stunden im Zug, der Film und dann die Rückfahrt.» Junge Filmfans mögen solche biografisch nicht unwichtigen Mitteilungen im digitalen Zeitalter ziemlich fremdartig anmuten. Die Publikation ist auch ein Geschichtsbuch für die junge Cineasten-Generation.

Kaurismäkis Filme haben nicht die eingängige Glätte von Hollywoodfilmen, sie haben nicht den gesellschaftlichen Stachel von Buñuels Filmen, nicht die einschmeichelnde Kommunikationsfreudigkeit, wie sie die Nouvelle Vague liebte. Aber alle haben sie Kaurismäkis kreativen Antrieb befördert. Die oft sperrige Ästhetik seiner Filme ist auch den Schauspielern geschuldet, die er meist in unspektakulären Personen fand, die aber in ihren Rollen ganz bei sich waren. Ein Star war Jean-Pierre Léaud, dem Kaurismäki selbst nacheiferte und mit dem er I HIRED A CONTRACT KILLER (1990) gedreht hat, was ihn zu der Einsicht führte: Léaud «ist vollkommen verrückt, aber das ist mir ja auch nicht fremd». Das ist auch in LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA (1989) nachvollziehbar, der zudem beweist, dass der sensible Erzähler Kaurismäki eine Menge Humor entwickeln kann.

Zu allen Filmen dieses Autodidakten gibt es in diesem Buch Interviews, filmkritische Essays, unterhaltsame Einschübe über Schauspieler und Regisseure, über «Cinephilie», «Farben», «Die Welt der Musik», «Rauchen» oder «Hunde». Von Baghs Buch ist ein richtiges Blätter- und Lesebuch geworden, das man immer wieder zur Hand nehmen kann, weil es unterhaltsam und höchst informativ ist.

Erwin Schaar

Peter von Bagh: Kaurismäki über Kaurismäki. Aus dem Finnischen von Helmut Diekmann. Berlin, Alexander Verlag, 2014. 278 S. mit 188 Abb., Fr. 44.90, € 38

namibia in motion

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

5/5 **Yes—Ja! Kwaito Documentary**

Tim Holzhauser und Eric Sell, Namibia 2010 54 Min.

Do 4. Dezember 2014, 18.30 Uhr
Special Guest: EES

Basler Afrika Bibliographien, Klosterberg 23, Basel

Fr 5. Dezember 2014, Konzert EES 21.00, UNION, Basel

www.baslerafrika.ch

BASLER AFRIKA BIBLIOGRAPHIEN AFRICAVENIR African Cinema

EIN FILM VON MIKE LEIGH

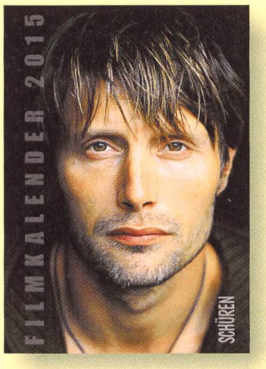
GOLDENE PALME
BESTER HAUPTDARSTELLER
TIMOTHY SPALL

MR. TURNER

Meister des Lichts

Ab 6. November im Kino

Kino lesen!



208 S. | Pb. | viele Abb. | € 9,90
mit Lesebändchen
ISBN 978-3-89472-882-3

Der Kalender für unverbesserliche Filmfreunde - Daten, Fakten, Augenblicke auf Papier.
Themen 2015: 1985 Back to the Future. Ein Zeitritt durch Zeitreise-Filme 1925 - 1985 Rock Hudson und das Queer Hollywood und vieles mehr.

500 S. | Pb. | viele Abb. | € 29,90
ISBN 978-3-89472-882-6

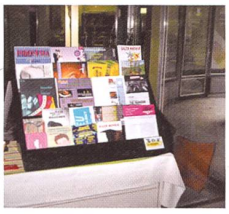
Produzentinnen, Schauspielerinnen, Cutterinnen, Redakteurinnen und Festivalmacherinnen erzählen in diesem Buch, wie sie „zum Film" kamen und welche Wünsche und Visionen sie damit verbinden.
Achtzig Stimmen vom historischen Aufbruch 1968 bis 2014.

www.schueren-verlag.de SCHÜREN

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.

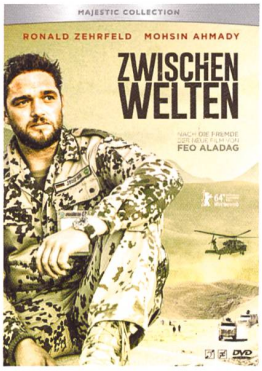


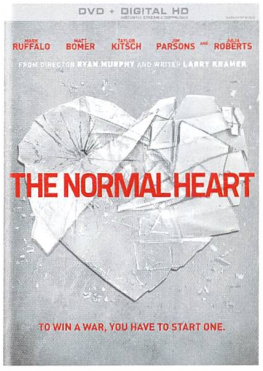
propaganda

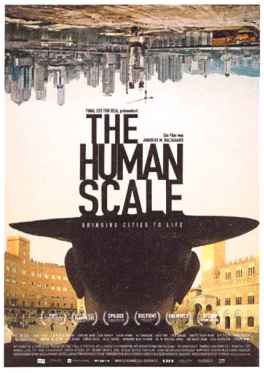
ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

DVD







Niemand kann gewinnen

Wie die meisten Kriege bewirkt auch der in Afghanistan eine Problematik, die in den Medien kaum präsent ist: diejenige der Übersetzer, die zwischen westlichen Soldaten und Einheimischen vermitteln. Ziehen die Truppen ab, befinden sich die Dolmetscher in akuter Lebensgefahr, denn in den Augen vieler gelten sie als Verräter. Trotzdem hat bisher kaum einer von ihnen das überlebenswichtige Visum für Europa erhalten.

In diesem Umfeld spielt ZWISCHEN WELTEN der deutschen Regisseurin *Feo Aladag*. Im Zentrum stehen der Soldat Jesper (*Ronald Zehrfeld*) und sein Übersetzer Tarik (*Mohsin Ahmady*). Schon ihre erste Begegnung verläuft programmatisch: Der Afghane kommt zu spät zum ersten Einsatz, der Deutsche weist ihn knapp zurecht: «I like people who are in time.» Tarik korrigiert höflich, aber furchtlos: «On ... *on* time.» Innert Sekunden ist die übliche Hierarchie ausgehebelt: Hier lernen sich zwei als ebenbürtig kennen. Was folgt, ist die Schilderung einer Atmosphäre ständiger Angst und unbeabsichtigter Fehltritte. Jesper hat den Auftrag, sich mit den Männern eines Dorfs gegen die Taliban zu verbünden. Damit prallen Welten aufeinander, deren Interessen niemals deckungsgleich sein können. So sind die ehrlichen Verständigungsversuche zum Scheitern verurteilt, und kein Übersetzer könnte daran etwas ändern.

Aladag erzählt ihr Kriegsdrama in betörenden Farben, die unsere Sehgewohnheiten herausfordern. Ausserdem hat sie darauf bestanden, vor Ort in Afghanistan zu drehen. Beides dient letztlich dazu, ein Grundproblem dieses Konflikts zu verdeutlichen: Der Anspruch des Westens, in Afghanistan zu intervenieren, mag gut gemeint sein, erweist sich aber als überheblich, solange er die Existenz verschiedener gleichberechtigter Welten verkennt und meint, es sei damit getan, die eigene Welt der anderen («fremden») überzustülpen. Nach ihrem Erstling DIE FREMDE (2010) empfiehlt sich Feo Aladag mit ZWISCHEN WELTEN erneut als kluge Autorenfilmerin, die es vermag, ein lautes Thema in leisen und sehr präzisen Tönen zu erkunden.

ZWISCHEN WELTEN *(D 2014) Format: 1:2.35; Sprache: D, E, Paschtu, Dari (DD 5.1); Untertitel: D. Vertrieb: Twentieth Century Fox Home Entertainment*

Mit der Wut der Verzweiflung

New York 1981. Von Bord einer Fähre gehen gut gelaunte Männer, darunter der Schriftsteller Ned. Es ist ein ganz normales Wochenende auf Fire Island: Partys, Entspannung, sorgloser schwuler Sex. Später auf der Rückfahrt liest Ned in der Zeitung über eine neue Krebsart, die bei Schwulen auftreten soll. Zurück in der Stadt besucht er die Ärztin Emma, in deren Praxis junge Männer scheinbar grundlos zusammenbrechen und in erschreckend kurzer Zeit sterben: Ihr Immunsystem ist völlig zusammengebrochen.

Der vom US-Sender HBO produzierte Fernsehfilm THE NORMAL HEART (2014) basiert auf dem Leben des Schriftstellers Larry Kramer, dessen Geschichte auch diejenige einer Krankheit ist, die erst *gay cancer* und später Aids heissen sollte. Und es ist die Geschichte eines Kampfs, denn Ned und Emma werden zu Aids-Aktivisten der ersten Stunde. Doch es ist ein Kampf an mehreren Fronten: gegen Angst und Vorurteile, für Aufklärung und staatlich geförderte medizinische Forschung. Das ist zermürbend, denn in der Schwulenszene will niemand etwas über eine Krankheit wissen, die sexuell übertragbar ist. In der Öffentlichkeit wiederum will man nichts über die Schwulen wissen. So ist die Geschichte von Ned auch die einer ungeheuren Wut – insbesondere über eine Regierung und ihre Behörden, die sträflich wegsehen, wo nur das Gegenteil helfen würde. Und es ist die Geschichte einer Initiative, die 1982 zur Gründung der weltweit ersten Aids-Hilfe-Organisation führt.

Ryan Murphy inszeniert solide und geradlinig auf der Grundlage eines Drehbuchs, das durchaus seine Schwächen hat. Auch lässt sich darüber streiten, ob die Hauptfigur mit *Mark Ruffalo* ideal besetzt ist. *Julia Roberts* als Emma freilich ist wie immer dann am besten, wenn sie wie hier hart im Nehmen ist und kräftig austeilt, wenn es notwendig erscheint. Ist THE NORMAL HEART also ein herausragender Film? Nicht unbedingt. Ist er wichtig? Wenn er hilft, an eine Geschichte zu erinnern, die nicht vergessen werden sollte, und wenn er dazu beiträgt, Zwanzigjährigen eine Vorstellung über diese Geschichte zu vermitteln: unbedingt.

THE NORMAL HEART *(USA 2014) Format: 1:1.78; Sprache: Englisch (DD 5.1), Untertitel: E, F oder Spanisch. Vertrieb: Home Box Office (HBO); Achtung: Code 1*

Man misst, was einen interessiert

Am Beginn von *Andreas Dalgaards* Dokumentarfilm THE HUMAN SCALE (2012) steht eine einfache Frage: Woran lässt sich das Glück einer Stadt messen? Die Frage ist berechtigt: Die Hälfte der Weltbevölkerung lebt in Grossstädten, Tendenz steigend. Längst sind Megacitys Realität geworden, und sie gleichen in verblüffender Weise den Science-Fiction-Visionen des 20. Jahrhunderts. Denn obwohl sie menschengemacht sind, kollidieren sie auf eklatante Weise mit den sozialen und emotionalen Bedürfnissen der Menschen, die sie bewohnen.

Im Zentrum dieses ebenso nachdenklichen wie berührenden Plädoyers stehen die Überlegungen des dänischen Architekten und Stadtplaners Jan Gehl, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Lebensqualität in Grossstädten zu optimieren. Das bedeutet in erster Linie, neue Fragen zu stellen und eine neue Haltung zu entwickeln, denn «Stadtplanung wird seit geraumer Zeit mit einer schlecht bestückten Werkzeugkiste betrieben».

Wie also gelangt man zur menschenfreundlichen Stadt? Der Blick auf verschiedene Metropolen fördert bestechend einfache Antworten zutage: Indem man aufhört, sie als Lebensmaschine und den Menschen als Teil dieser Maschine zu begreifen. Indem man aufhört, mehr Autostrassen zu bauen in der vergeblichen Hoffnung, dadurch den Verkehr zu entlasten. Indem man überhaupt aufhört, den Stadtbewohner als Automobilisten zu denken. Indem man stattdessen Platz für Fussgänger und Radfahrer schafft, Innenstädte belebt, öffentlichen Raum einladend gestaltet. Indem man den Menschen oder, genauer noch, die Menschlichkeit als Massstab nimmt.

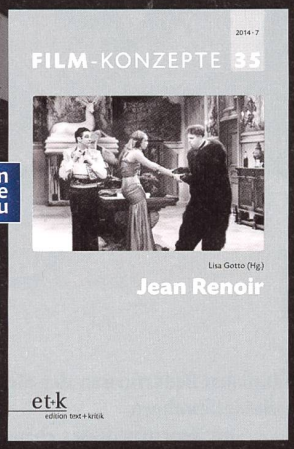
Dazu braucht es keine milliardenschweren Masterpläne, weil diese ohnehin dazu tendieren, am Menschen vorbeizuzielen. Und weil Gehl erkannt hat, dass eine menschenfreundliche Stadtplanung nicht teuer ist: «Im Vergleich zu anderen Investitionen kostet sie fast gar nichts. Die Aussichten sind also gut, denn der Mensch ist im Grunde ein sehr kluges Tier, das weiss, was es mag und wann es sich unwohl fühlt.»

THE HUMAN SCALE *(DK/Bangladesh/China/Neuseeland/USA 2012) Format: 1:2.11; Sprache: E (DD 5.1), Untertitel: D. Vertrieb: NFP/EuroVideo*

Philipp Brunner

Film-Konzepte

Herausgegeben von Michaela Krützen, Fabienne Liptay und Johannes Wende

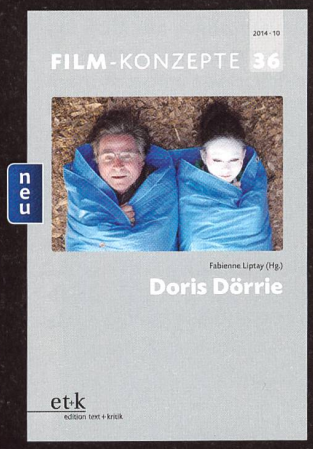


neu

AUCH ALS eBook

Lisa Gotto (Hg.)
Heft 35
JEAN RENOIR
110 Seiten, zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen
€ 20,–
ISBN 978-3-86916-367-3

Jean Renoir zählt zu den ganz großen Regisseuren. Seine Filme vermitteln ein komplexes Verständnis der Relation von Realität und Repräsentation, des Zusammenspiels von Kunst und Leben. Das Resultat sind Bilder, die offen bleiben für Umbrüche und Übergänge – mit allem, was das an Überraschungen und Umkehrungen mit sich bringt.



neu

AUCH ALS eBook

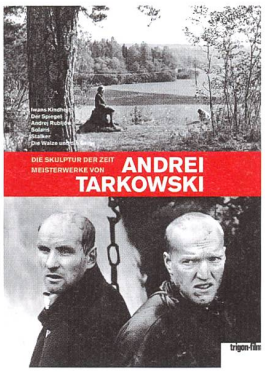
Fabienne Liptay (Hg.)
Heft 36
DORIS DÖRRIE
106 Seiten, zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen
€ 20,–
ISBN 978-3-86916-369-7

Als Filmemacherin und Schriftstellerin ist Doris Dörrie eine präzise Beobachterin, ihre Geschichten erzählt sie gerade dann so mühelos und geistreich, wenn sie von den schweren und ernsten Themen des Lebens handeln. Am Beispiel ausgewählter Filme und Motive werden Leitlinien in Dörries Werk herausgearbeitet und Einblicke in ihr Schaffen gewährt.

et+k
edition text+kritik Levelingstraße 6a 81673 München info@etk-muenchen.de www.etk-muenchen.de

Tarkowski neu sehen

DVD-Box



Auch fast dreissig Jahre nach seinem Tod spaltet Andrei Tarkowski das Publikum. Von den einen als der grosse Philosoph des Films verehrt, schimpfen die andern seine Mystik blossen Mystizismus. Dabei würde es sich für beide Lager lohnen, seine Filme einfach einmal wieder genau zu betrachten. Gelegenheit dazu gibt nun die bei trigon-film erschienene DVD-Box mit sechs seiner Filme, glänzend restauriert: DIE WALZE UND DIE GEIGE, IWANS KINDHEIT, ANDREJ RUBLJOW, SOLARIS, DER SPIEGEL und STALKER.

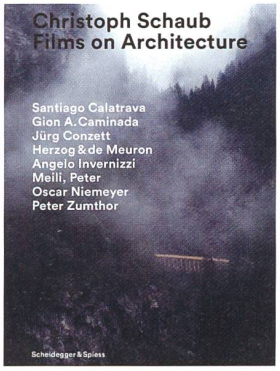
Neu zu entdecken ist etwa, dass die einfachsten Ideen auch die verblüffendsten sind: der Blick aus dem fahrenden Auto in STALKER; die Kamera, die mit einem Ballon abhebt, in ANDREJ RUBLJOW; die Sicht durch den Schacht eines Ziehbrunnens in IWANS KINDHEIT. Neben solch zugleich simplen und schwindelerregenden Bildern nehmen sich die bedeutungsschwangeren Dialoge oder die reichlich ausgestreuten Verweise auf die Kulturgeschichte geradezu didaktisch aus. In den trügerisch einfachen Bildern aber ergreift selbst den Skeptiker eine körperlich empfundene Faszination über die Möglichkeiten des Kinos. Man schaue sich etwa die Kamerafahrt in der 81. Minute von STALKER an, ziemlich exakt in der Mitte des Films: Nah über den von seichtem Wasser bedeckten Boden fährt die Kamera entlang, sodass der Untergrund vertikal am Betrachter vorüberzieht. Einfacher kann man nicht verfahren, und doch ist der Effekt unübertroffen. Selten hat das Kino unser Gefühl für Zeit und Raum so durcheinandergebracht wie hier. Das, was von oben her in den Bildausschnitt gerät, um dann unten wieder zu verschwinden, entpuppt sich als jenes rätselhafte Off, von dem Gilles Deleuze geschrieben hat: «Zum einen bezeichnet das Off das, was woanders, nebenan oder im Umfeld, existiert; zum andern zeugt es von einer ziemlich beunruhigenden Präsenz, von der nicht einmal gesagt werden kann, dass sie existiert, sondern eher, dass sie insistiert oder verharrt, ein radikales Anderswo, ausserhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit.» Bei Tarkowski vermischen sich diese beiden Arten des Off untrennbar. Eine einfache Kamerafahrt entführt uns ins unerklärliche Jenseits von Zeit und Raum.

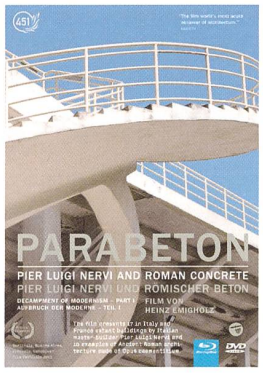
Solch erstaunliche Erfahrungen halten die sechs Filme bereit, die nie besser aussahen als hier. Einziger Wermutstropfen ist höchstens, dass es die schöne Box vorerst nur in der DVD- und nicht auch bereits in der Blu-ray-Version gibt. Einige der Filme sind jedoch bei trigon bereits auf Blu-ray erhältlich, darunter auch SOLARIS. Im direkten Vergleich springen die Unterschiede zwischen DVD und Blu-ray nicht ganz so extrem ins Auge, was für die bereits exzellente Qualität der DVDs spricht. Trotzdem: Winzige, sagenhafte Momente, wie etwa jene zauberhafte Veränderung des Lichts, wenn der Astronaut Kelvin die Tür zur Weltraumkoje seines Kollegen Gibarjan öffnet, sollte man sich mal bei maximaler Auflösung anschauen, um sie ganz auskosten zu können. Nicht auszudenken, wie viele neue Entdeckungen diese Filme auch in Zukunft noch für uns bereithalten werden.

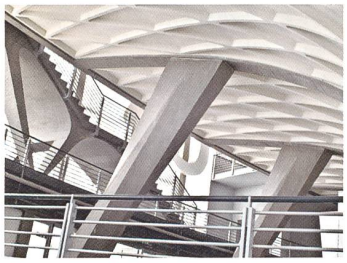
Johannes Binotto

«Andrei Tarkowski». 6 DVDs, 765 Min. Original mit russischen Untertiteln. Extras: «Meeting Andrei Tarkovsky» von Dmitry Trakovsky; Filmcollage von Walter Ruggle; luxuriöses Booklet. Fr. 98.–; Vertrieb: trigon-film, Ennetbaden

Gefilmte Architektur
DVD-Tipps







Films on Architecture

In der Nacht erscheint die Villa Girasole in kühlem Blau und warmem Orange, in Farben, die das Haus zum Leben erwecken. Grillen zirpen, dazu gesellen sich schon bald wehmütige Klänge einer Klarinette. Das Porträt der futuristischen Villa in der Nähe von Verona beginnt mit partiellen Ansichten und lässt das Haus später auch aus der Distanz immer wieder aus ähnlichen Blickwinkeln, aber zu verschiedenen Tageszeiten ganz anders erscheinen. Anders, weil sich das Haus um seine eigene Achse drehen kann und damit von innen heraus auch ganz unterschiedliche Ausblicke auf die umgebende Landschaft bietet.

Christoph Schaub konstruiert um das Haus herum eine Fiktion. Mit inszenierten kurzen Szenen und der fiktionalen Erzählstimme einer früheren Bewohnerin haucht er dem Haus Leben ein. Es ist das poetischste der neun Architekturporträts, die Schaub auf der von Scheidegger & Spiess herausgegebenen DVD-Box präsentiert.

In über zwanzig Jahren sind zahlreiche kürzere und längere «Films on Architecture» entstanden, teilweise fürs Fernsehen produziert – was man ihnen anmerkt –, teilweise fürs Kino. Die vorliegende Auswahl umfasst die Jahre 1997 bis 2008. Mit vier Filmen bildet die Bündner Architektur einen Schwerpunkt, mit dem kongenialen Ingenieur und Brückenbauer Jürg Conzett, den beiden Stars Peter Zumthor und Gion A. Caminada, mit dessen indigenen Projekten in Vrin und mit der historisch fundierten Auseinandersetzung mit einem Staudamm und dessen technischen Dimensionen in COTGLA ALVA. Die beiden Langfilme in der Sammlung zeigen die Ingenieurs- und Entwurfskunst des Santiago Calatrava und die interkulturellen Erfahrungen von Herzog & de Meuron mit zwei Projekten in China, insbesondere mit dem Olympiastadion Bird's Nest in Beijing. Ergänzt wird das Ganze mit einem kurzen Beitrag zur Architektur von Peter & Meili und mit Oscar Niemeyers gebauter Utopie: Brasilia.

«Man muss immer
einen Umweg machen, eine Interpretation
finden, um zu verstehen,
was Architektur räumlich meint.»
Christoph Schaub

Schaubs kinematografischer Zugang zur gebauten Umwelt ist primär statisch. Die einzelnen Aufnahmen fügen sich in der Montage zu grösseren Fragmenten, sie erlauben eine distanzierte, sozusagen neutrale Betrachtung. Bewegung einer Kamera durch den Raum vermeidet Schaub, um nicht eine bestimmte Wahrnehmungsposition zu suggerieren.

Die (leider oft schwach aufgelösten) Bilder der gebauten Werke bettet Schaub überwiegend in Interviews ein und überlässt dem erklärenden Kommentar die Hauptwirkung. Das erklärt sich zum Teil aus dem ursprünglichen Zielmedium der meisten Filme, dem Fernsehen. Möglicherweise könnte man damit auch die Talking Heads vor Blue- beziehungsweise Greenscreen entschuldigen. Diese Videoästhetik der Vergangenheit verursacht visuellen Lärm, wenn Marcel Meili mitten im Auto- und Passantenverkehr sitzt und in diesem Chaos die klare, grosszügige Geste des weit auskragenden seitlichen Dachs des Zürcher Hauptbahnhofs erklärt.

In den meisten Filmen sind die Schöpfer der Bauwerke die wahren Protagonisten, sie geben einen Einblick in ihre Ideen und Philosophien. Das macht die Kompilation zu einer faszinierenden Reise durch die neuere Geschichte der (Schweizer) Architektur.

Parabeton

Dieser Tage kommt mit THE AIRSTRIP *Heinz Emigholz'* dritter und letzter Teil der Trilogie «Aufbruch in die Moderne» in die deutschen Kinos. Der hier für Emigholz' Werk exemplarisch vorgestellte PARABETON – PIER LUIGI NERVI UND RÖMISCHER BETON bildet den Anfang dieser Reihe; der mittlere Teil widmet sich den Arbeiten der Brüder Perret in Frankreich und Algerien. Gleichzeitig sind diese drei Filme Teil von unterschiedlichen Filmklustern. Das grösste Konglomerat bildet die 21-teilige Reihe «Photographie und jenseits», in der Emigholz die gestaltete Umwelt von Fotografien über Skulpturen und Gemälden zur Architektur kinematografisch erforscht. Zugleich beendet PARABETON die Filmserie «Architektur als Autobiographie» über die Ursprünge, das Schicksal, den Triumph und das Zerbrechen der architektonischen Moderne.

«Kameraarbeit ist
eine quasi architektonische Tätigkeit.
Ihr Ergebnis ist eine
virtuelle Architektur, die im Kopf entsteht,
abhängig davon,
wie gefilmt und geschnitten wurde.»
Heinz Emigholz

Wie bei Schaub vermittelt sich der räumliche Eindruck der siebzehn Projekte des italienischen Architekten Pier Luigi Nervi (1891–1979) über die Reihung von statischen Einstellungen. Emigholz' Zugang zur filmischen Darstellung von Räumen ist aber puristischer und experimenteller. Mit einer oft leicht verkanteten Kamera bringt Emigholz die rechten Winkel aus dem Lot und verunsichert damit den gewohnten Blick.

PARABETON beginnt mit der Betrachtung eines antiken römischen Bauwerkes, um danach Nervis Bauwerke chronologisch auszuloten. Die Gegenüberstellung von Nervis gewagten und eleganten Betonkonstruktionen mit antiken Bauwerken schafft eine direkte Beziehungslinie zwischen den römischen Errungenschaften in der Zementbaukunst und den Ingenieurarbeiten Nervis in Beton.

In der Untersuchung von Strukturen und räumlichen Dimensionen springt Emigholz immer wieder von nahen in weite Einstellungen und zurück, vom Überblick ins Detail. So überlagern sich filigrane Muster von Dachkonstruktionen mit der räumlichen Weite von Innenräumen. Reine Formen verbinden sich mit den Spuren der Zeit, der aktuellen Nutzung und der Verwitterung. Die unkommentierten Detailaufnahmen laden zum visuellen Abtasten ein, und während sich in der einen Einstellung eine Form in der Wahrnehmung einprägt, wirkt sie als Nachbild in der nächsten nach. Dadurch entsteht über Tempo und Rhythmus der Montage eine innere Bewegung, die die Bauwerke in ihrer Tektonik erfahrbar werden lässt.

Emigholz verzichtet auf jeglichen Kommentar und auf Musik, lediglich der vor Ort aufgenommene Originalton erfüllt die Räume mit Leben: So verbindet sich das Vogelgezwitscher mit massiven und doch leicht wirkenden Deckengewölben; da füllt sich die Ausstellungshalle mit Radiostimmen oder dem Hall eines Hammers und schafft räumliche Grösse und Präsenz.

Tereza Fischer

FILMS ON ARCHITECTURE *(CH 1995–2008); 3 DVDs; Sprache: D, F, I, Rätoromanisch; UT: D, F, E, I; Laufzeit: 331 Minuten; Vertrieb: Scheidegger & Spiess*

PARABETON – PIER LUIGI NERVI UND RÖMISCHER BETON *(D 2011); Blu-ray, DVD; Format: 16:9; Laufzeit: 100 Minuten, Extras 72 Minuten; Ton: DD 5.1; Vertrieb: Filmgalerie 451*

Raues Dialogkunstwerk

WINTER SLEEP / KIS UYKUSU von Nuri Bilge Ceylan

Unbedingt will Aydin, einst ein gefeierter Schauspieler auf den Theaterbühnen Istanbuls, jetzt ein Mann fortgeschrittenen Alters, der in der zentralanatolischen Provinz ein Hotel betreibt und einige Mietshäuser verwaltet, seine Frau Nihal dabeihaben, wenn er seine grossartige Idee verkündigt. Einen Brief hat er erhalten, von einer Dorfschullehrerin, die ihn, der neben allem anderen auch noch eine besserwisserische Zeitungskolumne im örtlichen Provinzblatt verfasst, als oberste kulturelle Autorität der Gegend angeschrieben hat und bittet, er solle doch unterstützend eingreifen, weil der Betrieb einer Volkshochschule gefährdet sei.

Bevor er zu erörtern beginnt, warum er in Erwägung ziehe, dieser Bitte nachzukommen, liest er erst einmal den Brief in seiner Gänze vor. Nihal durchschaut ohne weiteres, dass sie lediglich hinzugebeten wurde, um der Bewunderung, die ihrem Mann von einer Unbekannten entgegengebracht wurde, einen Resonanzraum zu bieten. Aydin – schwer zu verstehen, wie einige Rezensionen in diesem wehleidigen, selbstunsicheren Typen einen Repräsentanten des türkischen Patriarchats identifizieren können – dürfte seinerseits nur zu gut wissen, dass seine Frau ihn durchschaut, dass sie Narzissmus von selbstloser Wohltätigkeit sehr wohl zu unterscheiden weiss. Und doch kann er es nicht lassen, seiner Frau die eigene Respektabilität unter die Nase zu reiben. Das gehört einfach zu den Sprachspielen, aus denen die Ehe von Aydin und Nihal inzwischen fast ausschliesslich besteht – kaum einmal gibt es in WINTER SLEEP auch nur die Andeutung körperlicher Intimität oder Szenen familiärer Routine. Statt dessen immer nur: reden, reden, reden.

Die Ehe befindet sich längst schon in einer Krise, wenn WINTER SLEEP einsetzt, der siebte Spielfilm des türkischen Regiestars Nuri Bilge Ceylan (und das Werk, mit dem er dieses Jahr endlich seine schon seit einigen Filmen überfällige goldene Palme in Cannes gewonnen hat). Früher muss da einmal Liebe gewesen sein zwischen Aydin und Nihal, anders lässt sich nicht erklären, warum die beiden sich derart beharrlich ineinander verkeilen, in ausufernden ehelichen Dialogszenen, die das Herzstück des Films bilden. Und die ihrerseits eingebettet sind in andere Dialogszenen, zum Beispiel zwischen Aydin und seiner Schwester Necla, die sich im Bildhintergrund stichelnd auf dem Sofa wälzt, während im Vordergrund ihr Bruder an seinem Schreibtisch sitzt und mühsam versucht, die Contenance zu wahren. Necla hat sich, nachdem ihre eigene Ehe in die Brüche gegangen ist, bei Aydin und Nihal eingenistet; so sitzen die drei jetzt aufeinander, mit genug Geld und jeder Menge Zeit, aber wenig zu tun, pflegen ihre jeweils ein wenig anders geeichten Egos, gehen sich gegenseitig auf die Nerven und kommen doch nicht voneinander los.

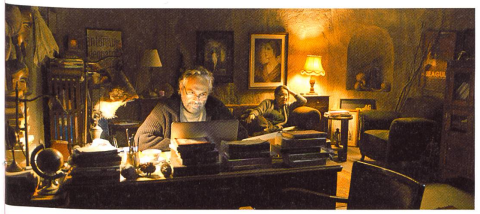
Alles, was bleibt, sind Gespräche, in denen allerdings weder Informationen ausgetauscht noch Innerlichkeiten artikuliert werden. Sie sind überhaupt nicht auf irgendein erkennbares Ziel ausgerichtet, sondern deren mäandernde, zirkuläre Struktur ist Ausdruck davon, dass alle Beteiligten am liebsten sich selbst sprechen hören. Des Öfteren schlagen die Dialoge ins Grundsätzliche um – und ins Literarische: Ganze Dialogpassagen sind direkt aus Erzählungen Anton Tschechows übernommen, die Übergänge sind unmarkiert und fliessend. Diese Abschweifungen hin zu Fragen der (Un-)Möglichkeit eines moralisch korrekten Lebens markieren nicht etwa die Distanz des Films zu seinen Figuren (mit denen Ceylan, ihrer prinzipiellen Unerträglichkeit zum Trotz, einige Empathie entwickelt), sondern die der in ihren jeweiligen Innerlichkeiten versunkenen Aydin, Nihal und Necla zum Rest der Türkei und dem Rest der Welt. Vor der Tür des in den Wintermonaten lediglich von einigen verloren wirkenden Japanern und Motorradtouristen besuchten Hotels offenbart sich dem Blick die atemberaubende, fast schon ausserweltlich anmutende Kulisse Kappadokiens mit ihren von Vulkanismus und Erosion zerklüfteten Felsspitzen – eine raue und bizarre Landschaft, die schon für sich selbst alle Handlungsoptionen stillzustellen scheint.

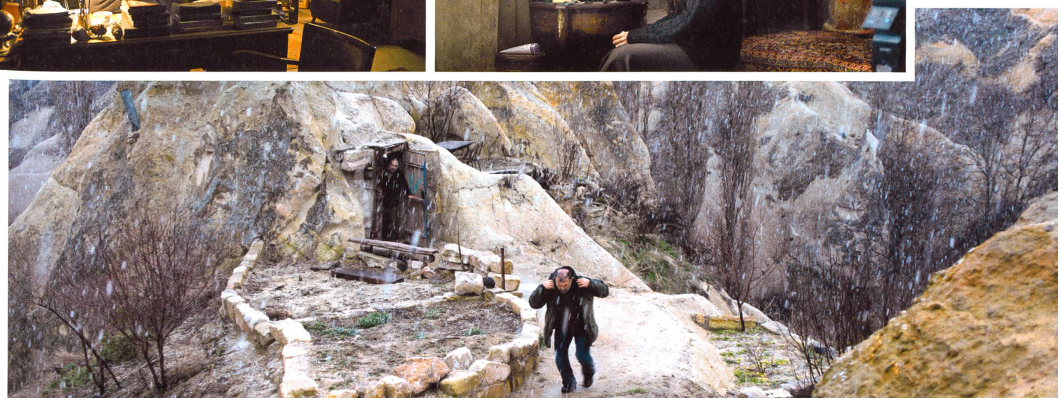
Noch dazu öffnet sich die Tür selten. Nur dreimal entfernt sich der Film im Verlauf ebenso vieler Stunden für längere Zeit von der gedämpften Intimität des Hotels, von den latent selbstzerstörerisch in sich selbst schmorenden Hauptfiguren, von den in eleganten Long Takes eingefangenen Dialogkunstwerken; einmal geht es für einen halbherzigen Fluchtversuch in Richtung Bahnhof, zweimal zu einem anderen, weitaus weniger ansehnlich hergerichteten Haus, in dem Hamdi mit seiner Familie als Aydins Mieter lebt – und in Zahlungsrückstand geraten ist, was zu einem Steinwurf und weiteren Komplikationen führt.

Diese Komplikationen bringen Aydin allerdings auch nur kurz aus dem Gleichgewicht; schnell greifen die Schutzmechanismen wieder, an Hamdis Sohn lässt sich ein wenig paternalistische Herablassung üben, den dreckigen Rest erledigt das Personal. Hamdis Familie verhält sich zu der im Hotel wie ein leicht oder genauer: sozial verzerrtes Spiegelbild. Rund läuft es auch in der in ärmlichen Verhältnissen lebenden Bauernfamilie nicht; und weil es gleichzeitig an Geld und Freizeit mangelt, lassen sich die Konflikte nicht in fein gedrechselten, Tschechow-inspirierten Dialogen sublimieren. Das Gefängnis, in dem Hamdi einst seine Strafe absitzen musste, nachdem er den Verehrer seiner Frau attackiert hatte, baut Aydin sich selbst, in seinem eigenen Kopf.

Lukas Foerster

R: Nuri Bilge Ceylan; B: Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan; K: Gökhan Tiryaki; S: Nuri Bilge Ceylan, Bora Göksingöl; A: Gamze Kus; T: Andreas Mücke. D (R): Haluk Bilginer (Aydin), Melisa Sözen (Nihal), Demet Akbag (Necla), Ayberk Pekcan (Hidayet), Serhat Mustafa Kilic (Hamdi), Nejat Isler (Ismail), Tamer Levent (Suavi), Nadir Saribacak (Levent), Emirhan Doruktutan (Ilyas), Ekrem Ilhan (Ekrem), Rabia Özel (Fatma). P: Zeynofilm, Bredok Filmproduction, Memento Films Production; Zeynep Özbatur Atakan, Alexandre Mallet-Guy, Mustafa Dok, Rémi Burah. Türkei, Deutschland, Frankreich 2014. 196 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden; D-V: Weltkino Filmverleih, Leipzig





«Ich bin ein Krüppel, ein Nichts!»

DEUX JOURS, UNE NUIT von Jean-Pierre und Luc Dardenne

Was ist eine menschliche Existenz wert? Diese gewichtige Frage dient als Ausgangspunkt von DEUX JOURS, UNE NUIT, dem neuen Film des belgischen Regieduos Luc und Jean-Pierre Dardenne; und sie nehmen sie wörtlich. Sandra kehrt nach einer längeren Depression zu ihrer Arbeit zurück, um zu erfahren, dass ihre Stelle gestrichen werden soll. Der Chef stellt Sandras Arbeitskollegen vor die Wahl: Entweder es bekommt jeder eine Prämie von 1000 Euro, oder sie verzichten auf den Bonus und stimmen dafür, dass Sandra ihre Stelle behält. Der bleiben achtundvierzig Stunden, um die Hälfte der sechzehn Mitarbeiter zu überzeugen, für sie und gegen die Bonuszahlung zu stimmen.

Schnell könnte eine solch simpel anmutende Versuchsanordnung verkürzend oder konstruiert wirken, doch bei den Dardenne-Brüdern, die für ihre gradlinigen Sozialdramen bekannt sind, gewinnt der Film gerade durch die Reduktion auf die Begegnungen zwischen Sandra und ihren Kollegen an Klarheit und Wirkungsmacht. Das entschlackte Drehbuch lässt keine Pausen zu, hält die Spannung um den Ausgang der Wahl stets hoch. Und lässt dabei erschreckend direkte Antworten auf die Frage nach dem Wert menschlicher Existenz zu. Als Sandra etwa ihre Kollegin Anne in deren neu gebautem Einfamilienhaus aufsucht und ihre Bitte formuliert, zögert diese. Sie würde sehr gerne für Sandra stimmen, aber sie und ihr Ehemann seien erst gerade in das neue Haus eingezogen. Ihr Mann wolle von dem Bonus lieber eine Steinterrasse legen lassen. Es ist die unerbittliche Banalität dieser Momente, die sich der Film auszuhalten traut und in denen er seine stärkste Wirkung entfaltet.

Gleichzeitig widerstehen die Dardenne-Brüder der Versuchung, die Beweggründe der einzelnen Figuren moralisch zu bewerten. Zumal viele das Geld ebenso dringend brauchen können wie Sandra, sei es für das Studium der Tochter oder einfach für die monatliche Miete. So bietet der Film dem Zuschauer wie seinen Figuren keinen einfachen Ausweg, sondern stellt vielmehr die Frage, ob Sandra und auch der Zuschauer nicht ähnlich handeln würden, wenn sie sich in der gleichen Position befänden.

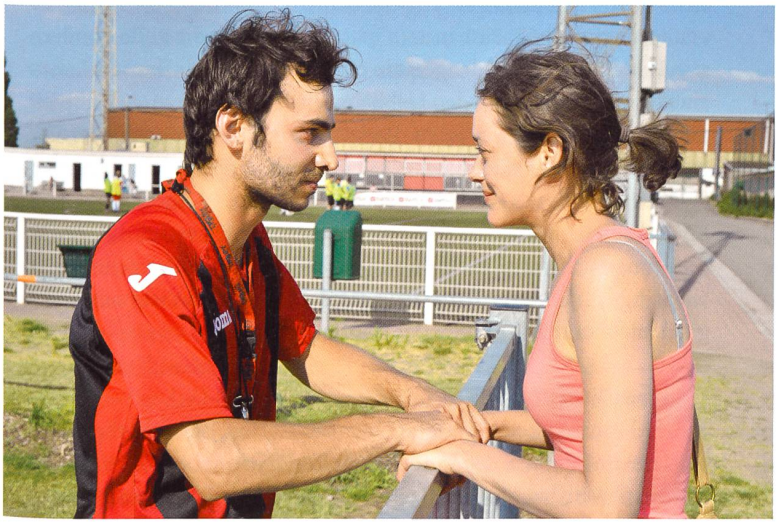
Dass DEUX JOURS, UNE NUIT trotz der Besetzung mit *Marion Cotillard* (INCEPTION, LA VIE EN ROSE, MIDNIGHT IN PARIS) in der Hauptrolle beinahe losgelöst von deren Starimage funktioniert, liegt vor allem an deren zurückhaltendem, nuanciertem Spiel. Statt grosser, dramatischer Ausbrüche sind es die kleinen Gesten, die herausstechen und Sandras innere Gefühlslage offenbaren. Wenn Sandra immer wieder vor den Haustüren ihrer Arbeitskollegen steht, zögernd die Türklingel betätigt, die Hände ineinanderpresst und in quälend langen Momenten auf die Antwort aus der Gegensprechanlage wartet, den Blick auf den Boden gesenkt, nach Halt und Haltung ringend, und im nächsten Moment dem Gegenüber mit aller noch zur Verfügung stehenden Kraft in die Augen blickt, spürt man die existenzielle Bedeutung der Situation, schon bevor die ersten Worte fallen. Cotillard spielt ähnlich virtuos wie schon in Jacques Audiards DE ROUILLE ET D'OS (2012) eine gebrochene Frau, die sich über Verlust und Schmerz ihrer eigenen Existenz gewahr werden kann und so zurück ins Leben findet. Mitreissend lässt sich verfolgen, wie sich Sandra von ihrem zu Beginn gekrümmten, schleppenden Gang durch mal erfolgreiche, dann wieder niederschmetternde Begegnungen mit den Kollegen zunehmend (und das wortwörtlich) aufzurichten beginnt.

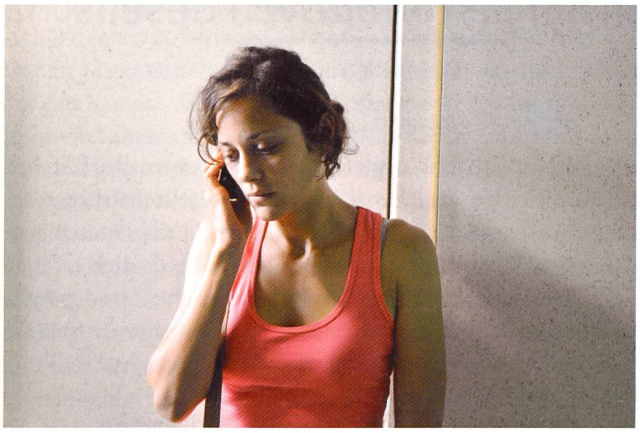
Die Reduktion auf eine simple Handlung spiegelt sich auch auf formaler Ebene. Wie für die Dardenne-Brüder üblich folgt die Handkamera im dokumentarischen Stil der Hauptfigur auf Schritt und Tritt. In zahlreichen Nahaufnahmen bindet sich das Filmerleben direkt an Sandra, nur wenige Momente rücken von dieser reduzierten Ästhetik ab und lassen eine Distanzierung zu. Anders als noch in frühen Erfolgen wie ROSETTA (1999), bei denen sich der physische Kampf mit der tristen Lebensumgebung in den mäandernden Bildern der wackligen Handkamera wiederfand, wirkt die Annäherung an die Hauptfigur wie schon in den letzten Werken oft beinahe vorsichtig-beobachtend und fängt so gerade die kleinen Momente ein, die durch Cotillards Spiel aufscheinen. Als Sandra einmal mehr mit ihrer Bitte bei einem Arbeitskollegen scheitert und hinter einem Auto auf dem Parkplatz eines Schnellrestaurants weinend zusammenbricht, folgt ihr die Kamera zunächst und verharrt dann doch einen Moment vor dem Wagen, nähert sich ihr nur behutsam, als wolle sie ihr eine Rückzugsmöglichkeit bieten und Freiraum gewähren.

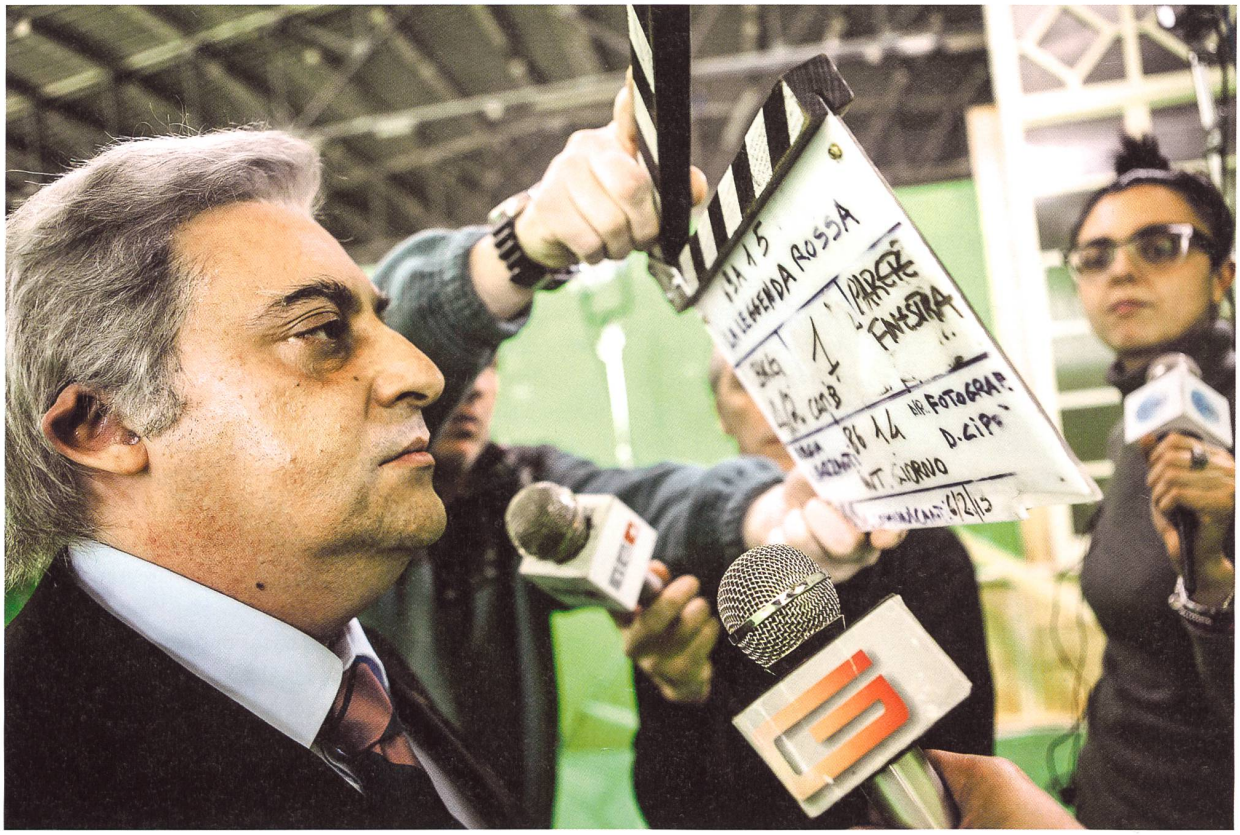
«Ich bin ein Krüppel, ein Nichts!», entfährt es Sandra an einer Stelle mit lauter, klarer Stimme gegenüber ihrem Ehemann Manu, scheinbar die erste Gefühlsregung seit langer Zeit. Ein Ausruf, der auf den Kern der Dardenne'schen Versuchsanordnung verweist. Nicht nur der monetäre Wert einer menschlichen Existenz in der kapitalistischen Gesellschaft wird hier immer wieder schmerzhaft vor Augen geführt. Weiter noch stellt der Film die Frage, wie sich in einer solchen Gesellschaft, die den Menschen als reines Arbeitsmittel funktionalisieren und seinen Geldwert genau beziffern kann, die menschliche Daseinsberechtigung erhalten lässt. Die Brüder Dardenne antworten hierauf mit Momenten menschlichen Kontakts, in denen noch nicht alle Empathie gewichen ist; und einer bissigen Schlusspointe, die dennoch tröstlich erscheint: Sie erlauben Sandra mit vorsichtigem Optimismus einen Ausweg aus einer sonst alternativlos wirkenden Gesellschaft.

Marian Petraitis

Regie, Buch: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne; Kamera: Alain Marcoen; Schnitt: Marie-Hélène Dozo; Ausstattung: Igor Gabriel; Kostüme: Maïra Ramedhan-Levi; Ton: Jean-Pierre Duret. Darsteller (Rolle): Marion Cotillard (Sandra), Fabrizio Rongione (Manu), Pili Groyne (Estelle), Catherine Salée (Juliette), Simon Caudry (Maxime), Baptiste Sornin (Mr. Dumont), Alain Eloy (Willy), Myriem Akheddiou (Mireille), Fabienne Sciascia (Nadine). Produktion: Les Films du Fleuve, Archipel 35, Bim Distribuzione; Produzenten: Denis Freyd, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne. Belgien, Frankreich 2014. Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich







1 LA TRATTATIVA *von Sabina Guzzanti*
2 *Al Pacino in* THE HUMBLING *von Barry Levinson*

Do be do *do be*

Schauspieltechniken in der *performativen* Gesellschaft

von Hansjörg Betschart

Bei den 71. Filmfestspielen in Venedig zeigten gleich sechs Filme Schauspieler bei der Erforschung eines gesellschaftlichen Darstellungsproblems: Was ist noch echt, wenn bald alle sich selbst medial darstellen? Sind wir schon alle Zurschausteller, die sich auf Facebook wirksamer darstellen können als im echten Leben? Ist das Verhältnis mit unserem Nachbarn noch echt, wenn wir von ihm im Netz mehr erfahren, als er uns je im Gespräch über sich verraten hat?

Darsteller *spielt Darsteller* – Al Pacino

In THE HUMBLING von Barry Levinson spielt der Schauspieler *Al Pacino* den Schauspieler Simon Axler. Axler hat immer nur Sätze anderer ausgeliehen, jetzt ist er auf der Suche nach seiner eigenen Sprache.

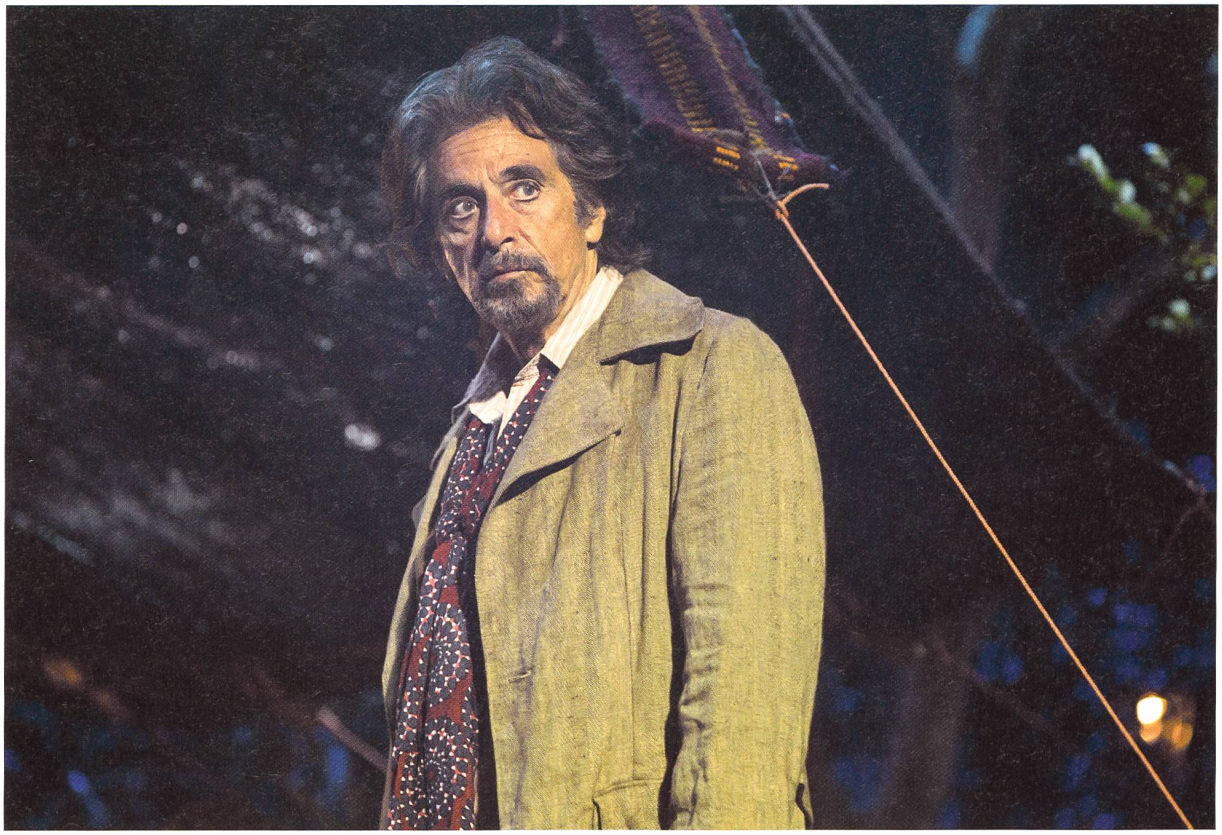
Wie viel von uns ist noch echt?

Pacino trifft seine Figur vor dem Spiegel: ein Schauspieler, der einen Schauspieler spielen soll. Pacino alias Simon Axler hinterfragt seine Marotten, er stellt seine Manierismen aus, überprüft alles, was nicht echt ist, und merkt sich, was er besonders wahr empfindet, um es dann spielen zu können.

Pacino macht sich als Axler schonungslos auf die Suche nach seinem eigenen Selbst. Er sucht im Spiegel seinen Face-Look. Ein Leben lang hat er andere dargestellt, jetzt spielt Pacino Axler, der sich selbst darstellen will. Anders als einst in seinem LOOKING FOR RICHARD von 1996 erforscht Pacino in THE HUMBLING nicht die Rolle, sondern sein Handwerk. Sein Axler gerät in eine echte Krise, als ihm das Leben eine neue Rolle anbietet: den Liebhaber einer jungen Frau. Axler spielt nicht den Verliebten, er ist es. Pacino spielt das mit ungelenker Verstellungskunst, als wäre Axler er selbst. Doch wer ist das nun? Der junge Al Pacino? Spielt Pacino in Axler sein jüngeres Selbst? Muss man Jugend spielen? Sind wir nicht alle täglich damit beschäftigt, etwas jünger zu erscheinen? In der Jugend sieht der alternde Darsteller Axler allerdings nicht die grösste Herausforderung. Für ihn ist es erniedrigend, nicht er selbst zu sein: Das ist «humbling».

Sein **oder *Schein?***

Al Pacino ist der Vertreter einer Generation, die einst die Schauspielerei im Film neu definierte: Mit Kollegen wie Robert De Niro, Paul Newman, Marilyn Monroe, Jack Nicholson, Jane Fonda und Shelley Winters vertrat er eine «neue Wahrhaftigkeit» im amerikanischen



2

Wie stellt man Menschen glaubhaft dar, *die sich selber in Wirklichkeit nur darstellen?*

Film, eine Generation, die das System von russischen Lehrern übernahm und weiterentwickelte, ein System, das über das Theater in die Filmwelt gelangte.

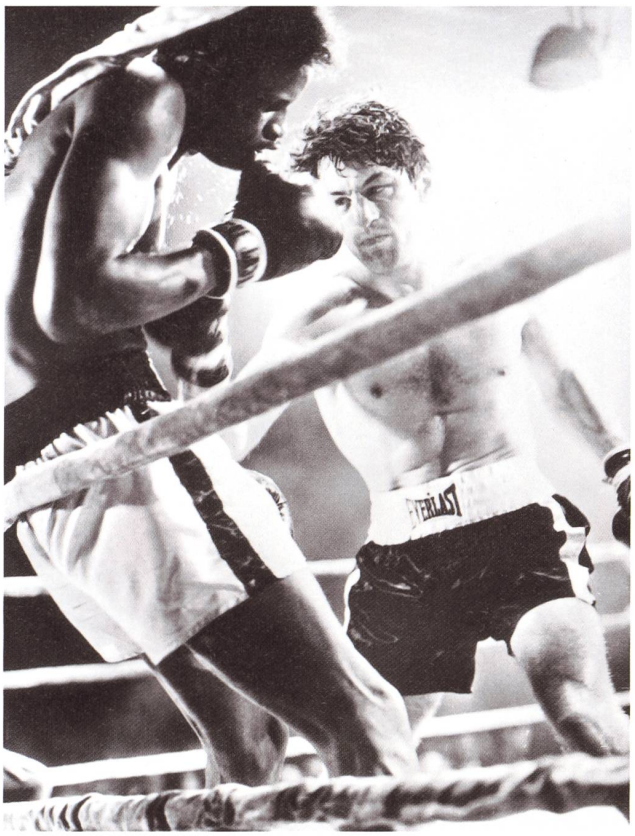
Die Frage, ob Sein oder Schein die Darstellung prägt, ist aber so alt wie die Kunst selbst. So soll der römische Theaterschauspieler Roscius die echte Urne seines Vaters mit auf die Bühne getragen haben, um die Trauer, die das Theaterstück erforderte, wirklichkeitsgetreu zu spielen. Er wollte traurig sein, nicht traurig scheinen. Der russische Theaterlehrer Konstantin Stanislawski ging ähnlich vor: Auf der Suche nach einer glaubhaften Darstellung menschlichen Verhaltens auf der Bühne beharrte er darauf, dass Schauspieler wahrhaftig erleben, was ihre Figuren bewegt. Da eilte ihm das Medium Film zumindest teilweise zu Hilfe. Der Schritt von der Theaterbühne in die Stummfilmkulisse bedeutete für die Schauspielkunst tatsächlich einen tiefen Einschnitt: War auf der Theaterbühne noch die bedeutende Geste gefordert und der singende Sprachton, ermöglichte der Film eine völlig neue Differenzierung der Körpersprache. Regungen, Bewegungen, Mienenspiel zeigte das Medium auf der Leinwand überlebensgross. Die Gebärdensprache ersetzte die Sprachgebärde.

Stanislawski war auf der Theaterbühne schon weiter: In seinem «System» für das bürgerliche russische Theater forderte er eine neue Schauspieltechnik. Auch der schwedische Dramatiker August Strindberg hatte in seinem «Intimen Theater» Zuschauer und Schauspieler so nah in einem Raum vereint, dass nur noch die Kamera dazukommen musste. Filmische Nahaufnahme, Schnitt und Montage ermöglichten in der Fortsetzung die ganz neue Schauspielkunst. Die Entwicklung auf der Leinwand führte vom Stummfilm zum Tonfilm zum Direkttonfilm zum Doku-Fiktionsfilm bis zum computergenerierten Film – mit immer neuen Bruchstellen. Die Kunst der Darstellung entwickelte sich nie linear, selten global.

Jeder Filmtypus begann seinen Siegeszug mit einer neuen Schauspielmethode. Technische Entwicklungssprünge in der Aufnahme- und Bearbeitungstechnik erzwangen jeweils neue Schauspielertypen: Für die Nahaufnahme waren intimere Spielweisen als auf der Theaterbühne gefragt, wo man gewohnt war, für Zuschauer zu spielen, die zwanzig Meter entfernt oben in den Rängen sassen. Jetzt spielte man für eine Kamera, die einem vor der Nase stand. Ein Augenzucken wurde um ein Hundertfaches vergrössert. Ein Lächeln, das im Theater vielleicht untergegangen wäre, verwandelte sich auf der Leinwand in ein Freudenfest, ein Kuss in einen Geschlechtsakt.

Auf den Theaterbühnen hatte es Spielstile nationaler Prägung gegeben. Französisch (durch Sprachgesang), italienisch (durch Körpersprache), russisch (durch Gefühlsechtheit) oder englisch (durch Sprechakte) geprägte Spielstile waren zu finden. Der Stummfilm erzwang durch Vergrösserung der Geste auf der Leinwand zweierlei: eine Verfeinerung der darstellerischen Technik und ein Alphabet der Gesten, das in jedem Land verständlich war. Ehe mit dem Tonfilm das Ausdrucksmittel Sprache dazukam.

Die bewegte Kamera und die Montagetechnik führten zu weiterer Komplexität. Handlungen wurden fragmentiert, wobei je nach



1 *Robert De Niro als Jake LaMotta in* RAGING BULL *von Martin Scorsese*
2 *Liane Haid als Lucrezia und Conrad Veidt als Cesare Borgia in* LUCREZIA BORGIA *von Richard Oswald, 1922*
3 *Tilla Durieux und Eugen Burg in einem unbekannten Film*
4 BIRDMAN OR (THE UNEXPECTED VIRTUE OF IGNORANCE) *von Alejandro González Iñárritu*
5 *Michael Keaton und Naomie Watts in* BIRDMAN; 6 *Edward Norton und Emma Stone in* BIRDMAN

2

3

Kameradistanz Gefühle in unterschiedlichen Intensitäten verlangt wurden. Die Schauspieltechniken orientierten sich derweil an einer Wissenschaft, die neu die Bühne betrat: die Psychologie. Zudem hatte der Direktton für die Schauspielerei ebenfalls weitreichende Folgen: Die psychologische Wahrheit war mit einem Mal auch akustisch überprüfbar. Was im Theater einst äusserlich gross hergestellt wurde, vollzog sich vor der Kamera nur noch innerlich. Die Techniken der Emotion wurden neu formuliert. An allen Bruchstellen der Filmtechnologie wurden die Schauspieler vor jeweils neue Anforderungen gestellt.

Die Autorschaft der Schauspieler **wird erweitert**

Der Schauspieler wurde in Etappen zum Koautor: Als Erfinder des physischen Handelns ergänzte er das Drehbuch, als psychologischer Wahrheitssucher erfand er den Subtext, als Tonfilmdarsteller schuf er die Emotion in der Montage, als Schauspieler des Cinéma direct brachte er erst mit seiner Improvisation die Fabel zum Leben. Erst der Schauspieler als Koautor machte einen geschriebenen Satz zu einem dramatischen Ganzen, plante Spontaneität und improvisierte Genauigkeit. Er machte aus einem Drehbuch vor der Kamera eine lebendige Erfahrung.

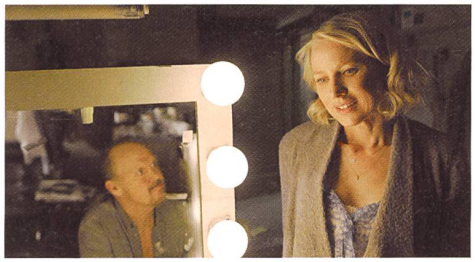
Noch Jahrzehnte später feilten die Schüler des russischen «Stanislawski-Systems», Michael Tschechow (SPELLBOUND von Alfred Hitchcock), Maria Ouspenskaya und andere, als Lehrer in den USA ebenfalls an der neuen Technik. Sie forderten einen neuen Darstellerrealismus, da hatte der Tonfilm seinen Siegeszug in den Kinosälen längst hinter sich. Der Direktton ermöglichte nun einen neuen Realismus in der Menschendarstellung: Die neuen Schauspieltechniken der «emotionalen, sinnlichen und psychologischen Wahrheit» wollten auch von den Schauspielern "echte" Töne und nicht mehr den Halbgesang der Theaterschauspieler. Die Darstellungsweisen wurden den filmischen Erzählweisen (mit Nahaufnahmen, Gegenschnitten, Zeitsprüngen et cetera) angepasst.

To do? ***To be!***

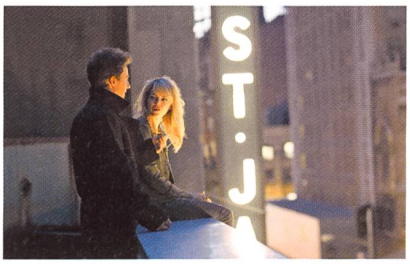
Nach dem Zweiten Weltkrieg folgte ein weiterer Realismusschnitt. Vom Eskapismus der Kriegsjahre wandten sich die Filmer wieder der Realität zu. In Frankreich und Italien suchten die Regisseure die Wirklichkeit ausserhalb der Studios – im Neorealismo und in der Nouvelle Vague. Stella Adler, Lee Strasberg, Uta Hagen, Michael Tschechow und andere entwickelten, jede und jeder auf ihre beziehungsweise seine Weise, die dazu passenden Schauspieltechniken weiter. Während Stanislawski gefordert hatte, Schauspieler sollten ihre «Figuren» nicht spielen, sondern sie «sein», machten sie sich nun auf die Suche nach der untrüglichen Echtheit in der Darstellung. Der Neorealismo liess authentische Laiendarsteller auf Berufsschauspieler treffen, die Nouvelle Vague setzte eine neue Schauspielergeneration an authentischen Spielorten ein. Ein neuer Massstab prägte den darstellenden Blick: Authentizität.

Robert De Niro lieferte am Ende dieser Entwicklung mit seinem Boxer Jake LaMotta in RAGING BULL von Martin Scorsese wahrschein-

4



5



6

lich das Schlüsselwerk zum kompletten authentischen «Sein». Seine kompromisslose Verwandlung ging schauspielerisch so weit, dass er nicht nur boxen lernte, um einen Boxer zu spielen. Er imitierte auch dessen emotionale und sinnliche Wirklichkeit fast ebenso perfekt wie dessen Mittelschwergewicht und futterte sich zusätzliche zwanzig Kilogramm Lebendgewicht an.

De Niro wurde zum Paradeschüler jener Lehrer der zweiten Generation der Stanislawski-Epigonen, die der «Method» huldigten: Schauspieler trafen sich in «Actor Studios» in New York und Los Angeles, um «sein» zu üben, um an der Technik zu feilen, die ihnen die unbedingte Glaubhaftigkeit vor der Kamera ermöglichte und die Erweiterung ihrer eigenen Grenzen im psychologischen Spiel bewirkte.

De Niro markierte mit RAGING BULL einen Höhepunkt, aber auch gleichzeitig den Wendepunkt im Echtheitsbegriff der Schauspielerei: Der Versuch des Mediums Film, «möglichst wirklich» zu sein, erwies sich erst in der Perfektion als besonders unwirklich. Figuren, die wie aus dem Leben gegriffen schienen, waren dennoch nicht "Wirklichkeit", sondern nur Schein: Das Medium Film mit seinem Ausschnittsblick stellte sich noch immer selbst vor die Realität, von der es eben immer nur einen Teil darstellt. Den sichtbaren.

To be? ***To do!***

Warum stehen nun im Jahr 2014 Fragen um die Kunst der Darstellung im Brennpunkt? Die Filme, die sich in Venedig den Schauspielern bei der Arbeit widmeten, verdeutlichen eine aktuelle Fragestellung: Wie viel von uns ist noch echt? Wie stellt man Menschen glaubhaft dar, die sich selber in Wirklichkeit nur darstellen? Welche Narration wird einer Wirklichkeit gerecht, die selbst schon als Narration auftritt: in der virtuellen Welt der Politiker, der Twitterer, der FaceBuch-Halter? Kann «Echtheit» in der schauspielerischen Darstellung überhaupt noch das Mass sein?

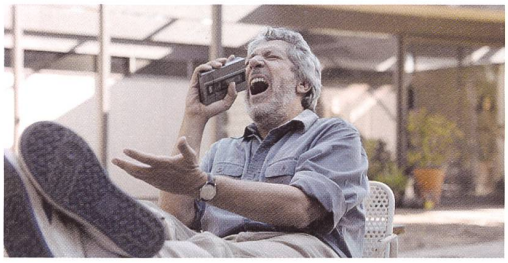
Michael Keaton spielt in BIRDMAN von Alejandro González Iñárritu einen Schauspieler, der nach Echtheit sucht. Keaton spielt diesen Riggan Thomson erst einmal ganz schlecht: Riggan tut nur so, klingt nicht echt, agiert angestrengt. Er klingt wie ein Vorabendschauspieler. Keaton spielt das grandios, sprich: Er spielt es "echt" schlecht. Doch dann tritt die Wirklichkeit auf: Ein Kollege muss ersetzt werden. Jetzt wird der Schau-"Spieler" Riggan von einem Schau-"Fühler" zum Duell herausgefordert. Mike, gespielt von *Edward Norton*, ist ein Realismus-Freak und heisst sinnigerweise Shiner: Dieser Mike Shiner ist nicht dem schauspielerischen Schein verpflichtet, sondern ganz dem Sein.

Das Echte **als mediale *Performance***

Mike will nicht spielen, er will das Spiel zum zweiten Sein machen. Auf der Bühne macht Shiner alles in echt: Er will echten Schnaps trinken und von einer echten Waffe bedroht werden. Er will nicht Text lernen, sondern will ihn sich einfallen lassen. Er will auf der Bühne sogar echt beischlafen. Er erfindet sich täglich neu – auf der Bühne. In der Wirklichkeit sei sein Dasein eine Lüge. Nur auf der Bühne, sagt er, fühle er sich ganz wie er selbst, sei er wahr! Da ist aber längst nicht

1

1



2

1 Emir Hadzihafizbegovic in THESE ARE THE RULES / TAKVA SU PRAVILA von Ognjen Svilicic
2 Alain Chabat in RÉALITÉ von Quentin Dupieux
3 THE LOOK OF SILENCE von Joshua Oppenheimer; 4 THE ACT OF KILLING von Joshua Oppenheimer

mehr die «Wahrhaftigkeit» von Stanislawski oder die «Glaubhaftigkeit» von Lee Strasberg gemeint oder gar das «Sein» von Sartre. Hier geht es um das performative «Sein» zwischen Wirkungsabsicht und Wirkungsbewusstsein. Damit bringt Mike Shiner seinen Schauspielerpartner Riggan gleich mehrfach in die Klemme: Iñárritu lässt Norton und Keaton in einem wahren Schauspielerduell zwischen Schein und Sein auftrumpfen. Als Shiner hinter der Bühne mit Riggans Tochter herumknutscht, kommt es zum Eklat. Echt echt? Oder ist dann doch alles nur wieder echt gespielt? Oder war grad ein echtes Kamerateam in der Nähe?

To do *to be?*

Ist denn auch immer ein grosser Schauspieler am Werk, wenn es echt klingt? Quentin Dupieux, der Musiker und Chef-Ironiker (RUBBER, WRONG COPS), stellte in Venedig seinen Beitrag zur Realität der Filmschauspieler vor: RÉALITÉ! Wie viel "Schauspielerei" ist noch echt? Seine Hauptfigur zeichnet auf Tonband echte Stöhner auf, um das authentische, ultimative, Oscar-reife Stöhnen zu liefern, das sein Filmproduzent will. Der will sich seinen Traum erfüllen: einen Oscar! Fürs Stöhnen! Wer fortan Dupieux' Hunderte von Oscar-würdigen Stöhnern im Ohr hat, wird nie wieder bei einem Schauspielergestöhne unbeschwert lauschen können, auch nicht dem echtesten. Immer wird er eine nur scheinbar authentische Synchronstimme hören oder einfach nur den Schauspieler.

Auch hier ist der Film unterwegs zu neuen Ufern (die eigentlich auch wieder alte sind, wenn man auf Eisenstein zurückgreift): Erst im medialen Kontext ist das Bild wahr. Oder eben ein Betrug. Die Narration stellt sich längst nicht mehr als ein abgeschlossenes System dar. Wie die Dekonstruktion von Theatertexten auf der Bühne, so begibt sich 2014 auch der Film mit seinen Techniken auf die Suche nach medialen Narrationsformen: Joshua Oppenheimer liess in THE ACT OF KILLING noch echte Massenmörder ihre Taten nacherzählen: «To do!» – wobei er sie genau genommen nachspielen liess. Er spielte dieses Filmdokument anschliessend den Nachfahren der Opfer der indonesischen Massenmorde vor und filmte sie, wie sie den reuelosen Tätern bei der Wiederholung der Taten zuschauten, schweigend, fassungslos: «To be!»

In THE LOOK OF SILENCE macht er uns nun zu Zuschauern dieser Zuschauer. Er bringt uns damit um Längen näher an die Wirklichkeit heran, als es der allerechteste Kriegsfilm geschafft hätte. Oppenheimer schafft es nämlich, uns vor Augen zu führen, was uns im alltäglichen Kampf auf dem Markt der News abnützt: Wir sehen immer öfter Bilder von Greueltaten, werden immer häufiger zu Zuschauern gemacht, die eigentlich wegschauen wollen. Das Spiel der Generäle, die ihre Taten, die sie wirklich begangen hatten, nachspielen, stellt eine echte schauspielerische Herausforderung erst dar, als wir die Opfer zuschauen sehen: Das definiert einen neuen Realismusbegriff in der filmischen Darstellung.

3

4

4

Oppenheimer liefert damit eine eindrückliche Fussnote zum neuen Phänomen in der Schauspieltechnik, in der Darsteller Darsteller spielen. Er stellt uns in THE LOOK OF SILENCE als Zuschauer infrage: Wie können wir Zeugen eines Massenmordes an einer Million Menschen sein? Er macht uns als Zuschauer von Zuschauern zu Tätern. Mit seiner Technik verdoppelt Oppenheimer seine dargestellte Wirklichkeit und prägt einen neuen Realismusbegriff in der Darstellung. Seine Schauspieler sind Experten der Tötung. Sind sie also auch Experten der Darstellung von Tötung? Die darstellerische Narration drängt so in den Film zurück, ebenso wie sie gleichzeitig daraus verdrängt wird.

Schauspieler bleiben dennoch die wahren Geschichtenerzähler. Nur haben sich die Bedingungen der Narration grundsätzlich geändert: Als echt gilt, was wirklich geschieht. Aber was geschieht im Film überhaupt "wirklich"? Wenn dem Vater in Ognjen Svilicics THESE ARE THE RULES / TAKVA SU PRAVILA (der ebenfalls in Venedig zu sehen war) in einem Youtube-Video gezeigt wird, wie sein Sohn auf der Strasse zu Tode geprügelt wird, sind daran vor allem zwei Dinge echt: der Vater und das Auge hinter der Handykamera. Es zwingt ihn zuzuschauen, ohne eingreifen zu können – als Mittäter. Der Vater zieht daraus seine eigene Konsequenz: Er wird auch zum Täter.

To be **to do?**

Es ist kein Zufall, wenn sich Filme häufen, die die Darstellung durch Darsteller thematisieren. Michael Keatons «Birdman» ist auf der Suche nach der Wirklichkeit auf der Bühne. Umgekehrt sucht Al Pacino in THE HUMBLING die Bühne in der Realität. In beiden Filmen wird der Nachweis geliefert: Die Schnittstelle zwischen filmischer Darstellung und Wirklichkeit hat sich verschoben. Wir kennen von der Wirklichkeit nur noch die dargestellte Wirklichkeit.

Heute kann jede Handykamera Wirklichkeit einfangen – aber mit welcher Wirkung? War die Frage in den Neunzigern noch «Wie wirklich ist die Wirklichkeit?», so lautet sie heute «Wie wirkt die Wirklichkeit?». Die performativen Techniken beginnen, mit der allseitigen Verbreitung des Kameraauges auch einen neuen Glaubwürdigkeitsbegriff in der Schauspielerei zu erobern. Wie sieht dieser Begriff aus?

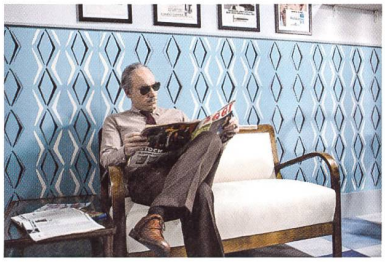
Do be ***do be*** **do!**

Bis zum Tonfilm galt in der Filmschauspielerei, was Sokrates feststellte: «To be is to do.» Dann setzte sich in der Nachkriegszeit Sartres «To do is to be» durch. Beide Richtungen waren nie ganz voneinander zu trennen. Heute verschmelzen sie zu einer neuen Tendenz, die, etwas flapsig formuliert, der Rockabilly des performativen «do be do be do» genannt werden könnte.

Während jenseits der Leinwand die Darstellung zum Allgemeingut wird, haben etwa die Schüler der Schauspiellehrer Stanford Meisner, Susan Batson und andere vom «to be» längst Abschied genommen, ohne zum «to do» zurückgekehrt zu sein. Einfühlung, Brechung, Überhöhung stehen heute nebeneinander. Schon Bertolt Brecht, der einen verfremdenden Schauspielstil forderte, wies seinen Schauspie-

1 LA TRATTATIVA *von Sabina Guzzanti*
2 THE HOBBIT: AN UNEXPECTED JOURNEY *von Peter Jackson*
3 DAWN OF THE PLANET OF THE APES *von Matt Reeves*

1



1

1

ler auf dessen Frage, wie er eine Schaufel zu halten habe, mit den Worten an: «Arbeite damit. Dann weisst du's!» Er öffnete damit den Schauspielern ebenso die performativen Tore im Theater wie die «Dogma»-Gruppe vierzig Jahre später im Film: Dort wurden Schauspieler zu Autoren ihres Spiels. Dies nämlich ist der wesentliche Teil der neuen Filmrealität: Schauspieler stellen sich auch als Autoren ihres Spiels dar. Wenn *Johnny Depp* eine Figur mit all seiner Gespreiztheit an sich zieht, wirkt plötzlich jeder Satz, als hätte Depp ihn erfunden, nicht ein Autor und noch weniger die Figur.

Das weist heutzutage weniger auf eine neue Schauspieltechnik hin als vielmehr auf eine neue Darstellungskultur der Gesellschaft: Sich darzustellen gehört zum Alltag des vernetzten Menschen. Während die Digitalisierung fortschreitet, öffnet das Leben weitere Räume für Selbstdarstellung oder für das virtuell vervielfältigte Selbstbild. Allein auf Youtube werden täglich 103 000 Stunden Filmchen (ohne Berufsschauspieler) hochgeladen.

Der Schauspielerfilm hat nicht erst vor kurzem begonnen, sich der neuen performativen Techniken zu bedienen: Die Anfänge haben Filmer wie John Cassavetes (mit improvisierenden Schauspielern), Alain Tanner (ohne Drehbuch), Thomas Vinterberg (mit Schauspielern, die das Drehbuch nicht kennen durften) oder Mike Leigh (der seine Schauspieler vor dem Dreh monatelang improvisieren lässt) schon vor Jahrzehnten gemacht.

Die neue Darstellungskultur ist auch eine alte: **Re-enactment der Wirklichkeit**

Wo die «Selbst-Darstellung» in der Wirklichkeit zur Regel wird, muss sich auch der Begriff der «Echtheit» in der Fiktion verändern und tut es individuell unterschiedlich. Die Echtheit der Selbstdarsteller hält in der Fiktion Einzug: Johnny Depp spielt Sparrow als lebendiges Selbstzitat. *Kevin Spacey* lässt in HOUSE OF CARDS seinen Francis Underwood auch mal direkt zum Zuschauer sprechen. *Meryl Streep* macht in AUGUST: OSAGE COUNTY die krebskranke und tablettensüchtige Matrone zur perfekten Selbstdarstellerin. *Stellan Skarsgård* wirkt immer, als habe man ihn in grösster Privatheit gestört. Die Methode der dargestellten Darstellung öffnet viele Wege: Der spannendste ist zurzeit sicher das Re-enactment. In LA TRATTATIVA, einem Film, der in Venedig seiner politischen Brisanz wegen bejubelt wurde, unternimmt die Regisseurin Sabina Guzzanti genau dies. Sie stellt mit ihrer Truppe eine einfache Frage: Wie kann ein Film über eine Wirklichkeit, die immer virtueller wird, "wirklich" wirken?

Guzzanti rollt mit einem Theaterensemble in LA TRATTATIVA die jüngste, vertuschte Vergangenheit Italiens auf. Sie versammelt die Schauspieler in einer Produktionshalle und lässt Interviews nachspielen, Verhöre proben, Fakten für sich sprechen. Sie durchleuchtet die Ermittlungen nach den Bombenanschlägen in Mailand, Rom, Neapel in den Neunzigerjahren neu und zeigt, mit welcher Infamie von den Drahtziehern Scheintäter präsentiert, Ermittler kaltgestellt und politische Karrieren ruiniert wurden. Eine Schauspielertruppe

2

3 3

entlarvt eine Regierung von Schauspielern durch Re-enactment. Damit schliesst die Regisseurin den Bogen zu den anderen Schauspielerfilmen des Festivals, die die Frage stellten: Was ist dargestellte Wirklichkeit, wenn die Wirklichkeit aus Darstellungen besteht?

Guzzanti erhellt das virtuelle Schauspiel, das von den Medien in den Händen von Citizen Berlusconi perfekt inszeniert wurde. Ihre Darsteller bringen mit ihrem Spiel erst an den Tag, welch schlechtes Schauspiel die Wirklichkeit geboten hatte. Sie nutzt die Schauspieltechnik, um gespielte Senatoren und Geschäftspartner von Berlusconi als das zu entlarven, was sie immer waren: schlechte Schauspieler. So rückt Guzzanti die Autorschaft der Schauspieler ins Zentrum.

Das Re-enactment nutzt diesen Blick und ermöglicht einem neuen Schauspielertypus, etwas in die Darstellung einzuführen, was vielleicht am treffendsten mit Orwells Begriff «Doublethink» beschrieben ist, «der Fähigkeit, zwei widersprüchliche Überzeugungen» nebeneinander zu spielen: den Darsteller und den Dargestellten.

Die nächste Revolution naht: die *virtuelle* Schauspielerin

Während Schauspieler die darstellende Kunst weiter als Kulturtechnik praktizieren, wird sie in der Gesellschaft schleichend zu einer Lebenstechnik. Aber bereits vollzieht der Film die nächste technische Revolution. Das Handwerk der Menschendarstellung steht vor neuen Herausforderungen: Motion Capturing, Bluescreen, Keying-Techniken und Digital Picture Generating lassen die weiterentwickelte Autorschaft der Schauspieler schon wieder in neuem Licht erscheinen.

Einer der bekanntesten Darsteller Hollywoods ist mit geschätzten vier Milliarden Zuschauern *Andy Serkis*. Serkis? Wer das hier liest, hat ihn wohl schon mehrfach gesehen und wird ihn doch nicht wiedererkennen. Er gab «Gollum» seine Bewegung, «King Kong» seine Mimik und hat sich auch für DAWN OF THE PLANET OF THE APES zum Affen "umrechnen" lassen. Er hat die performative Autorschaft neu definiert und sorgt so dafür, dass Darstellung jetzt auch berechenbar geworden ist.

Unberechenbar bleiben aber weiterhin die Erfinder in den performativen Künsten: Bereits in den zwanziger Jahren erkannte Béla Balázs (in «Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films») im Stummfilmakteur den «dichtenden» Schauspieler, der zu den ausgeliehenen Sätzen Subtext, Gebärde und Miene dazuerfindet. Heute fügen Schauspieler manchmal etwas Weiteres hinzu: Sie zeigen den Zusehern die Mittel der Darstellung. «Glotzt nicht!», forderte Bertolt Brecht einst von seinen Zuschauern. Andrei Tarkowski formulierte es etwas geduldiger: «Wir schauen nur, aber wir sehen nicht.»

Die Göttin und die Bienenkönigin

LE MERAVIGLIE von Alice Rohrwacher

Am Anfang steht die Dunkelheit der Nacht, durchbrochen von den Autoscheinwerfern einer Gruppe von Jägern. Die ziehen an einem bäuerlichen Anwesen vorbei und sprechen von dem «verrückten Deutschen» und seiner Familie, die dort wohne. Diese Fremdwahrnehmung unterscheidet sich diametral von der Selbstwahrnehmung dieser Familie. Der deutschstämmige Vater Wolfgang, seine italienische Ehefrau Angelica, Coco, eine Freundin, und die vier Töchter betreiben eine Schafzucht, einen Gemüsegarten, leben aber vor allem vom Ertrag der Bienenstöcke.

Die zwölfjährige Gelsomina (eindringlich in ihrem Debüt: *Maria Alexandra Lungu*) ist die älteste der vier Schwestern, sie ist die Bienenkönigin, vom Vater mangels eines männlichen Nachkommen dazu ausersehen, sein Werk fortzuführen. Schon jetzt hat sie die Arbeit besser im Griff als er, der immer wieder cholerische Anfälle hat, gegen die Welt da draussen wütet und die Mitglieder seiner Familie mit seiner schlechten Laune traktiert.

Die alltägliche Routine der Bienenzucht wird von der französischen Kamerafrau *Hélène Louvart* (die schon Rohrwachers Erstling CORPO CELESTE, aber auch Wim Wenders' PINA fotografierte) in nüchternen Bildern mit dokumentarischer Präzision gefilmt. So nimmt der Film sich Zeit zu zeigen, wie es Gelsomina gelingt, einen Bienenschwarm zurück in den Stock zu schaffen. Doch LE MERAVIGLIE ist kein schlichter Nachfolger des Neorealismus, hier hat alles zwei Seiten – was der Zuschauer erst im Verlauf der Geschichte begreift, denn Erklärungen sind nicht die Sache dieses Films, vielmehr setzt er auf die Evozierung einer Atmosphäre. Jeder Augenblick der Freiheit, den das autonome Landleben verheisst, wird konterkariert durch die Sichtbarmachung, was für einen täglichen Kampf ums Überleben dies bedeutet.

Das verdichtet der Film besonders in einer Sequenz: Als die Kinder in Abwesenheit der Erwachsenen einmal vergessen, den Eimer zu wechseln, in den der Honig tropft, breitet sich die goldgelbe Kostbarkeit über den ganzen Fliesenboden aus, mit blossen Händen versuchen die Kinder, zumindest Teile davon in den Eimer zurückzuschaufeln. Auf diese Weise allerdings werden sie mit der neuen EU-Verordnung, die Hygiene betreffend, nicht klarkommen – und womit sollen sie die geforderten gravierenden Investitionen, die ihnen diese auferlegt, aufbringen?

Es ist ein zufällig entstandener Kontakt mit der vom Vater verhassten Aussenwelt, der eine mögliche Problemlösung anbietet. Auf dem Weg zum Baden am Strand begegnet die Familie einem Fernsehteam, das hier den Auftritt einer Göttin filmt: Ähnlich irreal wirkt das wie die Filmbilder mit den antiken Helden, die Fritz Lang in Godards LE MÉPRIS inszeniert, allerdings eine Nummer kleiner, Fernsehen statt Kino.

Die "Göttin", eine ganz in Weiss gewandete Frau mit auffälligem, überdimensioniertem Kopfschmuck und einer Perücke aus langen weissen Haaren, dürfte für Wolfgang,

ähnlich wie für uns Zuschauer, als Sinnbild des hässlichen italienischen (Privat-)Fernsehens der Ära Berlusconi erscheinen; ebenso verständlich ist, dass sie ihre Wirkung auf die Kinder nicht verfehlt, auch wenn hier nur ein Werbespot für eine TV-Show gedreht wird: «Land der Wunder» feierte das vermeintlich Bodenständige in Gestalt von Familien, die in der Region verwurzelt sind, auch durch ihre Arbeit. Dafür winkt, modern muss es sein, ein Geldpreis samt einer Kreuzfahrt.

Es ist eine groteske Inszenierung, die da in einer illuminierten künstlichenHöhle stattfindet, dem Veranstaltungsort der Show. Gelsomina hat die Chance begriffen und heimlich eine Bewerbung geschrieben, Wolfgang steht der Widerwille ins Gesicht geschrieben, diesem Spektakel überhaupt beizuwohnen. Doch wenn Gelsomina die Bühne betritt, dann wirkt es für einen Augenblick, als könne es eine Versöhnung von Kunst und Kommerz geben. Ihren Auftritt hat sie sorgfältig choreografiert: Mit ihren Händen bedeckt sie ihr Gesicht, betont die verlangsamten Bewegungen, wenn sie den Blick darauf freigibt, wie ihr Mund sich öffnet und Bienen daraus hervorkriechen, die sich dann friedlich auf ihrer Wange niederlassen. Das hat in der Versöhnung von Mensch und Natur durchaus etwas Magisches. Das muss sogar Milly Catena, die Göttin in Weiss, zugeben. In ihrer Stimme klingt eine kleine Solidaritätsbekundung mit (was der von *Monica Bellucci* als Grande Diva verkörperten Figur letztlich eine etwas andere, menschlichere Dimension gibt).

Aber ins Schema der Show passen nun einmal besser die Nachbarn, eine alteingesessene Bauernfamilie, bei der mehrere Generationen unter einem Dach leben, zumal sich der Vater für diesen Anlass bereitwillig in eine pseudoetruskische Uniform zwängt und zu jeder Anpassung bereit ist – mit dem Preisgeld würde er sein Land dem Tourismus öffnen, erklärt er stolz. Heute versprüht er darauf bereits die modernen Pestizide, auch wenn die Bienen des Nachbarn daran sterben; immerhin: Seine alte Mutter weigert sich, vor den Fernsehkameras ein Lied zu singen.

Hoffnung und Verzweiflung liegen ganz nah beieinander in diesem Film. Die Freiheit, das Nachtlager draussen aufzuschlagen, wirkt wie von Wolfgang verordnet; die Aufnahme eines delinquenten Jungen bedeutet für den Vater nicht nur den Zugewinn einer billigen Arbeitskraft, sondern lässt Gelsomina auch spüren, dass dies ein Sohnersatz ist. Dass die Kinder eines Tages ein Kamel auf ihrem Grundstück entdecken, das der Vater für sie erworben hat, wirkt unter diesen Umständen nur einen flüchtigen Moment lang als fellineskes Mirakel, lässt dann aber die Unberechenbarkeit des Paterfamilias nur noch deutlicher hervortreten – eine Geste, die als grösste Liebesbezeugung gemeint ist und doch nur verzweifelt wirkt. Die zwiespältigen Gefühle, die die Familienmitglieder, aber auch die Zuschauer bei diesem Akt empfinden müssen, sind durchgängig in diesem Film, der vieles bewusst offenlässt

LE MERAVIGLIE ist ein Familienfilm, im doppelten Sinne, denn er erzählt nicht nur von einer Familie – die 33-jährige Regisseurin Alice Rohrwacher hat die Rolle der Mutter mit ihrer zwei Jahre älteren Schwester, der bekannten Schauspielerin *Alba Rohrwacher*, besetzt und konnte sowohl bei der Wahl der Landschaft als auch der Bienenzucht aus ihrer eigenen Familiengeschichte schöpfen.

Frank Arnold

‹Wichtig war mir bei allen Figuren deren Ambivalenz›

Gespräch mit Alice Rohrwacher

FILMBULLETIN Frau Rohrwacher, im Mittelpunkt Ihres Films steht eine vielköpfige, mehrsprachige Familie, die im ländlichen Italien vom Honigernten zu leben versucht. Sie sind selber auf dem Lande aufgewachsen. Inwieweit konnten Sie hier aus Ihrer eigenen Familiengeschichte schöpfen?

ALICE ROHRWACHER Ich werde immer wieder gefragt, ob der Grund, weshalb ich diese Geschichte erzählen wollte, autobiografischer Natur ist. Dem ist aber nicht so. Meine Familie unterscheidet sich sehr von der im Film gezeigten, aber ich habe viele Familien kennengelernt, die so waren. Meine Eltern kommen aus unterschiedlichen Ländern, sie hatten viele solcher Freunde. Vielleicht wäre ich gerne in einer Familie wie der gezeigten gross geworden (lacht). Ich wollte von Zeit und Identität erzählen – und davon, wie schwer es ist, den Dingen Namen zu geben, dies ist Tradition, dies nicht, dies ist möglich, das nicht. Die Familie im Film kommt nicht vom Land, sie sind keine Hippies (denn sie arbeiten den ganzen Tag), und sie gehören auch nicht zu jenen Leuten, die ein Haus auf dem Land erwerben wollen.

FILMBULLETIN Der Film handelt von Widersprüchen: So kommt die Fernsehshow (die vermutlich ein reales Vorbild hat) mit modernster Technologie daher, bedient sich gleichzeitig bei klassischen Mythen und formuliert als Zielsetzung, nach der traditionellsten Familie zu suchen …

ALICE ROHRWACHER Elsa Morante hat in einem ihrer Bücher geschrieben, die Arabeske ist schön wegen der Bewegung, nicht wegen ihrer Auflösung. Unser "Führer" durch die Geschichte ist Gelsomina – und da sie ein Teenager ist, ist für sie alles entweder schwarz oder weiss. Der Fokus sollte auf ihr liegen, bis

zu dem Moment, wo sie begreift, dass es noch ein anderes Leben gibt.

FILMBULLETIN Mit Adrian kommt einmal ein Gefährte aus alten Zeiten vorbei und gemahnt an die Notwendigkeit des fortgesetzten Kampfs. Lebt diese Tradition in Italien noch fort? Und wie ist es mit der Utopie vom Leben in einer autarken Landkommune?

ALICE ROHRWACHER Der Film fällt ein bisschen aus der Zeit, ich wollte mich nicht auf ein bestimmtes Jahr festlegen. Aber wir können uns vorstellen, dass er in den Neunzigerjahren spielt. Wichtig war mir bei allen Figuren deren Ambivalenz: Manchmal tun sie gute Dinge, manchmal schlechte. Sie sitzen alle im selben Boot, sie wollen ihren landwirtschaftlichen Betrieb erhalten. Das Einzige, was wir von draussen sehen können, ist die Geschichte. Adrian ist für mich ein Teil dieser Geschichte und die einzige Person, die ich nicht sonderlich schätze, denn er ist jemand, der urteilt. Das hat seine Parallele mit vielen Menschen, die idealistisch sind, die aber nicht arbeiten – für mich ist es wichtig zu arbeiten.

FILMBULLETIN Einige der Figuren sind deutschsprachig. Liegt das eher an der deutschen Koproduktion oder daran, dass Ihr Vater Deutscher ist?

ALICE ROHRWACHER Es gibt in Italien viele Projekte für schwierige Kinder, und die stammen alle aus Deuschland. Die Deutschen sind die Extremsten; das kenne ich nicht aus Italien. Wenn man seiner Familie erklären will, dass man an einen sehr extremen Ort geht, dann gibt es die Redewendung: «Ich gehe an einen Ort für Deutsche.» Darüber habe ich auch lange mit Karl Baumgartner (dem verstorbenen deutschen Koproduzenten) gesprochen.

FILMBULLETIN Die Frau vom Sozialdienst spricht in Ihrem Film allerdings mit deutlich österreichischem Akzent. Gespielt wird sie von *Margarete Tiessl*, die wir aus den Filmen von Ulrich Seidl kennen.

ALICE ROHRWACHER Ich habe viele deutsche Schauspielerinnen in Castings gehört, aber die Richtige war nicht dabei!

FILMBULLETIN Woher kommt der Darsteller des Vaters?

ALICE ROHRWACHER *Sam Louwyck* ist Belgier. Der Vater sollte jemand sein, dessen Herkunft unklar bleiben sollte; ich war froh, dass ihn niemand je den Deutschen nannte. Alle sprachen von ihm nur als dem Fremden. Adrian, Coco und die Fürsorgerin dagegen sollten unbedingt Deutsche sein. Auch den Darsteller des delinquenten Jungen, Martin, fanden wir in Berlin. Die Postproduktion fand übrigens in Deutschland statt. Ich bin sehr glücklich mit dieser Produktion, auch wegen Karl Baumgartner, der mein Leben verändert hat – nicht durch diese Koproduktion, sondern wegen all der Filme, die er produziert hat. Ohne die hätte ich diesen Film kaum machen können.

FILMBULLETIN Als der Vater das Kamel für seine Tocher mitbringt, habe ich mich gefragt, ist das übergrosse Vaterliebe oder schon Wahnsinn? Ein Kamel würde man eher in einem Fellini-Film erwarten als hier …

ALICE ROHRWACHER So etwas habe ich tatsächlich erlebt – es ist in der Tat Ausdruck dessen, wie gross und desaströs die Liebe des Vaters für seine Tochter sein kann. Das ist schön und traurig zugleich: die Unmöglichkeit, sich zu bewegen.

FILMBULLETIN Bleibt den vielen Landkommunen und den Familien, die in Italien versuchen, so zu (über-)leben wie Ihre Protagonisten, wirklich nichts anderes übrig, als sich in den Dienst der Tourismusindustrie zu stellen?

ALICE ROHRWACHER Ist der Tourismus das Ende der Welt? In meinem Land ist das in der Tat sehr problematisch, die Schönheit will niemand am Leben erhalten. Lieber packt man sie in eine Plastikschachtel und versieht sie mit der Aufschrift «Schönheit». Genauso verzichtet man beim Erzählen auf grosse Komplexität: Filme werden eindimensionaler und funktionieren, deshalb breitet sich das aus.

FILMBULLETIN Sie haben den Film auf Super-16 gedreht, was heute angesichts des Digitalen selten geworden ist.

ALICE ROHRWACHER Ich bin mit dem Digitalen aufgewachsen, Film entdeckte ich erst später als etwas Neues. Für mich ist er wie ein lebendiges Tier, um das man sich kümmern muss.

FILMBULLETIN LE MERAVIGLIE besitzt ein Zertifikat als Öko-Film. Was bedeutet das?

ALICE ROHRWACHER Das bedeutet, dass man beim Drehen eine Reihe von Regeln befolgt, was gar nicht so schwer ist. In Italien ist man damit noch nicht so weit, insofern hat es schon etwas Revolutionäres.

Das Gespräch mit Alice Rohrwacher führte Frank Arnold

R, B: Alice Rohrwacher; K: Hélène Louvart; S: Marco Spoletini; A: Emita Frigato; Ko: Loredana Buscemi; M: Piero Crucitti; T: Christophe Giovannoni. D (R): Maria Alexandra Lungu (Gelsomina), Sam Louwyck (Vater), Alba Rohrwacher (Mutter), Sabine Timoteo (Coco), Agnese Graziani (Marinella), Eva Morrow (Caterina), Luis Huilca Logrono (Martin), Monica Bellucci (Milly Catena), André M. Hennicke (Adrian), Maris Stella Morrow (Luna). P: Temesta Filmproduktion, RAI Cinema. Italien, Schweiz, Deutschland 2014. 111 Min. CH-V: Filmcoopi; D-V: Delphi

EINER NACH DEM ANDEREN / KRAFTIDIOTEN
Hans Petter Moland

«Auge um Auge, Sohn um Sohn.» Nach diesem Prinzip verläuft Hans Petter Molands Rachegeschichte, mit der er sich einen Bubentraum erfüllt und einer bekannten Phantasie den audiovisuellen Echoraum verschafft hat. Die Faszination für filmreife Rache mag darin gründen, dass wir uns nicht einfach nur ohnmächtig fühlen wollen, wenn uns grosses Unrecht geschieht. Wer hat nicht schon erbarmungslose Vergeltung geplant – wenn auch nur in Gedanken? Ist mit Vernunft und innerhalb der geltenden Gesetze nicht Genugtuung zu erlangen, dann wuchert die Phantasie und verschafft zumindest vorübergehend Befriedigung. Der zivilisierte Mensch lässt es dabei bewenden. Geplagt wird er zum Dank dafür von Rachegedanken, die er so lange wiederholen muss, bis der Groll verjährt. Während Kinder ihren Mordphantasien bereits ob eines gestohlenen Paninibildchens freien Lauf lassen, behalten moralisch geformte Erwachsene ihre ungebändigte Wut für sich und freuen sich über Filme wie EINER NACH DEM ANDEREN.

Mit skurrilem Witz und lakonischer Ironie, manchmal aber auch allzu derbem Humor lässt Moland seinen Protagonisten Zivilisation in Form von befahrbaren Schneisen in verschneite Landstriche fräsen und trotzdem all seine Figuren wilde Gerechtigkeit üben. Wie in mehr als der Hälfte von Molands Filmen spielt auch hier *Stellan Skarsgård* die Hauptrolle: einen schwedischen Einwanderer in Norwegen und zugleich frisch dekorierten Bürger des Jahres. Nils sorgt für saubere Pfade, mit starken Schneepflügen und Präzision. Als sein einziger Sohn vermeintlich an einer Überdosis Kokain stirbt und die Polizei nichts unternimmt, scheint für den Vater Selbstmord der einzige Ausweg zu sein. Da bricht der Witz in die Tragödie ein: Den Lauf des Gewehrs bereits im Mund, wird er vom übel zugerichteten Freund seines Sohns mit der Information überrascht, Drogendealer hätten diesen versehentlich getötet, worauf Nils' Pfadfindereigenschaften in tödliche Gründlichkeit umschlagen.

Einen Kriminellen nach dem anderen sowie fünfzehn Kilogramm "Schnee" lässt Nils in der Winterlandschaft verschwinden, was spätestens beim Verlust der Kokainladung das Oberhaupt der Drogenbande zum Hyperventilieren bringt. «Graf» nennt er sich und ist ein moderner Kokainhändler alias Mehlproduzent, geschiedener Vater eines Jugendlichen, missionarischer Veganer und Bewohner einer protzigen Villa. Nun vermutet er Machenschaften der serbischen Konkurrenz. Als er sich seinerseits für die drei Morde rächt, erwischt er ausgerechnet den Sohn des serbischen Drogenbarons namens «Papa» – stoisch gespielt von *Bruno Ganz*. Selbstverständlich löst auch dies Rachegelüste aus.

In dieser Triade der Väter ist Nils einfach nur Nils, wie er auf die Frage seiner Frau, wer er sei, antwortet. Kein «Pate» und kein «Wingman», kein «Bullitt» und auch kein «Dirty Harry», wie all die Ganoven sich nennen. Ausgerechnet seine Normalität, Unauffälligkeit und seine zu Waffen umfunktionierten Schneefräsen helfen ihm, alleine einigermassen erfolgreich gegen die organisierten Banden vorzugehen.

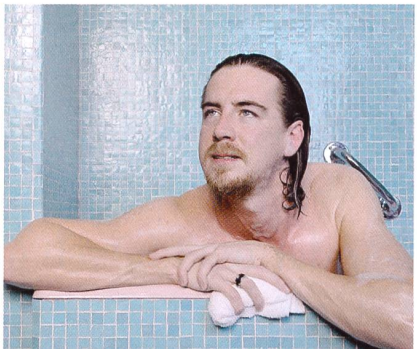
Die verspielte Inszenierung zeigt sich nicht nur in der Strukturierung der Morde, die alle mit einer Schwarztafel mit Todesanzeige bedacht werden – «in order of disappearance», wie der englische Titel heisst –, sondern auch in Referenzen an schiesswütige Helden der Filmgeschichte und in Dialogen, die PULP FICTION alle Ehre machen. Die Bandenmitglieder beider Seiten verbringen viel Zeit mit Warten. Auf Beobachtungsposten im Auto schlürfen sie Kaffee *to go*, stellen gewagte Thesen über den Wohlfahrtsstaat auf oder diskutieren die Vorzüge der norwegischen Gefängnisse und deren zahnärztlicher Versorgung. Nicht zuletzt ist es der Ort, an dem man(n) mit dem Geliebten unbeobachtet knutschen kann.

Trotz dieser vergnüglichen Momente vermag Moland nicht wie in seinem letzten Film EN GANSKE SNILL MAN die Konstruktion bis zum bitteren Ende auch mit Leben zu füllen. Der Showdown, eine wilde Schiesserei zwischen allen Parteien, wirkt in der bis dahin schon überstrapazierten Verwendung der Zeitlupe forciert. Und auch die zuvor auf der Skipiste in Anzügen herumstolpernden Serben lassen Motivation und Humor vermissen. Einzig Bruno Ganz vermittelt da einen sehr menschlichen Moment, in dem er die kindliche Begeisterung für um ihn wuselnde Skifahrer und grazil schwebende Gleitschirme ausstrahlt. So, wie er in dieser Szene an ein kleines Kind erinnert, mutet auch der «Graf» in der rosa Badewanne wie ein Junge an, mit dem die Mutter, in diesem Fall die Exfrau, schimpft. Dafür rächt er sich später so ungehemmt wie ein Kind und streckt sie mit einem Faustschlag nieder. Überhaupt ergeht es den drei Frauen in diesem Film nicht gut, und so packen sie lieber ihre Koffer und verlassen diese nur oberflächlich zivilisierte Männerwelt.

Skarsgård gelingt es allerdings, überzeugend die psychische Verletzung zu vermitteln und damit nachvollziehbar die menschliche Seite der Rache dem zynischen Humor entgegenzustellen. Diese Balance findet sich exemplarisch gegen Ende des Films, als der von Nils entführte Sohn des Grafen nach einer Gutenachtgeschichte verlangt. Nach kurzem Zögern willigt Nils ein und liest dem Buben aus einem Schneepflugprospekt vor. Die Begeisterung, die Skarsgård ausstrahlt, überträgt sich mit Leichtigkeit, sodass innerhalb kürzester Zeit vertraute Intimität zwischen Entführer und Entführtem entsteht. Aber schon im nächsten Moment fragt der Junge Nils, ob er denn das Stockholm-Syndrom kenne.

Tereza Fischer

R: Hans Petter Moland; B: Kim Fupz Aakeson; K: Philip Øgaard; S: Jens Christian Fodstad; A: Jørge Stangebye Larsen; Ko: Anne Pedersen. D (R): Stellan Skarsgård (Nils), Bruno Ganz (Papa), Pål Sverre Valheim Hagen (Graf), Jakob Oftebro (Aron Horowitz), Brigitte Hjort Sørensen (Marit), Kristofer Hivju (Strike), Peter Andersson (Wingman), Hildegund Riise (Gudrun). P: Paradox Film 2. N, S, DK 2013. 116 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution



BKA

www.bka.ch

BKA

BERNER KULTURAGENDA

Profitieren Sie vom 3-Monate Schnupper-Abo für nur CHF 25 und bleiben Sie Woche für Woche am Kulturpuls!

Wir nehmen Ihre Bestellung gerne per E-Mail (verlag@bka.ch) oder telefonisch (031 310 15 00) entgegen.

CURE – THE LIFE OF ANOTHER
Andrea Štaka

Kroatien, Dubrovnik, 1993. Am Palmsonntag zu Beginn der Karwoche verlassen zwei Teenager unter einem Vorwand eine kirchliche Zeremonie. Linda, die in der Schweiz lebte, ist nach der Scheidung der Eltern dem Vater in dessen Heimat gefolgt, wo er als Spitalarzt arbeitet. Etas Papa wiederum ist im Krieg gefallen. Seitdem bildet das Mädchen mit der Mutter und einer psychisch versehrten Grossmutter eine Wohngemeinschaft. Linda und Eta, die sich angefreundet haben, machen einen folgenschweren Ausflug ans Meer.

So ist die Ausgangslage für ein feinsinniges Adoleszenzdrama der hochbegabten Filmschaffenden Andrea Štaka. Die Schweizerin mit kroatischen Wurzeln, 1973 in Luzern geboren, präsentiert nach DAS FRÄULEIN (Goldener Leopard Filmfestival Locarno 2006) endlich wieder ein Werk; es verbindet erneut intellektuelle Schärfe und gestalterische Kraft mit formaler Schönheit.

Angesiedelt ist der Plot nach dem Ende des Kroatienkriegs. Eta führt Linda an jenem Palmsonntagnachmittag an ihren Lieblingsplatz auf eine bewaldete Anhöhe über den Felsklippen am Mittelmeer. Es ist ein verwunschener, immer noch von Minen verseuchter, gefährlicher Ort. Die pubertierenden Frauen parlieren über sexuelle Erlebnisse, reale, herbeigesehnte und erfundene. Eta ist diesbezüglich erfahrener und provoziert die introvertiertere Linda keck. Sie bringt sie sogar dazu, mit ihr die Kleider zu tauschen, und schenkt ihr – quasi als Schwesternpfand – einen ihrer Ohrringe. Die Stimmung wird erregter, es kommt zu einer Balgerei, und nach einem Fehltritt stürzt Eta in die Tiefe, in den Tod. Unter Schock kehrt Linda in die Stadt zurück, bezichtigt sich bei der Polizei, für den Tod von Eta verantwortlich zu sein. Doch der Vorfall wird als Unfall eingestuft.

Linda sucht, von Schuldgefühlen geplagt, couragiert den Kontakt zu Etas Angehörigen, die sie, nachvollziehbar, mit verhaltenem Entgegenkommen empfangen. Doch sie kehrt wieder und spiegelt das Leben einer andern: Eta. Linda wird so wie zum Kristallisationspunkt eines Trauerarbeitsprozesses von Frauen, die drei Generationen repräsentieren. Kammerspielartig, ohne Pathos, fast nüchtern inszeniert wirkt das plausibel und ist natürlich Štakas Talent für Besetzung und Schauspielerführung geschuldet: *Sylvie Marinković* ist Linda, die faszinierende Protagonistin zwischen wegschmelzender Unschuld und Erwachsenwerden. *Lucia Radulović* spielt Eta, die Linda nach ihrem Tod wie in einem Traum erscheint und ihre Selbstfindung seismografisch kommentiert. *Marija Škaričič* (DAS FRÄULEIN) gibt Etas Mutter, eine leidvoll in sich versunkene Schneiderin, die durch die Begegnungen mit Linda wieder lebensfroher zu werden scheint. Und *Mirjana Karanović* (DAS FRÄULEIN) projiziert als Etas Grossmama handfest ihr ambivalentes Verhältnis zur verstorbenen Enkelin auf Linda. Und schärft damit deren Wachsamkeit gegen jegliche Vereinnahmung.

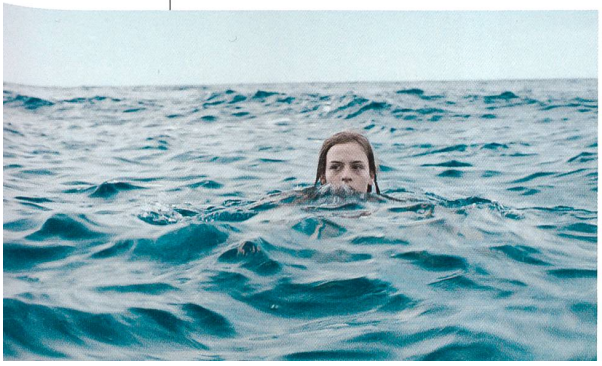
CURE spielt an situativ fein verorteten Schauplätzen, die einen kokonartigen Mikrokosmos für die Handlung ergeben. Dazu kommen stimmungsgerechte Musik von *Milica Paranosić* sowie eine subtile Tonspur. Und natürlich die famose, elegante Kamera des Österreichers *Martin Gschlacht*, der in der postkartenidyllischen Mittelmeerszenerie immer wieder Einstellungen findet, die das omnipräsent Bedrohliche und das mysteriös Märchenhafte der Story verbildlicht, die historisch bedingt von Frauen dominiert wird; das Gros der jüngeren Männer ist emigriert oder im Krieg umgekommen. Dennoch gibt es zwei maskuline Charaktere in wichtigen Nebenrollen. Lindas Vater, der Tochter überfürsorglich zugetan, aber von ihrer trotzigen Eigenständigkeit überfordert. Und der machohafte Ivo, ein Militärveteran, der Etas Verehrer, vielleicht sogar ihr erster Liebhaber war. Als er Linda kennenlernt, macht er ihr den Hof. Doch als sich die zwei näherkommen, blockt er ab und zieht sich – von der Erinnerung an Eta übermannt – wie ein waidwundes Raubtier zurück. Durchaus zum Erstaunen von Linda.

Dies ist eine von vielen eindrücklichen, unerwarteten Sequenzen, was nicht überrascht: Das Absehbare, Klischierte, Effekthascherische ist Štakas Sache nicht. Sie hat das Drehbuch – autobiografisch motiviert – in Deutsch und Kroatisch verfasst, zusammen mit der Österreicherin *Marie Kreutzer* und dem Schweizer Filmemacher *Thomas Imbach* (Štakas Lebenspartner und Koproduzent von CURE). Und beherzigt wieder eine der vornehmsten Tugenden des Skriptschreibens: die Kunst der Reduktion, die nicht alles erklären und vorzeigen will, dafür auf Andeutungen, Zeichensetzung, Symbolik vertraut. Beispielhaft dort, wo auf den unweit immer noch weitertobenden Krieg verwiesen wird: Mal erscheint ein Riesenjet als dunkler Vogel am Himmel, mal ist das typische Geräusch eines Düsenjägers zu hören, mal künden Detonationen und Rauchpilze am Horizont vom Kampf.

Der Filmtitel CURE ist übrigens doppeldeutig, steht im Englischen für Begriffe wie Heilung oder Kur, im Kroatischen für Gören oder Mädels. Das passt auf dieses vexierbildhafte Entwicklungsdrama, bis zum Schluss: Die gereifte, in die Schweiz zurückgekehrte Linda führt am Neujahrstag nun selber eine Freundin auf eine Anhöhe, auf den winterlichen Uetliberg in Zürich. Sind die Signale dieses Mal anders gestellt? Vielleicht. Denn in Štakas kaleidoskopischem Geschichtenuniversum ist mit allem zu rechnen. So auch in dieser wunderhaltigen, universellen Parabel über die unberechenbare Sehnsucht nach dem lebens- und liebesbejahenden Sein.

Michael Lang

R: Andrea Štaka; B: Andrea Štaka, Thomas Imbach, Marie Kreutzer; K: Martin Gschlacht; S: Tom La Belle; A: Su Erdt; Ko: Linda Harper; M: Milica Paranosić. D (R): Sylvie Marinković (Linda), Lucia Radulović (Eta), Marija Škaričič (Etas Mutter), Mirjana Karanović (Etas Grossmutter), Leon Lučev (Lindas Vater), Franjo Dijak (Ivo), Maja Zećo (Polizistin, Nonne, Putzfrau). P: Okofilm Productions, Ziva Produkcija, Deblokada; Thomas Imbach, Andrea Štaka, Damir Ibrahimović, Leon Lučev, Jasmila Žbanić. Schweiz, Kroatien, Bosnien-Herzegowina 2014. 83 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich



LE SEL DE LA TERRE
Wim Wenders

«Ihr seid das Salz der Erde. Wo nun das Salz dumm wird, womit soll man's salzen? Es ist hinfort zu nichts nütze, denn das man es hinausschütte und lasse es die Leute zertreten.» (Matthäus 5,13)

Der Film beginnt mit der Totalen einer brasilianischen Goldmine, die sich beim Annähern der Kamera in einen Höllenschlund verwandelt. Auf engstem Raum graben unzählige erbarmungswürdige Gestalten, einander ausgeliefert, nach dem Reichtum versprechenden Metall. Über Angst einflössende Leitern werden aus der riesigen Mulde Erdhaufen nach oben transportiert. Möge keiner stolpern, er würde die Menge in die Tiefe reissen. In diese Hölle, die sich Menschen aller Bildungsgrade aus Gier oder Not geschaffen haben, wagte sich auch der brasilianische Fotograf Sebastião Salgado, der, 1944 geboren, seit 1973 in Paris für die Bildagenturen Sygma, Gamma und Magnum Photos arbeitete und in über hundert Ländern die Greuel dieser Welt dokumentierte. Bis er, um nicht einer ständigen Depression zu verfallen, mit seiner Frau das Projekt «Genesis» in Angriff nahm und die Schönheiten der Tiere und Landschaften, die Lebensfreude kleiner noch urwüchsiger menschlicher Gemeinschaften als eine Gegenwelt und Möglichkeit der eigenen Gesundung dokumentierte. Zudem ist er dabei, ausgehend von der Renaturierung der Farm seines Vaters, die Ursprünglichkeit des Regenwalds in Teilen wiederherzustellen.

Wim Wenders lässt den berühmten Fotografen die Bilder menschlicher Abgründe des Elends selbst kommentieren, was zumindest den Effekt hat, dass das Leid der Menschen, das in den Fotobüchern ein ästhetisierendes Faszinosum bekommt, dem Voyeurismus entrissen wird: «Sebastião sitzt vor einem Bildschirm mit seinen Fotografien, während er meine Fragen darüber beantwortet. Die Kamera steht hinter einem halbdurchlässigen Spiegel direkt hinter dem Bildschirm und filmt ihn sozusagen durch seine Fotografien hindurch. Dadurch schaut Sebastião gleichzeitig auf seine Fotografien und blickt den Zuschauer direkt an. Ihm zuzusehen und zuzuhören schafft eine für den Zuschauer sehr intime Situation und Atmosphäre.»

Salgados Aufnahmen von Menschen aus der Sahelzone, die am Hunger zugrunde gehen, oder die Bilder von den Auswirkungen des Völkermords in Ruanda brauchen ein Gegenbild, um nicht die Zerstörung des Menschseins als ein Triebmittel des Lebens zu identifizieren. «Nach Jahren der Arbeit in Flüchtlingslagern hatte ich so viel Tod gesehen, dass ich das Gefühl hatte, ich würde selbst sterben.» Also wandelt sich das Porträt, und Wenders zeigt die aktuellen Bemühungen Salgados im Projekt «Genesis», bei dem ihn der Sohn, der Dokumentarfilmer *Juliano Ribeiro Salgado*, mit der Kamera begleitete. Julianos positive Sicht auf seinen Vater hat Wenders wie einen zweiten und hoffnungsfrohen Teil an die niederschmetternden Einsichten des ersten Teils angeschlossen, was dem Film ein versöhnliches Weltbild geben soll. Der Film bekommt dadurch eine etwas predigthafte Ausstrahlung: die Rettung des menschlichen Lebens durch den Blick auf die Natur, das Erkennen ihres Anreizes zum Leben. Dieser euphorisierende dramaturgische Wandel hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck, denn die Bilder von den gequälten Menschen mögen einem nicht aus dem Kopf gehen. Sie verwandeln sich nicht durch das Engagement für die Natur. Der Ausblick auf die natürlich existierenden Schönheiten der Tier- und Pflanzenwelt, die scheinbar paradiesische Lebensweise von Residuen indigener Völker taucht die Person Salgado in ein erlösendes Licht und lässt die fotografische Dokumentation des Schicksals der Elenden dieser Welt zur Voraussetzung seiner sicherlich positiv zu beurteilenden Aktivitäten geraten.

Erwin Schaar

R: Juliano Ribeiro Salgado, Wim Wenders; B: J. R. Salgado, David Rosier, W. Wenders; K: J. R. Salgado, Hugo Barbier; S: Maxine Goedicke, Rob Myers; M: Laurent Petitgand. P: Decia Films; David Rosier. Brasilien, Italien, Frankreich 2014. 109 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich; D-V: NFP/Filmwelt

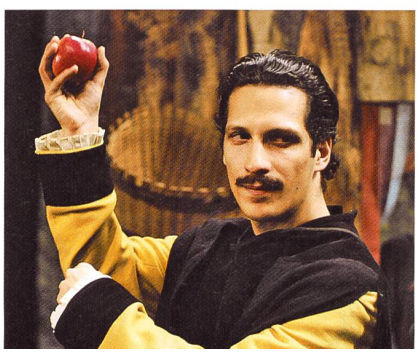
SCHWEIZER HELDEN
Peter Luisi

Ausländer treiben die Schweiz nicht erst seit den jüngsten Initiativen um. Der Kampf gegen fremde Richter steht bereits im Zentrum des helvetischen Nationaldramas. Notabene verfasst von einem der deutschesten Dichter überhaupt. Doch die Provenienz des Stücks stört hier für einmal nicht. Vielmehr scheint der Tell-Mythos die Schweizer Politik heute in einem nie gekannten Ausmass zu bestimmen. Zwar kämpfte Tell weder gegen Minarette noch wäre überliefert, dass er unter Dichtestress litt oder für Mundart im Kindergarten eintrat, doch seine Angst, sich fremden Vögten unterwerfen zu müssen, grassiert wie selten zuvor.

Die Idee, «Wilhelm Tell» von Asylbewerbern aufführen zu lassen, erscheint da regelrecht ingeniös. Zumal wir es bei Tell mit einem Helden zu tun haben, der je nach Perspektive als Freiheitskämpfer oder aber als Terrorist und feiger Mörder gesehen werden kann. Wenn nun ein schwarzer Flüchtling mit dem vielsagenden Namen Punishment den Tell gibt, ist das mehr als nur Klamauk. Dann erhält die Rolle des Freiheitskämpfers auf einmal einen doppelten Boden.

Leider krankt SCHWEIZER HELDEN aber just an der Angst vor dem Doppelbödigen und wirklich Abgründigen. Statt sich den heiklen Momenten zu stellen und aus ihrer mitunter schmerzhaften Absurdität Profit zu schlagen, konzentriert sich Regisseur und Drehbuchautor Peter Luisi auf die Geschichte seiner Protagonistin Sabine, einem Huscheli, das ohne jegliche Qualifikation zur Regisseurin eines Theaterprojekts in einer Asylunterkunft wird. Natürlich läuft nichts so, wie es sollte. Die Asylbewerber sprechen – wenn überhaupt – nur gebrochen Deutsch, und an Motivation fehlts auch.

Die Geschichte der etwas verdrucksten Aussenseiterin, die sich in feindseliger Umgebung durchbeisst, nach anfänglichen Rückschlägen tatsächlich auch Erfolg hat und nebenbei einen Trupp von Eigenbrötlern zu einer verschworenen Gemeinschaft zusammenschweisst, ist vielfach erprobtes Komödienmaterial. Letztlich funktioniert



auch DIE HERBSTZEITLOSEN, der Komödienerfolg der jüngeren Schweizer Filmgeschichte schlechthin, nach diesem Muster.

Luisi hat mehr als zehn Jahre mit seinem Stoff gerungen. Pièce de résistance dürfte dabei just die Bruchlinie zwischen dem bewährten Wohlfühlplot und der alles andere als angenehmen – in der letzten Dekade zusehends raueren – Wirklichkeit gewesen sein. Zwar ist bekanntlich jede Komödie im Kern eine Tragödie, dennoch stellt sich die Frage, wie viel menschliches Leid ein publikumswirksames Lustspiel verträgt.

SCHWEIZER HELDEN bügelt keineswegs alle Widerstände weg. Es gibt Momente, in denen die menschenverachtende Absurdität des Asylwesens spürbar wird. Etwa wenn Sabine ihre Schäfchen zu Kaffee und Kuchen ausführt und dafür prompt getadelt wird. Ihren Einwand, dass sie etwas für die Integration dieser Menschen tue, schmettert der Leiter des Durchgangszentrums ab. Wer sich im Asylverfahren befindet, soll eben gerade nicht integriert werden. Vielmehr geht es darum, diesen Menschen das Leben möglichst schwer zu machen, auf dass nicht noch mehr nachkommen. Hier wagt sich der Film kurz aus der Deckung und wirft ein Schlaglicht auf das unmenschliche System, das die angeblich so humanitäre Schweiz eingerichtet hat. An Stellen wie diesen, die gerade wegen ihrer widersinnigen Wahrhaftigkeit zum Lachen reizen, kriegt man eine Ahnung vom Potenzial, das in diesem Stoff schlummert. Doch solche Momente schmerzender Realität bleiben selten. Das Lüpfig-Brave und letztlich auch Unpolitische überwiegt. So ist SCHWEIZER HELDEN zwar durchaus unterhaltsam, angesichts seines Themas aber etwas gar harmlos geraten.

Simon Spiegel

R: Peter Luisi; B: P. Luisi, Jürgen Ladenburger; K: Nicolò Settegrana; S: Patrick Zähringer, Bigna Tomschin. D (R): Esther Gemsch (Sabine), Komi Mirajim Togbonou (Punishment), Karim Rahoma (Elvis), Elvis Clausen (Akin), Newroz Baz (Remzi), Klaus Wildbolz (Helmut), Kamil Krejci (Hans-Jakob, Heimleiter). P: Spotlight Media Productions; Peter Luisi. Schweiz 2014. 94 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich

ELECTROBOY
Marcel Gisler

Würde man dem schlaksigen Mann in T-Shirt und Shorts mit seinem kurzatmigen Mops auf der Strasse begegnen – nie und nimmer würde man ihm eine so spektakuläre Biografie zuschreiben, wie sie das Porträt ELECTROBOY von Marcel Gisler enthüllt. Ein «schizophrenes Leben» habe er gelebt, meint der vierzigjährige Florian Burckhardt, der Protagonist des Dokumentarfilms, der – bleich, mit grosser Brille und etwas schleppendem Duktus – vor der Kamera sein Leben Revue passieren lässt. Es gebe ein Vorher und ein Nachher, meint Florian. Vorher: 1974 als Sohn einer Mittelstandsfamilie in Basel geboren, Lehrerseminar, bis zum 21. Altersjahr zu Hause wohnend. Nachher und nach einem radikalen Bruch mit Familie und Umfeld: Hollywood, Modelkarriere, die grosse Liebe, Internetpionier. Zusammenbruch und Internierung. Gründung der legendären Partyreihe Electroboy. Wieder Abbruch und seither ein Leben als IV-Bezüger in Bochum. Die Diagnose: «Generalisierte Angststörung bei narzisstischer Persönlichkeitsstruktur mit Selbstwert- und Identitätsproblematik mit Anteilen einer sozialen Phobie.»

Marcel Gisler vermittelt Florians ebenso unglaubliches wie eigenwilliges Leben in einem ausgreifenden 110-minütigen Dokumentarfilm. Gisler, der erst im letzten Jahr mit dem preisgekrönten ROSIE nach fast fünfzehn Jahren seine Wiederauferstehung auf der Leinwand feierte, dürfte auf Anhieb viel Sympathie für den exzentrisch-genialischen «Electroboy» empfunden haben. In seinen Spielfilmen F. EST UN SALAUD (1999) etwa oder DIE BLAUE STUNDE (1993) standen ähnlich fragile wie lebenshungrige junge Männer, die sich den Verlockungen des Lebens ausserhalb gesicherter Normen ebenso hingaben wie verwehrten, im Zentrum.

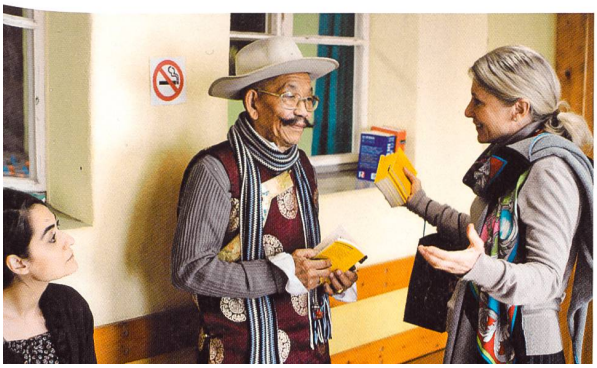
Für ELECTROBOY wagte sich Gisler an seinen ersten Dokumentarfilm – der aber bezüglich dramatischen Potenzials seinen fiktionalen Werken in nichts nachsteht. Und dies, obwohl vor allem Talking Heads dominieren: nebst Florian Menschen, die ihn gekannt haben. Gisler verknüpft sie in einer erfrischend unausgefeilten, deshalb aber nicht minder ausgeklügelten Montage gegen- und miteinander. Da lässt er etwa Florian über seine Mutter erzählen, wechselt den Ton ins Off, während wir sie bereits im Bild haben und ihre Mimik ausloten können. Oder wir sehen das Elternpaar – in der Totale – zum Locarneser Grotto gehen, während wir hören können, wie sie über den Film sprechen und sich kabbeln.

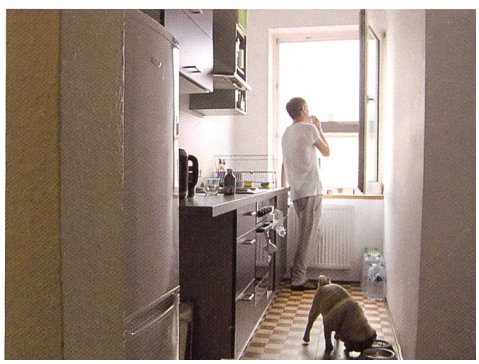
Gisler macht die inszenierende Instanz hinter dem Dokumentarischen sichtbar, setzt sich mitunter selbst ins Bild: als Filmemacher, als Interviewer. Oder Florian verlässt das Set, den Bildausschnitt, der Dreh wird abgebrochen und wieder aufgenommen. Die Montage (*Thomas Bachmann*) erlaubt Überlappungen, Rekadrierungen, Schnittfolgen in unterschiedlicher Kadenz. Dies alles verleiht dem Film etwas Ungeschöntes, Skizzenhaftes bei einer gleichzeitig eigenwilligen Dynamik.

Dazu gehört auch, dass ELECTROBOY – nachdem die Eltern in subtiler Verschränkung mit Florians Geschichte ins Spiel gekommen sind – nach vielen überraschenden Kehrtwenden noch einmal eine ganz neue Richtung einschlägt und ein weiteres Kapitel aus der Familiengeschichte (das hier nicht vorweggenommen sei) enthüllt. Der Fokus verlagert sich zum Schluss von Florian auf das Gesamtgefüge der Familie. Dabei legt Gisler ähnlich subtil wie Peter Liechti in VATERS GARTEN die innersten Mechanismen einer Familie und Zeitepoche frei, das «Triebwerk» einer Paarbeziehung, scheut sich nicht, den Finger auf die Wunden zu legen, und erhellt so die Hintergründe von Florians Geschichte. Dies alles lässt den Film zu einer aufregenden Entdeckungsreise werden, die noch ein Stück über die an sich schon sehr abenteuerliche Biografie der Hauptfigur hinausgeht.

Doris Senn

R, B: Marcel Gisler; K: Peter Indergand; S: Thomas Bachmann; M: Barduin; T: Reto Stamm. P: Langfilm; Anne-Catherine Lang, Olivier Zobrist. Schweiz 2014. 113 Min. CH-V: Vinca Film, Zürich





MR. TURNER
Mike Leigh

Er gilt als Meister des Lichts, als Maler der Elemente: Joseph Mallord William Turner (1775–1851). Turners Leben fällt in die aufregendste aller Perioden der britischen Kunst, er ist der Höhepunkt, vielleicht sogar der Inbegriff des romantischen Künstlers. In seinen Landschaftsbildern verband er Erde, Wasser, Luft und Feuer auf neue, ungewohnte Weise und lotete so ihre Beziehung zueinander aus. Besonders die Farben setzte Turner anders ein, mit einer bis dahin kaum gekannten Kraft und Reinheit. Mehr noch: Seine Landschaften, ob bei Sonne oder Unwetter, zeigen eine ungeheure Weite und Tiefe, der Betrachter wird von Turner und seiner Maltechnik geradezu in den Strudel der Naturgewalten hineingezogen. Und mit einem Mal sind wir bei den Bildstrategien des Kinos, in die sich der Betrachter ebenso fallen lassen kann, um ganz eigene Erfahrungen zu machen. Irgendwann musste sich ein Regisseur einfach dieses Malers annehmen.

Mike Leigh, der bereits 1999 mit TOPSY TURVY in die Vergangenheit eintauchte, hat nun ein beeindruckendes, schillerndes Porträt des Künstlers inszeniert, mit einem bravourösen *Timothy Spall* als mürrischem altem Mann, dessen Genialität nicht immer im Einklang steht mit seinen Umgangsformen. Leigh hat dabei die letzten 25 Jahre im Leben des Künstlers im Blick. Der Film beginnt wahrscheinlich – es gibt keine Schriftzüge mit Zeitangaben – in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Turner kehrt soeben von einer Motivsuche in Belgien nach Hause zurück, das er mit seinem greisen Vater und einer Haushälterin teilt, die – von *Dorothy Atkinson* in ihrer Leidensfähigkeit und in ihrer Unbedeutendheit wundervoll gespielt – auch für flüchtige Liebesdienste zur Verfügung steht. Später wird der Zuschauer noch eine entfremdete Geliebte, zwei erwachsene Töchter und ein Enkelkind kennenlernen. Doch Turner schenkt ihnen – trotz ihrer existenziellen Sorgen – kaum Beachtung, von Anerkennung ganz zu schweigen. Turner ist, das wird in diesen kurzen Szenen deutlich, kein Familienmensch. Lieber geht er auf Reisen, um zu malen, bevorzugt in Margate, einem kleinen Küstenort im Südosten Englands, dessen raue Landschaft, unruhiges Meer und blauer Himmel viele seiner Bilder beeinflusst haben. Hier, in Margate, wohnt er unter falschem Namen im Haus der zweifach verwitweten Sophia Booth, die schon bald seine Lebensgefährtin werden soll. Ihre Beziehung wird rasch zum Mittelpunkt der Erzählung mit einem schönen, beiläufig dargebotenen Spannungsfeld: auf der einen Seite der komplizierte Künstler, der sich zwischen neidischen Kollegen und geschäftstüchtigen Galeristen in Londons Kunstszene bewegt, auf der anderen Seite die einfache Frau aus der Provinz, deren heitere Lebenstüchtigkeit und uneitle Liebesfähigkeit Turner in seiner letzten Lebensspanne ungewohnt erdet.

Um diese Beziehung herum zieht uns Leigh in prägnanten Vignetten in die Zeit, in der Turner lebt, in das Kunstgeschäft, dem er unterworfen ist, in die Kunst selbst, die sich von klassischen Formen hin zu mehr Abstraktheit bewegt und sogar schon den Impressionismus ankündigt. Turners Bilder werden denn auch in der Londoner Kunstszene, dominiert von der Royal Academy of Arts, kontrovers diskutiert: Es sei ja nichts mehr zu erkennen. Dazu gehören auch verbitterte, mittellose Kollegen, die nach Anerkennung gieren, oder Neider, die – in einer urkomischen Szene in einer Galerie, die von oben bis unten mit Bildern vollgehängt ist, damit sich niemand benachteiligt fühlt – nicht im Vorzimmer ausgestellt werden wollen. Turner ficht das alles nicht an. Mit Spucke bessert er einfach kleine Partien nach oder hinterlässt frech einen roten Fleck auf dem fertigen Bild, damit sich die Kollegen echauffieren, um später, bevor die Farbe trocknet, aus ihm ein wichtiges Detail zu zaubern. Es ist selten, dass – so wie hier – Leigh Turner bei der Arbeit zeigt. Gelegentlich ein paar hastig hingeworfene Skizzen, einige flüchtige Einstellungen vor der aufgestellten Leinwand, das ungeduldige Stapeln von Bildern im Atelier – mehr nicht.

Leigh geht es mehr um den Charakter dieses bedeutenden Mannes, seine inneren Kämpfe, die privaten Verstrickungen. Das bedeutet aber nicht, dass die Kunst hier keine Rolle spielte. Leigh und sein Kameramann *Dick Pope* lassen in atemberaubenden Breitwandbildern jene manchmal unwirklichen Landschaften entstehen, die Turner so beeindruckten. Ganz egal, ob in der Ferne eine Dampflokomotive vorbeizieht und eine dunkle Rauchfahne wie einen Schweif hinter sich herzieht oder Boote auf See im Abendrot vor sich hin schaukeln – Leigh, der sich in seinen sozial brisanten Dramen, von SECRET AND LIES bis ANOTHER YEAR, auf die Intensität seiner Darsteller und ihr Zusammenspiel konzentrierte, erweist sich als Meister des Bildes.

Trotzdem ist dies auch ein grosser Schauspielerfilm. Timothy Spall überzeugt als pummeliger, ruppiger, schwieriger und vor sich hin schnaufender, darum kaum zu verstehender Kerl, dem stets auch, besonders in den groben Sexszenen, etwas Animalisches anhaftet. Spall trägt Turners Gedanken nach aussen, er interpretiert Turner als Getriebenen, der seiner Leidenschaft und seinem Talent gehorcht und nicht aus seiner Haut kann, er zeigt seinen körperlichen Niedergang. Künstler und Kunst klaffen in diesem Film eigentümlich auseinander, manchmal wundert man sich, wie so ein Mann so virtuos malen kann. Dies ist der Widerspruch, den Leigh eigentlich interessiert, und Spall verkörpert ihn perfekt. Er hat aus William Turner einen Menschen gemacht.

Michael Ranze

R, B: Mike Leigh; K: Dick Pope; S: Jon Gregory; A: Suzie Davies; Ko: Jacqueline Durran; M: Gary Yershon; T: Tim Fraser. D (R): Timothy Spall (Joseph Mallord William Turner), Paul Jesson (William Turner sen.), Marion Bailey (Sophia Booth, Lebensgefährtin Turners), Dorothy Atkinson (Hannah Danby, Haushälterin), Ruth Sheen (Sarah Danby, Turners Exgeliebte), Patrick Godfrey (Lord Egremont), Lesley Manville (Mary Somerville, Wissenschaftlerin), Joshua McGuire (John Ruskin). P: Film4, Focus Features, BFI, Lipsync Productions, Thin Man Films; Georgina Lowe. Grossbritannien 2014. 149 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich

PARTY GIRL

Marie Amachoukeli, Claire Burger, Samuel Theis

«Do be do be do», das Hansjörg Betschart im Essay über Schauspielkunst in Zeiten der permanenten Selbstdarstellung in diesem Heft herleitet, liesse sich wunderbar auch in PARTY GIRL anstimmen. Der Film oszilliert zwischen Sein und Schein, verschränkt Realität und Fiktion in einer engen und damit auch verunsichernden Umklammerung. In einem Re-enactment der Wirklichkeit spielt sich die sechzigjährige *Angélique Litzenburger* selbst, genauso wie sich ihre vier Kinder auch selbst darstellen. Einer von ihnen, Samuel Theis, hat diesen "Familienfilm" zusammen mit Marie Amachoukeli und Claire Burger realisiert.

In ERZI (SÖHNE) hat 1996 Zhang Yuan, der zur sechsten Generation chinesischer Filmemacher gehört, Ähnliches erprobt. Damals spielte eine Familie, die mit den Problemen eines alkoholabhängigen Vaters kämpfte und daran zu zerbrechen drohte, ebenfalls sich selbst. Allerdings war es die politische, subversive Dimension des Vexierspiels zwischen Fiktion und Wirklichkeit, die Zhang damit evozierte. Das filmische Resultat soll bei der Visionierung der Familie die Sprache verschlagen haben – was nicht erstaunt, wurde sie doch in einer intensiven emotionalen Form vom Bild ihres auseinanderbrechenden Lebens überwältigt. In PARTY GIRL nimmt sich der Sohn und seine zwei Koregisseurinnen der heiklen Aufgabe an, die Personen nicht mit ihrer eigenen Existenz zu überfordern und sie dem Publikum dennoch adäquat zu vermitteln. Das gelingt ihnen in einem warmherzigen und respektvollen Film. Dabei spielt die Bereitschaft der Mutter zu bewundernswerter Offenheit eine zentrale Rolle.

Angélique wirkt im ersten Moment zu überzeichnet, um authentisch zu sein: mit ihrem stechenden Blick, den dick und schwarz umrandeten Augen, der manchmal schlecht sitzenden Perücke und der Aufmachung einer Zwanzigjährigen. Und doch sind all diese Attribute echt. Das und die stilisierende Reduktion machen die Figur dennoch überraschend authentisch. Wie viel im Detail von der echten Frau in der Figur Angélique steckt, bleibt offen. Wichtig war dem Regietrio, die Essenz ihrer Persönlichkeit zu vermitteln und sie für die Zuschauer zugänglich zu machen.

Angélique ist die Grossmutter des Rotlichtmilieus, sie war schon immer da und ist es immer noch. Sie kann dieses Leben nicht loslassen, auch wenn sich ihr dazu die Chance bietet, als ein regelmässiger Freier um ihre Hand anhält. Die Bar ist ihr Zuhause, die anderen Mädchen sind ihre Familie. Zu Beginn spaziert sie mit ihnen durch die Strassen, eine glückliche Bande, die ihre Arbeit scheinbar geniesst. Alle sehen zufrieden aus im ins Pink getauchten Club, der so nichts Anrüchiges und Billiges an sich hat und wo sich alle zu den Slowrock-Klängen von Chinawomans «I'll be your Woman» die Gläser mit Sekt füllen. Nur Angélique wartet alleine an der Bar, immer betrunkener, ohne auch nur mit einem der Kunden gesprochen zu haben.

Ohne es gemerkt oder sich eingestanden zu haben, ist Angélique ein Fremdkörper im Cabaret geworden. Wie eine Erinnerung an eigene Glanzzeiten erscheint da die im verschwommenen Hintergrund tanzende Kollegin, während die Grande Dame an der Bar ein Glas nach dem anderen leert und einen weiteren Abend erfolglos hinter sich bringt. In diese endlose Wiederholung bringt der Heiratsantrag von Michel, der von *Joseph Bour* gespielt wird, eine neue Lebensperspektive, die Angélique mehr aus rationalen als aus emotionalen Gründen annimmt. Trotz der schwachen Motivation beginnen die Hochzeitsvorbereitungen.

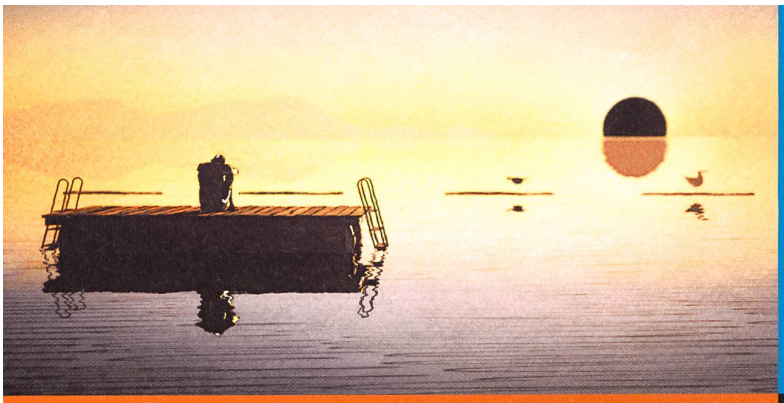
Angélique ist auch ohne ihre Clubkolleginnen nicht allein, die erwachsenen Kinder – von verschiedenen Vätern – helfen, das Fest zu organisieren und für dieses wichtige Ereignis die Mutter mit der jüngsten Tochter, die bei einer Pflegefamilie lebt, zu vereinigen. Die Akzeptanz der Familie von Angéliques Leben scheint immer wieder in Gesprächen auf, auch in schwierigen und durchaus kritischen. Die Qualität des Porträts liegt im respektvollen Blick. So wird Angélique weder in ihrem selbst gewählten Beruf jenseits der Bürgerlichkeit verklärt noch als verantwortungslose und egozentrische Mutter verurteilt. Das Drama der alternden Verführerin ist dabei nur latent vorhanden, die grossen emotionalen Momente bleiben in ihrer Alltäglichkeit verhalten.

Der heuer in Cannes prämierte Kameramann *Julien Poupard* folgt den Personen unaufdringlich mit der Kamera, beobachtet die Reaktionen und fokussiert wie beiläufig auf Details. Sie bleibt auf Angéliques Gesicht, wenn Michels Kollegen über ihre neue Rolle als Hausfrau witzeln, und lädt uns ein, im niedergeschlagenen Blick, im scharf ausgeblasenen Zigarettenrauch oder im fehlenden Lächeln ihre Gefühle nachzuvollziehen. Poupard wahrt die physische Distanz, nähert sich aber mit weiten Brennweiten den Gesichtern, die er dank der daraus resultierenden Unschärfe von ihrer Umgebung abhebt und weich rahmt. So vermittelt sich in dieser Bildästhetik weniger die Härte der Ereignisse als vielmehr die fast zärtliche visuelle Darstellung von Angéliques Leben.

Trotz ihrer wachsenden Zweifel heiratet Angélique. Das Fest wird zu einer Liebeserklärung an ihre Familie. Doch schon in der Hochzeitsnacht muss sie sich die Fehlentscheidung eingestehen. In der Morgendämmerung läuft sie noch in ihrem Hochzeitskleid und einer Jacke im Leopardenmuster zu einer Party, zurück zu ihrem alten Leben, in dem sie ganz sie selbst sein kann. Zähmen lässt sich die geborene Animierdame nicht mehr: «Yes I'm a party girl – crazy girl – see my lips, how they move – can't you see I'm a natural.»

Tereza Fischer

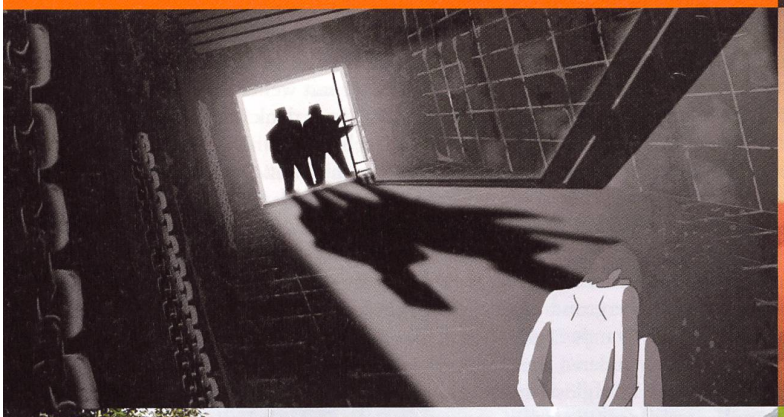
R, B: Samuel Theis, Marie Amachoukeli, Claire Burger; K: Julien Poupard; A: Nicolas Migot; Ko: Laurence Forgue Lockhart; M: Nicolas Weil, Alexandre Lier, Sylvain Ohrel. D (R): Angélique Litzenburger (Angélique), Joseph Bour (Michel), Samuel Theis (Samuel), Mario Theis (Mario), Séverine Litzenburger (Séverine), Cynthia Litzenburger (Cynthia). P: Elzévir Films; Marie Masmonteil, Denis Carot. Frankreich 2014. 95 Min. CH-V: First Hand Films, Zürich



←
Aubade
Mauro Carraro
RTS

→
Blaulicht
Lena Mäder und Roman Hodel
SRF

Cairo 52
Dominique Birrer
SRF
↓



↑
Astronaut-K
Daniel Harisberger
SRF

←
Silence Mujo
Ursula Meier
RTS

SRG SSR

Per una cinematografia svizzera di successo
Per ina cinematografia da success en Svizra
Pour le succès de la création cinématographique suisse
Für ein erfolgreiches Filmschaffen in der Schweiz

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF SWI

Vom Schreiben und Verteidigen guter Geschichten

Ein Gespräch mit den Drehbuchautoren Eva Vitija und Jann Preuss

von Till Brockmann

Für die meisten Kinobesucher ist der Fall klar: Wenn sie einen Film mögen, loben sie den Regisseur, der eine so eindrückliche Geschichte erzählt und inszeniert hat. Erwähnung finden oft auch die Darsteller für ihre überzeugende Verkörperung der Figuren oder das Kamerapersonal für die gelungene Fotografie. Beim Loben vergessen gehen in der Regel hingegen Produzenten und vor allem die Drehbuchautoren. Letztere sind dabei oft die eigentlichen Schöpfer der "Geschichte". Sie haben die Figuren, ihr psychologisches Profil und ihr Handeln entworfen. Sie haben auch die Ambienti, die Schauplätze und Stimmungen skizziert, die die Kameraarbeit dann in eine visuelle Oberfläche kleidet. Regisseure verfilmen sehr oft nur Stoffe, die sie bekommen haben und ein Produzent in Auftrag gab. Selbst die Autorenfilmer, also jene, die ihre Geschichten selber schreiben, ziehen gerne einen Spezialisten hinzu, um den Stoff zu entwickeln.

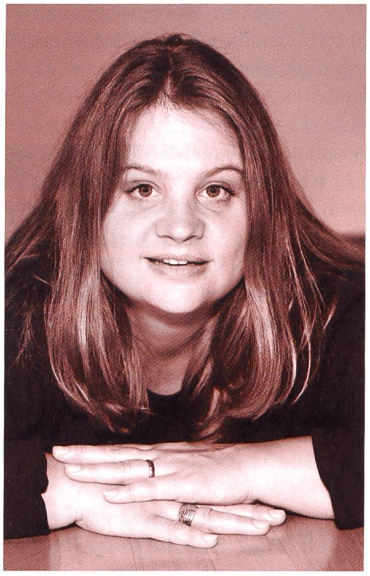
Um alltägliche Herausforderungen und grundsätzliche Problematiken ging es in den Gesprächen mit zwei Vertretern dieses oft unterbelichteten Filmberufs.

Eva Vitija hat das Drehbuchschreiben an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin erlernt, «weil die Schule einen guten Ruf hatte und es damals in der Schweiz fast noch keine Ausbildungsmöglichkeiten gab». Sie ist Autorin zahlreicher Kinospielfilme (unter anderen SOMMERVÖGEL, Paul Riniker, CH 2010; MADLY IN LOVE, Anna Luif, CH 2010), TV-Filme (unter anderen MEIER MARILYN, Stina Werenfels, CH 2003; DAS ALTE HAUS, Markus Welter, CH 2013) und von Fernsehserien (LÜTHI & BLANC). Schon als Kind war sie mit der Filmproduktion vertraut, da ihr Vater Joschy Scheidegger Regisseur beim Fernsehen war. Doch das erste Drehbuch schrieb sie eher zufällig für eine Freundin an der damaligen Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (heute ZHdK). «Es ist oft so, dass Drehbuchautoren etwas älter sind als Regisseure, man kommt vielleicht mit achtzehn nicht unbedingt darauf, Drehbücher zu schreiben.»

Auch *Jann Preuss* kann nicht genau sagen, wie der Entschluss fällt, Drehbuchautor zu werden. In den letzten Jahren habe sich das Berufsbild sicherlich gefestigt, und an der Zürcher Hochschule der Künste, an der Preuss Drehbuchkurse gibt, begeistert sich eine Mehrheit der Drehbuchstudenten und -studentinnen für den Film generell und auch für die Regie. Reine "Literaten", die sich nur für das Schreiben interessieren, seien wohl seltener. Auch Preuss hatte ursprünglich an der École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle in Paris Regie studiert: «Ich wollte nie ausschliesslich Autor werden. Eher durch Zufall habe ich einen Drehbuchauftrag bekommen. Es lief gut, und so gab es in der Folge weitere Anfragen, sodass ich beim Drehbuchschreiben blieb: Ich hatte ein Kind und musste Geld verdienen, so ist meine Karriere ein Stück weit wirtschaftlichen Zwängen geschuldet.» Preuss hat Drehbücher für Kinofilme (unter anderen BARFUSS, Til Schweiger, D 2005; DIE STANDESBEAMTIN, Micha Lewinsky, CH 2009) und Fernsehproduktionen geschrieben (LAGO MIO, CH 2004, bei der Preuss auch Regie führte, wurde am Genfer Filmfestival Tous Écrans mit dem Preis für den besten Schweizer Fernsehfilm ausgezeichnet).

> «Was sehr häufig in der Schweiz passiert, ist, dass Autoren erst gefördert werden, dann aber ihre Arbeit womöglich finanziell nicht zu Ende bringen können.»

Eine Drehbuchausbildung sei gewiss nützlich, meint Preuss: «Sie ist eine gute Möglichkeit, sich zu entwickeln. Sie bietet Zeit und Raum zum Üben.» «Und man kann auch von Dozenten etwas lernen», fügt er schmunzelnd an. «Talent, oder sagen wir lieber eine gewisse Vorbildung, die oft aus der Erziehung und den familiären Verhältnissen stammt, kann auch helfen. Trotzdem bin ich immer wieder überrascht, wie manche Studentinnen und Studenten mit Fleiss, Disziplin und durch Übung und grossen Willen sich in der Ausbildung sowie danach enorm weiterentwickeln. Auf jeden Fall müssen sich Drehbuchautoren, ob sie nun eine Schule besuchen oder als Autodidakten begonnen haben, sehr viel selbst erarbeiten. Das ist ein endloser Prozess, der ein Leben lang anhält, solange man eben Drehbücher schreibt.»



Die Arbeitssuche gestaltet sich für alle Drehbuchautoren, ob mit oder ohne Ausbildung, am Anfang der Karriere gleich: Wenn man noch keinen Namen hat, muss man – oft auch ohne oder mit nur geringer finanzieller Unterstützung – eigene Drehbücher schreiben und diese den Produzenten anbieten. In anderen Ländern wie in Deutschland oder den USA gibt es auch Agenturen, die Drehbuchautoren unter Vertrag nehmen und ihre Stoffe unterbreiten; zum Teil sind es die gleichen, die auch Schauspieler und Regisseure vertreten. Doch der Schweizer Markt ist dafür zu klein. «Es kommt niemand, wenn man sich nicht selbst anbietet, man hat auch keine Website oder so. Solange man jedoch bei den Produzenten gute Stoffe einreicht, werden diese auch gelesen, und man hat Chancen auf Arbeit», meint Vitija.

Sobald die ersten Drehbücher mit Erfolg realisiert wurden, kommt man in die privilegierte Lage, dass man von Produzenten oder Regisseuren angefragt wird. Oft wird man auch hinzugezogen, wenn eine Produktion in die Klemme geraten ist. Vitija: «Dann geht es darum, ein halb fertiges Drehbuch weiterzuentwickeln oder umzuschreiben. Was sehr häufig in der Schweiz passiert, ist, dass Autoren erst gefördert werden, dann aber ihre Arbeit womöglich finanziell nicht zu Ende bringen können. Oder sie sind zu unerfahren, um alle Ideen wirklich umzusetzen. Das sind zum Teil sehr interessante Stoffe, die fertig entwickelt werden müssen.»

Besonders in der begrenzten und überschaubaren Schweizer Filmszene geschieht auch punkto Drehbuch sehr viel über persönliche Beziehungen. Da kann es ein Segen sein, wenn die Zusammenarbeit gut funktioniert und sich produktive Seilschaften bilden. Aber auch ein Fluch, wenn es zu wiederholten Differenzen kommt und Ausweichmöglichkeiten fehlen.

«Man kann bei einem Treatment viel mehr überlesen oder auch viel hineindichten.»

Die Erstellung eines Drehbuchs durchläuft in der Regel drei Phasen. Das *Exposé* ist eine grobe Ideenskizze, die auf ein paar Seiten die Grundzüge von Figuren und Geschichte enthält. Das *Treatment* bewegt sich normalerweise zwischen zwanzig und dreissig Seiten, kann manchmal jedoch bis zu fünfzig Seiten lang sein. Es enthält den kompletten Handlungsaufbau, alle Szenen und Figuren, die im Film vorkommen. Es lässt auch schon den Stil, den thematischen Tiefgang des Films sowie die Motivationslage und Entwicklung der Figuren klar erkennen. Danach folgt das eigentliche *Drehbuch*, das alle Szenen des Treatments komplett ausarbeitet und mit Dialogen und Handlungsanweisungen versieht. Es enthält Hinweise für Regie, Schauspieler und Kamera. Diese erste Drehbuchfassung wird aber nach der Abgabe an die Produzenten fast immer noch mehrfach revidiert und an die jeweiligen Produktionsbedingungen angepasst.

Für Eva Vitija ist das Treatment ein wichtiger Schritt. Besonders auch, weil es für Drehbuchautoren noch ohne Produzentenanbindung eine der wenigen Möglichkeiten bietet, die selbständige Arbeit an einem Stoff mit Fördergeldern zu finanzieren. Seit 2011 spricht das Bundesamt für Kultur Treatment-Förderungen – zurzeit in der Höhe von 10 000 Franken. Daneben existiert auch kantonale und private Förderung (aus dem Fonds des Migros-Kulturprozents werden beispielsweise Treatments mit

bis zu 15 000 Franken unterstützt). Allerdings gibt es auch Autoren, «die bereits in einem frühen Stadium gerne an einzelnen Szenen arbeiten und deswegen lieber direkt vom Exposé zu einer ersten Drehbuchfassung übergehen», erklärt Vitija. Zu ihnen gehört auch Jann Preuss, der die Nützlichkeit des Treatments im Produktions- und Finanzierungsprozess zwar erkennt, diesen Zwischenschritt allerdings eher als ein notwendiges Übel betrachtet. Tatsächlich wurde das Treatment erst in den letzten Jahrzehnten eingeführt, um das Risiko für Förderinstitutionen, Fernsehanstalten und andere Geldgeber zu minimieren.

«Ich verfasse Treatments nur, wenn es sein muss. Und durch die Einführung dieses Instruments sind die Drehbücher auch bestimmt nicht besser geworden», meint Preuss und fährt fort: «Das Treatment ist für mich eher überflüssig, weil es ein Prosadokument ist, das man benutzt, um Leute von der eigenen Idee zu überzeugen. Doch im Drehbuch arbeitest du mit ganz anderen Mitteln. So ein Treatment kann auch in die Irre führen: Wenn es schon schwierig ist, ein Drehbuch zu lesen, um das Potenzial eines Films zu erkennen, weil sich so vieles später verändert, dann ist das Treatment eine noch stärkere Abstraktion, noch viel weiter vom Filmischen entfernt. Es ist zwar leichter zu lesen als ein Drehbuch, doch grade deswegen ist es noch schwieriger zu beurteilen, ob ich an diesem Stoff auch die neunzig Minuten eines Films dranbleiben würde. Man kann bei einem Treatment viel mehr überlesen oder auch viel hineindichten. Die Struktur und der Rhythmus des Films artikulieren sich dann ganz anders, sie sind – wenn überhaupt – eher an einem Drehbuch abzulesen.» Ausserdem schreibe das Treatment auch indirekt eine Arbeitsweise vor, die für manche Drehbuchautoren hilfreich und nützlich, für andere aber eher kontraproduktiv sei, weil sie einen zwingt, plotlastiger und konventioneller zu denken, als es für den Film vielleicht gut ist. Zudem «kommt ja auch kein Förderer und sagt dem Regisseur, er müsse erst ein Storyboard zeichnen – manche stellen eines her, andere nicht. Und einem Literaten vorzuschreiben, er müsse erst eine zwanzigseitige Kurzfassung seines Romans einreichen, wäre eine genauso wahnwitzige Idee. Aber bei Drehbuchautoren und -autorinnen nimmt man sich das Recht heraus, ihnen die Arbeitsweise zu diktieren.»

«Auf jeden Fall habe ich Bilder im Kopf, wenn ich schreibe.»

Ob mit oder ohne die Zwischenetappe des Treatments ist die Arbeit an einem Drehbuch zu Beginn auf jeden Fall eine sehr einsame, erklärt Preuss: «Viele sagen, es sei einer der schwierigsten Prozesse beim Film, weil du im

1

2

Grunde – ausser es handelt sich um eine Literaturverfilmung – aus dem Nichts etwas erschaffen musst, wovon am Ende der ganze Film abhängt. Aus einem schlechten Drehbuch macht man keinen guten Film, egal wie versiert Kamera und Schauspieler sind. Die Schreibarbeit erfordert sehr viel Disziplin, weil du ganz auf dich allein gestellt bist, konfrontiert mit all deinen Problemen und Unzulänglichkeiten.» Deshalb plädiert Eva Vitija sehr dafür, dass zumindest für unerfahrene Drehbuchautoren und -autorinnen die Möglichkeit einer professionellen Begleitung, eine Art Drehbuchcoaching, zur Verfügung stehen sollte: «Jemand, der im Metier erfahren ist und ein paar Sachen wie Dramaturgie oder Dialoge ansehen und besprechen kann. Das müssen aber Leute sein, die regelmässig arbeiten und dementsprechend grosse Erfahrung haben. Die sind in der Schweiz aber schwer zu finden.»

Im Gegensatz zum literarischen Schreiben erfordert das Drehbuchschreiben nicht nur die Fähigkeit, eine dramaturgisch ansprechende Konstellation von Figuren und Ereignissen zu entwerfen, sondern auch eine ausgeprägte visuelle Vorstellungskraft. «Auf jeden Fall habe ich Bilder im Kopf, wenn ich schreibe», bestätigt Vitija. «Ich stelle mir die Handlungsräume vor und wie die Figuren aussehen. Ob es dann im Film genauso verwirklicht wird, ist eine andere Frage, doch man muss schon so genau schreiben, dass die Bilder definiert und für den Leser fassbar sind. Das Drehbuch beinhaltet darüber hinaus sehr viele Regieanweisungen: was die Menschen tun, was sie erleben, ihre Mimik, wie der Ort aussieht, wo sie etwas erleben. Laien denken beim Thema Drehbuchschreiben häufig vor allem an Dialoge. Gute Dialoge sind auf jeden Fall wichtig, doch das Drehbuch ist viel mehr als das. Die Hauptarbeit liegt darin, eine Geschichte zu entwerfen, sich tolle Szenen auszudenken. Die Dialoge sind dann nur noch das Tüpfelchen auf dem i. Was in ihnen vermittelt wird, kann in manchen Fällen fast wie ein Zusatz zu dem sein, was sowieso schon gezeigt wird.»

Ausser Genre- und Themenangaben sowie der ungefähren Länge, gibt es seitens der Produzenten häufig nicht viele Vorgaben. Trotzdem meint Eva Vitija: «Man bekommt zwar nicht unbedingt einen Budgetrahmen vorgelegt, doch natürlich denkt man als Autor auch daran, dass es produzierbar sein muss. In der Schweiz versucht man erst gar nicht, gigantische Actionstoffe anzubieten, weil das wegen der hohen Produktionskosten wenig Sinn ergibt. Auch ein Schweizer Bezug ist in der Regel gut. Beim Fernsehen sind die Vorgaben jedoch generell strikter. Länge und Inhalt sind klar definiert, und die Verankerung in der Schweizer Realität ist zwingend. Früher war es sogar so, dass die meisten Filme auf dem Land spielen mussten, da urbane Geschichten beim Publikum nicht so gut ankamen. Es müssen auch immer noch mehr oder weniger Feel-Good-Filme für die ganze Familie sein, obwohl sich in dieser Hinsicht etwas getan hat und in letzter Zeit auch kritischere, aktuellere Themen beim Schweizer Fernsehen erwünscht sind.»

«Man muss als Drehbuchautor etwas menschlich Berührendes finden und es vermitteln können.»

Das Erzählen einer guten Geschichte ist der endgültige Wunsch aller Drehbuchautoren, das anvisierte Ziel, auf das man alle Anstrengung, alle Kraft hin bündelt. Doch was eine gute Geschichte ausmacht, darüber lässt sich streiten. Und darüber wird auch gern gestritten: unter Drehbuchautoren, Produzenten und Regisseuren ebenso wie unter Journalisten und dem Publikum. Jann Preuss' Credo lautet: «Man muss als Drehbuchautor etwas menschlich Berührendes finden und es vermitteln können. Ich sage meinen Studenten, sie sollen Geschichten erzählen, die sie wirklich beschäftigen, nicht nur interessieren, sondern beschäftigen! Die mit ihren heimlichen Ängsten und Sehnsüchten etwas zu tun haben. Die Geschichte darf trotzdem auch in einem anderen Milieu oder sogar in einer Phantasiewelt spielen, doch sie muss einen menschlich bewegen.»

«Je mehr Leute an einem Drehbuch mitarbeiten, desto mehr Kompromisse geht man ein und desto schwammiger wird das Endprodukt.»

Wenn die gute Geschichte erzählt und eine erste Drehbuchfassung an die Produzenten abgeliefert ist, wird noch mal ein neues Kapitel aufgeschlagen, bei dem nun mehrere Kreativkräfte involviert sind. Gewiss gibt es bereits bei Abschluss des Treatments und während der Erstellung des Drehbuchs sporadische Kontakte zu den Auftraggebern, doch besonders nach Abgabe der ersten Fassung gibt es Sitzungen, bei denen Produzenten oder Fernsehredaktoren, Regisseure sowie andere Beteiligte ihre Anmerkungen und Änderungswünsche einbringen können. Auf die Frage, welches die grösste Herausforderung für eine Drehbuchautorin sei, meint Eva Vitija denn auch: «Vielleicht ist es die Zusammenarbeit. Eine gute Geschichte zu schreiben, ist schon schwer, doch sie dann auf dem Weg nicht zu verlieren, ist auch nicht einfach. Man braucht auch etwas Erfahrung

3

und Mut, um sich nicht einschüchtern zu lassen. Manchmal wünscht man sich etwas mehr Vertrauen seitens der Produzenten.» Beide Gesprächspartner kennen die Situation, dass

1 SOMMERVÖGEL *Regie: Paul Riniker (2010);* 2 BARFUSS *Regie: Til Schweiger (2005);* 3 MEIER MARILYN *Regie: Stina Werenfels (2003)*

1

sich mehrere Leute dazu berufen fühlen, im Script «mitzuwursteln» (O-Ton Preuss). Bei der Kamera schreckt bereits die Technik ab, sodass man nicht leicht auf die Idee kommt, einem Kameramann zu erklären, wie man ein gutes Bild schiesst. Doch alle können denken und schreiben, also nehmen sie an, sie könnten auch ein Drehbuch mitgestalten. «Wenn es schlecht läuft, reden dir alle rein», erklärt Preuss, «doch je mehr Leute an einem Drehbuch mitarbeiten, desto mehr Kompromisse geht man ein und desto schwammiger wird das Endprodukt.»

«Dann ist es doch gut, dass der Drehbuchautor mit seinem Werk nicht so einsam ist, wie es die meisten Literaten bis zum Schluss sind.»

In einem vom Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz (ARF/FDS) erarbeiteten Mustervertrag heisst es unter anderem: «Die Produzentin ist berechtigt, bei der Schaffung des Filmwerkes das Drehbuch insoweit zu bearbeiten, als es die Besonderheiten eines audiovisuellen Werkes erfordern. Insbesondere muss der Titel des Filmwerkes nicht dem Titel des Drehbuches entsprechen. Aussage und Charakter des Werkes dürfen dabei aber nicht beeinträchtigt werden. Die Bearbeitung hat nach Möglichkeit im Einverständnis mit der Drehbuchautorin/dem Drehbuchautor zu erfolgen.» Eine solche sowieso schon Interpretationsspielräume offenlassende Klausel lässt sich in der Praxis jedoch meist nicht durchsetzen. Ausserdem sind während des Drehprozesses Anpassungen von der Produktion aufgrund organisatorischer sowie finanzieller oder von der Regie aufgrund gestalterisch-künstlerischer Bedürfnisse fast unausweichlich.

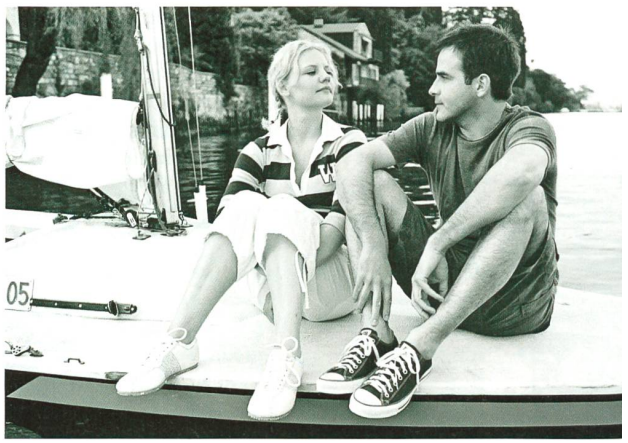
Kommt es zum Streit oder gar zum Bruch mit den Auftraggebern, werden gewöhnlich ein oder sogar mehrere neue Drehbuchautoren für weitere Drehbuchfassungen hinzugezogen. Im erwähnten Mustervertrag des ARF/FDS sind für das Mitwirken von etwaigen Koautoren verschiedene Klauselvarianten vorgesehen. Wird beispielsweise dem Drehbuchautor vor der endgültigen Fassung das Drehbuch aus der Hand genommen, fällt sein Honorar meist höher aus. Auch kann von vornherein festgelegt werden, ob und wie der Drehbuchautor in solchen Fällen im Nachspann erwähnt wird.

Beide Gesprächspartner berichten allerdings – und das bestimmt nicht nur aus diplomatischem Kalkül – auch von sehr guten Erfahrungen. Vitija: «Der Kontakt mit Produzenten kann auch produktiv und ganz wunderbar sein, wenn man mit tollen Leuten zusammenarbeitet. Dann ist es doch gut, dass der Drehbuchautor mit seinem Werk nicht so einsam ist, wie es die meisten Literaten bis zum Schluss sind.» Preuss: «Durch gute und schlechte Erfahrungen suchst du dir irgendwann die Menschen aus, mit denen du arbeiten willst. Es ist nicht schlecht, wenn du wen hast, der dir etwas reinredet, im entscheidenden Moment vielleicht die richtigen Impulse gibt und dich antreibt. Mühsam sind nur die Auftraggeber, die beim Drehbuch ein Mikromanagement betreiben und bei jedem Detail mitreden wollen.»

Die Arbeiten an einem Spielfilmdrehbuch dauern bis zur endgültigen Fassung nicht selten ein bis anderthalb Jahre, manchmal sogar länger. Wenn die Drehphase beginnt, sind die Autorinnen und Autoren oft schon an einem nächsten Projekt. Zuweilen werden sie noch mal hinzugezogen, wenn aufgrund von Produktionsproblemen Teile der Geschichte umgearbeitet werden müssen. Häufig kommt es hingegen vor, dass sie zu einem Setbesuch eingeladen werden: «Dann ist es meistens so, dass dich dort niemand kennt», erzählt Eva Vitija und fügt lachend hinzu: «Ich wurde mal von einem Schauspieler gefragt: ‹Bist du ein Fan?› und habe dann geantwortet: ‹Nein, ich habe nur dich und deinen Dialog geschrieben.›»

«Was die Schwäche mancher Drehbücher ausmacht, ist meiner Meinung nach die Tatsache, dass in der Schweiz viel zu wenig entwickelt wird. Das ist ein reines Quantitätsproblem.»

Kommen wir zur Schweiz und stimmen gleich ins unerlässliche Klagelied ein, dass der (Deutsch-)Schweizer Spielfilm oft nicht so erfolgreich ist, wie er sein könnte. Da beide Gesprächspartner zuvor die eminente Bedeutung des Drehbuchs für einen guten Film herausstreichen, ziehen sie sich folgerichtig auch bei der Diskussion um die Qualität des Schweizer Spielfilms keineswegs aus der Verantwortung – Vitija: «Ich will hier bestimmt nicht allein den Drehbuchautoren den Schwarzen Peter zuschieben, man müsste auch die Regie und die Branche allgemein anschauen, trotzdem haben die Autoren bestimmt ihren Anteil am Erfolg und Misserfolg des Schweizer Films»; Preuss:



2

1 DIE STANDESBEAMTIN *Regie: Micha Lewinsky (2009)*; 2 LAGO MIO *Regie: Jann Preuss (2004)*; 3 MADLY IN LOVE *Regie: Anna Luif (2010)*

«Fragen, wie woran der Schweizer Film krankt, sind ja nie monokausal zu beantworten, doch ich nehme mich und andere Kollegen bei dieser Diskussion bestimmt nicht aus.»

Von vielen Journalisten wird immer wieder bemängelt, der Schweizer Spielfilm zeige zu wenig Mut, die Geschichten seien zu brav, zu schal, obwohl es an Konfliktpotenzial in diesem Land weiss Gott nicht mangele. Beide Gesprächspartner geben zu bedenken, dass es in der Eidgenossenschaft tatsächlich an einer gefestigten Tradition des Drehbuchschreibens fehle, erst in den letzten Jahren habe der Berufsstand an Profil gewonnen. Jann Preuss spannt den Bogen noch etwas weiter: «Die Schweiz hatte keine Königshäuser, keinen Hof, der für die Unterstützung der Kunst und besonders des Theaters sehr wichtig war. Wir haben keinen Shakespeare wie in Grossbritannien, keinen Strindberg oder Ibsen wie in Dänemark, es fehlt an einer eigenen Tradition des dramatischen Schreibens, die ursprünglich im Theater verankert ist.»

«Mit Demokratie, Kompromiss und Konsens entsteht kein Fellini.»

Sicherlich ist es auch eine Frage des Produktionsprozesses, aber auch der Mentalität, meint Eva Vitija: «Wenn sehr viele Förderer und Geldgeber beteiligt sind, ist es schwierig, etwas durchzusetzen, was nicht mehrheitsfähig ist. Ich glaube nicht unbedingt, dass es in der Schweiz den Autoren an Mut fehlt, manchmal schleifen sich Ecken und Kanten auch während der langen Bearbeitung ab. Trotzdem habe ich auch bei Drehbüchern von jungen Autoren und Autorinnen, von denen ich sehr viele lese, gemerkt, dass es ihnen beim Schreiben manchmal schwerfällt, grosse Konflikte auszuhalten, selbst wenn sie einen mutigen Stoff angehen wollen. Besonders früher habe ich das auch bei mir selbst beobachtet, wie ich beim Schreiben Peinlichem oder grossen Konflikten lieber aus dem Weg ging, genauso wie man es im Leben macht. Das nicht zu tun, ist etwas, was man sich antrainieren muss. Es kann jedoch auch etwas mit der hiesigen Kompromissgesellschaft zu tun haben: Schweizer haben vielleicht etwas mehr Probleme mit Austragen von Konflikten, und es gibt keine ausgeprägte Streitkultur.»

Auch Preuss meint, dass die «Schere bei vielen Autoren schon im Kopf» sei. «Es ist für Schweizer Autoren – natürlich nicht für alle –vielleicht schwieriger, radikal zu erzählen oder auch mal die Hosen herunterzulassen, als es in anderen Ländern der Fall ist. Was möglicherweise ein Segen für die Politik ist, ist ein Fluch für die Kunst: Mit Demokratie, Kompromiss und Konsens entsteht kein Fellini. Es ist eine Mentalitätsfrage, dass man automatisch auch immer den Standpunkt der anderen Seite sehen und verstehen will, nicht zu drastisch sein möchte. Darum machen die Schweizer vielleicht so gute Dokumentarfilme, weil sie sich zurücknehmen, weil sie gut beobachten können, weil sie geduldig und ausgleichend sind.»

In gewisser Hinsicht kann die Forderung nach mutigeren, kantigeren Filmen und zugleich nach Filmen, die die Schweizer Realität glaubhaft aufzeichnen, allerdings auch widersprüchlich sein, gibt Preuss zu bedenken: «Es ist gar nicht so einfach, Geschichten zu erzählen, die wirklich schweizerisch sind, die etwas mit unserer Realität zu tun haben, und dennoch nicht wie ein Abklatsch eines Hollywooddramas wirken. Sehr viele Konflikte liegen bei uns im Ungesagten, im Verschwiegenen, im Impliziten. Ein Schweizer Chef sagt zu seinem Angestellten vielleicht so etwas wie: ‹Es wäre gut, wenn wir Ihre Leistung bei dem Projekt noch einmal zusammen anschauen könnten›, und schickt am nächsten Tag den Kündigungsbrief. Das bringt die Handlung weniger effektiv voran, als wenn er sagen würde: ‹Ihre Arbeit ist eine Katastrophe, sie sind gefeuert!› Doch das wäre etwas aufgesetzt und unschweizerisch. Aber es gibt auch Ausnahmen: GROUNDING hat mir zum Beispiel als Wirtschaftsthriller und als Film, der ein aktuelles Schweizer Thema aufgreift, sehr gut gefallen. Obwohl auch da die Dramatik kurioserweise teilweise im Unterlassenen liegt, nämlich darin, dass die Banken im entscheidenden Moment kein Geld gesprochen haben.»

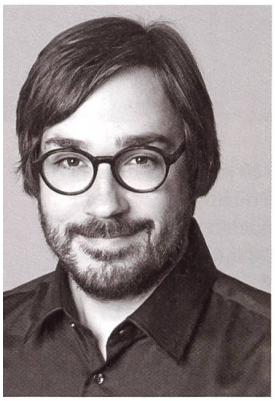
Eva Vitija sieht neben der Mentalitätsfrage in der Schweiz auch ein rein strukturelles Problem: «Was die Schwäche mancher Drehbücher ausmacht, ist meiner Meinung nach die Tatsache, dass in der Schweiz viel zu wenig entwickelt wird. Das ist ein reines Quantitätsproblem, man müsste aus einem möglichst grossen Pool auswählen können. Es gibt einfach sehr wenig gute, ausserordentliche Drehbücher, denn dafür müsste mehr geschrieben werden, und es müsste mehr professionelle Autoren geben. Stattdessen wird sehr viel umgesetzt, was es eigentlich nicht wert ist: Wenn in der Schweiz ein Drehbuch fertig finanziert und geschrieben wurde, dann wird es viel zu häufig auch verwirklicht. In Hollywood sagt man, dass nur eines von zehn fertigen Drehbüchern auch tatsächlich realisiert wird, und auch in Deutschland ist die Situation vorteilhafter, obwohl ich da keine genauen Zahlen kenne. Für mehr Drehbücher müssten in der Schweiz jedoch die Rahmenbedingungen des Berufs besser sein, damit sich mehr Menschen für ihn interessieren und davon leben können.»

Ein weiteres, spezifisch schweizerisches Thema ist die Dialektfrage. Oft wirft man indigenen Produktionen vor, die Sprache wirke gekünstelt, die Dialoge entsprächen nicht dem, was man im (schweizerdeutschen) Alltag hört. «Ich schreibe direkt im Dialekt», sagt Vitija dazu, «aber natürlich in meinem Zürcher Dialekt. Wenn das dann ein Urner oder Walliser spielt, dann muss der Schauspieler den Text anpassen. Wenn man auf Hochdeutsch schreibt und die Dialoge später in eine Dialektfassung ummünzt, ist das natürlich sehr riskant, weil der Satzbau sich zum Beispiel enorm verändert. Ich schätze es ausserordentlich, wenn ich mit den Schauspielern zusammenarbeiten kann, denn die haben ja sehr viel Ahnung von ihren Texten, sie sagen dann ‹so würde ich das aber nie sagen›. Es wäre für den Dialektfilm eigentlich ideal, wenn man mit den Schauspielern immer noch eine Dialogfassung des Drehbuchs erarbeiten könnte. Doch dafür ist meistens keine Zeit mehr da, weil man kurz vor Drehbeginn steht, oder es fehlt das Geld. Bei Filmen, die teilweise mit den Schauspielern zusammen erarbeitet worden sind, wo es noch kein definitives Drehbuch gab, wie etwa bei NACHBEBEN, sieht man gut, wie glaubhaft dann auch die schweizerdeutschen Dialoge wirken können.»

3

Mit dem Stummfilm in die Zukunft des Kinos

Zerstreutes zum Filmfestival in Pordenone und seinem (noch) jungen Stammpublikum



Wir produzieren beständig Bilder;
wir verlieren beständig Bilder, so wie jeder
menschliche Körper im Laufe seines biologischen Lebens
Zellen generiert und wieder zerstört.
Paolo Cherchi Usai

Wo findet Kinokultur heute statt? Wo gibt es noch Orte, an denen Menschen aus einem gefühlten Bedarf heraus ins Kino gehen, sich Filmen hingeben und gemeinsam über ihre Erfahrungen sprechen? Orte, an denen sich das Gefühl einstellt, dass das Kino Relevanz fürs eigene Leben besitzt? Für mich ist in den letzten zehn Jahren ausgerechnet ein Festival des Stummfilms ein solcher Ort gewesen: die *Giornate del Cinema muto* im italienischen Pordenone. Bei meinem ersten Besuch als junger Student traf ich hier neben gestandenen Filmhistorikern der älteren Generation auch auf eine Gruppe schaulustiger Gleichaltriger, die alle darauf brannten, Louise Brooks auf der Leinwand zu sehen, oder Lubitsch oder wen auch immer. In den folgenden Jahren haben wir viel miteinander geschaut, aber auch viel geredet, vor allem in einem Café mit dem nicht sonderlich filmisch klingenden Namen Posta, von dessen weitläufiger Terrasse aus man nach Ende des Abendfilms die anderen Festivalbesucher mit ihren verträumten Gesichtern aus dem Kinosaal schlendern sehen konnte, manche in Richtung ihres Hotels, andere sich lieber noch auf ein Glas Aperol Spritz niederlassend. Hier verpuffte die gemeinsame Filmerfahrung nicht in einem zersplitterten Alltag, sondern wurde zum gruppenbildenden Element.

Immer wieder gab es besondere Filme, besondere Momente, die zum Gesprächsstoff wurden. Ich erinnere mich etwa an die bewegende Vorstellung des Kriegsfilms THE BIG PARADE (King Vidor, USA 1925), als Pianist Neil Brand in persönlicher Ergriffenheit den Flügel im Orchestergraben nahezu zertrümmerte und mehrere Zuschauer während der Vorführung in Tränen ausbrachen. «So good to see that it still has that power», bemerkte mein britischer Kollege dazu treffend. Doch nicht nur die Filme selbst waren Gesprächsthema, sondern auch die Programmgestaltung, die jeweiligen Restaurierungen und die Art der Filmpräsentation. Einige der ehemals jüngsten Teilnehmer sind inzwischen selbst zu Kuratoren des Festivals geworden.

Die ganz eigene Form von Kinoerfahrung in Pordenone zeichnet sich nicht zuletzt auch durch ihre zeitlichen Qualitäten aus. Die Filme spiegeln nicht in erster Linie die Belange der Gegenwart, sondern stammen alle aus einer vergangenen Ära; das einwöchige Abtauchen in diese erloschene Welt schafft ein ganz eigentümliches Zeitgefühl, das sicherlich mit dafür verantwortlich ist, dass von Pordenone auch als einem *magical place* gesprochen wird. Seit ein paar Jahren verbindet sich diese Magie für mich mit einem weiteren Phänomen: einer Art Bewusstwerdung der voranschreitenden Zeit des eigenen Lebens durch das regelmässige Wiedersehen bekannter und selbst immer älter werdender Gesichter. Im jungen Stammpublikum meiner Generation ist deshalb schon länger die Erkenntnis herangereift, dass auch wir vielleicht bald zu den Grauhaarigen gehören werden, die im Posta ihren Espresso schlürfen und aus vergangenen Zeiten des Festivals zu berichten wissen ...

Alt werden mit altem Film – das scheint zu passen. Die eingangs zitierte Analogie von Filmbild und menschlichem Organismus stammt nicht zufällig von einem der Mitbegründer des Festivals, der sich als Archivar und Kurator selbstverständlich über die körperlichen Qualitäten des Filmmaterials im Klaren ist. Der Film ist das «lebende Bild», nicht nur weil er sich bewegt, sondern weil er sich in seiner Materialität über die Jahre verändert, mit uns alt wird und schliesslich unweigerlich zerfällt. Zugleich hat es natürlich immer schon zu den Zielsetzungen des Festivals gehört, Filme dem Verfall und Vergessen gerade zu entreissen und den folgenden Generationen in neuen Kopien zugänglich zu machen. Dieser Kampf gegen die Zeit ist von immenser Wichtigkeit, und er sollte, wie ich finde, nicht nur in Form von nostalgischer Erinnerung geführt werden, sondern indem die Filme im jeweiligen Hier und Jetzt verankert werden, in einer lebendigen und immer wieder jungen Kinokultur. Er sollte ausserdem begleitet werden von Fragen wie: Wer wird die Filme sehen können und wie? Was werden wir wissen über sie? Und was werden sie uns und denen, die nach uns kommen, noch zu sagen haben? Auf diese Weise wird der Stummfilm vielleicht tatsächlich zu einer Zukunft des Kinos gehören können.

Auch in diesem Jahr wieder die eindringlichen Momente, zum Beispiel mitten in einer dänischen Durchschnittsproduktion von 1911: Ein junges Liebespaar trifft sich in *ihrer* Wohnung, er bekommt nur einen Kuss und muss gehen. Nach dem Schliessen der Wohnungstür dreht sich die Protagonistin in meine Richtung, lachend vor Glück, kommt dabei ungewöhnlich nah an die Kamera heran und sinkt auf einen Tisch. Ihr dabei nach vorn schnellendes, vor über hundert Jahren mit einer Kamera aufgenommenes Gesicht bricht aus der Leinwand heraus und schneidet mitten durch mich hindurch.

Das Kino hat nicht nur die Kraft, die Grenzen des Raums zu überwinden, sondern auch die der Zeit. Dies gilt, wie das Stummfilmfestival in Pordenone zeigt, für beide zeitliche Richtungen: Es verbindet uns auf einmalige und nahezu physisch greifbare Weise mit der Vergangenheit, aber auch mit unserer Zukunft – die paradoxerweise in der Bewahrung von Vergangenem liegen kann.

Daniel Wiegand
Filmwissenschaftler an der Universität Zürich

Directing Award: World Cinema Documentary sundance film festival

64. Internationale Filmfestspiele Berlin Panorama

«INCREDIBLE. SO INVENTIVE AND INSPIRING.
IT'S THRILLING TO BEHOLD»

★★★★★

Dave Calhoun, TIME OUT

NICK CAVE

20,000 DAYS ON EARTH

A FILM BY IAIN FORSYTH & JANE POLLARD

AB 6.11.2014 IM RIFFRAFF UND ANDEREN KINOS

THULE TUVALU

Ein Film von MATTHIAS VON GUNTEN

SESTERCE D'ARGENT
SRG SSR
MEILLEUR FILM SUISSE
VISIONS DU RÉEL 2014

OFFICIAL SELECTION
hotDOCS 2014 OUTSPOKEN. OUTSTANDING.

DOK.fest
Official Selection

CPH:DOX
COPENHAGEN INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL
6-16 NOV 2014

Während in Thule das Eis schmilzt, droht Tuvalu im Pazifik zu versinken ... und an beiden Orten verändert sich das Leben der Menschen für immer.

«In grandiosen Aufnahmen veranschaulicht der buchstäblich an die Ränder der Welt gehende Film in ebenso unaufdringlicher Weise wie bisweilen spektakulären Momenten Folgen der Klimaerwärmung.» **NZZ**

www.thuletuvalu.com

JETZT IM KINO

HESSEGREUTERT FILM

LOOK NOW!