

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 57 (2015)  
**Heft:** 347

## 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:** 06.08.2025

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



**Filmbulletin**  
*Kino in Augenhöhe*

**4.15**

**Schrift im Film**

...

**Harutyun Khachatryan,  
Dokumentarfilmpoet aus Armenien**

...

TAXI Panahi  
JURASSIC WORLD Trevorrow  
VICTORIA Schipper  
MEN & CHICKEN Jensen  
STAR Melikian  
WHILE WE'RE YOUNG Baumbach  
AMY Kapadia

...

[filmbulletin.ch](http://filmbulletin.ch)

Fr. 10.- € 8.-



Berlinale  
**Goldener Bär**  
**65** Internationale  
Filmfestspiele  
Berlin

EIN MEISTERWERK,  
KÖSTLICH & KOMISCH.

LE MONDE

PANAHIS BESTER FILM, KNALLHART IN DEN AUSSAGEN  
UND DOCH LUFTIG-LEICHT.

TAGES-ANZEIGER

EIN LIEBENSWERTES SCHELMENSTÜCK,  
EIN GROSSES VERGNÜGEN.

SRF

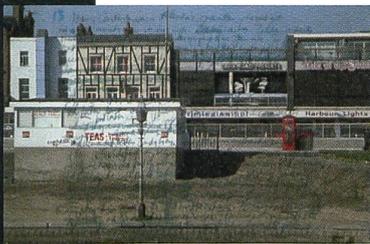
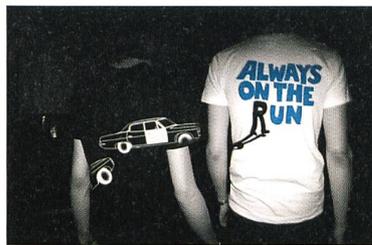
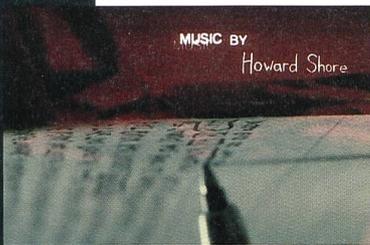
# TAXI TEHERAN

EIN FILM VON JAFAR PANAHI



AB 2. JULI IM KINO

FILM COOP  
KINOS



### Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

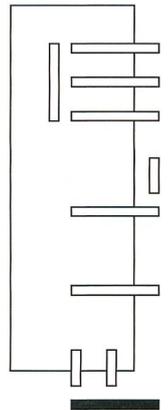
4.2015

57. Jahrgang

Heft Nummer 347

Juni 2015

Titelblatt:  
Hanna Saedi in TAXI  
Regie: Jafar Panahi



2

Editorial

3

Rolf Zöllig: Gestaltung, Layout und Produktion, Rückblick

5

Warholmania

6

Bücher

9

Heimkino

10

Teheran, Rückschau

11

Cannes, Reminiszenz

12

Das Auto als mobiles Filmstudio

TAXI von Jafar Panahi

14

Wenn die Schrift im Film

zum Hauptdarsteller wird

Im Schriftgebrauch zeigen sich die Eigenschaften des Films

23

Digitale Bedrohung im Urzeit-Look

JURASSIC WORLD von Colin Trevorrow

25

VICTORIA von Sebastian Schipper

26

THE AGE OF ADALINE von Lee Toland Krieger

27

STAR von Anna Melikian

28

MEN & CHICKEN von Anders Thomas Jensen

28

FIDELIO, L'ODYSEE D'ALICE von Lucie Borleteau

29

LOIN DES HOMMES von David Oelhoffen

30

FAR FROM THE MADDING CROWD

von Thomas Vinterberg

31

WHILE WE'RE YOUNG von Noah Baumbach

33

AMY von Asif Kapadia

34

Der Blick des Dichters

Zum Werk des armenischen Dokumentarfilmregisseurs

Harutyun Khachatryan

36

«Mein Lehrmeister ist das Leben»

Gespräch mit Harutyun Khachatryan

40

Film und Landschaft im Anthropozän

von Andrea Riemenschneider

KURZ  
BELICHTET

KINO  
IN AUGENHÖHE

ESSAY

FILMFORUM

KRITIK

WERKSTATT-  
GESPRÄCH

ABBLENDENDE

## 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

**Inseratverwaltung**  
**Marketing, Fundraising**  
Lisa Heller  
Telefon +41 52 550 50 56  
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**  
Walt R. Vian, Erwin Schaar,  
Frank Arnold, Philipp  
Brunner, Michael Ranze,  
Doris Senn, Lukas Foerster,  
Bernd Scheffer, Philipp  
Spillmann, Pierre Lachat,  
Marian Petraitis, Michael  
Pekler, Till Brockmann, Erika  
Richter

**Fotos**  
*Wir bedanken uns bei:*  
Walo Hauser, Berlingen;  
trigon-film, Ennetbaden;  
Visions du réel, Nyon; DCM  
Distribution, Elite Film,  
Filmcoopi, Pathé Films,  
20th Century Fox, Universal  
Pictures International,  
Xenix Filmdistribution,  
Zürich; Senator Film, Berlin;  
Weltkino Filmverleih,  
Leipzig; Pyramide  
Distribution, Paris; ein  
besonderer Dank gilt Erika  
Richter und Bernd Scheffer

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

**Kontoverbindungen**  
*PostFinance Zürich:*  
CH62 0900 0000 8957 8840 4

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

© 2015 Filmbulletin  
ISSN 0257-7852  
Filmbulletin 57. Jahrgang

## Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



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



**Stadt Winterthur**



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

## Editorial

Titel, Zwischentitel, Abspann. Schrift gehört seit jeher zum Film. Mal leitet sie rahmend vom Alltag in die filmische Fiktion über, mal vermittelt sie wichtige Informationen zur Handlung. Vor allem in Schweizer Kinos ist sie (immer noch) in Form von Untertiteln omnipräsent, die in neuster Zeit auch in Originalversionen an Bedeutung gewinnen, wenn die Figuren etwa in verschiedenen Sprachen miteinander parlieren. In *LOIN DES HOMMES*, der in diesem Heft besprochen ist, wechselt der gebürtige Norweger Viggo Mortensen vom fließenden Französisch ins Arabische, das auch im Original durch Untertitelung verständlich gemacht wird. Und wer versteht schon ohne schriftliche Übersetzung die Kunstsprache Dothraki in *GAMES OF THRONES*?

In selteneren Fällen wird Schrift zum Protagonisten eines Films, selbstständig sich und tanzt aus der Reihe der überwiegend realistisch inszenierten Fiktionen. Die Schrift erscheint dann nicht mehr nur als lesbare Buchstabenfolge auf der Leinwand, sie kann als Bild geschaut werden und gerät nicht selten selbst in Bewegung. Dann oszilliert sie zwischen ihrer kommunikativen Funktion und der ornamentalen Kraft.

Schrift und Film, Grafik und Film. Ein intermediales Thema, das auch der Arbeit des Zeitschriftenmachens ganz nah ist. Prof. Dr. Bernd Scheffer beleuchtet es in seiner ganzen Bandbreite. Dabei wird der Mehrwert einer engen Vereinigung von Text und Bild evident. In dieser Ausgabe, die in ihrer aktuellen Gestaltung die letzte ist, meinen wir dies als Hommage an die Leistungen der visuellen Gestalter von Zeitschriften.

Nicht nur für die Gestaltung dieses Beitrags bedanken wir uns ganz herzlich bei *Nadine Kaufmann*, die sich

in den letzten fünf Jahren intensiv mit Filmbulletin beschäftigt und immer wieder die perfekte visuelle Form für die Texte gefunden hat. Wir bedanken uns für ihre Geduld mit Last-minute-Änderungswünschen, für ihre Offenheit und ihr Interesse an den Inhalten und für ihr Feedback als erste Leserin.

Selbstverständlich gehört ein Riesendank *Rolf Zöllig*, der seit etwa 1989 nicht nur die Erscheinung von Filmbulletin geprägt, sondern sich in allen Belangen mit grossem Engagement für die Zeitschrift eingesetzt hat. Walt R. Vian, dessen Partner für die Gestaltung zwei Dekaden lang *Rolf Zöllig* war, blickt hier auf diese fruchtbare kreative Kooperation zurück.

Filmbulletin erhält mit der nächsten Ausgabe ein neues Kleid, eines, das zum neuen Online-Auftritt passen soll. An den inneren Werten halten wir fest und widmen uns weiterhin mit Überzeugung und Leidenschaft der ausführenden und vertieften Auseinandersetzung mit Film. Die sinnliche und produktive Verbindung von Bild und Schrift wird nach wie vor eine herausragende Rolle spielen.

«Schrift im Film» heisst auch Florian Krauthämmers Dissertation, in der er die These vertritt, dass das *digital cinema* eine neue Bildlichkeit der Schrift im Film ermögliche. Digitalisierung lässt sich nicht ignorieren, weder in der Wissenschaft, in der Filmproduktion noch in unserem Metier. Auch wenn unser Kerngeschäft die sorgfältig gestaltete Printausgabe bleibt, die sinnlich-haptisches Lesevergnügen bietet, so bauen wir sie online durch ein ständig wachsendes Kritiken-Archiv aus. Die zeitliche Flexibilität der Online-Produktion und den unbeschränkten Platz nutzen wir für eine optimale Ergänzung. Wir wünschen ein gutes Schauen und Lesen.

Tereza Fischer

## Rolf Zöllig: Gestaltung, Layout und Realisation Rückblick



Walt R. Vian, Rolf Zöllig  
und Josef Stutzer anno 1994



Rolf Zöllig 2015



Nadine Kaufmann 2015

Josef Stutzer war für Jahre meine Suzanne Schiffman. Rolf Zöllig – in einer gewagten, aber nicht ganz abwegigen Analogie – mein Kameramann. Filme macht man üblicherweise nicht allein – und Filmzeitschriften auch nicht. Die Arbeit eines Kameramannes ist allein ab Leinwand allerdings nicht so leicht zu beurteilen. Das gilt auch für die Arbeit eines Gestalters einer Filmzeitschrift, denn es gibt Produktionsbedingungen: Zeit und Geld, verfügbares Material und Werkzeug, Regieanweisungen und Intention des Produzenten. Der *chef décorateur* Jacques Saulnier brachte dies in einem Gespräch in Heft 6.94 folgendermassen auf den Punkt: «Zwischen Kameraleuten und Szenenbildnern gibt es Rivalitäten, die Alain Resnais regelmässig zum Lachen bringen. Mir ist es gelegentlich passiert, dass meine Dekors schlecht ausgeleuchtet wurden und deshalb sehr uninteressant aussahen. Umgekehrt hatte ich aber auch das Glück, dass Dekors, die keineswegs gelungen waren, perfekt ausgeleuchtet wurden. Das ist die Alchimie des Kinos, die mir mit zunehmendem Alter immer rätselhafter wird.»

Die Zusammenarbeit mit Rolf begann ganz harmlos: mit Beratung. Wir waren 1984 mit der Redaktion und einem Computer in das Gewerbehaus Hard in Winterthur Wülflingen eingezogen, wo sich auch einige Grafiker Ateliers eingerichtet hatten, kamen mit dem einen und anderen Grafiker ins Gespräch und holten uns den einen und anderen guten Rat. Mit Rolf wurde der Kontakt am engsten. Ab 1988 gestaltete Rolf Inserate, die für Filmbulletin waren, und im ersten Heft des Jahres 1989 wurde Rolf erstmals als gestalterischer Berater im Impressum erwähnt.

Im Atelier von Rolf wurde dann auch ein neues Logo für Filmbulletin entworfen und ein neues Titelblatt

konzipiert. Erste Anwendung: Heft 1.90. Ab 1991 wurde das Layout (ohne Bilder) auf einem Mac-Computer erstellt. Alle Grafiker im Gewerbehaus waren noch ohne Computer tätig, und Rolf erklärte uns mehrfach die Vorteile der klassischen Grafik. Aber so wie die Erfindung der Farbtube die Malerei verändert hat, änderte das neue Werkzeug bald einmal auch die Arbeitsweise der Grafiker. Auch die Verarbeitung eingescannter Bilder bürgerte sich ein. Für einen grösseren Beitrag in Heft 2.92 wurde Rolf Zöllig die blosse Beratung zu kompliziert, deshalb wurde der Textbereich von der Redaktion in Page-maker erstellt und der Bildbereich in der unteren Seitenhälfte des Antonionschwerpunkts von Rolf in QuarkExpress gelayoutet – Rolf hatte sich eben auch einen Mac angeschafft.

«Zu den Bedingungen, die Filmbulletin finanziell bieten kann», meinte Rolf damals, «kann ich nicht arbeiten, und in der Freizeit will ich nicht auch noch Grafik machen.» Deshalb wurde erst der Hauptbeitrag zu DIE ZWEITE HEIMAT von Edgar Reitz wieder von Rolf gelayoutet. Was besonders auffiel, war ein anderer Umgang mit dem freien Raum, eine freiere Anordnung der Bilder. Wir hatten uns das 1981 erschienene Buch «Raster Systeme» von Josef Müller-Brockmann angeschafft und hielten uns – gerade im Bildbereich – sehr strikt an die vorgegebenen Raster.

Im ersten Heft von 1993 war dann aber in der Rubrik «In eigener Sache» zu lesen: «Vor Ihnen liegt das neue Filmbulletin – gestrickt nach dem alten Konzept – im neuen Format.» Verantwortlich für Gestaltung und Realisation war nun doch Rolf Zöllig. Mit Erfolg, denn in derselben Rubrik stand in Heft 5.95: «Erfreuliche Mitteilung. Höchste Auszeichnung im Bereich Zeitschriften für unseren Grafiker Rolf

Zöllig. Der SGD (Swiss Graphic Designers), der grösste Berufsverband für Graphic Designers in der Schweiz, hat am SGD Day den A4-Award 1995 und damit die höchste Auszeichnung im Bereich Zeitschriften an den Grafiker, Designer, Gestalter Rolf Zöllig für seine Arbeit an der Zeitschrift «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» vergeben, «decerned for high quality performances in graphic design».

Realisation bedeutete übrigens konkret, dass die Redaktion fortan von der Produktionsleitung entlastet war. Neue Schrift, neues Format, luftiger, grosszügiger. «Gedreht» wurde allerdings weiterhin in Schwarzweiss. Eine farbige Doppelseite in der Mitte des Hefts leisteten wir uns erst in der sechsten Ausgabe von 1994 für das Bild eines Dekors von Jacques Saulnier. Hundert Jahre Kino, 1995, war uns eine farbige Mitte wert, und für Ausgabe 2.96 verlangten die verfügbaren Bilder zum Beitrag «Schauplatz Las Vegas» einfach nach Farbe – und da wir gerade Preise gewonnen hatten, leisteten wir uns dies ausnahmsweise.

Ab 2001 erlaubte uns ein spezieller Unterstützungsbeitrag, jeweils mindestens einen Bogen farbig zu drucken. Das komplizierte allerdings die Produktion: Wie legen wir den Bogen ins Heft, damit die Farbe optimal genutzt wird? Es stellte sich dann auch heraus, dass für Farbfilme aus den sechziger Jahren kaum Farbbilder aufzutreiben waren (allenfalls kolorierte Aushangfotos) – einfach weil sie damals nicht gebraucht und deshalb nicht produziert wurden. Auch das gehörte zu den Produktionsbedingungen.

Ab der 250. Ausgabe von Filmbulletin – Kino in Augenhöhe wurde es möglich, die ganzen Hefte vierfarbig zu drucken, was – nebenbei bemerkt – auch Schwarzweiss-Bilder besser zur Geltung bringen kann, denn es sind

mehr Grautöne, grössere Tiefe und eine feinere Abstufung möglich.

Der Grafiker wurde ins Kino geschickt, damit er wusste, wovon wir redeten. Texte zu lesen war eine Selbstverständlichkeit, und die Auseinandersetzungen – schlechtes, aber inhaltlich wichtiges Bild, gutes, aber keineswegs relevantes Bild – waren gelegentlich hart, aber immer produktiv. Regie und Kamera konnten sich zwischendurch allein mit Blickkontakten verständigen.

«Die Kamera muss», um Sidney Lumet aus einem Beitrag in Heft 1.90 zu zitieren, «etwas sagen, was kein anderer Bestandteil des Films beitragen kann. Sie darf nicht dasselbe tun wie die Schauspieler. Sie muss wie die Musik etwas hinzufügen. In diesem Sinn braucht jeder Film einen individuellen Kamera- und deshalb eigenen Schnittstil. Die beiden sind nicht zu trennen. Die Kamera ist mein anderer Star, dementsprechend will sie behandelt werden.» Dass auch die Gestaltung den Beitrag und die Filme reflektiert, ist etwa bei NOEL FIELD – DER ERFUNDENE SPION (Heft 5.96) auffällig und nachvollziehbar, aber auch etwa in Heft 2.03 im Porträt von Ulrich Seidl leicht erkennbar.

Josef übernahm – um in der Analogie zu bleiben – in den letzten Jahren zunehmend die Regie, Nadine Kaufmann, die Mitarbeiterin von Rolf, die Kamera.

Ken Loach formulierte in Heft 4.88 über den Kameramann und Regisseur Chris Menges: «Chris hat ein Talent, das die Grenzen seiner Funktion weit übersteigt. Er ist bestrebt, einen Film in seiner Tiefe zu erarbeiten, und interessiert sich so sehr für die Sache, als wäre sie sein eigenes Problem.» Das lässt sich für meine Zeit der Zusammenarbeit mit Rolf Zöllig Wort für Wort unterstreichen.

Walt R. Vian



# NEWS FROM THE FUTURE

DIE WELT 2030  
DREH DEINEN FILMBEITRAG



HELLETAS  
CLIP AWARD

WWW.CLIPAWARD.CH

Wir schauen in die Zukunft! Wie wäre es, wenn dereinst niemand mehr hungrig zu Bett gehen müsste oder «Made in Africa» zum beliebten Qualitätslabel würde? Wie sieht die Welt 2030 aus? Mit deinem Kurzfilm gestaltest du die Welt von morgen mit.

Unsere Jury kürt die besten Beiträge, die am internationalen Kurzfilmfestival shnit ausgezeichnet werden. Eine Filmreise, ein Kameraset und weitere Preise winken den Gewinnerinnen und Gewinnern.

## JETZT MITMACHEN UND GEWINNEN

Trailer und weitere Infos: [www.clipaward.ch](http://www.clipaward.ch)

Einsendeschluss: 30. August 2015

GLOBETROTTER  
REISEN STATT FERIE



## Kurz belichtet



WHITE GOD / FÉHER ISTEN  
Regie: Kornél Mundruczó



Josef Hader in AUFSCNEIDER  
Regie: David Schalko

### Beastly / Tierisch

Das Fotomuseum Winterthur beschäftigt sich in seiner aktuellen Ausstellung «Beastly / Tierisch» (bis 4. Oktober) mit der Darstellung von Tieren. Anhand von Arbeiten von zeitgenössischen Fotografen und Videokünstlern, aber auch von nichtkünstlerischer Fotografie, Büchern, Postern und Bildern aus dem Internet wird das Verhältnis von Tier und Mensch aufgefächert und analysiert.

Im Zürcher Kino Xenix wird im Juli/August unter dem Titel «Das Tier in mir» ein filmisches Begleitprogramm zur Ausstellung zu sehen sein: vom Horrorklassiker CAT PEOPLE von Jacques Tourneur über David Cronenbergs THE FLY und dem Kuriosum ROAR von Noel Marshall bis zu Samuel Fullers WHITE DOG. Als Premiere wird WHITE GOD / FÉHER ISTEN von Kornél Mundruczó gezeigt: eine bildgewaltige Erzählung von einem Hundeaufstand in Budapest. Wie schrieb doch Peter W. Jansen in seinem Essay «Tiere im Film» in Filmbulletin 7.05: «Das Tier im Kino ist rettungslos das Tier des Menschen. Oder das Tier im Menschen. Denn immer, oder fast immer, ist das Tier im Kino nur ein Stellvertreter des Menschen.»

[www.fotomuseum.ch](http://www.fotomuseum.ch), [www.xenix.ch](http://www.xenix.ch)

OF THE SACRED BEAST von Noribumi Suzuki und THE WARRIORS von Walter Hill.

[www.niff.ch](http://www.niff.ch)

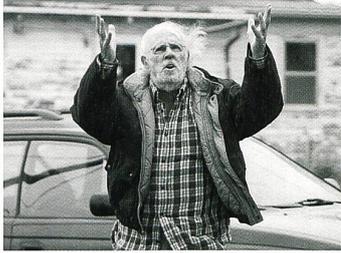
### Josef Hader

Das Berner Kino Kunstmuseum hat aus Anlass des Schweizer Starts von DAS EWIGE LEBEN von Wolfgang Murnberger eine Reihe mit Filmen zusammengestellt, in denen Josef Hader als minimalistischer Darsteller ebenso benadmet wie als Kabarettist auftritt. Zu sehen sind Ende Juni neben den Wolf-Haas-Verfilmungen KOMM, SÜSSER TOD, SILENTIUM und DER KNOCHENMANN noch INDIEN von Paul Harather (27.6.), ein bitteres Roadmovie durch die österreichische Provinz, und BLUE MOON von Andrea Maria Dusl (1.7.), auch dies eine Reise, aber diesmal nach Odessa. In der winterlichen Coming-of-Age-Geschichte JAGDHUNDE von Ann-Kristin Reyels (29.6.) spielt Hader den Vater in einer durch Sprachlosigkeit geprägten Vater-Sohn-Beziehung. Und im rabenschwarzen Fernsehzeiter AUFSCNEIDER (26.6.) brilliert er als grantelnder Leiter der Pathologie eines kleinen Spitals.

[www.kinokunstmuseum.ch](http://www.kinokunstmuseum.ch)

### Alexander Payne

Das Filmfest München (25. Juni bis 4. Juli) widmet Alexander Payne, dem präzisen Beobachter menschlicher (meist männlicher) Schwächen, eine vollständige Retrospektive. Gezeigt werden seine sechs Spielfilme und erstmals weltweit sämtliche Kurz-, Fernseh- und Episodenfilme (Payne hat etwa zu PARIS, JE T'AIME von 2006 eine schöne Episode beigetragen). «Bereits in CITIZEN RUTH (1996) und ELECTION (1999) haben Alexander Payne und sein ständiger Koautor Jim Taylor



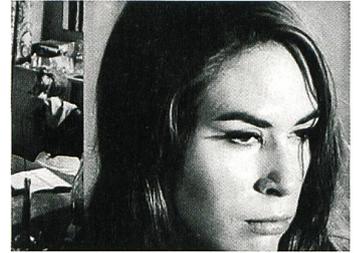
Bruce Dern in NEBRASKA  
Regie: Alexander Payne



HOWL'S MOVING CASTLE  
Regie: Hayao Miyazaki



BLOW JOB  
Regie: Andy Warhol



CHELSEA GIRLS  
Regie: Andy Warhol

ihr ungewöhnliches Talent bewiesen, Alltägliches mit sarkastischem Humor und einer intelligenten filmischen Ausdrucksweise zu verbinden. Für ABOUT SCHMIDT (2002) haben sich die beiden eine böse Komödie ausgedacht, in der Altwerden als Mühsal und Plage vorgeführt wird.» (Herbert Spaich in Filmbulletin 1.03)

In SIDEWAYS (2004) spielt Paul Giamatti einen Versager, der mehr vom Wein als vom Leben versteht, und in THE DESCENDANTS (2011) verkörpert George Clooney den Anwalt Matt King, der sich plötzlich mit seinen zwei Töchtern konfrontiert sieht, um die er sich bisher wenig gekümmert hat. NEBRASKA (2013) schliesslich, Paynes jüngster Film, ist eine so melancholische wie unsentimentale Reise durch ein ländliches Amerika, mit einem grossartigen Bruce Dern als sturem, demotem alten Mann und einer Bildfindung, die sichtlich in der Kadrange und dem Schwarzweiss von der sozialdokumentarischen Fotografie etwa eines Walker Evans inspiriert ist.

[www.filmfest-muenchen.de](http://www.filmfest-muenchen.de)

### Bäumli-Open-Air

Die traditionelle Open-air-Veranstaltung des Winterthurer Kinos Nische auf dem Bäumli-Areal findet vom 9. bis 11. Juli statt. Den Auftakt am Donnerstag macht NEBRASKA von Alexander Payne. Es folgt MITTEN INS LAND von Norbert Wiedmer und Enrique Ros, ein Film, der das Umfeld von Pedro Lenz am Kilometer null des Schweizer Eisenbahnnetzes, nämlich Olten, poetisch zu fassen sucht. Und mit Hal Ashbys sanft anarchistischer Komödie HAROLD AND MAUDE von 1971 mit einer wunderbar skurrilen Ruth Gordon findet das kleine, aber feine Open-air-Kinovergnügen seinen Abschluss.

[www.kinonische.ch](http://www.kinonische.ch)

### Hayao Miyazaki

Das Filmpodium Zürich zeigt im Juli/August-Programm das Werk des japanischen Anime-Altmeisters Hayao Miyazaki: von seinem Langfilmerstling LUPIN III: THE CASTLE OF CAGLIOSTRO (1979) bis zu WHEN THE WIND RISES (2013), dem deklariert letzten Film. Die Geschichten von NAUSICAA OF THE VALLEY OF THE WINDS, MY NEIGHBOR TOTORO und PRINCESS MONOKE sind geprägt von der Kritik am Umgang des Menschen mit der Natur. Diejenigen etwa von LAPUTA, CASTLE IN THE SKY (das erste Projekt des Studio Ghibli), SPIRITED AWAY und HOWL'S MOVING CASTLE von phantastischen Welten und einer Traumlogik.

[www.filmpodium.ch](http://www.filmpodium.ch)

### Pio Corradi fotografiert

Wie viele Vertreter der ersten Generation des neuen Schweizer Films kam der Kameramann Pio Corradi von der Fotografie her. Er hatte aber auch später bei Dreharbeiten den Fotoapparat öfters dabei. Das Berner Kornhausforum zeigt nun vom 3. Juli bis 2. August Pio Corradis fotografisches Schaffen erstmals in grosser Breite. «Seine Fotografien, oft fast beiläufig während Dreharbeiten entstanden, blenden ebenso zurück ins Zürich der sechziger bis achtziger Jahre, wie sie sprunghaft um die Welt führen: Kolumbien, Antarktis, Nordt Tibet, Europa. Die scheinbaren Nebenbilder werden nun zu Hauptbildern – und öffnen einen zugleich melancholischen wie ironischen, einen gleichermassen neugierigen wie respektvollen Blick auf ein paar Orte, die sich in der Übersicht zur persönlichen Landkarte von Pio Corradis Biografie verdichten.» (Bernhard Giger)

[www.kornhausforum.ch](http://www.kornhausforum.ch)

## Warholmania

Eines der personifizierten Synonyme für moderne Kunst im Alltag heisst Andy Warhol. Der Künstlername steht für kaum verifizierte Inhalte, und manchmal wird er auch vorurteilsbeladen gebraucht. In einem kurzen Prolog zu Tim Burtons BIG EYES wird Warhol aber zustimmend zitiert: «Wenn die Leute es mögen, muss es gut sein.» Die Kitsch-Emanationen einer Margaret Keane sollen damit für ein unbedarftes Publikum für sakrosankt erklärt werden.

Im Gegensatz zu den grossformatigen, bunten, teuer gehandelten Porträts von Berühmtheiten sind Warhols Filme heute kaum mehr bekannt, und so ist es ein lebenswertes Unterfangen des Münchner Filmfestes (25. 6.–4. 7.), zusammen mit dem Museum Brandhorst den Kunst-Evolutionär mit der Hommage «Warholmania» zu würdigen.

Das ehemalige Factory-Mitglied Glenn O'Brien wird eine Auswahl von Warhols Filmen präsentieren, über die Jonas Mekas urteilte: «Immer ist es etwas unglaublich Einfaches, das alles zum Wirken bringt. Eine einzige richtig gewählte Kleinigkeit eröffnet eine völlig neue Perspektive, wird zum Schlüssel für den Kern des Werks.» Ein solches Urteil mag der 1963 entstandene SLEEP unterstreichen, der einen schlafenden Mann in verschiedenen Stellungen zeigt und das sechs Stunden lang, was für ein Festival dann doch eine zeitliche Herausforderung bedeuten würde. Aber dafür gibt es in einem «Silent Program» einen Ausschnitt davon, neben BLOW JOB und HAIRCUT, in dem sich Billy Linich die Haare schneiden lässt und zu dem nach der Frage des Zwecks des Films Warhol kryptisch antwortete: «Ich weiss nicht. Er war eben da und ass einen Pilz.»

Neben weiteren Zusammenstellungen wie einem «Camp Program» oder einem «Edie Sedgwick Program»

dürften vor allem Warhols Fiction-Dokus oder Doku-Fictions wie zum Beispiel CHELSEA GIRLS von 1966 von Interesse sein – der Film mit den bekifften Darstellern in dem heute berühmten Chelsea-Hotel, über den Warhol urteilte, dass er Kunst sei, «weil er von einem Künstler gemacht wurde und weil aus dem, was ein Künstler macht, Kunst zu werden pflegt».

BIKE BOY (1967) hat den schönen Nebeneffekt, dass von einer der Darstellerinnen, Bridgid Polk, drei von Gerhard Richter 1971 gemalte Bilder bis September in der Ausstellung «Königsklasse III» in Schloss Herrenchiemsee zu bewundern sind.

«Eric Emerson führt einem Jungen, auf den er es abgesehen hat, vor, dass ein balletttrainierter, mobiler Körper eine sehr gute Voraussetzung für einen Cowboy ist. Und erst recht für die Liebe! Gespieltes und Reales sind untrennbar vermischt», schrieb 1972 Frieda Grafe, als LONESOME COWBOYS noch im normalen Münchner Kinospieldplan zu finden war. Krasser Neorealismus, meinte Mekas.

Nicht im Programm sind BLUE MOVIE (1968) oder die von Paul Morrissey verantworteten FLESH (1968) und TRASH (1970). Auch Filme über Warhol von Gregory Markopoulos, Jonas Mekas oder Marie Menken sind leider nicht terminiert.

Das Museum Brandhorst stellt parallel zum Filmfest und bis zum 18. Oktober erstmals seine komplette Warhol-Sammlung mit über hundert Werken aus, von frühen an Werbegrafiken angelehnten Zeichnungen bis zu den ikonischen Siebdrucken.

Erwin Schaar

[www.filmfest-muenchen.de](http://www.filmfest-muenchen.de)  
[www.museum-brandhorst.de](http://www.museum-brandhorst.de)

## Eine Geschichte der Filmkritik in Deutschland



«Die Geschichte der deutschen Filmkritik ist eine Geschichte des Wechsels zwischen einer eher ästhetisch-subjektiven Filmkritik und einer mehr soziologisch-politisch motivierten Filmkritik. Zwischen diesen beiden Polen bewegen sich deutsche Filmkritiker seit der Erfindung des Mediums Film im Jahr 1895 bis zum heutigen Tage», resümiert der Kritiker der «Süddeutschen Zeitung» David Steinitz in seiner Dissertation, die er an der Münchner Maximilians-Universität vorgelegt hat und die nun in einer kaum veränderten Fassung als Verlagspublikation vorliegt.

Steinitz hat sich mit seinem Vorhaben, die Strömungen in ein akademisch brauchbares Konzept des Überblicks einzuordnen, eine Arbeit aufgehalst, die oft nach Interesse und Kenntnis gewichten musste, weil bei der Stringenz zweier Richtungen die vielen singulären Bestrebungen dieser Formel oft kaum unterzuordnen waren.

Ein aufschlussreicher Teil einer akademischen Arbeit ist wohl das Literaturverzeichnis, das hier Monografien und Nachschlagewerke, Aufsätze und Kritiken und Internetquellen aufschlüsselt. Das ist auch für den Leser hilfreich, der ein solches Kompendium ja nicht von vorn bis hinten durchliest, sondern sich hie und da Einblicke in den Gegenstand verschaffen möchte. Als Manko empfinde ich, dass historische Quellen, wenn neu veröffentlicht, nicht mit dem Datum der originären Publikation angegeben wurden, und was sich bei einem Gebrauch als Nachschlagewerk als hinderlich erweist, dass kein Namensregister vorliegt. Die Fussnoten der einzelnen Kapitel sind oft zu umfangreich, um darin nach bestimmten Namen zu suchen.

Nun ist eine Geschichte der Filmkritik nicht so einfach in eine zeitliche Abfolge zu bringen, um eine Art Ent-

wicklung vorzutauschen. Steinitz ist sich der Unmöglichkeit einer stringenten und alles umfassenden Darstellung des gewählten Metiers bewusst und schränkt schon in seiner Einleitung sein Vorhaben ein, «in dem Wissen, niemals alles berücksichtigen zu können, was je an Filmkritik in Deutschland publiziert worden ist». Wobei doch für die sechziger Jahre Wolfram Schütte und die Zeitschrift «Filmstudio» vermisst werden und auch Hans-Dieter Roos von der «Süddeutschen Zeitung» mit der Publikation «Film» mehr Resonanz verdient hätte. Der Autor will seine Übersicht aber auch selbst zum Gegenstand der Kritik machen und dazu das Nachdenken über das Kino, weil «alle süchtigen Kinoratten wissen, (dass dort) das wilde Leben verhandelt wird».(!)

Über die Systematik von Steinitz' Überblick ist sonst schwer zu streiten bei der zeitlich so weit dimensionierten und in viele Äste sich ausgewachsenen Thematik. Vielleicht hätte bei einer überarbeiteten Dissertation die akademische Einführung über Kritik bei Kant, Hegel und Marx weggelassen werden können. Ansonsten werden der Beginn über die Kritik vor dem Ersten Weltkrieg, die Filmkritik in der Weimarer Republik, Goebbels als Filmkritiker, die westdeutschen Bestrebungen in der Nachkriegszeit (Kracauer, Eisner, Groll), die ideologischen Auseinandersetzungen der Zeitschrift «Filmkritik», neue Formen der Kritik in den achtziger Jahren und als eine Art Sonderkapitel die Kritik in der DDR und die kirchliche Filmkritik behandelt. Ausblicke gelten Versuchen im digitalen Zeitalter.

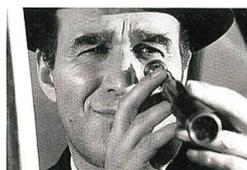
Erwin Schaar

David Steinitz: *Geschichte der deutschen Filmkritik*. München, edition text + kritik, 2015, 325 S., Fr. 39,90, € 30

## S wie Sautet, Siodmak, Scorsese (und ein paar andere) Neue Regisseursmonografien



Unstillbare Sehnsucht  
Die Filme von Claude Sautet



MARTIN SCORSESE

SEIN LEBEN, SEINE FILME



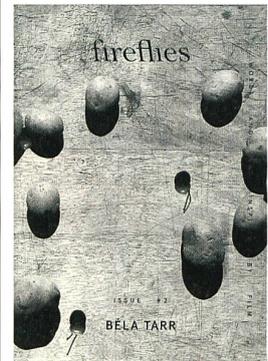
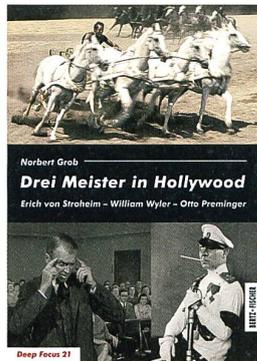
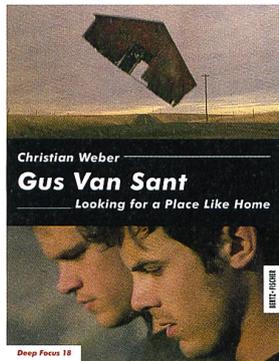
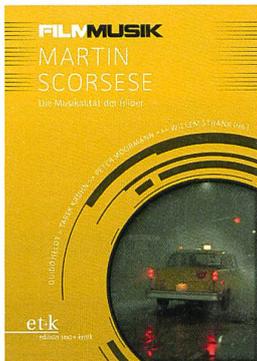
Claude Sautets Filme sind «Abenteuer des aussergewöhnlichen Alltags, in denen die Figuren mit risikoreichen Ereignissen, besonders Gefühlen konfrontiert werden, die sie in gefährliche Situationen, das heisst in Sautets Universum innere Turbulenzen, bringen.» So charakterisiert Bettina Karrer das schmale Werk (nur 13 Filme in 36 Jahren) des vor 15 Jahren verstorbenen Regisseurs, bei dem Romy Schneider (in gleich fünf Filmen) glänzte. Die oft melancholischen Studien über bourgeoise Freundesgruppen, die er in den Siebziger inszenierte, wurden von der deutschen Kritik damals nicht selten als «auf Hochglanz polierte Konfektion» gescholten. Nach der Beschäftigung mit den zwei frühen Unterweltfilmen *CLASSE TOUS RISQUES* und *L'ARME À GAUCHE* betrachtet Karrer die Filme mit dem «egozentrierten Universum» (1970–76) und die nachfolgenden Perioden eher als Gesamtwerk und analysiert sie unter Überschriften wie «Narrative Strategien und Strukturen», «Erzählbausteine», «Strategien der Kamera und Lichtsetzung», «Klangwelten», «Bildmotive», «Schauplätze», «Figuren- und Interaktionsmuster». Was in den Kapiteltiteln manchmal nach theoriegeprägtem Ballast klingt, erweist sich in der Lektüre als sehr gut les- und nachvollziehbar.

Zu Robert Siodmak, gleichwohl Meister des Film noir und in vielen Genres tätig, ist anlässlich der Berlinale-Retrospektive 1998 eine umfangreiche Publikation erschienen, insofern tut der neue, schmale Band gut daran, sich darauf zu konzentrieren, «sich dem Werk von den Rändern her zu nähern, unbekanntere Filme oder Werkgruppen in den Fokus zu nehmen.» Der Vielfalt von Siodmaks Werk fügt er so einige neue Aspekte hinzu. Besonders interessant unter den sieben Texten,

die überwiegend auf den im Rahmen der Retrospektive gehaltenen Filmeinführungen basieren, sind die akribischen Ausführungen zur deutschen Version von *STÜRME DER LEIDENSCHAFT* (1932), die bis zur Wiederaufführung im Rahmen der Reihe als verschollen galt.

Über Martin Scorsese gibt es, vor allem in englischer Sprache, zahlreiche Bücher, nicht zuletzt «Scorsese on Scorsese» (2011), das liebevolle Werk von Michael Henry Wilson, das fundiertes Wissen mit Detailgenauigkeit und opulenten Abbildungen verbindet. In Tom Shones «Martin Scorsese. Sein Leben, seine Filme» bleibt der Text eher an der Oberfläche, gilt eher dem Leben als der Analyse der Filme, bei denen zudem die nicht wenigen Dokumentarfilme Scorseses in ein knappes Schlusskapitel gequetscht werden. Für den mit Scorseses Filmen nicht so Vertrauten ist dies trotzdem eine brauchbare Einführung, alle anderen können sich zumindest an der opulenten Bebilderung erfreuen, bestechend etwa eine Bildfolge gleich zu Beginn, die Scorsese und Robert De Niro 1985 in einem intensiven Gespräch zeigt.

Der als zweites Heft der neuen Reihe «FilmMusik» bei der edition text + kritik erschienene Band «Martin Scorsese. Die Musikalität der Bilder» widmet sich in fünf Aufsätzen Scorseses Einsatz von Musik in seinen Filmen und konstatiert eingangs, dass darüber mehr zu Kubrick und Tarantino publiziert wurde, obwohl er doch bei Scorsese noch ausgeprägter ist. Es geht um die Verwendung «präexistenter Musik», die durchaus als «Autorensignatur» zu verstehen ist, um die Zusammenarbeit mit seinem Music Supervisor Robbie Robertson, um die Verwendung von Opernmotiven sowie um exemplarische Analysen von *TAXI DRI-*



VER und THE WOLF OF WALL STREET. Erfreulich, dass die Autoren, allesamt Musikwissenschaftler, auch für Nicht-fachleute verständlich schreiben.

Eine Box mit 45 rpm-Singles aus der Sammlung Scorseses gehörte zu den eindrucksvollen Ausstellungsstücken der schönen Scorsese-Ausstellung, die 2012 im Filmmuseum Berlin gezeigt wurde. Eher durch Zufall stelle ich jetzt fest, dass der damals schmerzlich vermisse Katalog doch noch erschienen ist, 2013, als die Ausstellung in Turin zu sehen war. Neben Interviews mit der Kostümbildnerin Sandy Powell und dem Kameramann Michael Ballhaus beeindruckt der in Italienisch und Englisch gehaltene Band vorrangig durch die zahlreichen Abbildungen, viele in Farbe.

«Van Sants Protagonisten sind heimatlose Aussenseiter auf der Suche nach einem neuen Zuhause. Sein Kino beschreibt den Verlauf einer Bewegung, die man mit dem Begriff des "Driftens" benennen kann, denn die Suche geht mit den Gefühlen des Fremdseins in der Welt und der Orientierungslosigkeit einher.» So bringt Christian Weber das Werk dieses Filmemachers auf den Punkt. «Identitätssuche und queere Sehnsucht» präziserte die Dissertation im Untertitel seine Perspektive auf die Filme dieses Auteurs, die er in verschiedene Phasen einteilt. Jedem Block sind zusammenfassende Bemerkungen vorangestellt, dann werden die Filme einzeln im Detail analysiert, wobei den Bezugsrahmen New Queer Cinema und American Experience gleiches Gewicht zukommt. Damit kann er auch Gus Van Sants PSYCHO-Variante als Appropriation Art in einen sinnvollen Kontext stellen und neu bewerten.

Webers Band hat dem von Karrer die grosszügigere Bebilderung mit Screenshots sowie eine Filmografie

und ein Register voraus, leider sind Van Sants Kurzfilme und Musikvideos nicht Gegenstand der Untersuchung. Bei Karrer sind zudem französische Zitate nur teilweise übersetzt. Dafür erleichtert die Anbringung der Fussnoten am Seitenende die Lektüre. Insgesamt erfreulich zu vermelden, dass sowohl Bettina Karrers Band zu Claude Sautet wie Webers Publikation, beide auf Dissertationen basierend, so informativ wie lesbar ausgefallen sind.

Zu den Retrospektiven der Berlinale sind 1994, 1996 beziehungsweise 1999 umfangreiche Bände zu Erich von Stroheim, William Wyler beziehungsweise Otto Preminger erschienen, jeweils mit einem grossen Essay von Norbert Grob. Diese Texte liegen nun, da die Originale vergriffen sind, gebündelt vor in dem Band «Drei Meister in Hollywood. Erich von Stroheim – William Wyler – Otto Preminger». Laut Einleitung sind die Essays «vollständig überarbeitet». Wenn dann aber in der Bibliografie wie auch in den Fussnoten Chris Fujiwaras 2008 erschienenes grundlegendes Werk «The World and Its Double. The Life and Work of Otto Preminger» nicht auftaucht, darf sich der Leser, der die Originale besitzt, schon fragen, ob sich die Anschaffung lohnt. Dass die neue Bebilderung mit 206 Fotos, überwiegend Screenshots, ein Plus des Buches ist, ist keine Frage, aber man hätte sich doch schon eine Erklärung gewünscht, inwieweit sich die Texte von den Originalen unterscheiden.

Zurück zum Anfang: Zu der 2004 erschienenen Nr. 47 der Zeitschrift «steadycam», die Claude Sautet gewidmet war, steuerten Dominik Graf und Michael Althen einen längeren Text mit dem Titel «Erbarmen mit den Männern» bei. Zu Graf sind 2012 zwei um-

fassende Monografien erschienen, nun fokussiert das jüngste Heft der «Film-Konzepte» in insgesamt sieben Texten auf Grafts Fernseharbeit, wobei mit gleich drei Essays ein Schwerpunkt auf Grafts dokumentarische Arbeiten gelegt wird, darunter ES WERDE STADT! (2014). Graf selber ist mit einem sechsseitigen «Logbucheintrag Dezember 2014» vertreten, in dem es unter anderem um seine jüngste dokumentarische Arbeit WAS HEISST HIER ENDE? geht, einen Film über den frühverstorbenen Kritiker und Freund Michael Althen, der jetzt in deutschen Kinos zu sehen ist.

Frank Arnold

Bettina Karrer: *Unstillbare Sehnsucht. Die Filme von Claude Sautet. Marburg, Schüren Verlag, 2015, 377 S., Fr. 46.90, € 38*

Zeughauskino – Deutsches Historisches Museum (Hg.): *Robert Siodmak. Marburg, Schüren Verlag, 2015, 112 S., Fr. 19.90, € 14.90*

Tom Shone: *Martin Scorsese. Sein Leben, seine Filme. München, Knesebeck Verlag, 2014, 288 S., Fr. 66.90, € 49.95*

FilmMusik: *Martin Scorsese. Die Musikalität der Bilder. München, edition text + kritik, 2015, 128 S., Fr. 26.90, € 25*

Kristina Jaspers/Nils Warnecke, in Zusammenarbeit mit Nicoletta Pacini, Tamara Sillo (Hg.): *Martin Scorsese. Mailand, Silvana Editoriale, 2013, 166 S., € 29*

Christian Weber: *Gus Van Sant. Looking For A Place Like Home. Berlin, Bertz + Fischer, 2015, 448 S., Fr. 38.40, € 29*

Norbert Grob: *Drei Meister in Hollywood. Erich von Stroheim – William Wyler – Otto Preminger. Berlin, Bertz + Fischer, 2015, 303 S., Fr. 33.90, € 25*

Jörn Glasenapp (Hg.): *Film-Konzepte 38: Dominik Graf. München, edition text + kritik, 2015, 116 S., Fr. 21.90, € 20*

## Fireflies Magazine Issue # 2: Abbas Kiarostami & Béla Tarr

Kirschen und Kartoffeln, Kartoffeln und Kirschen zieren die beiden Umschlagsseiten der zweiten Ausgabe von «Fireflies». Die internationale Zeitschrift, die deklarierterweise «zwischen Berlin und Melbourne» entsteht und deren Themen und Beiträge aus der ganzen Welt stammen, versammelt Essays, Kurzgeschichten, Gedichte, Interviews, aber auch visuelle Arbeiten wie Zeichnungen, Fotografie oder Comics zu einer Art Hommage. Das Thema und Inspiration jeder Ausgabe sind zwei Regisseure (und in Zukunft hoffentlich auch Regisseurinnen). Nach Pier Paolo Pasolini und Apichatpong Weerasethakul in der ersten Ausgabe widmet sich Fireflies diesmal Abbas Kiarostami und Béla Tarr. Dabei sollen diese Glühwürmchen der Filmkunst nicht einfach beschrieben und klassifiziert werden, vielmehr sind sie dank ihrer künstlerischen Leuchtkraft Inspiration für das kreative Erkunden ihres Schaffens.

Die Vielfalt der Beiträge bietet Zugang für all jene, die Kiarostami oder Tarr nicht oder nicht sehr gut kennen, aber noch mehr für alle, die das Werk dieser Regisseure schätzen und in den «Kunststücken» ihre eigene Rezeption wiedererkennen und erweitern können.

So bieten die sogenannten «Postcard from the Cinema» kurze persönliche Ansichten der einzelnen Filme. Essays und Interviews schaffen einen grösseren Verständnisrahmen für das Werk, während fiktionale Texte, Gedichte und grafische Arbeiten die Erkundung nochmals mit weiteren Erkenntnisformen vervollständigen. Eine anregende und lohnende Lektüre, die die Beschäftigung mit Film um das poetische Moment bereichert.

Tereza Fischer

[www.fireflieszine.com](http://www.fireflieszine.com)



**Hayao Miyazaki**

**1. Juli – 20. September 2015**

**im Filmpodium Zürich**



Stadt Zürich  
Kultur

[www.filmpodium.ch](http://www.filmpodium.ch)

Scharfsinnig, witzig und erfrischend ehrlich.  
film.list.co.uk

Intellektuell geladene Unterhaltung mit Lachern im Sekundentakt.  
Daily Telegraph

*BEN NAOMI ADAM AMANDA CHARLES ADAM  
STILLER WATTS DRIVER SEYFRIED GRODIN HOROVITZ*



WHILE WE'RE **Young**

VON FRANCES HA-REGISSEUR  
NOAH BAUMBACH

ab 16. Juli im Kino



**Die wahren Bösewichte  
treiben ihr Unwesen  
nicht auf der Leinwand.**



Leisten Sie sich eine eigene Meinung.

## Die Welt im Kleinen Miniserien von HBO und BBC



Frances McDormand  
in OLIVE KITTERIDGE  
Regie: Lisa Cholodenko

Das Verlockende an der Miniserie ist, dass sie mehr Komplexität zulässt als das herkömmliche 90-Minuten-Format des Fernseh- oder Kinofilms. Weil mehr Zeit zur Verfügung steht, können Figuren facettenreicher gezeichnet, Geschichten vielschichtiger erzählt werden. Zugleich bleibt die Miniserie buchstäblich überschaubar. Anders als ihre grosse Schwester, die Serie, oder ihre Cousine, die Sitcom, ist sie nicht auf mehrere Staffeln (und Jahre) angelegt. Daher hat sie auch nicht mit Risiken zu kämpfen wie unplausiblen oder dahindümpelnden Erzählsträngen, sinkenden Quoten oder dem Wegschreiben unliebsam gewordener Schauspieler. Wie unterschiedlich ihr Potenzial genutzt werden kann, zeigen OLIVE KITTERIDGE (Lisa Cholodenko, 2014) vom amerikanischen Bezahlsender HBO und THE HONOURABLE WOMAN (Hugo Blick, 2014) von der alterwürdigen BBC. Hier wie dort stehen Frauen im Zentrum, deren Erfahrungshorizonte und Lebenszusammenhänge allerdings unterschiedlicher nicht sein könnten.

OLIVE KITTERIDGE spielt in einem kleinen Kaff irgendwo an der Küste von Maine in Neuengland. Hier lebt seit Jahrzehnten Olive, eine ehemalige Mathelehrerin, die so spröde wie streitbar ist, im Nehmen so hart wie im Geben. Zu den Redseligen hat sie nie gehört, das überlässt sie anderen. Wenn's sein muss, ist sie stattdessen einsilbig bis zur Feindseligkeit. Spricht sie, dann wie aus der Pistole, und es kümmert sie keinen Deut, was die Leute über sie denken. Ihr Urteil ist messerscharf, und sie hält damit nicht hinterm Berg – eine Offenheit, die bestenfalls entwaffnend, oft genug aber auch verletzend ist. Ihre Ehe mit Henry, dem immer-gutmütigen Apotheker, ist geprägt von liebevoller Ironie, ihr Ver-

hältnis zum Sohn Christopher jedoch war nie anders als angespannt. Was er gebraucht hätte, konnte sie ihm nicht geben, und doch ist Olive alles andere als unsympathisch. Im Leben hat sie einiges überstanden, woran andere zugrunde gegangen wären. Und dass sie einen Hang zum Depressiven hat, weiss sie selbst am besten.

OLIVE KITTERIDGE verzichtet auf einen linear erzählten Plot. Stattdessen verdichten sich in vier Episoden kleine (und nicht so kleine) Ereignisse zu einer Charakterstudie, die – und darin liegt das Kunststück – bei allen Aussparungen ungewöhnlich fesselnd ist. Das liegt in erster Linie an Frances McDormand, die in ihrer Verkörperung von Olive aus dem Vollen schöpft, dabei aber auf jede grosse Geste verzichtet. Stattdessen geht sie wie gewohnt mit staunenswerter Präzision vor: Eine unmerkliche Veränderung der Mimik, ein winziger Wechsel des Tonfalls sprechen Bände. Das liegt aber auch an der Inszenierung von Lisa Cholodenko, die zuletzt mit THE KIDS ARE ALL RIGHT (2010) in Erinnerung blieb und hier mit Bedacht die kleinen Dinge den grossen vorzieht und sie zu einem stillen Ganzen fügt. Und es liegt schliesslich an den Bildern des Kameramanns Frederick Elmes, der unter anderem für COFFEE AND CIGARETTES (Jim Jarmusch, 2003), THE ICE STORM (Ang Lee, 1997), aber auch David Lynchs WILD AT HEART (1990), BLUE VELVET (1986) und ERASERHEAD (1977) verantwortlich war und in OLIVE KITTERIDGE ein Milieu von lakonischer Schönheit entfaltet. Mit dem romantisierenden Blick auf ein sogenannt einfaches Leben hat das nicht das Geringste zu tun. Im Gegenteil: «There's no such thing as a simple life», stellt das DVD-Cover gleich von vornherein klar.



Maggie Gyllenhaal  
in THE HONOURABLE WOMAN  
Regie: Hugo Blick

Ganz anders gelagert ist THE HONOURABLE WOMAN, bei dem es um nichts weniger als um Weltpolitik geht. Im Zentrum steht Nessa Stein, die sich an der Spitze eines milliardenschweren angloisraelischen Familienunternehmens befindet und aktiv die Beendigung des Nahostkonflikts vorantreibt. Hatte ihr Vater noch auf proisraelische Rüstungsgeschäfte gesetzt und dafür mit seinem Leben bezahlt, schlägt sie den gegenteiligen Weg ein. Ihr Ziel: Versöhnung zwischen Israelis und Palästinensern. Ihr Weg: Chancengleichheit zwischen den beiden Völkern durch Millioneninvestitionen in die palästinensische Infrastruktur. Ihr Anspruch: unbedingte Integrität. Weder sie noch das Stein-Imperium dürfen in irgendeiner Weise kompromittiert werden oder sich auch nur den Hauch einer moralischen Verfehlung leisten. Das gelingt ihr zunächst mit derart traumwandlerischer Sicherheit, dass sie dafür in den englischen Adel erhoben wird. Doch dann geschieht etwas, das selbst die ehrenwerte Nessa zwingt, sich mit Geheimnissen auseinanderzusetzen, deren Aufdeckung das Letzte ist, was sie sich wünschen kann.

In acht Episoden weitet sich die scheinbar simple Ausgangslage über die von Maggie Gyllenhaal verkörperte reiche Philantropin, die Gutes tut, zum immer dichteren Geflecht aus verborgenen Absichten und widerstreitenden Interessen, aus Rückschauen in die Vergangenheit und Schlaglichtern in die Gegenwart. Das Terrain, auf dem sich Nessa bewegt, erweist sich dabei nicht nur als vermint, sie ist auch keinswegs allein unterwegs: Mitglieder der eigenen Familie geraten in Verdacht, konkurrierende Unternehmen verfolgen eigene Absichten, und Geheimdienste jeder Couleur mischen mit Aktionen jenseits aller moralischen Grenzen mit. «Who do you trust?», heisst es denn

auch zu Beginn jeder Episode. Keine einfache Frage, denn: «We all have secrets.» Und: «When you think about it like that, it's a wonder we trust anyone at all.»

THE HONOURABLE WOMAN folgt dem gleichen Konzept, das vor einigen Jahren erfolgreich von skandinavischen Krimiserien wie FORBRYDELSEN (THE KILLING, 2007) und BRON/BROEN (THE BRIDGE, 2011) vorgelegt wurde, in denen über mehrere Folgen hinweg ein einziges Verbrechen aufgeklärt wurde. Nur dass der Kimi hier gegen den Spionagethriller ausgetauscht wurde, sodass es jetzt wie in HOMELAND (seit 2011) oder dem israelischen Original HATUFIM (2010–2012) um das Freilegen falscher Machenschaften und richtiger Absichten geht. Wer sich von der nicht immer leicht zu durchschauenden Komplexität nicht abschrecken lässt, der ist bei THE HONOURABLE WOMAN an der richtigen Adresse. Und wird vielleicht über die Deutlichkeit staunen, mit der die Miniserie dem Nahostkonflikt gegenüber Stellung bezieht.

Philipp Brunner

OLIVE KITTERIDGE (USA 2014) Format: 1:1.78; Sprache: Englisch (DD 5.1); Untertitel: Englisch. Vertrieb: HBO (Achtung: Code 1)

THE HONOURABLE WOMAN (GB 2014) Format: 1:1.78; Sprache: Englisch (DD 5.1); Untertitel: Englisch. Vertrieb: 2 Entertain Video (BBC)

deutsches  
filmmuseum

**FILM UND GAMES**  
EIN WECHSELSPIEL

Ausstellung vom  
1. Juli 2015  
bis 31. Januar 2016

Assassin's Creed: Revelations (Ubisoft, 2011)

Deutsches Filmmuseum Schaumainkai 41 60596 Frankfurt am Main

Gefördert von: STADT FRANKFURT AM MAIN, KULTURFONDS, gamescom, GEORG UND FRANZISKA SPEYER'SCHE HOCHSCHULSTIFTUNG, Frankfurter Allgemeine, JOURNAL, Mobilitätspartner: ŠKODA

### 33. Fajr International Film Festival Teheran 25. April bis 2. Mai



Zum ersten Mal fand das traditionsreiche *Fajr Filmfestival* als separates internationales Filmfest statt, abgekoppelt von der nationalen Filmschau, die bereits im Februar über die Bühne ging. Die Absicht ist klar: Die internationale Aufmerksamkeit soll erhöht werden, gleichzeitig aber das iranische Kino nicht aus dem Blick geraten. Und so liessen sich in der iranischen Reihe die schönsten Entdeckungen machen. Interessant: Im Iran existiert ein ausgeprägtes Genrekino, von der überaus populären Boulevardkomödie *SUGAR BOWL OF DOWRY* (Regie: *Ali Molagholipour*) bis zum vertrackt und ruppig erzählten Gangsterfilm *360 DEGREES* (Regie: *Sam Gharbian*), in dem es um Drogenhandel und sehr viel Geld geht. Auch Koproduktionen sind verstärkt möglich im Iran. Der schottische Produzent *Christopher Robb* stellte mit Regisseur *Hassan Nazer* und Produzent *Mohsen Ali Akbar* ein wuchtiges, mutiges Drama namens *UTOPIA* auf die Beine, das den Bogen von Aberdeen über Kabul bis Indien spannt. Der unerfüllte Kinderwunsch einer Afghanin wird dabei in drei Handlungen aufgefächert, die erst am Schluss zueinanderfinden. Es geht um unterschiedliche Rassen, Religionen und Kulturen, um Einsamkeit und Isolation, eingefangen in gelegentlich verstörenden Bildern.

Und immer wieder überraschende Einblicke in die soziale Wirklichkeit im Iran: In *TIME OF LOVE*, inszeniert von *Alizera Raeesian*, kommt ein Mann in das Büro einer Scheidungsanwältin. Er will sich von seiner Frau trennen, fürchtet aber um das Sorgerecht für das gemeinsame Kind. Der Grund für seine Angst: Dieser Mann will kein Mann mehr sein, er plant eine Geschlechtsumwandlung. Die Beiläufigkeit, mit der hier Transsexualität verhandelt wird, ist (zunächst) sehr irritie-

rend (zumal der Mann im Laufe des Films gar nicht mehr auftaucht) und nur ein Beispiel dafür, wie Familienstrukturen und Zweierbeziehungen in einer streng religiösen Gesellschaft Risse erleiden: Seitensprung, uneheliche Kinder, untergeschobene Kinder, Samenspende, Trennung und Scheidung – ein wenig zu holzschnittartig und beispielhaft führt *Raeesian* die Probleme an, die Paare und Familien auseinanderdriften lassen.

Auch WEDNESDAY MAY 9TH von *Vahid Jalilvand* schlägt in diese Kerbe. Eine junge Frau hat heimlich ihren Freund geheiratet, die Tante, bei der sie lebt, setzt sie kurzerhand vor die Tür, und weil der Ehemann wegen einer Schlägerei mit dem grobschlächtigen Sohn der Tante ins Gefängnis kommt, beginnt für die Frau ein unaufhaltsamer Abstieg. Die Fesseln der Familie, die Schwierigkeit, als Frau im Iran ein selbstbestimmtes Leben zu führen, werden hier auf eindringliche, gelegentlich überspitzte, aber beklemmend und bewegend gespielte Weise eingefangen.

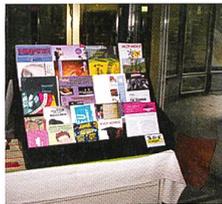
Ein Film schwebte wie ein Geist über dem *Fajr*: *MUHAMMAD* von *Majid Majidi* über die Kindheit des Propheten lief nicht am Festival. Seit über sieben Jahren arbeitet *Majidi* an der Produktion, der inzwischen teuersten des Iran. Vor dem Hintergrund der Mohammed-Karikaturen wäre man gespannt gewesen, wie *Majidi* die Abbildung des Propheten vermeidet. Doch der Regisseur ist, trotz einiger Screenings im arabischen Raum, noch immer mit der Postproduktion befasst.

Michael Ranze

## 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.



ganze Schweiz  
schnell, günstig  
sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

## 68. Festival Cannes

### Reminiszenz



SAUL FIA (SAULS SOHN)  
Regie: László Nemes



CAROL  
Regie: Todd Haynes



MIA MADRE  
Regie: Nanni Moretti



DHEEPAN  
Regie: Jacques Audiard

Wie immer weckte das Line-up der Königsdisziplin in Cannes – mit Todd Haynes, Nanni Moretti, Gus Van Sant, Matteo Garrone oder Hou Hsiao-Hsien – grosse Erwartungen. Und dann wirbelte ein Neuling am meisten Staub auf. Der aus Ungarn stammende 38-jährige László Nemes brachte mit innovativen Mitteln ein Werk von unglaublicher Wucht hervor und schaffte es mit seinem Debütfilm auf Anhieb in den Wettbewerb. Im Zentrum seines SAUL FIA (SAULS SOHN) – im Konzentrationslager von Auschwitz angesiedelt – steht Saul (Geza Röhrig, seines Zeichens Dichter und Schriftsteller, in seinem brillanten Schauspieldebüt), der Teil eines der jüdischen «Sonderkommandos» ist, die in den KZs für dierichtungen rund um die Gaskammern zuständig waren: das Einschleusen der Menschen in die «Duschräume», das Entsorgen von Kleidern und Sicherem von Wertsachen, das Wegräumen der «Stücke», wie die Nazi-Scheren die toten Körper nannten, und das Putzen der Todeskammern. Eine Arbeit, in der jede Anteilnahme sich rein des Überlebens willen verbietet. Bis zu dem Tag, an dem Saul glaubt, in einem Jungen seinen Sohn wiederzuentdecken, und er es sich zur Aufgabe macht, diesem ein Begräbnis zuteilwerden zu lassen. Dafür setzt er alle Hebel in Bewegung – und SAUL FIA nimmt uns mit auf dieser seiner Odyssee, atemberaubend und fesselnd, ohne Pathos und Melodram. Máttyás Erdélyi, Nemes' Kameramann, drehte auf 35 Millimeter im Academy-Ratio-Format. Im fast quadratischen Bildkader bewegt sich die Kamera auf Augenhöhe des Protagonisten, dessen Gesichtsfeld allein scharf ist, während sich alles andere in Schemen verliert oder einzig über eine Off-Tonspur vermittelt wird. Nemes erhielt für sein Meisterwerk den Grossen Preis der Jury und den Fipresci-Preis.

Der 54-jährige Todd Haynes – mit seinem erst sechsten Film und dem zweiten im Wettbewerb von Cannes – wurde lange als Anwärter für den Hauptpreis gehandelt. Sein CAROL ist die kongeniale Verfilmung des lesbisch-autobiografischen Romans von Patricia Highsmith, den diese 1952 unter einem Pseudonym herausgab. Highsmiths Liebesgeschichte zwischen der jüngeren, künstlerisch ambitionierten Therese und der etwas älteren, in wohlhabender Ehe mit Kind lebenden Carol war bahnbrechend nicht nur aufgrund der verbotenen Beziehung, die «Carol» vorurteilslos beschreibt, sondern auch wegen seines positiven Ausgangs. Erzählt wird von Therese (Rooney Mara), die in der Spielzeugabteilung eines grossen Warenhauses arbeitet und dort auf eine blendend schöne Frau, Carol (Cate Blanchett), trifft. Ihr Interesse füreinander ist unmittelbar, und sie kommen sich näher. Doch ihre Beziehung verkompliziert sich durch die Scheidung, in der Carol gerade steckt und in der es nicht zuletzt um das Sorgerecht für die Tochter geht: ein subtil konstruiertes Gesellschaftsdrama aus den konservativen Fünfzigern. Haynes arbeitete wieder mit Ed Lachman zusammen, der schon bei FAR FROM HEAVEN und I'M NOT THERE die Kamera führte und CAROL auf Super-16 drehte, um dem Stil von 35-Millimeter-Streifen aus den fünfziger Jahren möglichst nah zu kommen. So lässt CAROL in warmen Pastellfarben das New York der fünfziger Jahre wiederauferstehen. Eine Augenweide!

Von der Jury – unter dem Vorsitz der Coen-Brüder – wurde CAROL dann aber einzig für seine Darstellerin Rooney Mara ausgezeichnet (und dies erst noch ex aequo), während ein anderer Altmeister gänzlich leer ausging: Nanni Moretti mit MIA MADRE. Moretti, der 2001 für LA STANZA DEL FIGLIO die

Goldene Palme in Cannes erhalten hatte, kehrt nach HABEMUS PAPAM (2011) wieder zu einer persönlich gefärbten Geschichte zurück. MIA MADRE erzählt von der überbeschäftigten Regisseurin Margherita (eine hervorragende Margherita Buy und weibliches Alter Ego Morettis), die nicht nur den quirlig-spleenigen Barry (John Turturro) auf dem Set bändigen muss, sondern auch ge- und teils überfordert ist mit der todkranken Mutter und der eigenen halbwüchsigen Tochter. Moretti selbst spielt den – für einmal – souverän agierenden Bruder der Hauptfigur Margherita und schafft mit MIA MADRE ein kleines Meisterwerk von grossem Charme, das eine überraschend gelungene Balance zwischen witziger Situationskomik und eindringlicher Emotionalität kreiert.

Enttäuschend hingegen Gus Van Sants neuestes Werk, THE SEA OF TREES, dessen konventionell konstruierte Story um zwei suizidale Männer auf keinen melodramatischen Effekt verzichtet und von der Kritikergemeinde gar ausgebuht wurde. Und auch der erste Ausflug des taiwanischen Regisseurs Hou Hsiao-Hsien ins Wuxia-Genre mit THE ASSASSIN – einer Killerin im Dienst der Regierung, die sich irgendwann zwischen Leidenschaft und Mission entscheiden muss – vermochte nicht zu überzeugen. Das im China der Tang-Dynastie (618–907) angesiedelte Drama präsentierte sich trotz grossartiger Landschaften und minutiös ausgefeiltem Setdesign als langatmiges und auch etwas verwirliches Historiendrama. Die Jury sah das anders und prämierte Hou Hsiao-Hsien für sein aufwendiges Epos mit dem Preis für die beste Regie.

Hinter den Erwartungen zurück blieben gleich mehrere europäische Filmemacher, die sich an – auf Englisch gedrehte – Grossproduktionen mit

internationalem Starangebot wagten. So etwa Matteo Garrone mit IL RACCONTO DEI RACCONTI, seiner Verfilmung der fein gedrechselten barocken Märchensammlung des Neapolitaners Basile, die er zu einer unglücklich aktualisierten Mischung von Horror, Thriller und Fantasy anrichtete (mit Selma Hayek, Vincent Cassel und Alba Rohrwacher). Aber auch der Grieche Yorgos Lanthimos mit seiner grotesken Farce um Singles auf dem Weg zur Zwangsverpaarung strauchelt: THE LOBSTER (mit Colin Farrell, Rachel Weisz und Léa Seydoux) wird im Lauf der Fabel «Opfer» seines eigenen Zynismus. Das intime Familiendrama LOUDER THAN BOMBS des Norwegers Joachim Trier wiederum scheitert an der Starbesetzung mit der unterkühlten Isabelle Huppert, die der Geschichte Glaubwürdigkeit und Emotionalität entzieht.

Last, not least: die Filmnation Frankreich, die mit fünf von 19 Titeln im Wettbewerb wie immer gewichtig vertreten war – und als grosse Gewinnerin des 68. Festivals von Cannes hervorging. Jacques Audiard schuf mit seinem Flüchtlingsdrama DHEEPAN eine packende Geschichte um eine zusammengewürfelte Kleinfamilie – ein Kämpfer der Tamil Tiger, eine junge Frau und ein Waisenmädchen –, die aus Sri Lanka nach Frankreich flüchtet und in einer Pariser Banlieue erneut zwischen die Fronten gerät, diesmal zwischen diejenigen der Drogendealer. Für seinen engagierten Einblick in ein komplexes Flüchtlingsgeschick, das mit dem Ankommen in einem neuen Land längst nicht abgeschlossen ist, und einem Protagonistenpaar, das zum allerersten Mal vor der Kamera stand, erhielt Audiard die Goldene Palme zugesprochen.

Doris Senn

# Das Auto als mobiles Filmstudio

TAXI von Jafar Panahi



Ursprünglich hatte *Abbas Kiarostami* das Auto als ein zentrales Motiv für das iranische Kino entdeckt. Gleich mehrere seiner Filme (zum Beispiel *UND DAS LEBEN GEHT WEITER*, *DER GESCHMACK DER KIRSCHEN*, vor allem aber *TEN*) spielen fast ausschliesslich im Inneren eines Fahrzeugs. Wo im europäischen und amerikanischen Kino das Auto zumeist entweder Fetischobjekt oder eine rollende Entfremdungsmetapher ist, entdeckte Kiarostami es als ein Medium eigenen Rechts. Seine Autofilme verhandeln jeder für sich und jeder mit einem etwas anderen Ergebnis das Verhältnis von innen und aussen – und gleichzeitig, das ist die medientheoretische Pointe, das Verhältnis von Auto(ren)filmersubjekt und Welt.

Nun hat auch Jafar Panahi, der 1994 Kiarostamis Regieassistent beim Dreh von *QUER DURCH DEN OLIVENHAIN* war, einen Auto(ren)film gedreht: In *TAXI*, der auf der diesjährigen Berlinale mit dem Hauptpreis ausgezeichnet wurde, setzt er sich selbst ans Steuer eines Wagens (und trägt dabei auch innerhalb der Fiktion seinen eigenen Namen). Genauer gesagt, steuert er eben, dem Titel gemäss, ein Taxi und be-

gibt sich dabei auf eine Fahrt, die ihn nicht nur durch diverse Stadtteile Teherans führt, sondern auch in Kontakt mit verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen bringt – und die ausserdem den Film strukturiert, als einen Durchgang durch mehrere, mehrheitlich relativ strikt voneinander geschiedene Episoden, wenn nicht sogar Genres: Eine Szene früh im Film, in der Panahi ein mit jeder Menge offensichtlichem Kunstblut beschmiertes Unfallopfer ins Krankenhaus kutschiert, tendiert zur Groteske; eine (besonders schöne) Episode, in der seine Nichte und ein Strassenjunge die Hauptrollen spielen, verwandelt sich in ein *morality play*; wenn eine politische Aktivistin zusteigt, wird *TAXI* zum erstaunlich expliziten regimekritischen Traktat; und zwischendurch sorgt ein windiger, aber grundsympathischer Geschäftemacher, der sein Geld vor allem mit dem Verkauf teilweise doppelt illegaler, weil raubkopierter und ausserdem von der Zensur verbotener Filme verdient, für *comic relief*. (Nur eines ist das fluide Fiktionsexperiment *TAXI* ganz sicher nicht: ein Do-

kumentarfilm – ausgerechnet als solchen hatte ihn die dem eigenen Programm gegenüber nicht nur in diesem Fall erstaunlich ignorante Berlinale angekündigt.)

Dass Panahi seinen Beruf überhaupt ausüben kann, ist nach wie vor nicht selbstverständlich. Inzwischen hat sich zwar herausgestellt, dass das zwanzigjährige Berufsverbot, zu dem ihn das Islamische Revolutionsgericht im Jahr 2010 verurteilte, nicht geeignet ist, den Regisseur am Filmemachen zu hindern. Auch die zusätzlich verhängte sechsjährige Haftstrafe musste er bisher nicht antreten; der Berlinale-Preis dürfte glücklicherweise dafür sorgen, dass es der iranischen Justiz noch ein wenig schwieriger fallen wird, das skandalöse Urteil doch noch im vollen Umfang zu vollstrecken. Die Unsicherheit jedoch bleibt, ebenso die Angst vor der totalen Isolation.

Beides hat sich auf ergreifende Art und Weise in die drei Filme eingeschrieben, die er seit der Urteilsverkündung vollenden konnte. Die beiden Vorgänger *THIS IS NOT A FILM* (2011) und *CLOSED CURTAIN* (2013) hatten noch direkt auf die drohende Gefangenschaft Bezug genommen. Beide Filme spielten komplett im Inneren von Häusern, die gleichzeitig als Schutzräume und als Vorahnung einer Haftanstalt lesbar waren (der erste wurde in der Stadtwohnung des Regisseurs, der zweite in einer Villa am Kaspischen Meer gedreht). Vor allem *PARDÉ* entwickelte eine eigenwillige Spannung aus der Gegenüberstellung eines klaustrophobischen Innen und eines mysteriösen, unsichtbaren Aussen, das gleichzeitig als Sehnsuchtsort und als potenzielle Gefahrenquelle erschien.

Ein wenig ist auch das Auto, das im Zentrum des deutlich weniger depressiv gestimmten neuen Films steht, ein Schutzraum. Da er selbst hinter dem Lenkrad sitzt, behält Panahi die Kontrolle über die Situation, kann er entscheiden, wen er mitnimmt und wen nicht. Und die Fahrzeughülle bietet ihm provisorischen körperlichen Schutz – allerdings nur

vorläufig, wie sich am Ende des Films herausstellt. Ein Gefängnis allerdings ist sein Taxi gerade nicht – es geht Panahi nicht darum, sich von seiner Umwelt abzukapseln, sie lediglich distanziert, durch die Windschutzscheibe zu beobachten. Ganz im Gegenteil wird das Auto für ihn zu einem Medium der Kommunikation mit der Welt.

Das beginnt schon in der ersten Szene: Zunächst ist die Kamera hinter der Windschutzscheibe des fahrenden Autos positioniert und filmt nach draussen, in den Strassenverkehr. Bald jedoch nimmt der Regisseur sie auf und dreht sie um, richtet sie auf sich selbst: Der Blick nach draussen genügt nicht, es geht um Involvierung, um Interaktionen. Dazu passt, dass der Film die strikt subjektive Perspektive, die er am Anfang etabliert, bald aufgibt. Die Kamera löst sich von ihrem Platz auf dem Armaturenbrett, findet innerhalb des Wagens variable Perspektiven auf das Geschehen. Im Vergleich mit der formalen Strenge der Autofilme Kiarostamis könnte man das inkonsequent finden; aber ein solcher Vorwurf verfehlt die spielerisch-komische Intelligenz des Panahi-Films komplett. Denn das Grossartige an *TAXI* ist gerade, dass der Regisseur das Auto nicht nur in eine «Blickmaschine», sondern in ein mobiles Filmstudio und damit in einen sozialen Raum verwandelt. Wenn die Iraner seine Filme nicht mehr sehen dürfen, bringt er eben sein Kino zu den Leuten. Hauptdarsteller sind alle, die woanders hin wollen, als wo sie gerade sind.

Lukas Foerster

Regie, Buch: Jafar Panahi; Produktion: Jafar Panahi Film Production. Iran 2015. 82 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Weltkino Verleih, Leipzig





# Wenn die Schrift im Film zum Hauptdarsteller wird

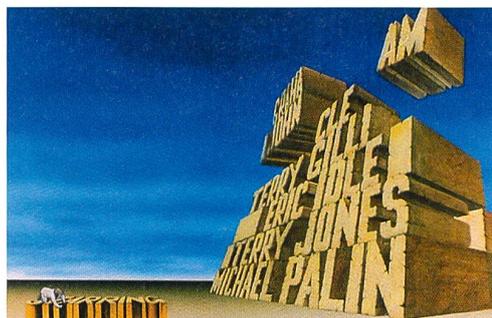
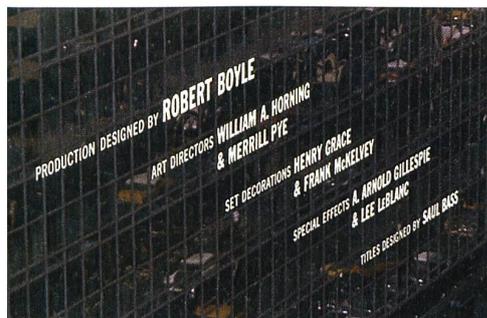
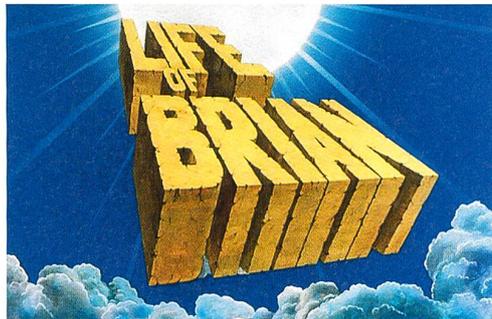
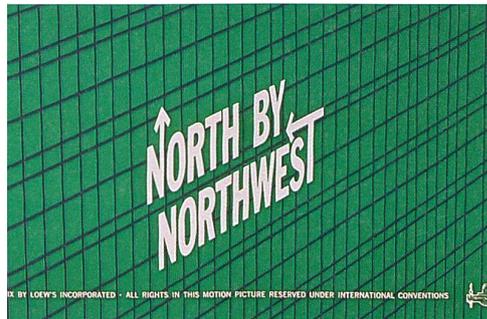
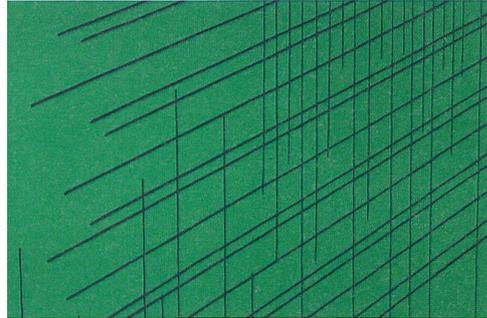
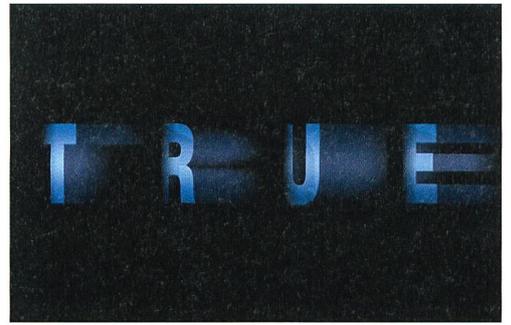
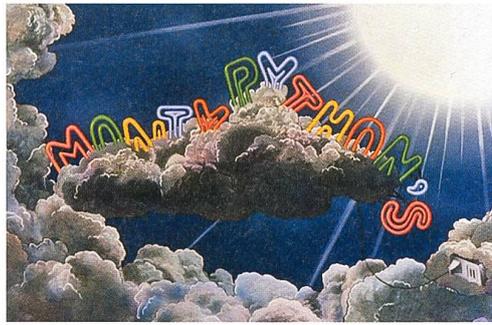
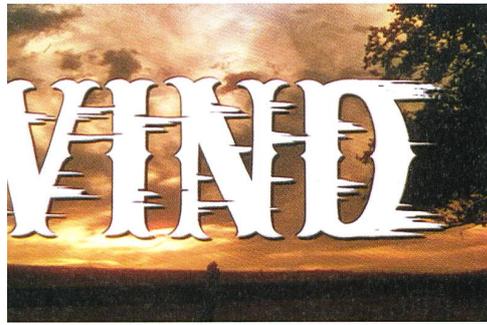
Im Schriftgebrauch zeigen sich die Eigenschaften des Films

von Bernd Scheffer

Die monumentale dreidimensionale Schriftarchitektur von 20th Century Fox beeindruckt in ihrem äussersten Pathos immer wieder von Neuem. Mit Begeisterung erinnern wir uns an den Vorspann vieler Spielfilme, bei denen Schrift eine herausragende Rolle spielt. Der Wind dehnt und verzerrt die Buchstaben von *GONE WITH THE WIND*. Wie über Eisenbahnschienen bewegen sich die Titelsequenzen von *UNION PACIFIC* in eine endlose Weite. Wir erinnern uns an die Arbeiten von Saul Bass zu Alfred Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* oder zu *PSYCHO*, wenn die Buchstaben des Titels bis zur Unlesbarkeit verrückt werden, verrückt spielen. Bizarren gestalteten Schlagwörter zum Filminhalt bietet auch Pablo Ferro in der Titelsequenz zu Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE*. In George Lucas' Filmreihe *STAR WARS*, so bemerkt Michael

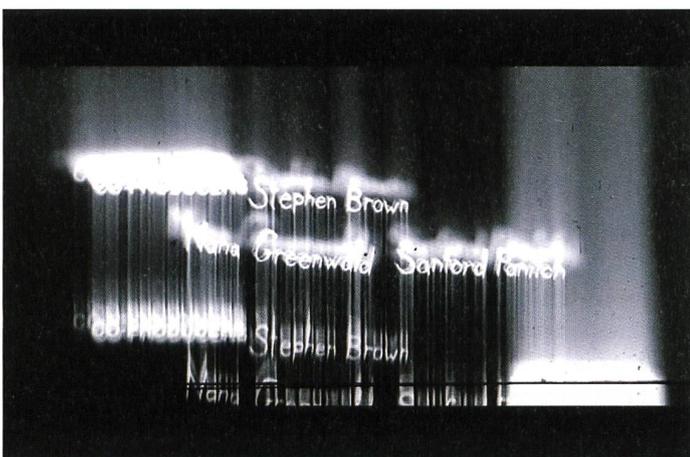
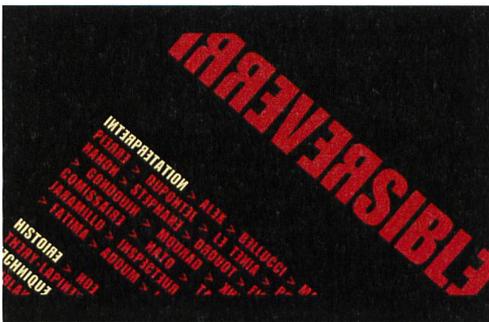
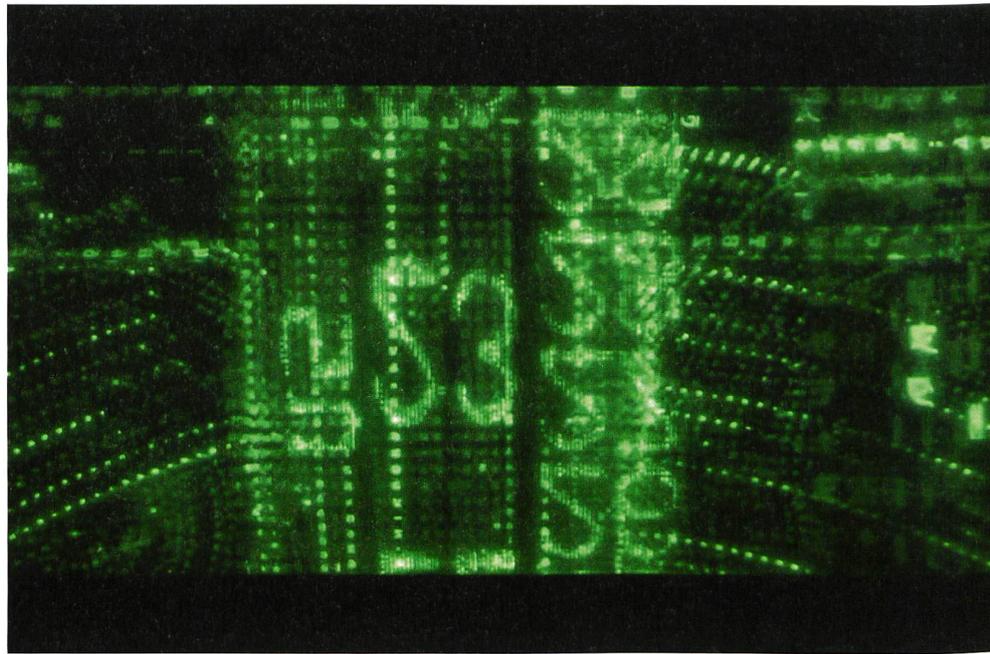
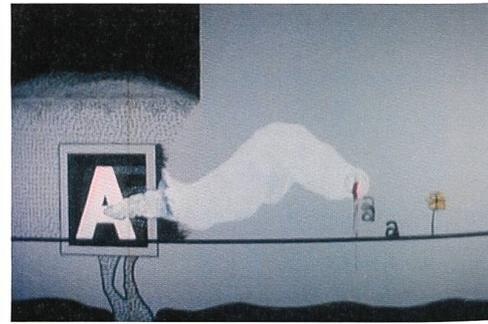
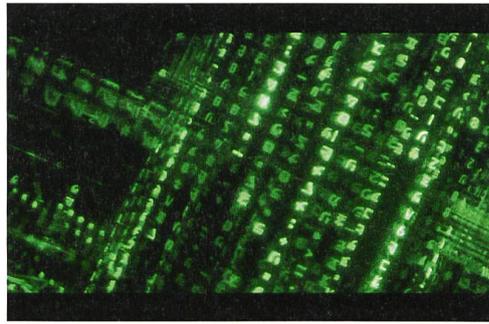
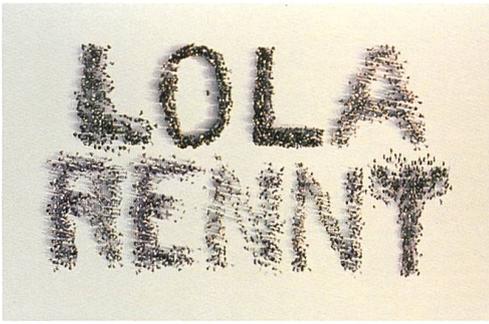
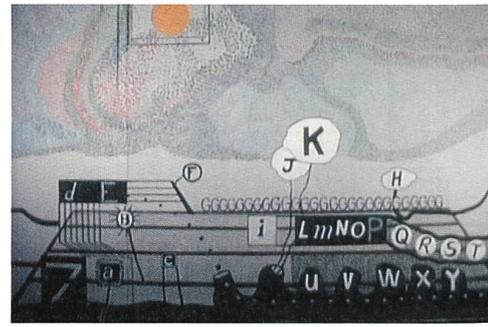


Schaudig, «(...) verlieren sich der Filmtitel und expository Informationen der jeweiligen Backstory als Rolltitel in den Tiefen des Universums beziehungsweise des Schwarzfilms». Wir erinnern uns auch an Terry Gilliams Titeldesign zu *MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN*, wo die schräge, absurd durcheinandergewürfelte Architektur der Schrift auf die parodistischen, satirischen Ziele des Films verweist. Man denke an Kyle Coopers berühmte Titelsequenzen zu James Camerons *TRUE LIES* und zu David Finchers *SE7EN* mit den aggressiven handschriftlichen Einritzungen in die Schichten des Films. Und in der Titelsequenz zu *LOLA RENNT* ordnet sich in verblüffender Weise eine amorphe Menschenmasse schliesslich zum Titel des Films. Mit eindrucksvollen Schrift"störungen", mit Seitenverkehrungen beginnt Gaspar Noés *IRRÉVERSIBLE*. Unvergesslich ist auch das Titeldesign der rasch strömenden und sich dabei rapide verändernden grünen Zahlen- und Buchstabenfolgen von *THE MATRIX RELOADED*.



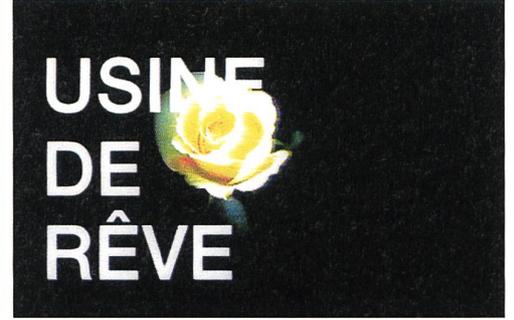
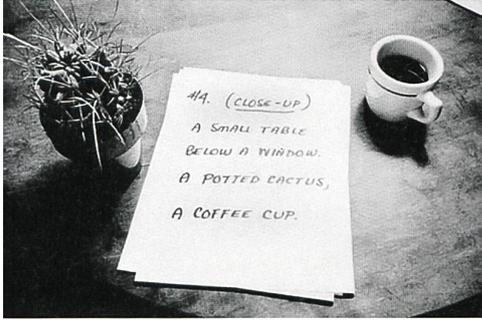
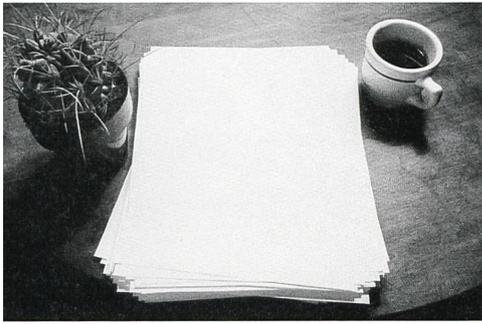
Weil Schrift herkömmlicherweise ein eher starres, autoritäres Medium ist, macht es Spass, Schrift völlig befreit zu sehen, sich etwa vorzustellen, wie in einem Film das Wort Hund anfängt zu bellen, wie das Wort Kuss selbst zum Kuss wird oder wie die Buchstaben im wörtlichsten Sinne aus einem Leib geboren werden – wie zum Beispiel in David Lynchs Debütkurzfilm *THE ALPHABET*: Ein grosses A gebiert unter entsprechenden Geräuschen mehrmals ein kleines a.

Eines der eindrucksvollsten Kinoerlebnisse in den fünfziger Jahren war es, zu sehen, wie zu Anfang eines Films sich die Schrift selbst schreibt, Buchstabe für Buchstabe auf schwarzem Untergrund. Solche Mittel sind oft angewendet und natürlich längst überboten worden. Ein frühes Beispiel ist der Beginn von Hans H. Zerletts *ES LEUCHTEN DIE STERNE* von 1938, wo ein Stern mit seiner Leuchtkraft den Filmtitel schreibt.



Neben den Titelsequenzen von Spielfilmen gibt es mehrere Bereiche, in denen Schrift im Film gewissermassen die Hauptrolle spielt: Viele Hunderte von bedeutsamen künstlerischen Arbeiten aus der ganzen Welt, auch aus dem arabischen und asiatischen Raum, nutzen

Schrift als das alleinige filmische Gestaltungsmittel. In der Schweiz sind vor allem die Schriftfilme von Silvie und Chérif Defraoui zu nennen, wie etwa *HOMME, FEMME, SERPENT*. Dabei geht es um die alttestamentliche Vertreibung aus dem Paradies, dargestellt in Zeichensprache und durch die Projektion deutscher und französischer Wörter auf die gestikulierenden Hände. In *EXPOSITION / SUREXPOSITION* öffnen oder verstellen Buchstaben wie Fenster oder Vorhänge den Blick auf die Filmbilder. Die herausragende Rolle filmischer Schrift kann man studieren in Jean-Luc Godards *LE GAI SAVOIR*: Fortlaufend werden die verschiedensten Texte eingeblendet, und es werden einzelne Bilder handschriftlich kommentiert, beispielsweise verweist «Freud» auf den Kopf einer nackten Frau und «Marx» auf ihren Schambereich. In Godards *SIX FOIS DEUX / SUR ET SOUS LA COMMUNICATION* wird ein über sehr lange Zeit als Standbild zu sehendes Foto, das eine brutale Hinrichtung durch ein Bajonett zeigt, mit kurzen Einblendungen auch schriftlich kommentiert. In Godards *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* legen sich über den suggestiven Strom der zitierten Filmbilder fortlaufend Schrifteinblendungen wie eine Gegenrede. Der Künstler Hollis Frampton hat 1972 mit *POETIC JUSTICE* tatsächlich ein Drehbuch verfilmt: Der dreissigminü-



tige Film zeigt in einer Art von Stilleben nichts anderes als die Abfolge von 240 Textseiten eines Drehbuchs; es gibt keinerlei übliche Filmbilder in diesem wunderbaren Film.

Neben den Arbeiten aus dem Bereich der bildenden Kunst und der Videokunst sind vor allem die zahlreichen Werbespots als «Schriftfilme» hervorzuheben. Imponierende Werbefilme aus den zwanziger und dreissiger Jahren spielen mit bewegten Buchstaben und Worten, so etwa *FILM/KIPHO* von Julius Pinschewer und Guido Seeber, eine Werbung für die Berliner Kino- und Photoausstellung von 1925. Oder Oskar Fischinger in *KREISE*: «Fischinger blendet neben animierten farbigen Kreisen den Werbeslogan "Alle Kreise erfasst ToLiRAG Berlin" über die zweite Hälfte seines knapp zweiminütigen Reklamefilms ein. Zur Musik von Richard Wagner und Edvard Grieg lässt Fischinger in diesem ersten europäischen Vollspektrum-Farbfilm die schriftlichen Einblendungen in Schriftgrad, -art und -farbe variieren und sich zu den Kreisen vervielfachen», schreibt Christine Stenzer.

Besonders im Rahmen der aktuellen Film-, Video- und Computerkunst haben sich in den letzten Jahrzehnten einzigartige Perspektiven für die Schrift im Film entwickelt. Insbesondere das Internet erweist sich mittlerweile als Ozean bildhafter, filmischer Schrift. Bewegte Bilder und Schrift sind kaum noch getrennte Medien, sie sind längst ununterscheidbar geworden. Anders und pointiert gesagt: Alles, was im Film (und in anderen Künsten) wirklich bedeutsam ist, ereignet sich als Grenzverwischung, als Grenzüberschreitung.

Der Film verändert und erweitert nicht nur die Potenziale der Schrift, vielmehr gilt auch umgekehrt (das zeigen die vielen Beispiele): Durch die immer wieder erneuerte Konzentration auf die Typografie, auf das Schreiben gewinnt auch der Film selbst neue inhaltliche und formale Dimensionen. Trotz aller prominenten und früheren Forderungen nach einer völligen Eigenständigkeit der Filmkunst, nach einer radikalen Verbannung von Sprache und Schrift aus dem Film, hat sich allein der Gegentrend durchgesetzt: Wir sprechen etwa mit Christian Metz von «Sprache des Films» oder mit Alexandre Astruc von der «caméra-stylo», der «Handschrift der Camera». Der Blick auf die Schrift im Film kann lehren, was ein Film ist, wie ein Film funktioniert. Und über das Medium des Films kann man nur etwas lernen, wenn man sich nicht in den Sog einer Story ziehen lässt, wenn man einen Film zumindest gedanklich anhält, wenn man beobachtet, wie der Film mit anderen Medien und mit seiner eigenen Medialität umgeht.

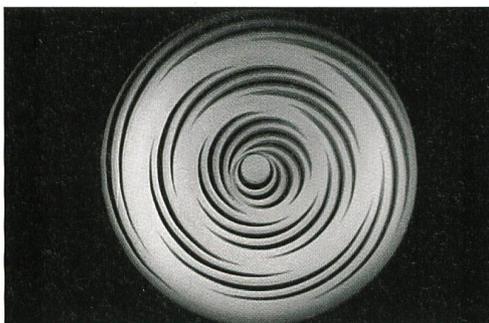
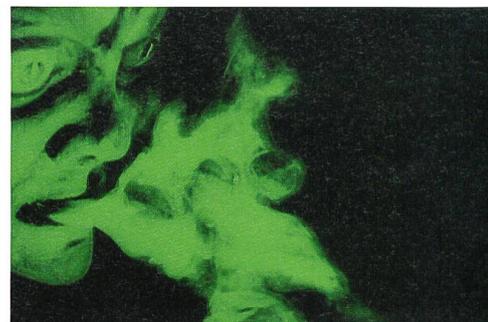
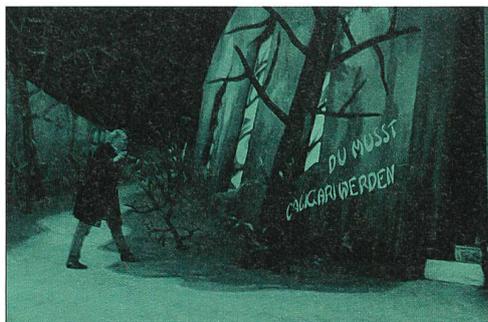
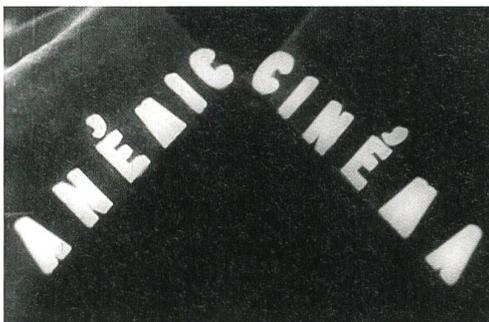


#### Das Kino im Kopf:

##### Das Bewusstsein erfindet den Film

Man verstünde zu wenig vom Film, wenn man nur seine mechanische "Technik" verstünde. Das Kino gab es schon lange vor dem Kino, denn seit es menschliches Bewusstsein gibt, gibt es zugleich auch das Kino im Kopf. Die Art und Weise unseres Bewusstseins, unserer Träume, Phantasien, Pläne und Visionen erklärt die Weltherrschaft des Films (und weit weniger seine materielle Technik). Es gab immer schon im Bewusstsein und als Bewusstseinsprozess ein technikfreies «Kino ohne Film»: «Das Kino ist so alt wie der Mensch, der sein vorübergehendes Leben betrachtet, so alt wie unsere Eitelkeit, die vor Schlafengehen bei niedergebrannten Kerzen im Spiegel sich blickt. Ob Mysterienspiel, ägyptische Relieffolge oder chinesisches Makimono, es war Cinema.» (Carl Einstein 1922)

Augen konnten schon immer «weit geschlossen» werden – nicht erst seit Stanley Kubricks *EYES WIDE SHUT*. Und wenn man die Augen schliesst, wenn man träumt, kann man gerade auch Schrift in Bewegung versetzen. Schon in mittelalterlichen Handschriften zeigen sich erste Bestrebungen, Buchstaben und Körperformen miteinander zu verbinden und dabei in Bewegung zu bringen. In illustrierten Handschriften wachsen Spruchbänder, um nicht zu sagen Sprechblasen aus den Mündern der Heiligen. Darstellungen dieser Art kann man nicht nur als erste Bausteine späterer Comics verstehen, sondern auch als Vorwegnahme der erst mit dem Film vollends realisierbaren Versuche zur Bewegung und Vertonung von Schrift. Erst die Möglichkeiten des Films lösen alte Erwartungen an Schrift ein. Und dadurch kommt die Schrift nicht, wie manche meinen, an ihr Ende, das Gegenteil ist der Fall: Filme widerlegen alle pessimistischen Annahmen, die einen Verfall oder zumindest eine Marginalisierung der Schrift befürchten.



Die schon seit Gutenberg beweglichen Lettern sind vom Papier als ihrem zunächst einzigen Trägermedium weitergewandert zu den Filmleinwänden und TV- und Computerbildschirmen. Dabei haben sich völlig neue Möglichkeiten des Zusammenspiels eröffnet, das in den Kulturen des Buchdrucks kaum zu erahnen war. Kenner der frühen Kinematografie werden es bestätigen: Kaum ein anderes Thema bestimmt den Film in seinen ersten Jahrzehnten so stark wie die Schrift. Überall taucht sie in intensiver Weise auf, nicht nur im Vorspann oder Abspann und auch nicht nur in den oft unentbehrlichen Zwischentiteln der Stummfilme, vielmehr ist Schrift das bevorzugte inhaltliche und formale Element der filmischen Gestaltung auffällig vieler Filme aus der Anfangszeit des Kinos. Damit ist zugleich in eindrucksvoller Weise die These von Marshall McLuhan bestätigt, dass der Inhalt eines Mediums immer ein anderes (älteres) Medium ist. Eher widerlegt ist hingegen McLuhans These vom «Untergang der Gutenberg-Galaxis». Zweifellos gibt es Formen der Medienkonkurrenz, besonders in der Entstehungsphase neuer Medien, aber die Anschlussmöglichkeiten, die Koexistenzen und die Vernetzungen der einzelnen Medien herrschen vor.

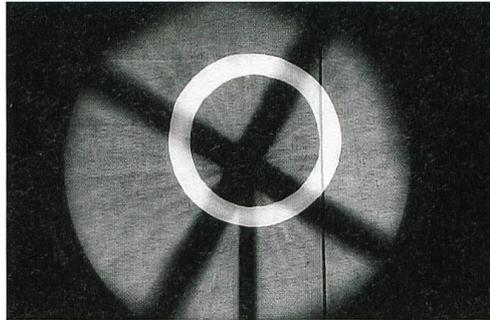
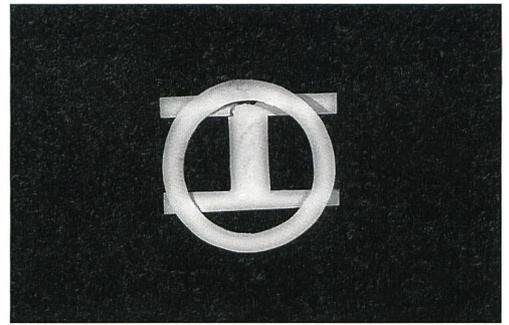
#### **Laufschrift, Leuchtschrift, Atemschrift, Zauberschrift**

Aus dem Jahr 1897 stammt ein Werbefilm des Filmpioniers Thomas Alva Edison für Admiral Cigarettes. Die Parole «We all smoke» ist in grossen Lettern auf einem Spruchband zu sehen, das während der kurzen Szene entrollt wird. Dieser Film dürfte übrigens einer der ersten Werbefilme überhaupt sein. In Edwin S. Porters COLLEGE CHUMS von 1907 und in DES PFARRERS TÖCHTERLEIN von 1913 des deutschen Regisseurs Adolf Gärtner werden die neuen Möglichkeiten des Telefons



als Überbrückung räumlicher Entfernung durch die Visualisierung von Schrift veranschaulicht: Beide Telefonpartner sind gleichzeitig im Bild zu sehen und ihre im Stummfilm lautlosen Worte bewegen sich als Laufschrift hin und her.

Ab 1920 haben vor allem die Künstler der französischen Avantgarde die Schrift in ihren nichterzählerischen Kurzfilmen gleichsam zur Hauptdarstellerin gemacht: Man Ray, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Maurice Lemaître, Isidore Isou, der Begründer des Lettrismus. Sie produzierten «Schriftfilme»: So nennen wir jene analog oder digital basierten Kurzfilme oder Filmteile aus künstlerischen Arbeiten, in denen bewegte, animierte und grafisch auffällig gestaltete, meist farbige und meist auch vertonte Schrift jeweils die Hauptrolle spielt. Der Österreicher Marc Adrian verwendet die Bezeichnung erstmals programmatisch ab Mitte der fünfziger Jahre. Gebräuchlich sind auch Begriffe wie «Textfilme», «Kinetische Filme» oder «Type Motion».



Das berühmteste frühe Beispiel für die herausragende Rolle von Schrift im Film dieser Zeit ist wohl Robert Wienes *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* von 1920. Nicht nur in den Zwischentiteln, sondern gerade auch innerhalb des Films selbst wird Schrift abgefilmt. Die Aufforderung «Du musst Caligari werden!» prangt wie eine Neonschrift beziehungsweise wie eine Lichtprojektion an den Hauswänden. Allen Ernstes kann der Film als Erfindung der beleuchteten Fassadenschrift gelten. Dazu schreibt Ulrich J. Beil: «Die Schrift begnügt sich nicht damit, „Notbehelf“ zu sein oder dezent zu kommentieren, was die Bilder zwangsläufig verschweigen. Die zerrissene Dynamik der Lettern, teils Handschrift, teils Holzschnitt, die auf gezackten Untergrundflächen wie auf Glassplittern hochzuschnellen scheinen, zieht mit ihrer so aggressiv wie fragil wirkenden Ästhetik die Aufmerksamkeit auf sich und zeugt auf ihre Weise von der Unruhe, der inneren Spannung der Figuren. Sie übersetzt das expressionistische Design der Caligari-Kulisse geradezu comicstripartig in den Bereich der Schrift – einer Schrift, die den Zuschauer wie eine Schlagzeile anzuspringen scheint und so die Gefühle des Unheimlichen verstärkt.»

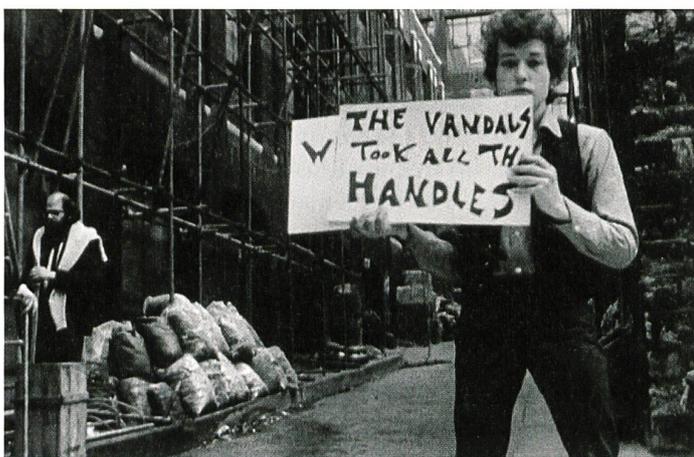
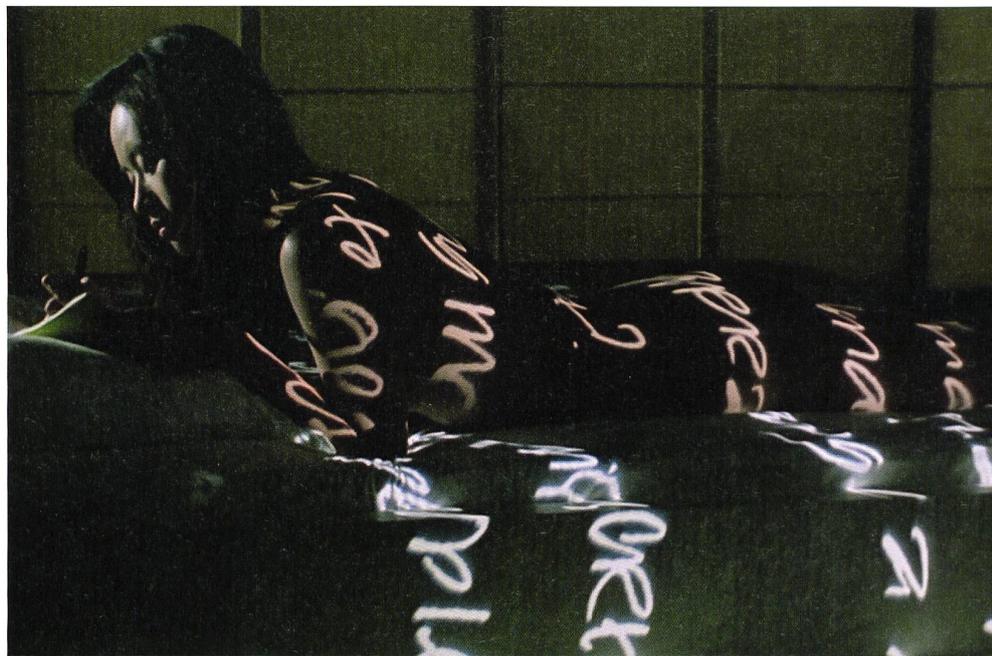
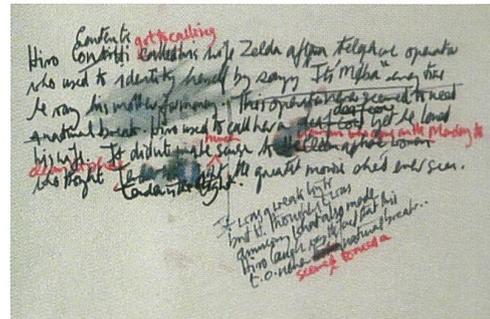
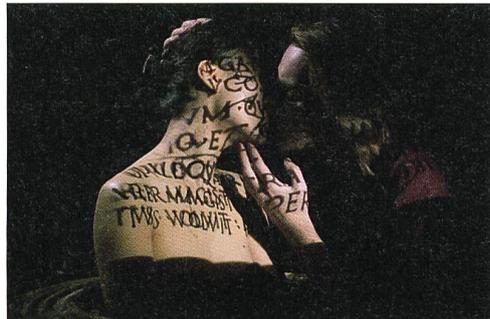
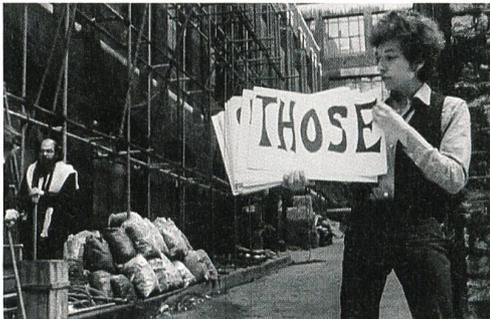
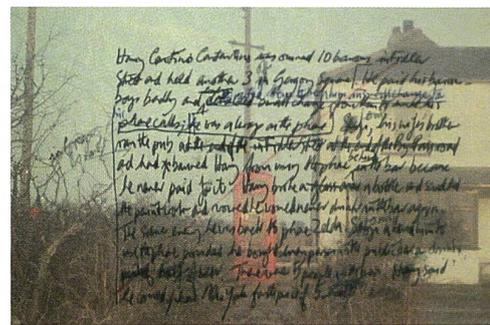
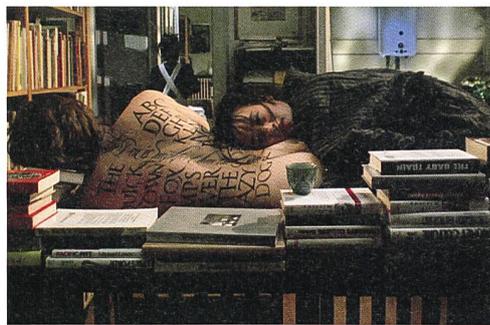
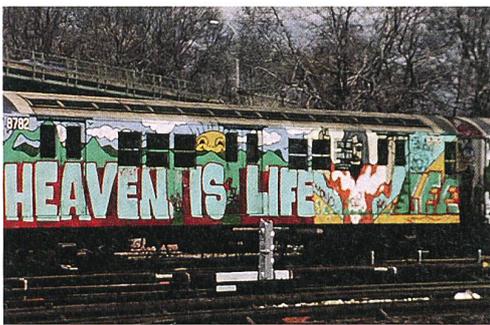
Die Caligari-Filmästhetik wurde auf bemerkenswerte Weise übernommen und weiterentwickelt: Im Jahr 1928 haben James Sibley Watson und Melville Webber Edgar Allen Poes Erzählung «The Fall of the House of Usher» im expressionistischen Raum- und Schriftdesign ver-

filmt, was Mario Grizelj wie folgt wertet: «Die Schriftbildszenen sind so eindrücklich, dass sich nie genau sagen lässt, ob hier eher gelesen oder geschaut wird, ob es hier eher um die Schrift als symbolische oder um Schrift als typografische Grösse geht.»

Paul Wegener und Karl Boese thematisieren in *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* die magischen Möglichkeiten von Schrift und lassen sie als Nebel- oder Rauchschrift, als Atemschrift und Zauberschrift im Filmbild erscheinen. In Murnaus *NOSFERATU* tauchen immer wieder rätselhafte Schreiben auf. Gemäss Ulrich J. Beil führt auch Fritz Lang in *DR. MABUSE, DER SPIELER* eine breite Palette von Schriftelementen vor Augen: «Neben Visitenkarten, Extrablättern, Zetteln und Briefen sind zum Teil überdimensionale Buchstabenfolgen in Geschäftsstrassen und auf Litfasssäulen zu sehen, magische Lettern erscheinen auf einem Spieltisch oder bringen hypnotische Befehle zum Ausdruck – und schliesslich schweben Schriftzeichen, von jeder Fixierung auf Zwischentitel losgelöst, frei durch den Raum.» Auch Sergej M. Eisensteins *STACHKA (STREIK)* von 1925 zeigt, dass Schrift nicht nur als Hilfsmittel des noch unvermeidlichen Stummfilms auftaucht, sondern als zentrales Gestaltungsmittel. Christine Stenzer beschreibt das so: «An der Schwelle zwischen der statischen Schrift der Zwischentitel und einem rotierenden Rad als Metapher für Bewegung markiert das „HO“ – das russische Wort für „aber, sondern“ – den Übergang zwischen den gesellschaftlichen Schichten: Die statische Schicht als Machtvehikel der Bourgeoisie wandelt sich zu einem Rad der Fabrik, der Sphäre der Arbeiter und Proletarier.»

#### Schrift in Freiheit, Schrift-Erotik

So, wie wir Schrift normalerweise kennen, ist Schrift ein durchaus autoritäres Medium: Etwas ist festgeschrieben in Protokollen, Formblättern, Urkunden oder Urteilen, man hat es schwarz auf weiss. Schrift ist hier starr, es gibt einen zuweilen geradezu tödlichen Unterschied zwischen einem schriftlichen und einem mündlichen Befehl. Doch mithilfe des Films und der neuen Medien fangen die Buchstaben plötzlich an, sich zu bewegen, zu tanzen, im Takt der Musik werden sie eingefärbt und deformiert. Weil man Schrift anders kennt, hat man geradezu unvermeidlich grosse Freude daran. Hierin zeigt sich die herausragende emotionale Komponente vieler Schriftfilme, zuweilen auch ihr antiautoritärer, ja rebellischer und erotischer Charakter.

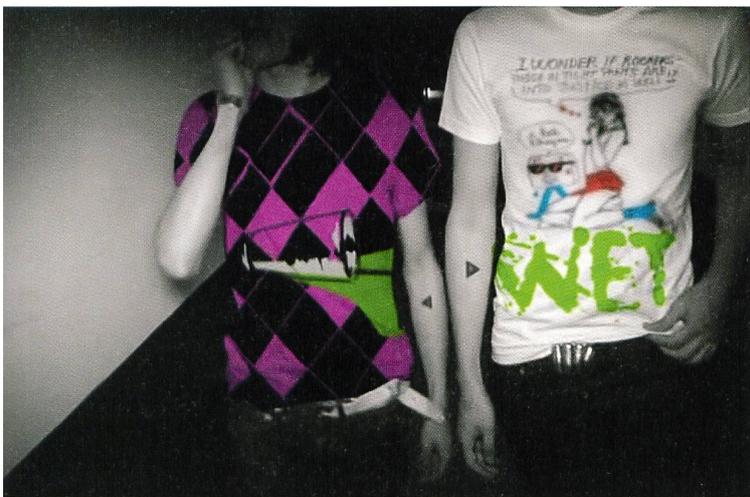
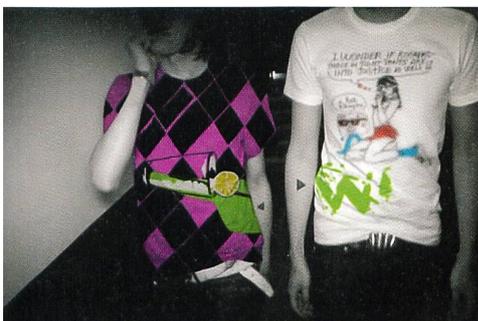
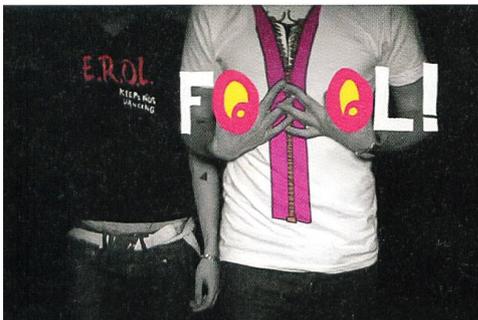
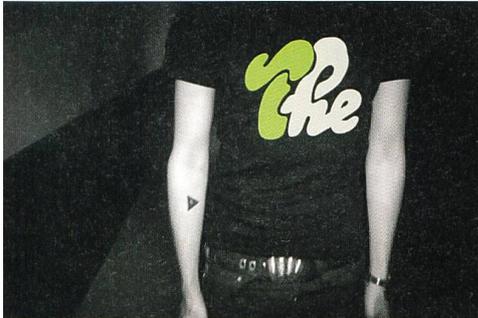
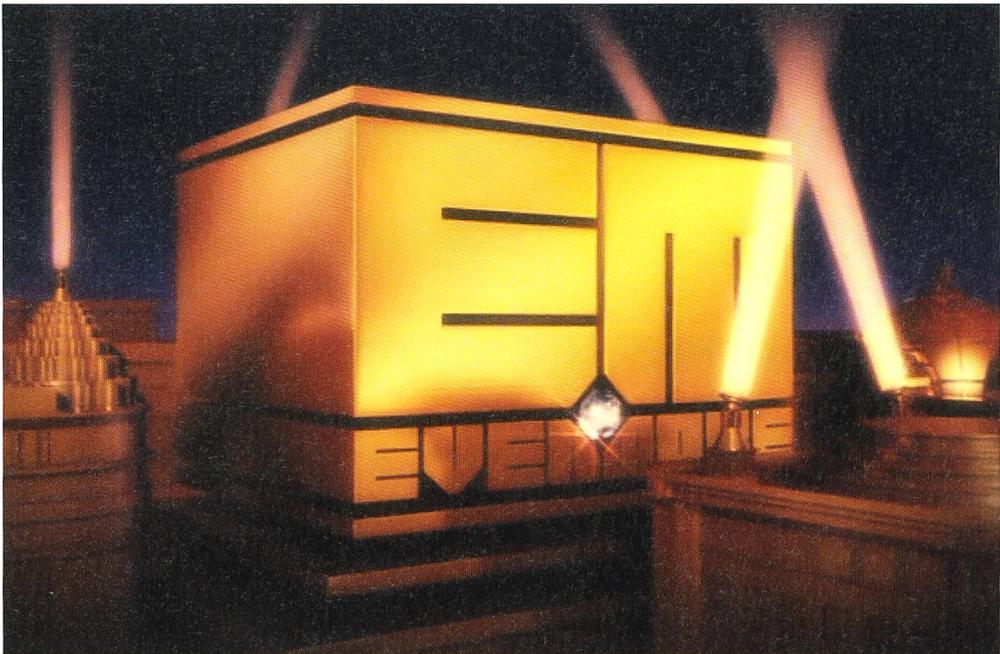


Schriftfilme verbreiten sich in nahezu allen Lebensbereichen: In all unseren Kommunikationsformen sind sie präsent, in den Landschaften unserer Städte, in Schaufenstern und an Fassaden, in den tatsächlichen oder imaginären Passagen unserer Lebenswege, die wir tagtäglich durchwandern, auf unserer Haut. Auch in den Arbeitsräumen sind

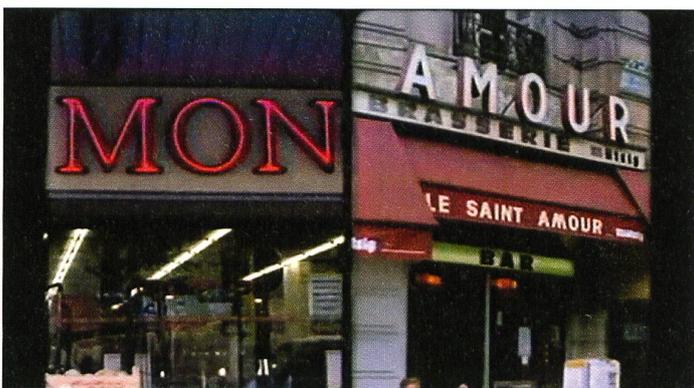
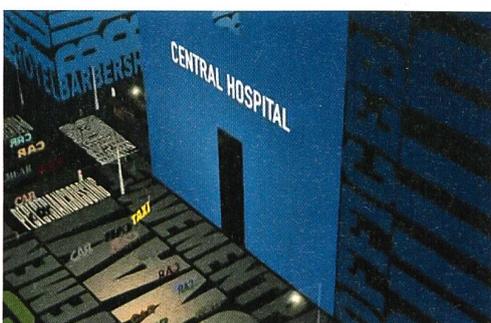
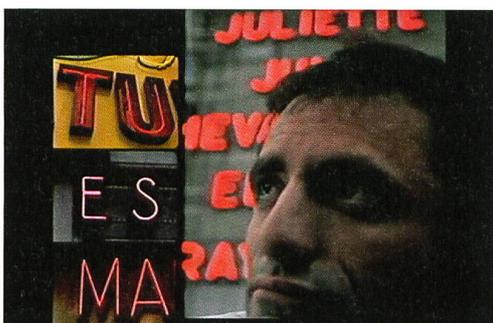
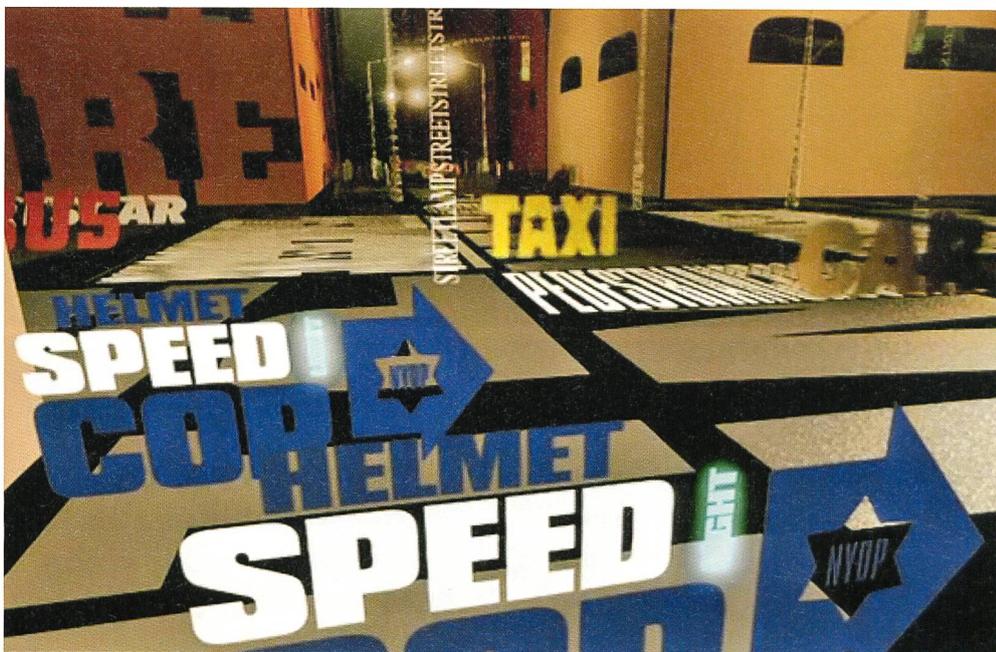
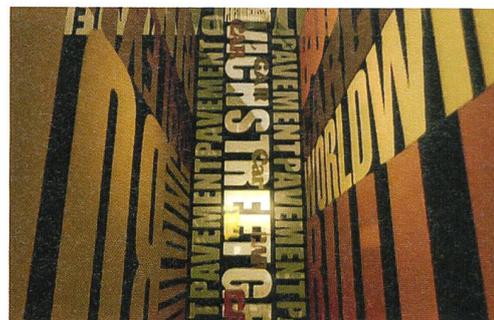
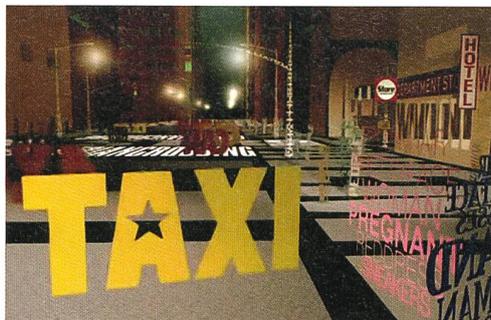
sie zu sehen und zu hören – die wunderbaren Schriftfilme. Sie können zeigen, dass unsere Welt nach wie vor beschriftet ist, dass wir, selbst in Bewegung, ständig auf Schrift in Bewegung stossen, nicht nur in den Metropolen der Welt wie am Picadilly Circus in London oder am Times Square in New York. Beinahe jedes T-Shirt bietet Schrift in Bewegung. Nur wenige Fussballstars laufen noch frei von Tattoos, die vor allem Texte darbieten, über den Platz.

Schriftfilme oder Teile davon finden sich in vielen Medien – vom Graffiti bis zu den Animationen des Internet. Wenn man sich vor Augen führt, dass zumindest in der Anfangszeit der Graffiti die Eisenbahnzüge von S- und U-Bahnen deren bevorzugter Schauplatz waren, dann macht die Bewegung der beschrifteten Waggons, die durch die Grossstadt fahren, aus den Graffiti eine Art von alltäglich gegenwärtigem Film, ohne dass es dabei eines dunklen Kinoraums bedarf.

Das möglicherweise erste Musikvideo überhaupt stammt 1967 von D. A. Pennebaker und zeigt, wie Bob Dylan begleitend zu seinem Song «Subterranean Homesick Blues» auf Schrifttafeln den Songtext präsentiert und die einzelnen Schrifttafeln zu Boden fallen lässt. Es gibt Dutzende von Musikvideos, die diese Szene nachgestellt haben.



Von den vielen Filmen, in denen Schrift dadurch in neue Bewegungen gerät, dass unmittelbar auf Körper projiziert wird, seien hier nur PROSPERO'S BOOKS und THE PILLOW BOOK von Peter Greenaway genannt. Beschriftungen der menschlichen Haut, Tätowierungen heben in diesem Film die erotische, die sexuelle Komponente einer Schrift in Bewegung hervor. Einer seiner ersten Filme ist DEAR PHONE, ein reiner Schriftfilm. Die Körperbeschriftung erreicht in Musikvideos (fast alle sind auf Youtube zu sehen!) ein Spitzenniveau: Zum Beispiel das Video zu D.A.N.C.E. (Jonas & François; digital animiert Schrift schwebt frei im Raum oder zeigt sich fortlaufend auf unzähligen T-Shirts). Die Logos internationaler Firmen zitiert DVNO von Justice. Man sehe sich unbedingt das Video LA TOUR DE PISE von Michel Gondry an: Der ganze Songtext erscheint als Werbeschrift im öffentlichen Raum. – Ausserordentlich faszinierend sind die filmarchitektonischen Möglichkeiten, die Schrift in Musikvideos erzielt: Am schönsten ist wohl immer noch das Video zu Alex Gophers «The Child» (Antoine Bardout-Jaquet, Ludovic Houplain von der Gruppe «H 5»), das Stephan Packard so beschreibt: «Schon die erste Einstellung präsentiert aus dem Wort Cloud geformte Wolken, um dann eine riesige Stadtlandschaft zu zeigen, deren Strassen,



Hausfronten, Fenster, Türen, Autos und Passanten aus Buchstaben und Wörtern bestehen, die eben diese Gegenstände bezeichnen. (...) Der sehr sehr lange Cadillac wird geformt aus dem Schriftzug Veryverylongcadillac.» Ein zu schnell fahrendes Taxi, bestehend aus den Buchstaben T-A-X-I wird von den ratternden Motorrädern der S-P-E-E-D-C-O-P gestoppt und über Buchstabenstrassen und -brücken zum C-E-N-T-R-A-L-H-O-S-P-I-T-A-L geleitet, wo dann T-H-E C-H-I-L-D zur Welt kommt.

Alle neueren Schriftfilme sind eng mit Musik verknüpft. Nicht selten tanzen die Buchstaben zur Musik. Schriftdarbietungen werden im Film also nicht nur visuell erweitert und in Bewegung gebracht, sondern auch in intensiver Weise nunmehr hörbar. Der Film macht es möglich, dass die Songtexte nunmehr exakt passend zur Musik gestaltet werden können. Kein Beispiel zeigt das besser als das Video zu «Sign o' the Times» von Prince.

Mit IKON / KINO hat der Hannoveraner Künstler Timm Ulrichs den kürzesten Schriftfilm gemacht: Er dauert nur drei Sekunden. 24 Variationen der Buchstaben I-K-O-N werden, für unser Auge kaum wahrnehmbar, durchgespielt, bis sich IKON in KINO verwandelt hat. 24 Buchstaben hat das Alphabet, 24 Bilder pro Sekunde hat(te) der Film.

*Bernd Scheffer, Professor für Literatur- und Medienwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, ist Begründer und Mitherausgeber der elektronischen Zeitschrift «Medien-observationen».*

*Alle hier erwähnten Beispiele sind ausführlich dargestellt, illustriert und kommentiert im Buch «Schriftfilme» (Hg. von Bernd Scheffer u.a. Ostfildern im Verlag Hatje Cantz 2014; dort sind auch die Zitate nachweisbar). Jetzt im Sommer 2015 erscheint eine DVD-Box mit zahlreichen Filmbeispielen, nachzufragen beim Zentrum für Kunst- und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe.*

# Digitale Bedrohung im Urzeit-Look

JURASSIC WORLD von Colin Trevorrow



JURASSIC WORLD ist bei weitem die konsequenteste Weiterführung aller bisherigen Fortsetzungen von JURASSIC PARK. Nach Steven Spielberg, dem Regisseur der ersten zwei Teile, geht das neueste Sequel einen Weg, «den keiner der früheren Filme einzuschlagen gewagt hat». Ein Film, «mit dem JURASSIC PARK zum Leben erwacht». Im Gegensatz zu seinen Vorgängern löst JURASSIC WORLD ein Versprechen ein, das sich schon seit dem ersten Film aufdrängt: den Park zu öffnen.

Wie das Original von 1993 spielt auch JURASSIC WORLD auf der Isla Nublar. Und wie damals übernimmt Special-Effects-Legende Phil Tippett die Führung über die Animationen. Von den früheren Schauspielern erscheint niemand auf der Leinwand, und auch die Regie wurde von einem noch eher unbeschriebenen Blatt geführt, dem Regisseur Colin Trevorrow, der 2013 von Spielberg für diese Aufgabe auserkoren worden war.

Die Geschichte ist schnell erzählt: Zwei- und zwanzig Jahre nachdem das Projekt des

kauzigen Multimilliardärs John Hammond in einem Disaster endete, wird der Park endlich eröffnet. Im Gegensatz zu den früheren Sauriern lassen sich die Geschöpfe der neuen Anlage aber zähmen. Als talentiertester Trainer entpuppt sich der verwegene Parkangestellte Owen Grady, der unter der Aufsicht der attraktiven Parkleiterin Claire Dearing das Verhalten von Velociraptoren studiert. Inhaberin der Anlage ist die Masrani Global Corporation, die Wissenschaftler beauftragt, aus mehreren Sauriern einen genetischen Hybriden zu züchten. Der Zuschauer magnetisiert sich dann aber als hochintelligente Bestie, die Menschen überlisten kann und aus bloßem Genuss Jagd auf alles eröffnet, was sich bewegt.

Wie seine Vorläufer ist JURASSIC WORLD ein Film, bei dem man schon im Voraus weiß, was man kriegt: eindrucksvolle Bilder, hektische Raubjagden, gestochen scharfe Saurierzähne. Eine unterhaltsame Katastrophengeschichte über eine Gesellschaft, die ihre Grenzen überschritten hat. Motivisch

brav in der Tradition von antiken Unglückszenarien wie Ikarus oder Büchse der Pandora. Und wie beim ersten Film bewegt sich die Kamera zuerst lange durch den riesigen Park, bevor die Echsen ausbrechen.

Auch an starken Begegnungen zwischen Mensch und Tier fehlt es nicht. Wenn in der Wassershow ein weißer Hai zum Imbiss eines riesigen Mosasauriers wird, der wie ein dressierter Delfin aus dem Wasserbecken springt, um seinen Köder zu holen, ist das nicht nur mit Humor gemeint. Die Szene markiert auch den Bruch mit den Prämissen von Hai-fischthrillern. Und sie macht klar: JURASSIC WORLD kündigt einen Horror an, der alle bisherigen Ungeheuer in den Schatten stellt. Eine ungeahnte Ära des Schreckens, verkörpert durch den immensen Fortschritt der genetischen Forschung. «Wir haben im letzten Jahrzehnt mehr von der Genetik gelernt als in einem ganzen Jahrhundert durch das Ausbuddeln von Knochen», verlautbart Claire.

Gerade die Verkündung dieser neuen Ära ist es, mit der JURASSIC WORLD die Ideologie seiner Vorgänger ans Licht treten lässt. Die Furcht vor den unkontrollierbaren Geschöpfen ist hier nämlich die Angst vor einer sich verselbständigenden Technologie. Die Eröffnung des Parks und die Bedrohung durch rational denkende Raubtiere zeigen, dass es sich dabei allerdings nicht um die Gentechnik, sondern um die digitale Technologie handelt. Die Angst vor einer hochgradig intelligenten Killermaschine, die wir selbst hervorgebracht haben. Um das zu veranschaulichen, lohnt sich ein Blick zurück auf das Original von 1993.

Der Film beginnt prophetisch. Die ersten Worte des Hauptdarstellers Sam Neill sind: «Ich hasse Computer.» Mit dieser Bemerkung betritt er den Film als Dr. Alan Grant. Ein Paläontologe, der zusammen mit seiner Freundin Dr. Ellie Sattler und dem Chaostheoretiker Dr. Ian Malcolm von Unternehmer John Hammond gebeten wird, sich dessen Park näher anzusehen, um die letzten Bedenken vor der Eröffnung aus dem Weg zu räumen. Noch bevor sie ihre verhängnisvolle Reise antreten, erklärt Grant einer Touristengruppe in der Wüste von Montana den Knochenbau von Velociraptoren anhand eines Computerbilds. Als ein kleiner Junge meint, das Bild wirke nicht besonders angsteinflößend, greift Grant zu einer fossilen Raptorenklaue, mit der er dem Kind am Leibe demonstriert, worin die Gefahr dieses Sauriers besteht: in seiner hohen Intelligenz, die ihn in Rudeln jagen und Überraschungsangriffe aushecken lässt. Kurz: Was auf dem Bildschirm harmlos aussieht, ist in Wirklichkeit sehr gefährlich. Wenn das Lebendige aufhört, Bild zu sein, und Wesen wird, ist es bereits zu spät.

Die digitale Technik spielt eine Schlüsselrolle. Ohne die Rechenleistung moderner Computer wäre es Hammonds Team nicht gelungen, die Saurier-DNA zu rekonstruieren.

Darüber hinaus werden sämtliche Laborabläufe, die elektrischen Zäune, die Überwachungskameras, die Fütterung der Tiere und die Fahrt durch den Park mit einem computergesteuerten System betrieben. Das Abschalten dieses Systems ist es dann auch, was die lauernernde Bedrohung freisetzt.

Die Gefahr wird durch zwei Saurierarten verkörpert: den Tyrannosaurus Rex und die Raptoren, die sogar imstande sind, Türen zu öffnen. Das Gefährliche an diesen Kreaturen ist nun nicht unbedingt ihre Fähigkeit zu töten, sondern ihre Eigenschaft, sich nicht voraussehbar zu verhalten. Diese Bedrohung zeigt sich auch an den biologischen Kontrollmaßnahmen, die im Park getroffen wurden. Um die Population in Schach zu halten, werden nur weibliche Echsen gezüchtet. Es stellt sich später im Film allerdings heraus, dass einige der Weibchen fähig sind, sich selbst zu befruchten. Eine Eigenschaft, die sie von der Amphibien-DNA erhalten haben, die genutzt wurde, um Sauriergene zu bilden. «Das Leben», meint der Chaosforscher Malcolm, «findet einen Weg.»

Das Entscheidende bei JURASSIC PARK ist, dass die entleerte Schöpfung in ihrer gesonderten, exotischen Zone verbleibt. In der Insel manifestiert sich ein Bereich der Spekulation; das Versuchslabor einer Technologie, die noch weit davon entfernt ist, in die menschliche Wirklichkeit zu treten. Mit JURASSIC WORLD ändert sich das radikal. Die Insel steht mitten im gesellschaftlichen Bewusstsein ihrer Zeit. Sie wird mit Schiffen befahren, gilt auf dem Festland als Attraktion und gehört zu den Abenteuern, auf die man selbst Kinder schickt. Bigger than Cinema. Die Parallele zur digitalen Gegenwart ist klar: Wir leben nicht mehr in einer Welt, in der das Digitale ein Instrument für Wissenschaftler und Militärs ist. Es ist etwas, an dem wir tagtäglich teilnehmen. Eine smarte Technologie,

die wir in handliche Geräte bannen und für unsere Unterhaltung zu nutzen wissen. Aber eben auch eine Technologie, die noch nie so nahe davor stand, sich auf ungeahnte Art und Weise zu verselbständigen. Wir leben in einer Welt, in der, wie der Soziologe David Lyon meint, die Existenz sozialer Medien und die von Drohnenkriegen eng miteinander zusammenhängen.

In JURASSIC PARK war die Ursache des Unglücks noch menschliches Versagen. Die Katastrophe von JURASSIC WORLD ist lediglich die Folge eines Experiments; eines anonymen, von subjektiven Entscheidungen gelösten Unternehmens. Das Monster ist nun keine frankensteinsche Nachbildung, sondern ein «Überbild», das die tödlichsten Eigenschaften seiner und unserer Spezies in sich vereint. Ein Wesen, das wie in Friedrich Nietzsches Vorstellung vom Übermenschen darauf aus ist, den (letzten) Menschen abzulösen. Eine technologische Bedrohung, gegen die die digitale Gefahr der Vergangenheit so harmlos wirkt, wie die gezähmten Raptoren, die nun zur Rettung der Insel eingesetzt werden.

Was auf dem Spiel steht, ist wie bei allen JURASSIC-PARK-Filmen nichts Geringeres als die Zukunft der Menschheit, verkörpert durch die Figur des Kindes, das in jedem Film gerettet werden muss. Die spannende Frage, die sich für die bereits angekündigten Fortsetzungen von JURASSIC WORLD stellt, ist also: Was geschieht, wenn die Saurier die Insel verlassen?

Philipp Spillmann

R: Colin Trevorrow; B: Rick Jaffa, Amanda Silver; K: John Schwartzman; S: Kevin Stitt; A: Ed Verreaux; M: Michael Giacchino. D (R): Chris Pratt (Owen Grady), Bryce Dallas Howard (Claire Dearing). P: Amblin, China Film, Universal. USA 2015, 124 Min. V: Universal Pictures International



## VICTORIA

### Sebastian Schipper

Die Hauptrolle in diesem Film spielt die Kamera. Sie performt variationsreich über die 136 Minuten des Films, der aus einer einzigen langen Einstellung besteht. Erst wählt sie ihre Protagonistin aus einer tanzenden Menge eines Tanzclubs aus und lässt sie bis zur letzten Minute nicht mehr aus den Augen, rennt mit, tanzt mit, wird hektisch und aufgeregt, wenn mit Waffen hantiert wird, und taumelt schliesslich erst in Freude, dann erschüttert, verängstigt und fassungslos aus dem ganzen Schlamassel heraus.

Das Schlamassel ist ein Banküberfall, in den die junge Spanierin Victoria eines Nachts in Berlin gerät. Gegen die frühen Morgenstunden mag sie nicht mehr allein tanzen, zudem ist sie beim Barmann abgeblitzt. Als sie beim Ausgang auf eine Viererbande mit den phantasievollen Namen Sonne, Boxer, Blinker und Fuss trifft, lässt sie sich auf ihr Hofieren ein und zieht mit ihnen um den Block. Sonne und Victoria beginnen einen Flirt, der jedoch durch ein dringend zu erledigendes krummes Geschäft unterbrochen wird. Sonne hat seinem Kumpel Boxer zu helfen versprochen, da muss er mit. Und Victoria, ohnehin gelangweilt und nun romantisiert, geht nochmals mit. Boxer wird bedroht, denn er schuldet Geld, das er sich nun in einem ziemlich schlecht geplanten Banküberfall holt. Einiges geht schief, und die vorschnelle Siegesfeier über den gelungenen Coup wandelt sich in eine Katastrophe. Victoria aber geht als Siegerin aus dem Ganzen hervor. *Nomen est omen.*

Victoria weiss offensichtlich, Gelegenheiten zu nutzen. Auch wenn man (frau) sich ob der Naivität einer jungen Spanierin wundert, die sich auf vier nicht gerade verlässlich wirkende Typen einlässt, merkt man schnell, dass Victoria auf der Suche ist. Auf der Suche nach Abenteuer. «Are you stealing?», fragt sie überrascht, als Sonne den schlafenden Kioskverkäufer um ein paar Bier erleichtert. Im nächsten Augenblick hat sie das Knabberzeug mitgehen lassen. In den folgenden teilweise chaotischen Momenten behält Victoria meist die Übersicht und die Ru-

he, auch wenn die «echten Berliner Männer» in Panik geraten.

Sebastian Schipper wollte einen Banküberfall unmittelbar, direkt und zum Mitfühlen inszenieren und hat sich für Echtzeit entschieden, für eine einzige Einstellung. Das fiktionale Geschehen dauert also genau so lang wie die Filmlaufzeit. Gedreht wurde in diesen zweieinviertel Stunden an 22 verschiedenen Drehorten. Dafür haben die Schauspieler und die Crew monatlang geprobt, damit es dann beim dritten Anlauf klappen konnte. Es ist eine aussergewöhnliche Konzentrations- und Improvisationsleistung, die Kameramann *Sturla Brandth Grøvlen* hier gezeigt hat. Zu Recht wird er im Abspann als Erster genannt.

Den ganzen Film als Plansequenz zu drehen, war ein mutiges Unterfangen, wenn auch nicht das erste seiner Art. Schon Alfred Hitchcock hat 1948 in *ROPE* Echtzeit simuliert. Wegen der beschränkt langen Filmrollen musste er aber auf Tricks zurückgreifen, um die Unterbrechungen zu kaschieren. Zuletzt ist *Alejandro González Iñárritus BIRDMAN* als eine (scheinbar) einzige lange Einstellung zu sehen gewesen, ebenfalls unter Anwendung einiger Kniffe. Mike Figgis setzte in *TIMECODE* gleich vier gleichzeitige und teilweise zusammenlaufende Handlungen als Split Screen zusammen, neunzig Minuten lang ohne Schnitt.

Filme setzen Tricks ein, um Realitäten entstehen zu lassen. So funktioniert der Film, er ist auf seine Wirkung hin konstruiert. Wenn also Kunstgriffe im Spiel sind, um Kontinuität vorzugaukeln, funktioniert es, solange sie unsichtbar sind und die Zuschauer glauben, «live» dabei zu sein. Ob mit oder ohne versteckte Schnitte, die Wirkung einer zeitlich kontinuierlich sich entwickelnden Handlung, deren Tempowechsel nachvollziehbar werden, hat eine eigene Sogwirkung. Dazu gehören auch langsamere Momente, etwa wenn sinnlose After-Hours-Gespräche unter Fremden dahinplätschern. Aber ganz besonders gut funktioniert das evozierte Zeitgefühl, wenn man mit Victo-

ria im Fluchtauto darauf wartet, dass die Hobbyräuber jeden Moment aus der Bank stürmen, der Wagen aber nicht mehr anspringt. Eine sehr ähnliche Szene hat Joseph H. Lewis 1949 in *GUN CRAZY* auch als Plansequenz inszeniert und damit die Spannung beim Warten vor der Bank gesteigert. Ungewöhnlich für die damalige Zeit.

Auch Schipper hat Strategien anwenden müssen, um die Geschichte konsequent aus Victorias Perspektive erzählen zu können. Obwohl die Protagonistin vor der Bank im Wagen bleibt, haben wir bereits die Aufregung erleben können, die sich wohl drinnen abspielt. Als die «Bande» die Waffen vom Ganoven Andi erhält, probt sie den Überfall, worauf *Grøvlen* mit seiner Steadicam mit entsprechender Hektik reagiert.

An manchen Stellen wird wegen der wild bewegten Kamera nicht nur die Magenstärke von kinetisch empfindlichen Zuschauern getestet, sondern auch ihr Vertrauen in die Plausibilität der Geschichte. Wie Victoria muss man den Glauben an die Figuren aufbringen, die von sich behaupten, sie seien nicht «bad guys, but doing bad things». Aber jemand, der wie Sonne Kakao statt Kaffee trinkt, muss wohl ein lieber Kerl sein.

Insgesamt beeindruckt das Experiment, vor allem mit seiner Durchführung, die allen Beteiligten während der 136 Minuten enorme Übersicht, Durchhaltevermögen und Konzentration abverlangte. Die Erschöpfung, die sich bei der Crew am Ende des Drehs eingestellt haben muss, kam nach dem Film auch bei mir auf. Schliesslich waren wir unmittelbar dabei, beim Überfall.

Tereza Fischer

Regie: Sebastian Schipper; Buch: Sebastian Schipper, Olivia Neergard-Holm, Eike Frederik Schulz; Kamera: Sturla Brandth Grøvlen; Musik: Nils Oliver Frahm. Darsteller (Rolle): Laia Costa (Victoria), Frederick Lau (Sonne), Franz Rogowski (Boxer), Burak Yigit (Blinker), Max Mauff (Fuss), André M. Hennicke (Andi). Produktion: Monkey-Boy, deutschfilm; Jan Dressler, Sebastian Schipper, Anatol Nitschke. Deutschland 2015. 136 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: Senator Film



## THE AGE OF ADALINE

### Lee Toland Krieger

Eine Liebesgeschichte auf den Kopf stellen zu wollen, ist zwar keine neue Idee, aber für das amerikanische Kino ungewöhnlich und im europäischen selten. Geschick verdreht *THE AGE OF ADALINE* jedes seiner Motive ins jeweilige Gegenteil und kurbelt es ab und zu wieder zurück. Kaum ein Schritt oder Tritt ist vorhersehbar, und was sich dann vollzieht, ist eine Wendung, die preisgeben sträflich wäre und dem Leser gegenüber unfair, weil sie für einmal so gut wie unmöglich zu erraten ist.

Trotzdem, was so entsteht, ist ein Stück Hollywood, das wohl da und dort herkömmlich anmuten wird. Eine etwas straffere Stilisierung hätte kaum geschadet. Dennoch verfällt der Film nie in das oft dumpf Repetitive eines Amüsements für die ganze Familie. Da werden keine Erwartungen angehäuft, die sich dann prompt erfüllen, um Dank zu ernten, wie an einem Kindergeburtstag.

Die einzige Frage, die sich stellt, kann nur lauten: Wie soll dergleichen bloss gut gehen? Gibt es einen Weg aus dem angerichteten Kuddelmuddel heraus, wo es doch an den Haaren herbeigezogen ist? Auch ist es im vollen Sinn des Wortes von historisch erstmaliger Art und kommt nur in den Phantasien eines Spassvogels überhaupt vor. Es ist vielsagend, dass sich der Kern des entscheidenden einen Hokuspokus nur über einen im Off gesprochenen Kommentar erläutern lässt. Die paar Sätze beanspruchen kein seriöses Verständnis und verlegen die Handlung nach der komödiantischen Seite hin.

Die Heldin ist für die Liebe weder zu jung noch zu alt, weder zu hässlich noch zu schön; Adaline erscheint weder ehrgeizig noch unbegabt, weder reserviert noch gefällig, weder krank noch immun, weder allzu feminin noch ihrem Geschlecht zu wenig verbunden. Indessen kommt ihr das abhandeln, was eine Liebschaft erst in Gang setzt und auch einmal hinhalten lässt: nämlich jenes gelassene Fließen des Daseins, das in Eintracht zu gehen hätte mit dem eines männlichen oder, wer weiss, auch weiblichen Gegenübers.

Gewiss, es wird niemand jünger, Adaline aber steckt unverrückbar fest: genau auf dem einen Punkt ihres Lebensbogens. Oder wäre sie bereits anderswohin unterwegs? Wie immer, sie überlässt die Zeit ihrem Fortgang und ihren Zufällen, auch dem unvermeidlichen Zerfall, und verweigert den obliquen Mitvollzug. Andere altern, sie bleibt zurück oder, je nach Sichtweise, stets voraus.

Wenn ein glückliches Paar wähnt, die Uhr sei für beide Liebende stehen geblieben, so tut Adaline etwas Ähnliches, aber aus ihrer Einsamkeit heraus. Sie unterliegt dem Fluch, mehr als lebendig, nämlich unvergänglich zu sein. Sie stirbt und stirbt und kann nicht ersterben, in einem Bereich zwischen «nicht mehr» und «noch nicht». «Age Control» hat bei Adaline nichts zu suchen: jene Maskerade, die gerade in Filmen dank raffinierter Schminke oder Schmiere unterschiedliche Lebensalter auf einem selben Gesicht trefflich zu fälschen weiss.

Ihre Wahl läge nun zwischen dem einen und dem andern: Entweder du bleibst unter uns, oder du verlässt uns. Doch meidet Adaline jede Entscheidung; sie weicht aus, schwindelt, verschweigt und vertuscht das Unsagbare als unverständlich; sie verwischt ihre Spuren, sucht die Abwesenheit und fügt sich bestmöglich ins Unvermeidliche: so viel jedoch ohne klein beizugeben und voll einer Verzweiflung, der stattzugeben sie sich allerdings weigert.

Dabei besteht keine Aussicht für sie auf was immer für eine Klarheit oder Rehabilitation. Ein Durchhalten kann nur leerlaufen und vermag weder Hergang noch Ziel oder Zweck zu benennen. Da ist einfach zu viel des Daseins, zu viel des Guten wie des Leidens, zu viel der Ausdauer und der Angst. Nichts füllt aus, während alles überquillt. Es liegt nahe, Adaline als mahnende Symbolfigur einer sehr heutigen Epoche der Krisen und der fehlenden Orientierung zu deuten.

Nach Art introvertierter Filmfiguren versteht es *Blake Lively* in der Titelrolle, eine zweifellos vorhandene Lebenslust in sich hineinkriechen, statt sie nach aussen strah-

len zu lassen. Immer wieder streift die Heldin Gelegenheiten, ihre schmerzhaft gehüteten Geheimnisse aufs Spiel zu setzen. Soll doch der ganze Schummel aufliegen, bloss endlich raus aus dem Kerker meines Ichs. Doch kommt ihr kein Mensch entgegen oder gar auf die Schliche. Alle wollen sie nur gnädig verstanden haben. Indessen kann es kaum anders sein, als dass sie samt und sonders ahnungslos geblieben sind.

Jemand in sich Verschlüssener wie Adaline neigt dazu, sich für ein Unikat zu halten. Doch ihr begegnet mit *Harrison Ford*, genannt «old grouchy» oder alter Griesgram, einer, der gewollt so sehr in sich gerichtet wirkt, wie sie es notgedrungen selber ist, und der dennoch zu leben weiss. Zusammen und nebeneinander gehalten, bestätigen die zwei Darsteller glanzvoll, dass die Kunst des Schauspiels mitunter darin besteht, dem Publikum die kalte Schulter zu zeigen und Schutz hinter der Bühne oder Kamera zu finden, statt Applaus heranzuwinken.

Aber jenseits der Schlaumeierei sämtlicher Drehbuchschreiber und ohnehin über allem weht und waltet nur einer allein, nämlich der Gott des Zufalls. Launisch und wurstig, ja verantwortungslos befördert er gerade auch den Zerfall und versieht nach Belieben zwischen gestern, heute und morgen alles bald richtig, bald falsch. Mit einem schonenden Lächeln durchschaut *THE AGE OF ADALINE* das tolle Treiben des unbelehrbaren Gauklers oder Gauners.

Pierre Lachat

R: Lee Toland Krieger; B: J. Mills Goodloe, Salvador Paskowitz; K: David Lanzenberg; S: Melissa Kent; A: Claude Paré; Ko: Angus Strathie; M: Rob Simonsen. D (R): *Blake Lively* (Adaline Bowman), *Michiel Huisman* (Ellis Jones), *Harrison Ford* (William Jones), *Ellen Burstyn* (Flemming), *Kathy Baker* (Kathy Jones), *Amanda Crew* (Kikki Jones). P: Lakeshore Entertainment, Sidney Kimmel Entertainment, Sierra; Gary Lucchesi, Sidney Kimmel, Tom Rosenberg. USA 2015. 110 Min. CH-V: Elite Film, Zürich



## STAR / ZVEZDA Anna Melikian

Mascha träumt wie viele junge Russinnen von Schönheit und Reichtum. Sie will als Schauspielerin ein Star werden, beim Vorsprechen will es mit dem Weinen auf Befehl aber nicht so richtig klappen. Obwohl ihr das Talent fehlt, hat sie sich einen Plan zurechtgelegt, um ihr Ziel dennoch zu erreichen: eine stattliche Liste der vermeintlich notwendigen und teuren Schönheitsoperationen, von den Ohren über die Brustvergrößerung zu den krummen Beinen. Das Geld dafür fehlt, und so lässt sie sich in einem Nachtclub als Meerjungfrau in ein rundes Wasserbecken stecken.

Während Mascha in einer Bruchbude haust, residiert die nicht mehr ganz junge, aber perfekt gestylte Rita in einer Luxusvilla. Sie hat sich den Oligarchen Sergei geangelt, hält sich daneben aber einen trendigen Galeristen als Liebhaber. Was noch fehlt, sind der Trauschein und ein Kind. Dieses Leben hat aber einen Preis: Rita muss nach Terminplan sexbereit sein und sich um die Stuhlproben ihres Verlobten kümmern, die sie täglich zur Kontrolluntersuchung noch warm in eine Klinik bringt.

Von dieser Ausgangslage geht es für Mascha steil nach oben. Auch als falsche Meerjungfrau erscheint sie erlösungsbedürftig. Als sie von anderen unbeachtet fast ertrinkt, rettet sie der junge Kostia und verliebt sich in sie. Um ihre Wünsche zu erfüllen, besorgt er Geld, allerdings nicht, wie sie glaubt, durch Raubüberfälle, sondern von seinem Vater Sergei, der mit Rita liiert ist. Mit einer Operation nach der anderen rückt Mascha ihrem Ziel ein Stück näher.

Ritas Leben gerät währenddessen in eine Abwärtsspirale, nachdem sie statt der frohen Botschaft von der lang ersehnten Schwangerschaft die Diagnose einer tödlichen Krankheit erhalten hat. Sie leide an einer seltenen, degenerativen Autoimmunkrankheit und habe nur noch wenige Wochen zu leben. Rita verliert die Fassung, lässt ihren Verlobten ihren bisher verborgenen Hass spüren und verliert dabei von einer Minute auf die andere alles, bis auf ihre 40 000

Rubel teure Handtasche und die Kleider, die sie trägt. An diesem Punkt begegnen sich die beiden Frauen.

Der dritte Spielfilm der in Aserbaidschan geborenen und in Russland arbeitenden Regisseurin Anna Melikian ist ein märchenhaftes Lehrstück, das etwas weniger offensichtlich dem magischen Realismus angehört als der an Festivals erfolgreiche Vorgänger *RUSALKA*. Melikian arbeitet auch hier mit fantasievollen Metaphern, die geschickt durch die filmische Realität motiviert sind, und mit einer stark konstruierten und auf Vergleiche angelegten Handlungsstruktur. Und sie schlägt dabei wieder einen gesellschaftskritischen Ton an. Mascha müsste zwar erlöset werden, aber nicht mittels entstellender Operationen. Kostia hat als Spross eines Ultrareichen schon als Fünfzehnjähriger scheinbar alles, bloss keine Perspektiven und keine Liebe. Und Rita, die wasserstoffblonde Vorzeigeehefrau eines erfolgreichen Mannes, erkennt erst dank dem Wissen um ihren baldigen Tod, was im Leben wirklich wichtig ist.

Zwischen Moskaus Baustellen, halbfertigen Gebäuden und Abbruchhäusern, die Maschas Leben kennzeichnen, und der kalten, perfekten und hermetisch abgeschlossenen Architektur der wohlhabenden Rita liegen der Nachtclub und die Klinik als Orte der schicksalhaften Begegnung. In der weiss strahlenden, himmlisch wirkenden Klinik lässt sich Rita auf Unfruchtbarkeit behandeln und Mascha verschönern. Dort wird über Tod und Leben entschieden, dort lässt sich das Schicksal mittels Geld scheinbar steuern und dort ändert es sich tatsächlich in einer unvorgesesehenen Art für beide Frauen.

In Melikians Filmuniversum begegnen sich die sonst segregierten Schichten einer moralisch verkommenen postkommunistischen Gesellschaft, in der es unglaublich viele Arme und wenige unglaublich Reiche gibt. Immer wieder blitzt im Märchenhaften der Realismus auf, denn Melikian streut Bilder von Bauarbeitern, Gärtnern und Haushälterinnen ein, um ihre These zu belegen, dass

ein kulturelles Erbe erst durch den handfesten gesellschaftlichen Beitrag von Individuen entsteht. Sie alle tragen zur Veränderung der Stadt bei und damit der Gesellschaft. Was Oligarchen den ganzen lieben Tag tun, bleibt uns in diesem Fall vorenthalten.

Das Bindeglied zwischen den beiden Frauen ist neben Kostia, der zum emotionalen Zentrum wird, der alte Sammler, um den sich erst Mascha und danach Rita kümmern. Er hat seine Wohnung seit zehn Jahren (sprich seit Putins Wiederwahl zum Präsidenten 2004) nicht mehr verlassen. Draussen sei ohnehin alles verkommen. All seine Schätze, mit denen er sich umgibt, stellen die Sicht der Menschen auf den Tod dar. Er erinnert Rita daran, dass der Unterschied zwischen Tieren und Menschen darin liege, dass Letztere auch nach dem Tod eine Spur in der Gesellschaft hinterlassen.

STAR ist ein Kommentar zur aktuellen russischen Gesellschaft und gleichzeitig ein russisches Märchen. Es setzt der Oberflächlichkeit einer Konsumgesellschaft zwischenmenschliche Wärme und kulturellen Tiefgang entgegen. So wirft sich Rita auf die Peiniger ihres Stiefsohns und ruft: «Ich bin seine Mutter!» Maschas Traum vom makellosen Aussehen erscheint am Ende nicht mehr so hohl. Sie entpuppt sich wahrlich als eine *zvezda*, was im Russischen sowohl Star als auch Stern bedeutet. Nicht das finanziell motivierte Konstrukt Star, sondern ein leuchtender Stern, an dem man sich orientieren kann und der Trost in der Nacht spendet. Sie ist ein Stern, der auch noch, wenn er längst erloschen ist, als heller Punkt am Himmel eine Spur hinterlässt.

Tereza Fischer

R: Anna Melikian; B: A. Melikian, Andrei Migatschow, Viktoria Bugaiewa; K: Alischer Chamidchodschaiew; S: Dascha Danilowa, Pawel Ruminow; A: Uliana Riabowa; Ko: Anna Tschistowa. D (R): Tina Dalakischwili (Mascha), Severija Janushauskaite (Rita), Andrei Smoliakow (Sergei), Pawel Tabakow (Kostia), Juosas Budraitis. P: Mars Média. Russland 2014. 128 Min. CH-V: trigon-film



## MEN & CHICKEN

### Anders Thomas Jensen

Freunde kann man sich aussuchen, Familie hat man. Als hätte Anders Thomas Jensen sich diesem Sprichwort für seinen vierten Spielfilm *MEN & CHICKEN* angenommen, zeigt er uns ein denkbar unterschiedliches Brüderpaar, das zunächst nur in ihrer Rolle als Verlierer der Gesellschaft verbunden scheint.

Gabriel lehrt Evolutionspsychologie und Philosophie an der Universität, der grosse Durchbruch ist ihm aber verwehrt geblieben. Die Freundin hat ihn schon vor langer Zeit verlassen, und Gabriel fürchtet um den Verlust sowohl seiner Karriere wie seines immer dünner werdenden Haupthaars. Elias hingegen ist gefangen in der eigenen Triebwelt, die sexuellen Obsessionen zwingen ihn zur ständigen Masturbation, und seine verzweifelte Suche nach einer Partnerin endet stets unglücklich. Als ihr Vater stirbt und auf seinem Abschiedsvideo offenbart, dass Elias und Gabriel nur Halbbrüder sind und nicht er, sondern der geheimnisvolle Wissenschaftler Evelio Thanatos ihr leiblicher Vater ist, wittert vor allem Gabriel die Chance, seinem Verliererdasein zu entkommen. Die Brüder reisen zur 40-Seelen-Insel Ork, auf die sich ihr Vater zurückgezogen haben soll. Dort treffen sie jedoch nicht Evelio, sondern drei wunderliche Gestalten an, die sich als ihre Halbbrüder herausstellen. Während Elias sich über die hinzugewonnenen Familienmitglieder freut, versucht Gabriel hartnäckig, seinen Vater aufzuspüren, und deckt dabei immer mehr dunkle Geheimnisse auf.

Jensen gehört längst zu den wichtigsten und facettenreichsten Stimmen im gegenwärtigen dänischen Kino. Während sich seine Regiearbeiten wie *DÄNISCHE DELIKATESSEN* und *ADAMS ÄPFEL* durch pechschwarzen Humor mit skurrilen Figuren vom Rand der Gesellschaft und unkonventionellen Handlungsverläufen auszeichnen, hat er mit Drehbüchern für Lone Scherfigs Tragikomödie *WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF* oder Susanne Bier's preisgekröntem Drama *IN EINER BESSEREN WELT* gezeigt, dass er auch ernstere Töne anschlagen kann.

Mit *MEN & CHICKEN* rückt erneut seine Vorliebe fürs Groteske in den Vordergrund.

Fast die gesamte Handlung konzentriert sich auf eine verfallene Villa, die neben den drei "neuen" Brüdern eine ganze Reihe von sonderbar deformierten Tieren beherbergt und immer neue Kuriositäten preisgibt. Die Handlung um biologische Experimente und die Erschaffung hybrider Lebensformen zeigt deutliche Nähe zur Phantastik, neben Frankenstein ist vor allem H. G. Wells' «Die Insel des Dr. Moreau» als Referenz stets präsent. *MEN & CHICKEN* changiert dabei selbst als Hybrid zwischen Märchen, Horror, Science-Fiction und Familienkomödie. Wenn etwa die Kamera mit dem an den Rollstuhl gefesselten Gabriel, der zunehmend unter Deformationen seines Körpers leidet, die vertrackten Gänge des Anwesens erkundet und immer tiefer in die absurden väterlichen Experimente eintaucht, spielt *MEN & CHICKEN* gekonnt auf *THE SHINING* an. Die Villa wird dabei zu einem zeitlosen Ort, entpuppt sich als Resonanzraum für die archaischen Familienbande, in dem sich die Ängste, Phantasien und Wünsche der "Ausgestossenen" manifestieren, ist aber auch immer wieder Spielwiese für die sich annähernden Brüder.

Zwischen diesen wechseln sich kindlich-spielerische Momente mit abrupten Gewaltausbrüchen ab, friedliche Gutenachtgeschichten verweben sich mit dem Kampf um den Lieblingsteller zu Tisch. Bei aller Skurrilität und Betonung des Abnormalen erzählt *MEN & CHICKEN* so in erster Linie eine zärtliche Familiengeschichte, in der die aussätzigen Brüder miteinander und über ihre Auseinandersetzung mit dem väterlichen Erbe (und das nimmt der Film wörtlich) den Weg ins Leben finden.

Marian Petraitis

R, B: Anders Thomas Jensen; K: Sebastian Blenkov; S: Anders Villadsen; M: Frans Bak & Jeppe Kaas. D (R): Mads Mikkelsen (Elias), David Dencik (Gabriel), Nikolaj Lie Kaas (Gregor), Søren Malling (Franz), Nicolas Bro (Josef). P: M&M, Studio Babelsberg, DCM. Dänemark, Deutschland 2015. 104 Min. V: DCM Distribution

## FIDELIO, L'ODYSSÉE D'ALICE

### Lucie Borleteau

Die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten ist nicht immer eine Gerade. Als sie nach ein paar Wochen auf See wieder nach Hause kommt, erklärt Alice ihrem Freund Félix noch einmal den Unterschied: Weil die Erde rund ist, sei auch der schnellste Weg über den Ozean eine krumme Linie. Ob diese sogenannte loxodromische Kurve gefahren werde, entscheide aber nicht sie, sondern der Kapitän. Alice ist Ingenieurin und für den Antrieb der Schiffsmotoren verantwortlich, nicht für die Richtung.

Man könnte diese Szene als Metapher für jenes Stück Lebensreise betrachten, das Alice im Laufe dieses Films zurücklegt. Kann man die Wegrichtung ausser Acht lassen, wenn man nur das Ziel vor Augen hat? Und darf man Menschen, die einen lieben, dabei zurücklassen? *FIDELIO, L'ODYSSÉE D'ALICE* erzählt von den Schwierigkeiten einer jungen Frau, auf diese Fragen eine richtige Antwort zu finden. Denn Alice möchte beides: den Weg und das Ziel selbst bestimmen.

Der Film beginnt mit Szenen eines Liebespaars in einer Bucht. Alice schickt sich an, Félix für ein paar Wochen zu verlassen, weil sie eine Stelle auf einem Frachtschiff annimmt. Die Französin soll einen Ingenieur ersetzen, der bei einem Unfall tödlich verunglückt ist. Ihr verständnisvoller Freund bleibt zurück. Man ahnt bereits, dass diese vorübergehende Trennung Auswirkungen auf die Beziehung haben wird, man sieht es in Félix' Augen und an Alice' Entschlossenheit. Die nächtliche Ankunft der Frau am Hafen, in dem die «Fidelio» wie ein riesiges Ungetüm hinter ihr in die Höhe ragt, hat etwas Gespenstisches – vor allem als sich herausstellt, dass Alice ausgerechnet die Kajüte des toten Ingenieurs beziehen muss.

Der semidokumentarische Gestus von Lucie Borleteaus Debütfilm ist grossteils den Beobachtungen der Arbeitsvorgänge auf dem Schiff geschuldet. Man kann die Dimensionen des Frachters, der wie eine schwimmende Fabrik die Meere durchpflügt – im ersten Bild des Films sieht man auch Alice mit kräftigen Schwimmbewegungen das Wasser



## LOIN DES HOMMES David Oelhoffen

teilen –, nur ahnen. Der Maschinenraum ist erfüllt vom Lärm der Motoren, umso unheimlicher ist dann die Stille, in der Alice das Tagebuch ihres Vorgängers liest, das sie bei ihrer Ankunft findet und vorerst wie einen Schatz für sich behält. Die Frage, ob der Unfall vielleicht doch ein Freitod war, legt sich wie ein Schleier aus der Vergangenheit über die Gegenwart. Doch aus diesem Geheimnis schlägt die Erzählung kein schnelles Kapital: Was Borleteau viel mehr interessiert, ist das Verhalten von Alice in einer von Männern dominierten Welt, ihr Verhalten als Frau, Freundin und Liebhaberin.

Erst diese Haltlosigkeit – eine Frau zwischen den Welten, zwischen zwei Männern, zwischen Vergangenheit und Zukunft – macht aus der Erzählung jene Odyssee, die der Film im Titel führt. Denn nicht nur hat Alice vor ein paar Jahren schon einmal auf der «Fidelio» ihren Dienst versehen, auch der Kapitän ist noch derselbe, und die damalige Affäre verlangt förmlich nach einer Fortsetzung. Ausgerechnet auf einem alten Frachter, der demnächst der Verschrottung zugeführt werden soll und der vor vielen Jahren auf einen Namen getauft wurde, der für Treue und Zuverlässigkeit steht, muss Alice diesbezüglich die richtige Entscheidung treffen.

Tatsächlich haftet diesem Film etwas Fließendes an, zugleich aber auch eine der inneren Unruhe von Alice entstammende Sprunghaftigkeit. Das Schöne an dieser Reise ist die Tatsache, dass Borleteau der zweifelnden Nervosität ihrer Protagonistin stets Rechnung trägt, ohne dass die Inszenierung ständig auf sich aufmerksam machen will. Vielleicht bewahrt FIDELIO, L'ODYSSÉE D'ALICE gerade deshalb die innersten Gefühle seiner Heldin bis zuletzt.

Michael Pekler

R: Lucie Borleteau; B: L. Borleteau, Clara Bourreau; K: Simon Beaufils; S: Guy Lecorne; A: Sidney Dubois; M: Thomas de Pourquery. D (R): Ariane Labed (Alice), Melvil Poupaud (Gaël), Anders Danielsen Lie (Félix), Pascal Tagnati (Antoine). P: Why Not Productions, Apsara Films. Frankreich 2014. 97 Min. CH-V: Xenix FilmDistribution, Zürich

Algerien im Winter 1954, die Auflehnung gegen die französischen Kolonialisten ist in vollem Gang. Daru, ein in Algerien geborener Franzose, ahnt hiervon kaum etwas. Zu abgelegen ist die Schule, in der er Kindern schreiben, lesen und rechnen beibringt. Eines Tages taucht ein örtlicher Polizist auf, mit einem Gefangenen namens Mohamed im Schlepptau. Er habe seinen Cousin getötet, so der Polizist, nun müsse Daru ihn in den nächsten Ort bringen. Daru weigert sich – einen Mann zur Hinrichtung zu führen, ist nicht sein Ding. Doch als Angehörige des Getöteten gewaltsam Mohameds Herausgabe fordern und die Schule belagern, fühlt sich der Lehrer moralisch verpflichtet, den Gefangenen zu begleiten. Zu Fuss kommen die beiden Männer nur schwer voran, es geht durch karge Gebirgslandschaften und verlassene Dörfer, sie sind Regen, Sturm und Kälte ausgesetzt. Und der Gewalt: Rebellen nehmen Daru und Mohamed als Geiseln und missbrauchen sie als lebende Schutzschilde gegen die Franzosen, die mit äusserster Brutalität vorrücken. Doch da hat sich die pragmatische Beziehung von Herr und Gefangenen längst in Freundschaft verwandelt.

Algerien im Winter 1954? Mitunter scheint man sich als Zuschauer ganz woanders zu befinden, in einem anderen Land, in einer anderen Zeit, in einem anderen Genre, dem Western nämlich. Hier wird, nach Albert Camus' Kurzgeschichte «Der Gast», geritten und geschossen, die Landschaft durchmessen und dem Feind Paroli geboten. Einige Genremotive scheinen Regisseur David Oelhoffen direkt beeinflusst zu haben. So geht die Verteidigung der kleinen Schule auf Howard Hawks' RIO BRAVO (respektive EL DORADO) zurück, ihre örtliche Isoliertheit erinnert an die einsam gelegene Farm in John Fords THE SEARCHERS, das Motiv der Gefangenenbegleitung gegen alle Widerstände stammt aus Delmer Daves' 3:10 TO YUMA. Viggo Mortensen hingegen spielt die Hauptfigur als moralisch integren Loner, der in seiner Aufrichtigkeit und Entschlussfreude Henry Fondas Westernhelden, Wyatt

Earp in MY DARLING CLEMENTINE etwa, am nächsten kommt. Darüber hinaus spricht er fließend Französisch und Arabisch – Beweis seines Engagements für dieses Projekt. Seine Physiognomie, verpflanzt in die Einsamkeit der Natur, ausgesetzt der Urkraft der Elemente, erinnert zudem an seine Rolle in Lisandro Alonsos JAUJA. Fast hat man den Eindruck, als wolle Mortensen sich bewusst von seinem Starruhm lösen und nach neuen Herausforderungen suchen, die ihn von Hollywood wegführen.

Die Vielzahl der Bezüge täuscht nicht darüber hinweg, dass LOIN DES HOMMES eigenständig funktioniert. Es gibt einen moralischen Konflikt, der gelöst werden muss, zwei integren Männern wird eine unmögliche Entscheidung abverlangt. Ihre wachsende Freundschaft, die immer auch von Verständnis für den kulturellen Hintergrund des anderen zeugt, gerät darum allmählich zum Zentrum der Erzählung. Den visuellen Rahmen hierfür bilden sorgfältig austarierte, atemberaubend eingefangene Breitwandbilder von Wüsten- und Berglandschaften, die nur selten von schwach ausgetretenen, staubigen Pfaden gegliedert werden. Die Extreme des Wetters und die Schroffheit der Natur dienen dabei einem wichtigen dramaturgischen Zweck: Dies ist ein feindliches Land, das zudem durch einen Krieg ins Chaos gestürzt wird. Der eindringliche Soundtrack von Nick Cave und Warren Ellis unterstreicht diese Essenz. Er vermeidet exotische Klischees und webt einen faszinierenden Klangteppich, der einen förmlich in das Geschehen zieht. Einmal aber sorgen die Wetterkapriolen für erlösenden Humor: Mohamed und Daru eilen in strömendem Regenschuttsuchend in ein Backsteinhaus. Doch es hat kein Dach mehr: «Laughing in the rain».

Michael Ranze

R: David Oelhoffen; B: D. Oelhoffen, Antoine Lacomblez, nach der Kurzgeschichte «L'Hôte» von Albert Camus; K: Guillaume Deffontaines; S: Juliette Welfling; M: Warren Ellis. D (R): Viggo Mortensen (Daru), Reda Kateb (Mohamed). P: One World Films. F 2014. 101 Min. CH-V: Pathé Films



## FAR FROM THE MADDING CROWD

### Thomas Vinterberg

Thomas Hardy und die Frauen – das sind zumeist düstere Schilderungen des Scheiterns. Voller Leidenschaft lehnen sie sich in seinen Romanen gegen ihr Schicksal auf, sie kämpfen gegen das Milieu, dem sie angehören, sie kämpfen gegen erbarmungslose Mächte, die sie wie Marionetten führen. Kurzum: Sie kämpfen um ihr Glück. Der unvereinbare Gegensatz zwischen wahrer und pragmatischer Liebe spiegelt sich dabei stets in der Beschreibung der Landschaft, die mit ihrer lebensfeindlichen Kargheit den Untergang der Heldinnen noch zu beschleunigen scheint. «Far from the Madding Crowd», Hardys vierter, 1874 erschienener Roman (und sein erster Erfolg), scheint diesem Muster zu folgen. Und doch präsentiert er mit Bathsheba Everdene eine starke Heldin, die – in einem Anflug von Feminismus – ihr Schicksal selbst bestimmt. Auch wenn wir ihre Beweggründe nicht immer verstehen.

Bathshebas Stimme informiert den Zuschauer zu Beginn über ihre Unabhängigkeit und Freigeistigkeit in einer von Männern bestimmten Welt, dem Viktorianischen England nämlich. Der Off-Kommentar könnte ein Hinweis darauf sein, dass der Film aus Sicht seiner Heldin erzählt ist, dass ihre Freiheit, ihr starker Wille, vielleicht besser als Dickköpfigkeit umschrieben, aus ihr selbst erwächst, unabhängig von der Meinung anderer. Regisseur Thomas Vinterberg lässt dieses Stilmittel sogleich fallen. Schliesslich sind die Bilder stark genug.

Bathsheba hat die Farm ihres Onkels im Westen Englands geerbt. Sie ist eine finanziell unabhängige, schöne junge Frau, die in einer der ersten Szenen des Films auf einem Pferd im rasenden Galopp ihren grossen, weitläufigen Besitz durchmisst. Dabei trägt sie eine eng anliegende, aufregend geschnittene braune Lederjacke, die ihr eine dominante Ausstrahlung verleiht. Mit ihrem Fetischcharakter will die Jacke so gar nicht in die Biederkeit dieses Zeitalters passen – ein Accessoire wie aus einer anderen Welt. Drei Männer werden im Folgenden dieser Mischung aus Attraktivität und Dominanz

erliegen. Da ist zunächst Gabriel Oak, ein gutaussehender Schäfer, der ihr unbeholfen den Hof und dann unvermittelt einen Heiratsantrag macht. Bathsheba fühlt sich ihm überlegen: «Ich brauche jemanden, der mich zähmt.» Auch den Antrag von William Boldwood, einem wohlhabenden, aber steifen und ernsthaften Nachbarn, lehnt sie ab. Stattdessen heiratet sie Frank Troy, einen extrovertierten Sergeanten im knallroten Mantel, der ihr mit einem einzigen Schwerthieb frech eine Locke stiehlt. Bathsheba ist gezähmt. Doch Troy ist ein sorgloser Hallodri, der ihr ganzes Geld verspielt und die Arbeit auf der Farm verabscheut.

1967 hatte John Schlesinger den Roman schon einmal verfilmt, fast buchstabengetreu, fast drei Stunden lang. Die Begeisterung der Kritiker hielt sich in Grenzen, von «vorhersehbarer Geschichte» bis zu «flachen Charakteren» reichten die Urteile, einzig über Nicolas Roegs bewundernswürdige Kameraarbeit war man sich einig. Julie Christie spielte damals die Hauptrolle, ein wenig zu kokett, zu eitel und, mit dem Erfolg von DOCTOR ZHIVAGO im Rücken, zu romantisch. Carey Mulligan, die so bezaubernd lachen konnte in Lone Scherfings AN EDUCATION, kommt dieser Figur wesentlich näher. Ihre Bathsheba ist weder verspielt noch albern. Weise und durchdacht, kühl und selbstbewusst trifft sie ihre Entscheidungen, weder Süssholzraspeln noch Verlockungen, weder Aussprachen noch sanfter Druck können sie davon abbringen. Ihre einzige Fehlentscheidung kommt sie teuer zu stehen, doch sie hat eine zweite Chance verdient. Damit sind die Themen des Films umrissen: Es geht um Enttäuschung und Verlust, um Bedauern und Leid, das aber gelegentlich durch kurz aufscheinende Leichtigkeit wieder aufgefangen wird. Die sozialen Unterschiede im Viktorianischen England, im Roman durchaus von Gewicht, nimmt Vinterberg kaum wahr. Die Prägung der Figuren durch ihre Klassenzugehörigkeit, ob als Grossgrundbesitzerin oder einfacher Arbeiter, ist dem Regisseur nur eine Notiz wert. Wie schon

Schlesingers Vorgänger konzentriert er sich eher auf die romantischen Aspekte der Geschichte.

Die Männer kommen im Vergleich zur vielschichtig gezeichneten Hauptfigur sehr eindimensional daher. Am überzeugendsten noch Matthias Schoenaerts als Schäfer, der – in einer aufwühlenden Szene – seine ganze Herde verliert und sich daraufhin als Vorarbeiter auf der Farm verdingen muss. Eine Fehlbesetzung hingegen ist Tom Sturridge als Troy, der von Beginn an eine unheilvolle Nervosität ausstrahlt, die nichts Anziehendes hat. Warum sich die sonst so kluge Bathsheba in diesen Leichtfuss verlieben sollte, bleibt im Dunkeln, die Leidenschaft zwischen Mann und Frau ist nie spürbar und darum pure Behauptung. Terence Stamp war da im Vorgänger mit seiner erotischen Ausstrahlung sehr viel männlicher und bestimmender.

Von Thomas Vinterberg hätte man diesen Film wohl am wenigstens erwartet, einfach, weil er für den einstigen Bilderstürmer, der mit «Dogma» ganz andere Regeln befolgte, zu perfekt, zu aufwendig, zu konventionell, zu «schön» ist. Vinterberg legt grossen Wert auf Kostüme und Set Design, detailfreudig lässt er das Viktorianische Zeitalter lebendig werden. Aber Kamerafrau Charlotte Bruus Christensen findet immer wieder Bilder, die den Zuschauer staunen lassen – die Natur erscheint wie eine weitere Hauptdarstellerin. Mit ihrer verführerischen Schönheit, aber auch mit ihrer zerstörerischen Kraft prägt sie die Figuren, ihre Fähigkeiten, aber auch ihre Grenzen. Und so kommt Vinterberg dem, was Hardy vor 140 Jahren sagen wollte, doch sehr nahe.

Michael Ranze

R: Thomas Vinterberg; B: David Nicholls, nach dem gleichnamigen Roman von Thomas Hardy; K: Charlotte Bruus Christensen; S: Claire Simpson; A: Kave Quinn; Ko: Janet Patterson; M: Craig Armstrong. D (R): Carey Mulligan (Bathsheba Everdene), Matthias Schoenaerts (Gabriel Oak), Michael Sheen (William Boldwood), Tom Sturridge (Sergeant Francis Troy), Juno Temple (Fanny Robbin), Jessica Barden (Liddy). P: DNA, BBC, TSG, Fox, USA, Grossbritannien 2015. 119 Min. V: 20th Century Fox



## WHILE WE'RE YOUNG Noah Baumbach

«Eltern sein, das ist das wahre Leben!», schwärmt das beste Freundespaar Josh und Cornelia vor, was denen ein eher gequältes Lächeln entlockt. Bei ihnen hat es mit der Elternschaft nicht geklappt, damit haben sie sich abgefunden. Immerhin setzt das Treffen mit den frischgebackenen Eltern doch ein kurzzeitiges Nachdenken darüber in Gang, was sie denn stattdessen haben: «Freiheit» – etwa die, «morgen nach Paris fliegen zu können». Aber dabei müssen sie sich natürlich eingestehen: «Wir brauchen mindestens einen Monat Vorlauf.»

Josh und Cornelia, Mitte vierzig, hätten schon Grund, darüber nachzudenken, was sie wollen und was sie erreicht haben. Cornelia arbeitet für ihren Vater Leslie Breitbart, einen renommierten Dokumentarfilmer – aber nicht für ihren Ehemann Josh, der ebenfalls Dokumentarfilmer ist. Mit einem frühen Film hatte er Erfolg, doch seitdem arbeitet er am Nachfolgewerk, seit mittlerweile acht Jahren. Er spricht von den Erwartungen der Öffentlichkeit, aber es ist doch wohl eher seine Zögerlichkeit, die die Fertigstellung verhindert. Sein Schwiegervater jedenfalls hat sein Urteil bereits gefällt: «Ein Sechseinhalb-Stunden-Film, der sieben Stunden zu lang ist.» Die Pointen des Films seien mit Stacheldraht umwickelt, hiess es in einer amerikanischen Kritik.

Nachdem ihre besten Freunde nun also im Elternglück aufgehen, könnten Josh und Cornelia dringend neue Freunde gebrauchen. Die lassen nicht lange auf sich warten: Nach einer Universitätsvorlesung (mit der Josh sein Geld verdient) wird er von Jamie angesprochen, der sich als Fan seines früheren Films zu erkennen gibt. Dass er den nach längerer Suche als VHS-Kassette gefunden habe, imponiert Josh selbstredend. Auch was Jamie und seine Ehefrau Darby sonst auszeichnet, nötigt ihm Bewunderung ab: Es erinnert ihn und Cornelia, die – zunächst skeptisch – sich schliesslich anstecken lässt, an ihr eigenes Jungsein. Darby verkauft selbstgemachte Bio-Eiscreme mit ungewöhnlichen Geschmacksnoten, Jamie ist ebenfalls Doku-

mentarist, sie bewegen sich in New York auf Fahrrädern fort, hören Musik von Schallplatten und sehen Filme auf Videokassetten – auf Facebook sind sie auch nicht zu finden. Realisiert sich hier eine neue Bescheidenheit, der Traum vom authentischen Leben, zumindest ein Stück weit? Jedenfalls trägt Josh plötzlich einen Hut wie Jamie und kauft sich ein Fahrrad, während Cornelia sich von Darby in einen Hip-Hop-Tanzkurs mitschleppen lässt. Später schliessen sie sich den beiden sogar für ein bewusstseinsweiterndes Wochenendseminar bei einem Guru an. «Gefühlt Mitte zwanzig» (so der deutsche Verleihtitel des Films) sind sie jetzt. Josh schöpft daraus auch neue Energie für seinen Film, bei dem ihm Jamie zudem seine Mitarbeit anbietet. Aber daraus erwächst dann auch das Drama.

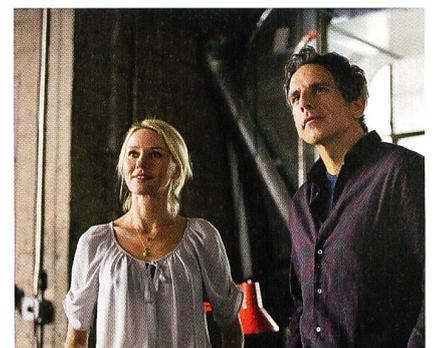
Kreiste Noah Baumbachs *FRANCES HA* um eine deutlich jüngere Protagonistin, was wohl auch dem Einfluss seiner Hauptdarstellerin/Koautorin/Muse/Partnerin Greta Gerwig zu verdanken war, nimmt er mit (dem allein geschriebenen) *WHILE WE'RE YOUNG* die Konfrontation von Jung und Alt aus *GREENBERG* wieder auf. War damals die Begegnung mit einer jungen, chaotischen Frau (Gerwig) für den misanthropischen Sonderling (Ben Stiller) ein uneingeschränkt positives, wenn auch herausforderndes Ereignis, so geht es im neuen Film um die Ambivalenzen dieses Generationenkonflikts. Scharfsinnig und zugeneigt ist auch diesmal Baumbachs Blick auf seine Protagonisten, allerdings spielen die beiden Frauen hier eindeutig die zweite Geige. Letztlich bestimmt Joshs Perspektive die Geschichte, allerdings stellt der Film am Ende auch eine gewisse Distanz zu der Figur her, um zu zeigen, dass man den Sachverhalt vielleicht auch anders beurteilen könnte. Der Sachverhalt, das ist das Verhalten von Jamie, der schliesslich seinen eigenen Dokumentarfilm fertigstellt – mit nicht immer ganz sauberen Mitteln. Dabei bleibt Jamie in gewisser Weise ein rätselhafter Charakter: Hat er sich von Anfang an zielstrebig bei Josh eingeschmeichelt, um von dessen Erfahrung profitieren zu

können? Ist er damit eine ähnlich intrigante Figur, wie sie Anne Baxter in *ALL ABOUT EVE* verkörperte? Oder sind das die falschen Kategorien (nämlich die von Josh), mit denen man Jamies Generation gar nicht fassen kann? Man kann wohl davon ausgehen, dass sich Baumbach diese Fragen selber stellt, auch wenn er Spiel- und keine Dokumentarfilme dreht. Welche Rolle nimmt der klassische, sich selbst und der Öffentlichkeit verantwortliche Künstler in einem Zeitalter ein, das postuliert, der Begriff des geistigen Eigentums sei obsolet geworden, es spiele keine Rolle, dass man sich bei bereits Vorhandenem, den Arbeiten anderer freimütig bedient, sondern es zähle nur das, was dabei herauskomme? Die Authentizität eines Dokumentarfilms müsse sich also nicht mehr länger in seiner Herstellungsweise niederschlagen?

Dass die Konfrontation schliesslich in aller Öffentlichkeit stattfindet, nämlich bei einer Zeremonie, die das Lebenswerk seines Schwiegervaters ehrt, macht das Ganze umso schmerzhafter für Josh, zumal Leslie mit einem achselzuckenden «So what?» auf die Enthüllung reagiert. Cornelia summiert hinterher, dass Jamie zwar ein «Arschloch» sei, konzidiert aber im selben Satz, sein Film sei «ziemlich gut». Das ist zwar noch nicht das Ende von *WHILE WE'RE YOUNG*, aber doch die Frage, mit der der Zuschauer entlassen wird.

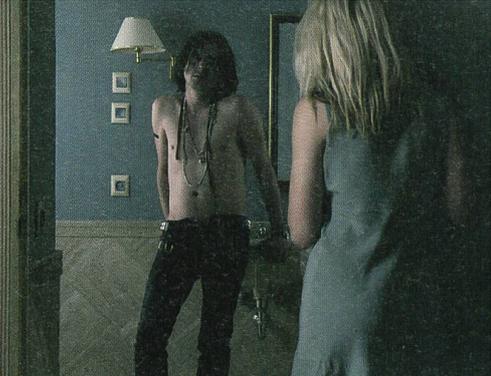
Frank Arnold

Regie, Buch: Noah Baumbach; Kamera: Sam Levy; Schnitt: Jennifer Lame; Ausstattung: Adam Stockhausen; Kostüm: Ann Roth; Musik: James Murphy. Darsteller (Rolle): Ben Stiller (Josh Srebnick), Naomi Watts (Cornelia Srebnick), Adam Driver (Jamie), Amanda Seyfried (Darby), Charles Grodin (Leslie Breitbart), Adam Horowitz (Fletcher), Maria Dizzia (Marina). Produktion: Scott Rudin Productions; Noah Baumbach, Elie Bush, Scott Rudin, Lila Yacoub. USA 2014. 97 Min. CH-Verleih: Pathé Films; D-Verleih: Square One Entertainment, Universum Film





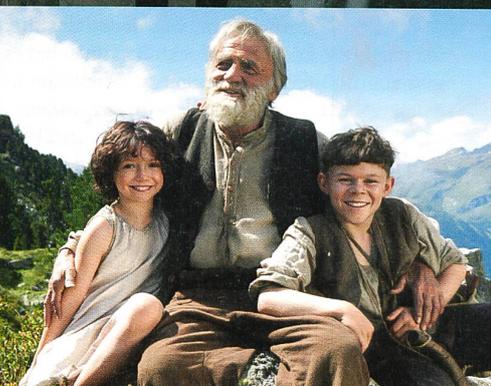
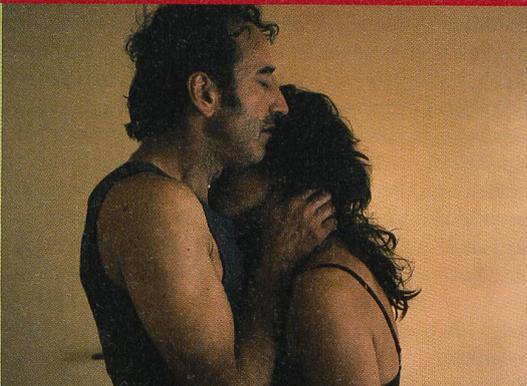
←  
**Amateur Teens**  
von Niklaus Hilber  
SRF



→  
**For this is my body**  
de Paule Muret  
RTS



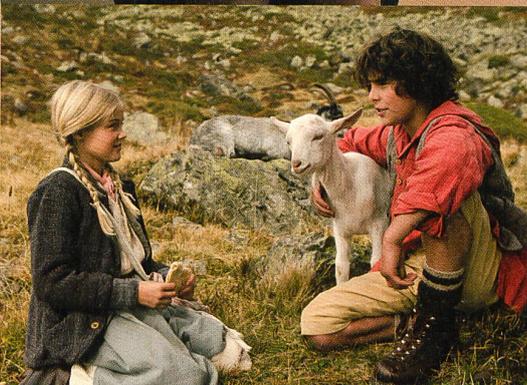
→  
**7 giorni**  
di Rolando Colla  
RSI



↑  
**Heidi**  
von Alain Gsponer  
SRF



↓  
**La vanité**  
de Lionel Baier  
RTS



↑  
**Schellen-Ursli**  
von Xavier Koller  
SRF, RTR



→  
**Amnesia**  
von Barbet Schroeder  
SRF



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](http://www.srgssr.ch)



## AMY Asif Kapadia



Amy Winehouse galt als eines der grössten Gesangstalente des neuen Jahrtausends. Ihr Tod kam plötzlich und doch nicht vollkommen überraschend: Nach einigen fragwürdigen Bühnenauftritten und kraft der gnadenlosen Dokumentationsarbeit seitens der nimmersatten englischen Boulevardpresse wusste jeder, dass die aussergewöhnliche Musikerin über dem Abgrund balancierte. Das verrückte Image, diese Mischung aus Rebellion und Verletzlichkeit, trug jedoch bereits zu Lebzeiten zur Popularität bei, zumal es die allgemein liebteste Vorstellung bedient, dass wahre Künstler immer auch etwas verrückt zu sein haben. Dieses auf kleinkariertem Menschenbild geköchelte Klischee besagt wohl, dass Kunst auf Kreativität und Kreativität auf Leidenschaft beruht und dass grosse Leidenschaft der auf Rationalität aufbauenden «Normalität» im Wege steht. So ein Unsinn.

Amy Jade Winehouse starb 2011 mit nur siebenundzwanzig Jahren an einer Alkoholvergiftung, was den mythischen Nimbus nochmals steigert, da sie nun mit Jimi Hendrix, Janis Joplin, Kurt Cobain, Jim Morrison und anderen berühmten Musikern in den betrüblichen «Club 27» aufgenommen wurde – alle starben sie im gleichen Alter. Winehouse brachte in ihrem Leben lediglich zwei Studioalben («Frank», 2003; «Back To Back», 2006) auf den Markt, von denen eigentlich nur das zweite den Grundstein ihres weltumspannenden musikalischen Ruhms legte. Der Rest ihres Daseins füllt sich mit medial breitgetretenen psychischen und physischen Problemen, mit Drogenabstürzen, heiklen Beziehungsgeschichten, rauschenden Partys und (zu seltenen) Klinikaufenthalten.

Chronologisch angelegt geht Asif Kapadias Dokumentarfilm all diesen Stationen nach. Ein Kreuzweg des sporadischen Erfolgs und des grossen Leidens. Dafür trug der Regisseur eine beeindruckende Menge an Material zusammen: neben Konzertaufnahmen und Fernsehberichten vor allem Amateurfilme von Familie, Freunden und Bekannten, Handyfilme und auch viele Fotografien. Einiges gelangt durch AMY zum ersten Mal an die Öffentlichkeit. Auf akustischer Ebene fungieren zahlreiche Interviews als Erläuterung, Deutung oder Kommentar des Visuellen. Dafür suchte Kapadia unter anderem Jugendfreunde, Familienangehörige, ehemalige Liebhaber und Ehemänner auf sowie Produzenten, Manager und Musiker, die mit Winehouse zusammenarbeiteten. Die Interviewpartner werden mit wenigen Ausnahmen jedoch nie im Bild eingeführt und erklingen somit aus einem nicht näher

definierten Off – ähnlich verfuhr Kapadia bereits in seinem viel beachteten SENNA, einer weiteren dokumentarischen Arbeit über eine berühmte Persönlichkeit.

Einige Momente sind wahrhaftig intensiv und einnehmend: Winehouse steht mit ihren Musikern auf einer Londoner Bühne, während sie in Live-Schaltung der Verleihung der Grammy-Awards 2008 in den USA beiwohnt. Sie wird in mehreren Kategorien als Siegerin ausgerufen und kann es kaum glauben. Eine gute Freundin erzählt auf der Tonspur, wie sie selbst Freudentränen in den Augen hatte, woraufhin sie von Winehouse auf die Bühne gezogen und umarmt wurde. Und wenig später flüsterte ihr Amy ins Ohr: «Das ist alles so langweilig ohne Drogen.» Aufschlussreich auch die Aufnahmen, in denen Winehouse mit Tony Bennett einen Song aufnehmen muss. Sie zerbricht fast an Nervosität und Selbstansprüchen angesichts der Zusammenarbeit mit einem ihrer Idole. Bennett besänftigt sie mit väterlicher Ruhe und liefert im Kommentar eine vielsagende Einschätzung: Winehouse sei zweifelsohne eine begnadete Vokalistin, die man auf eine Stufe mit Grössen wie Ella Fitzgerald stellen könne. Doch als wahre Jazzsängerin sei sie für Club- und Kellerauftritte gemacht. Im Rampenlicht vor Zehntausenden von Menschen zu stehen, tue ihr nicht gut.

Solche erhellenden Perspektiven sind aber leider rar, denn über weite Strecken liefert AMY mehr An- als Einsichten, mehr Blicke als Einblicke. Der Film zelebriert den Glauben an das Bild als Bestätigung und Wahrheitsaussage, meint offensichtlich, man könne über die Oberfläche in wer weiss welche Tiefen vordringen. Vielleicht könnte man das tatsächlich ein wenig, wenn einem die Zeit dazu gelassen würde, die Zeit der Beobachtung und die Pause des Nachdenkens. Stattdessen folgt eine Aufnahme von Winehouse auf die nächste Aufnahme von Winehouse. Alles taugt, Hauptsache, sie ist zu sehen. Da wird sowieso schon mittelmässiges Amateurmaterial in nachträglichen Zeitlupe fast erstarrt. Da wird gezoomt, bis die Pixel fletschen, auf dass uns die Protagonistin noch näher kommen möge. Und immer wieder schauen uns Winehouse' schwarz umrandete Augen von abgefilmten Fotos an. Es ist eine Freude für jeden Fan von «Amy» – bereits der Vorname als Filmtitel versucht, die schulterklopperische persönliche Nähe herzustellen. Eine Quelle zunehmender Ermüdung indes für all jene, die mehr erfahren oder den Bildfetischismus zumindest hinterfragen wollen (dennoch ein sehr zeitgemässer Fetisch: AMY wäre ein wunderbares Beispiel, mit dem man den akademischen Be-

griff der «visual culture» erläutern könnte). Selbst die vielen Kommentare schaffen es nicht wirklich, sich durch die Oberfläche in die gedankliche Tiefe zu kratzen. Auch hier wird viel zu viel über und für Winehouse gesprochen: Sie selbst hat fast keine Stimme.

Doch das Problem liegt wohl noch tiefer, und man möchte es nicht nur diesem Film anlasten. Es geht um die allgemeine Begeisterung für Stars und Promis, die in den letzten Dekaden durch die Omnipräsenz medialer Aufnahmemöglichkeiten zusätzlich befeuert wird. Es geht um dieses kuriose Paradoxon: Das Publikum lechzt nach Bildern, in denen man den Alltag, private Momente, das normale Leben der Stars erhaschen kann, um sich selbst zu versichern, dass sie eigentlich wie wir sind. Doch zugleich versucht man, den Aufnahmen das Besondere und Aussagekräftige abzugewinnen, was aber nur durch die Aura der Berühmtheit wiederherzustellen ist. Sowieso ist die weitverbreitete und der Starbegeisterung zugrunde liegende Annahme, dass Menschen mit einer aussergewöhnlichen Fähigkeit auch persönlich aussergewöhnlich spannend sein müssen, ein Trugschluss.

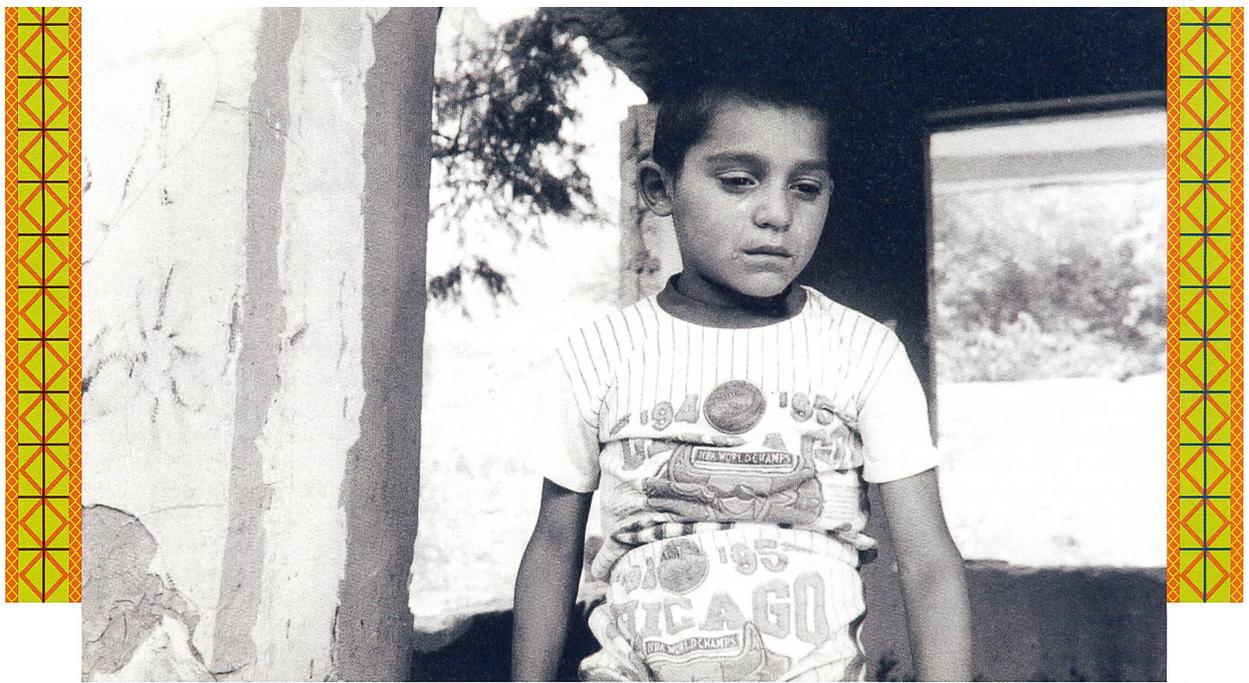
Und so sehen wir Amy beim Schlafen, beim Aufwachen, beim Sitzen, beim Liegen, beim Essen. Amy telefoniert, Amy ist ein bisschen silly, Amy steigt aus dem Auto, Amy redet mit der Schwester, Amy lacht, Amy ist traurig, Amy ist besoffen. Da gelingt es auch den Interviews nicht mehr, die klägliche Irrelevanz vieler Aufnahmen zu kaschieren.

Richtig grotesk wird es aber, wenn wir in verwackelten Bildern Winehouse vor Dutzenden ihr auflauernden Paparazzi fliehen sehen und der Kommentar das als einen unhaltbaren Zustand anprangert. Da fragt man sich doch sofort, wer denn diese Szene drehte. Wollte der Kameramann das schnöde Tun der Paparazzi dokumentieren oder gehörte er nicht viel eher zu ihnen, lauerte er nicht ebenfalls dem Star auf? Und operiert der Film durch seine Bildbesessenheit, durch seine umfangreiche Recherche- und Montagearbeit, die über weite Strecken das Private und Nebensächliche auf die Leinwand zerrt, nicht auf einer ganz ähnlichen Ebene wie die Paparazzi?

AMY bringt uns sehr viel Nähe zu dem Star. Doch die hilft eben nicht, um ihn besser zu verstehen.

Till Brockmann

R: Asif Kapadia; S: Chris King; M: Antonio Pinto. P: James Gay-Rees. Grossbritannien 2015. 127 Min. CH-V: Filmcoopi



DOKUMENTARIST / VAVERAGROGH (2003)

# DER BLICK DES DICHTERS

## Zum Werk des armenischen Dokumentarfilmregisseurs Harutyun Khachatryan

Harutyun Khachatryan ist ein leidenschaftlicher Erforscher seines Landes und ein Dichter. Mit seinen Bildern vermisst er gewissermassen sein Land und lässt uns in die Tiefe blicken, in die Tiefe der Geschichte wie auch in die Tiefe der menschlichen Seele.

Die besonderen Qualitäten Khachatryans zeigen sich bereits in seinem frühen Film *KOND* (1987): Er vertraut auf das Bild. Es gibt keine verbalen Erklärungen. Der alte, vernachlässigte, ja verkommene Stadtteil von Jerewan, eben Kond, wird in genauen Bildern beschrieben. Die Bewohner müssen sich teils mühsam über Geröll bewegen, um ihre alltäglichen Dinge zu erledigen. Die Heranfahrt eines Krankenwagens wird lange gezeigt, sie gestaltet sich zum kaum zu bewältigenden Problem. Dennoch: Umgeben von den Hochhäusern aus der Sowjetzeit und modernen Bauten der armenischen Hauptstadt, wirkt dieser Distrikt – heute – wie eine idyllische, sanfte, grüne Insel eines direkten menschlichen Umgangs miteinander. Seinerzeit wurde diese Sicht von den Kulturoffiziellen nicht geschätzt.

Khachatryan setzte in seiner filmischen Arbeit sein unbedingtes Vertrauen ins Bild unbeirrt fort. In den späteren Filmen verbindet sich dies mit seinem grossen Interesse an individuellen menschlichen Schicksalen. So entsteht 1991 *RÜCKKEHR INS GELOBTE LAND / VERADARZ AVETYATS YERKIR*, die Erzählung über eine junge armenische Bauernfamilie, die im Zusammenhang mit dem Konflikt um Berg-Karabach vertrieben wird und sich im unwirtlichen, kalten Norden Armeniens eine neue Existenz aufbaut. Mit grosser Sorgfalt zeigt Khachatryan die Tätigkeiten der Menschen, etwa wie das Land bestellt wird oder wie das kahle Haus, in dem sie Unterkunft gefunden haben, allmählich wohn-

lich gemacht wird. Man könnte ihn den Meister der handwerklichen Verrichtungen nennen. Das fällt umso mehr ins Auge, als die Menschen nicht miteinander sprechen, obwohl eine von der Arbeit geprägte, normalherzliche Stimmung zwischen ihnen herrscht. Das Schweigen ist ein Stilmittel, das allem Tun eine grosse Würde gibt.

Interessant für diesen Meister der Poesie des Faktischen ist, dass er achtzehn Jahre später nochmals zur Ansiedlung vertriebener Armenier im Norden des Landes zurückkehrt und mit *BORDER / SAHMAN* (2009) einen anderen Akzent setzt: Die Bauern finden eine Büffelkuh, die auf armenischem Gebiet gestrandet ist und wegen der mit Stacheldraht gezogenen Grenze nicht in ihre Heimat Aserbaidschan zurückkann. Sie wird zu den Kühen, Schafen und Ziegen des Dorfs gebracht. Aber sie bleibt eine Fremde, eine Aussenseiterin. Wir erleben das Dorfleben zu verschiedenen Jahreszeiten, Feste, eine Hochzeit, ein Feuer bricht aus ... Dazwischen immer wieder die Büffelkuh, die mehrfach versucht wegzulaufen und stets an der Grenze scheitert. Ihr melancholischer Blick trifft uns. Das Schlussbild der toten Kuh und ihres Kälbchens, das aus dem Grenzstacheldraht herauszufinden sucht, ist erschütternd.

*DOKUMENTARIST / VAVERAGROGH* (2003) würde ich als Harutyun Khachatryans Meisterwerk bezeichnen. Der Schwarzweissfilm bietet ein klar-sichtiges Bild der armenischen Gesellschaft nach dem Zerfall der Sowjetunion in den neunziger Jahren und stellt zugleich eine radikale Selbstreflexion dar. Hier schaut einer ohne jede Romantisierung und ohne jedes Selbstmitleid auf die eigene Arbeit.

Am Beginn Bilder einer im Halbdunkel liegenden Landschaft, deren Sträucher und Bäume sich im Sturm biegen. Das Filmteam befindet sich

auf der Ladefläche eines kleinen fahrenden Transporters, die Kamera, ebenso das Mikrofon, auf uns gerichtet. Alle blicken gespannt in Richtung des Zuschauers. Dazu Hundegebell, aggressiv, verzweifelt, jämmerlich, wimmernd. Schüsse sind zu hören. Etwas Bedrohliches ist zu spüren. Nach dem Titel wird ein Mann gezeigt, der sich bereit macht: der Dokumentarist. Er schultert die Kamera, das Stativ. Danach sitzt er mit seinem Team auf dem fahrenden Transporter, die Kamera einem Gewehr gleich in der Hand. Als ob das Filmteam in den Krieg zöge. Sie fahren durch die kahle Landschaft. Von Anfang an ist klar: Nichts Gemütliches, nichts dem Zuschauer Leichtgemachtes kommt auf einen zu. Abgesehen von handschriftlichen Überschriften in Armenisch, Russisch, Englisch – *Steinbruch 1996*, *Geburtsstation*, *Bettler*, *Fest der Bettler*, *Kinderheim*, *Flüchtlinge*, *das Schiessen* – gibt es keine Erklärungen.

Die Bilder sind oft grobkörnig, nicht immer leicht zu entschlüsseln. Man muss sich anstrengen, sie genau wahrzunehmen, sie erfassen die Tätigkeiten der Menschen, ihre sich bewegenden Hände, Füsse, Bewegungen sind abgeschnitten, teils angeschnitten. Die sich fast stets in Bewegung befindliche Kamera entfaltet einen starken Sog. Es gelingen aber auch Momente einer seltenen Intimität. Etwa giesst die junge Frau nach dem Komplex im Steinbruch, wo es heiss und staubig war, dem Dokumentaristen mit einer Giesskanne Wasser über den Kopf. Der Mann geniesst die Dusche. Danach zieht er die Frau zu sich heran. Aneinandergedrückt bleiben beide eine Weile stehen. Die Aufnahme der Schreibmaschine mit eingespanntem getipptem Text unterbricht die Szene. Danach blickt er aufmerksam zu ihr, und sie, im Vordergrund nur un-



BORDER / SAHMAN (2009)



RÜCKKEHR INS GELOBTE LAND / VERADARZ AVETYATS YERKIR (1991)



DOKUMENTARIST / VAVERAGROGH



KOND (1987)

deutlich wahrzunehmen, kämmt ganz langsam ihr langes Haar.

Khachatryan sammelte über acht Jahre Bilder aus dem Alltagsleben Armeniens, eines Landes im Umbruch. Das Prinzip der Sprachlosigkeit durchbricht er zweimal. Im Komplex über die Bettler gibt es ein Gespräch mit einem etwa sechsjährigen Jungen, der eifrig bemüht ist, alles richtig zu machen, und die Namen seiner Familienmitglieder aufzählt, bis der ihn Befragende in grobem Tonfall sagt: «Was ist denn das? Vorhin hast du erzählt, wie schlecht es dir geht, dass dich alle schlagen. Und nun? Du weinst ja gar nicht! Los! Du musst weinen!» Zu sehen ist das erschrockene Gesicht des Kindes. Und danach der Mann an der Kamera, der mit Protest auf die Szene schaut. Es ist unklar, worüber er wütend ist, zu spüren ist, dass dieser Umgang mit dem Kind unangemessen ist. Später, nach weiteren Bildern von den Bettlern, ist mehrmals das Gesicht des Kindes zu sehen. Nun mit Tränen. Eine kritische Anmerkung über die eigene Arbeit!

Eine zweite Gesprächsszene ereignet sich beim Besuch eines Straflagers. Der Dokumentarist fragt den Direktor des Lagers nach den Insassen, die hinter dem Zaun zu sehen sind, ob es sich um

politische Gefangene handle. Der Direktor äussert sich in gleichmütigem Tonfall in menschenverachtender Weise. Abschaum! Sie hindern den Staat, sich zu entwickeln. Wenn es nach ihm ginge, würde er sie eliminieren. Aber er muss ihnen zu essen geben. Auf die Frage, ob die Gefangenen Briefe schreiben dürfen, gibt es keine Antwort. Die Kamera, die in der Szene weit entfernt ist, fährt einen Nachrichtenmast mit vielen Drähten langsam von oben nach unten ab. Am unteren Ende sind alle Drähte durchgeschnitten. Die Wucht der Äusserungen des Lagerdirektors entfaltet sich aus der Distanz.

Der Schluss vervollständigt den Beginn: Nun sind die Hunde zu sehen, die am Anfang zu hören waren. Wie sie in der nächtlichen Einöde angeleuchtet und erschossen werden, wie sie sich quälen, wie sie sterben, wie sie schliesslich auf einen Laster geworfen werden. Eine Hundeleiche auf die andere. Ein düsteres Meisterwerk, das fasziniert und einen in seinen Bann schlägt!

Die bisher letzte Arbeit, *ENDLESS ESCAPE, ETERNAL RETURN* / ANVERJ PAKHUST, HAVERZH VERADARZ (2013) unterscheidet sich von den anderen Filmen des Regisseurs. Der Protagonist, der Theaterregisseur Hayk, hauptsächlich in Moskau

lebend, spricht über sein Leben. Aber hier dient die gesprochene Sprache dazu, das Eigentliche, seine Wurzellosigkeit zu verhüllen. Es ist ein Schweigen anderer Art.

Der Blick des Dichters, der auf die Schnipsel der Wirklichkeit fällt, verwandelt diese. Durch seine Dichtergabe wird mein inneres Auge dazu angeregt, aus dem Gesehenen etwas anderes zu erschaffen, ein anderes Grosses und Ganzes, das weit über Armenien hinausreicht und meine Welt berührt und bereichert.

Erika Richter

*Erika Richter hat als Dramaturgin beim DEFA-Studio für Spielfilme, als Redakteurin und Herausgeberin von «Film und Fernsehen» und Mitherausgeberin des DEFA-Jahrbuchs gearbeitet und lebt in Berlin.*

*Harutyun Khachatryan stellte am diesjährigen Festival Visions du réel in Nyon seine Arbeit im Rahmen eines der Ateliers vor. Die Berliner Werkschau war ein Herzstück der von Fred Kelemen kuratierten Filmreihe «Anrufung – ein filmisches Memorial», die an den hundertsten Jahrestag des Völkermords an den Armeniern erinnerte und einen wesentlichen Teil des Projekts des Berliner Maxim Gorki Theaters «Es schneit im April – eine Passion und ein Osterfest» bildete.*



Hayk in ENDLESS ESCAPE, ETERNAL RETURN / AVERJ PAKHUST, HAVERZH VERADARDZ (2013)

## «Mein Lehrmeister ist das Leben»

GESPRÄCH MIT  
HARUTYUN KHACHATRYAN



ENDLESS ESCAPE, ETERNAL RETURN



KOND (1987)

**FILMBULLETIN** Wie kamen Sie zum Film?  
**HARUTYUN KHACHATRYAN** Es passierte zufällig: Als ich dreizehn Jahre alt war, mietete ein Filmvorführer eine Wohnung in unserem Haus. Er hatte einen Film dabei, den er jeden Sonntag in den Dörfern zeigte. Als er merkte, dass ich an der Projektion sehr interessiert war, bot er mir an, ihn als Helfer zu begleiten. Er war ein sehr geselliger Mensch und liebte es, Wodka zu trinken. Jedes Mal, wenn er in ein neues Dorf kam, ging er zuerst zum Bürgermeister oder zum Kolchosevorsitzenden und machte sich mit ihnen eine gute Zeit. Und ich war währenddessen für die Filmvorführung zuständig.

Der Film bestand aus einzelnen Rollen, die nicht miteinander verbunden waren. Als ich den Film zehnmal oder mehr gezeigt hatte, wurde es für mich langweilig, und ich begann, die Filmrollen etwas zu schneiden. Heute weiss ich, dass es ein grosses Verbrechen war, dass ich, ohne dass es der Filmemacher wusste, den Film so geschnitten hatte, wie es mir gut schien. Und mir hat es grossen Spass gemacht. Am Anfang hatte der Film eine Länge von zwei Stunden, am Ende

war er eine Stunde lang. Das war meine erste Erfahrung mit Schnitt.

Ich war natürlich neugierig zu erfahren, was noch dazugehört, damit ein Film zustande kommt. Ich war überzeugt davon, dass ich, wenn ich die verschiedenen handwerklichen Tätigkeiten beherrsche, die zum Filmemachen gehören, bessere Filme machen kann als den, den ich vorführte und der mir so langweilig geworden war.

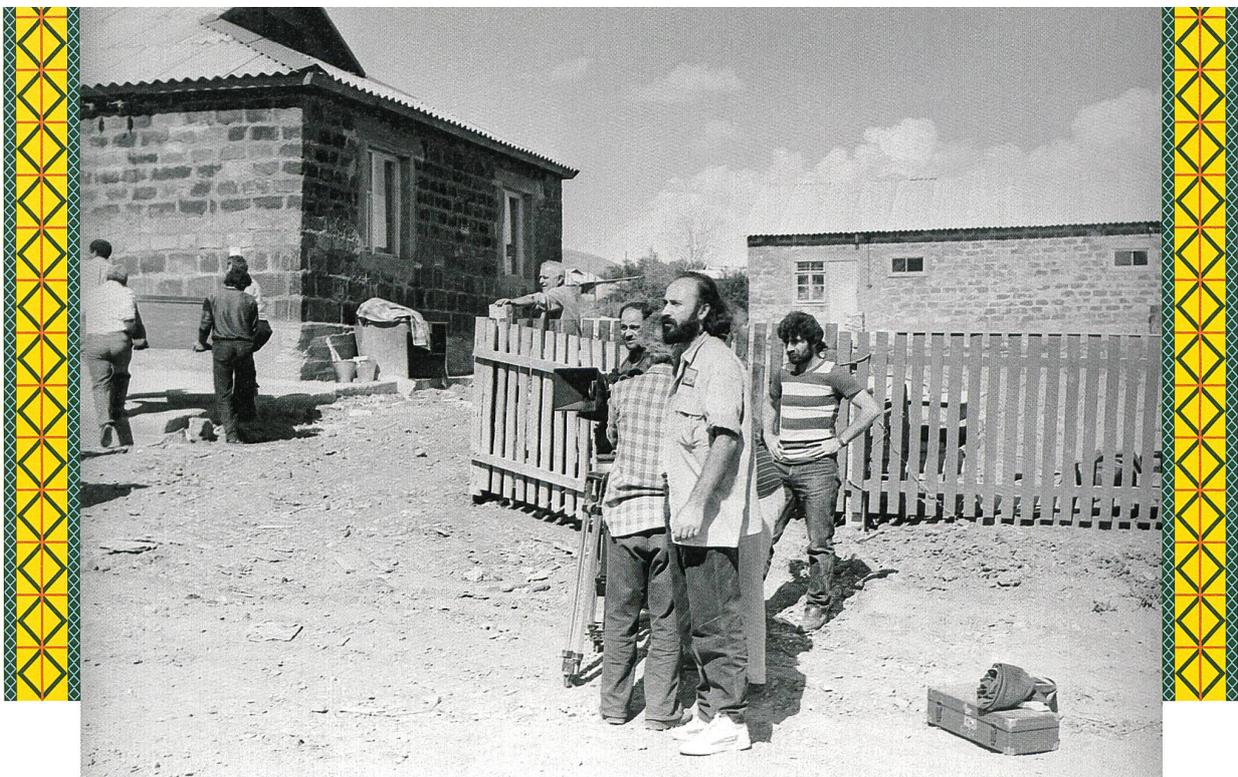
**FILMBULLETIN** Gingen Sie später auf eine Filmschule?

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Als ich sechzehn Jahre alt war und die Schule abgeschlossen hatte, bewarb ich mich an der Filmhochschule in Jerewan. Ich wurde abgelehnt. Man sagte mir, ich spräche zu schnell und undeutlich und wäre unfähig, mit Schauspielern so zu sprechen, dass sie verstehen könnten, was ich von ihnen will. Ich versuchte zu erklären, dass ich Filme machen will, bei denen ich nichts mit Schauspielern zu tun habe, blieb aber unverstanden. Im nächsten Jahr bewarb ich mich wieder. Dasselbe Ergebnis. So vergingen sieben Jahre, und ich schaffte es nicht, an der Filmhochschule angenommen zu werden.

Ich lernte einen anderen Beruf, heiratete, Kinder kamen. Schliesslich bewarb ich mich noch ein achttes Mal an der Filmhochschule. Es gab zwölf Plätze für Regie, und bei der Aufnahmeprüfung wurde ich Vierzehnter. Da habe ich das Thema für mich abgeschlossen. Aber in diesem Jahr gab es jemanden auf Platz Nummer 15, der sehr gute Beziehungen zur Kommunistischen Partei Armeniens hatte. Seinetwegen wurde das Aufnahmeprinzip geändert und gesagt: Wir erweitern dieses Jahr die Regieklasse und nehmen fünfzehn Leute auf. So wurde auch ich aufgenommen. Nach dem Abschluss der Filmhochschule begann ich als Regieassistent zu arbeiten. Aber ich hatte keine Lust auf Spielfilme. Ich hatte einen Komplex. Zu oft war mir gesagt worden, dass ich unfähig sei, mit Schauspielern zu arbeiten. Deshalb kam für mich nur Dokumentarfilm infrage.

**FILMBULLETIN** Hatten Sie bestimmte Vorbilder, als Sie anfangen, eigene Filme zu drehen?

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Für mich ist das Leben ein Vorbild. Ich bin immer sehr neugierig auf das Leben, interessiert an allem. Ich glaube, dass viele das Leben nicht so sehen, wie ich es sehe.



RÜCKKEHR INS GELOBTE LAND / VERADARZ AVETYATS YERKIR (1991)

Natürlich gibt es auch Vorbilder: zum Beispiel Robert Flaherty. Oder auch Dsiga Wertow. Und natürlich Artavazd Peleshyan. Seine Filme sind sehr, sehr wichtig für mich.

**FILMBULLETIN** Wie wurde *KOND* (1987), einer Ihrer frühesten Filme, aufgenommen? Er war doch sicher für die damalige Zeit sehr ungewöhnlich.

**HARUTYUN KHACHATRYAN** *KOND* wurde nicht gut aufgenommen. Die Filmkommission sagte: Der Film ist missglückt. Der Regisseur hat es nicht geschafft, einen guten Film zu machen. Du bist gar kein Regisseur; du beherrscht dein Handwerk nicht. Der Film wurde als Rohschnitt, ohne Abspann ins Archiv gebracht. In Kiew gab es das Festival für Debütfilme «*Molodost*». *Armen Mirakyan*, mein Kameramann, ist einfach durchs Fenster ins Archiv geklettert und hat den Film gestohlen. Heimlich haben wir den Film nach Kiew geschmuggelt. Auf diesem Festival hat *KOND* den Hauptpreis gewonnen. Danach wurde der Film nach Moskau zum Jugendfilmfestival eingeladen und gewann auch dort den Hauptpreis. Er wurde auch in voller Länge im ersten Programm des sowjetischen Fernsehens ausgestrahlt. Nun waren die Offiziellen in Armenien machtlos, konnten nicht verhindern, dass der Film auch nach Armenien kam. Es war der Beginn der Perestroika-Zeit. Das war mein Glück, sonst hätte ich möglicherweise nie mehr die Chance bekommen, Filme zu machen.

**FILMBULLETIN** Wie waren die Reaktionen darauf, dass in diesem Film nicht gesprochen wird – abgesehen von Radioübertragungen et cetera?

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Am Anfang war es sehr schwierig. Die Menschen waren daran gewöhnt, sich auf die Dialoge zu konzentrieren und nicht auf die Bilder. Aber das gesprochene Wort hat etwas Vergängliches, es altert sehr schnell. Es hat dann einen Wert, wenn es sich wie ein Gebet

entwickelt. Oder als Lied. Für mich besteht das Kino aus Bildern und aus Geräuschen.

**FILMBULLETIN** Wie finden Sie Ihre Protagonisten?

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Zuerst sind Bilder in meinem Kopf, und dann suche ich nach Menschen, die dem entsprechen könnten. Für mich ist wichtig, dass die Beziehungen zwischen mir und den Protagonisten stimmen. Dabei gibt es für mich zwei verschiedene Typen von Menschen. Die einen beugen sich meinen Wünschen, machen alles, was ich sage, die anderen sind vehement dagegen und wehren sich. Für mich sind beide sehr wichtig und interessant und können die Helden in meinen Filmen sein. Ich mache ja keine Filme mit ausgedachten Geschichten. Meine Geschichten entstehen aus der alltäglichen Umgebung, dem täglichen Geschehen. Ich erzähle davon, was mich stört, was mich beunruhigt, was mich wehtut, was mich sehr interessiert.

**FILMBULLETIN** Wie kamen Sie auf die junge Bauernfamilie in *RÜCKKEHR INS GELOBTE LAND / VERADARZ AVETYATS YERKIR*?

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Ich war mit *KOND* und *WEISSE STADT / SPITAK QACHAQ* zum Swerdlowsker Filmfestival (1988) eingeladen und lernte Armenier kennen, die dort arbeiteten. Es war am Anfang des Berg-Karabach-Konflikts. Diese Armenier hatten Angst, waren sehr unsicher, wollten immer wieder von mir wissen, wie das Leben in Armenien sei. Das brachte mich dazu, mir vorzustellen, wie es wäre, wenn die Menschen aus Berg-Karabach, aus Sumgait, aus Aserbaidschan nach Armenien kämen, welchen Schwierigkeiten sie begegnen würden. Ich wusste, dass es ein Dorf in Armenien gab, das mehrheitlich von Aserbaidschanern bewohnt war, die nun das Dorf verlassen hatten. Die Flüchtlinge aus Aserbaidschan, aus Berg-Karabach wurden

dahin gebracht. Es ist dort eine sehr kalte Gegend. Ich bin einfach in dieses Dorf gegangen und habe zwei Jahre mit ihnen gelebt. Dabei habe ich dieses Paar gesehen, und es hat mir sehr gut gefallen.

**FILMBULLETIN** Auch ich finde dieses Paar sehr schön. Wir können alles mit ihnen miterleben, wie sie mit ihren Händen ihr Leben gestalten, das Haus einrichten, das Feld bestellen et cetera. Ein wunderbarer Film!

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Es ist die Geschichte von Adam und Eva. Das ist eine unendliche Geschichte. Dass man an den Ort zurückgeht, wo die Eltern oder Grosseltern gelebt haben, erscheint immer wieder in meinem Werk. *Rückkehr* war immer ein wichtiges Thema für mich, auch in *RÜCKKEHR DES DICHTERS / POETI VERADARZ* und natürlich auch in meinem bisher letzten Film *ENDLESS ESCAPE, ETERNAL RETURN / ANVERJ PAKHUST, HAVERZH VERADARZ*.

**FILMBULLETIN** Zu *RÜCKKEHR DES DICHTERS*: Wie haben Sie davon erfahren, dass die Statue des Dichters Ashugh Jivani in sein Heimatdorf gebracht wird? Oder haben Sie vielleicht sogar selbst angeregt, dass diese Statue überhaupt erst erschaffen wird?

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Ja, die Statue ist aufgrund meiner Initiative entstanden. Zuerst wollte ich einen Schauspieler nehmen. Aber dann fand ich, dass es die beste Methode wäre, die Statue des Dichters selbst zu kreieren. Das ist also mein Geschöpf. Diese Statue ist wie ein Lebewesen, das fühlt, hört und sieht. Der Film ist teilweise autobiografisch, denn die Reise geht dahin zurück, woher ich gekommen bin, also in meine Heimat.

**FILMBULLETIN** Bei Ihrer Art des Dokumentarfilms handelt es sich nicht um Dokumentarfilm im traditionellen Sinn. Es ist eine Art Erschaffung einer neuen Welt. Und zwar nicht nur im Film, sondern direkt, in der Realität.



RÜCKKEHR DES DICHTERS / POETI VERADARDZE (2005)

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Meine Filme bewegen sich an der Grenze zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Dabei ist für mich die Atmosphäre sehr wichtig. Die Bilder und die Atmosphäre. Mit der Atmosphäre wirst du stets zeitlos sein. Es gibt keine Regeln, wie man Atmosphäre schafft. Das ist keine Kopfsache, sondern eine Bauchsache. Das ergibt sich meistens erst während des Drehens. Was ich so wahrnehme und wie ich mich fühle. Die Atmosphäre lügt nicht, sie kann nicht manipuliert werden. Die Atmosphäre ist für mich das ehrlichste Element im Film.

**FILMBULLETIN** Die Unterscheidung Dokumentarfilm – Spielfilm finde ich bezogen auf Ihre Filme unwichtig. Eigentlich sind Ihre Filme Gedichte in filmischer Form. Poeme.

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Die Filme, die ich her- vorbringe, stellen meine ganz eigene Welt dar. Kein anderer kann diese Welt so sehen und zeigen. Ich denke, es ist völlig richtig, dass ich nicht zum Spielfilm gegangen bin. Der Spielfilm hat seine rigiden Strukturen, denen gefolgt werden muss. Und ich wäre nie in der Lage gewesen, kommerzielle Filme zu machen.

**FILMBULLETIN** Ich bin stark beeindruckt von Ihrem vorletzten Film *BORDER / SAHMAN* (2009). So widersinnig und absurd habe ich Grenzen nie erlebt wie angesichts dieser Büffelkuh, die einfach nicht verstehen und nicht akzeptieren kann, dass sie nicht zurückkann in ihre Heimat Aserbaidschan.

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Das Thema «Grenzen» ist ein ebenso wichtiges Thema für mich wie das Thema «Rückkehr», es wird bereits in *WEISSE STADT* berührt. Diese Stadt liegt in Georgien. Da war die Grenze, und über diese Grenze durfte man nicht übergehen. Alle Grenzen, physische, mentale und natürlich auch Grenzen zwischen den Ländern haben mich immer gestört. Das sind Barrieren. Grenzen verursachen den Menschen

Ängste. Und das ist der Unterschied zwischen Menschen und Tieren. Die Tiere verstehen keine Grenzen.

Die Tiere waren für mich immer wichtig. Es sind sehr ehrliche Lebewesen. Die Büffelkuh war für mich ein wichtiger, aber ein sehr schwieriger Schauspieler. Ein Festival hätte am liebsten die Büffelkuh als besten Schauspieler ausgezeichnet, wenn es möglich gewesen wäre.

**FILMBULLETIN** Das Schlussbild mit der toten Kuh und dem Kälbchen, das zaghaft aus dem Stacheldraht-Grenzzaun herauszufinden versucht, ist erschütternd. Die Absurdität der Grenze wird einfach und sinnlich ausgedrückt. Wie ist Ihnen diese faszinierende Idee gekommen?

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Die Flüchtlinge brachten natürlich ihre Tiere mit, die Haustiere, die Nutztiere. Für mich war es wichtig, über die Tiere nachzudenken. Die Menschen hatten die Möglichkeit, über ihr Leid zu sprechen, sich untereinander auszutauschen. Aber wie ist es für ein Tier, das diese Möglichkeit nicht hat? Das Schweigen der Tiere beunruhigte mich sehr. Tiere verstehen keine Grenze und können sie auch gar nicht akzeptieren. Ihr Leid ist gewissermassen der reinste Ausdruck von Leid überhaupt.

**FILMBULLETIN** Ja, aber in der Filmkunst wird dies selten genützt. Ausser Ihrem Film fällt mir als vergleichbares Beispiel nur *AU HASARD BALTHASAR* von Robert Bresson ein, über das Leben eines Esels.

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Diesen Film sah ich vor langer Zeit. Aber ich sage immer wieder: Von Filmen werde ich nicht beeindruckt oder beeinflusst. Bei mir passieren ganz spontane Dinge, die scheinbar gar nichts miteinander zu tun haben. Dann schreibe ich bestimmte Dinge auf, dokumentiere sie. Und plötzlich geschieht etwas, gewissermassen explodiert etwas in mir, und ich

muss einen Film drehen. Ich mache keine Filme, um Arbeit zu haben. Filmmachen ist für mich kein Beruf. Auftragsfilme sind für mich nicht denkbar.

**FILMBULLETIN** Wie ist das grosse Feuer entstanden in *BORDER*?

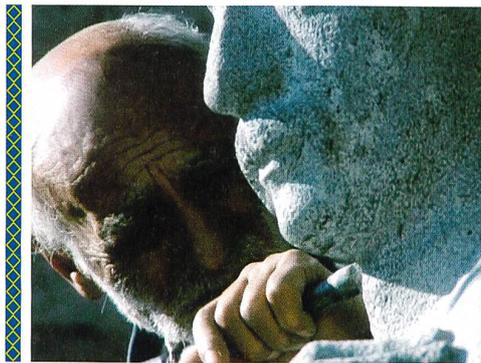
**HARUTYUN KHACHATRYAN** Wir haben das Feuer gelegt. Dieses Feuer wie auch alle anderen Ereignisse, die im Film gezeigt werden, haben sich wirklich ereignet. Aber entweder waren wir nicht dabei, als es tatsächlich geschah, oder wir hatten nicht die Möglichkeit zu filmen. Ich sage noch einmal: Wenn ich nicht die Möglichkeit habe, reale Ereignisse aufzunehmen, die aber für das Gesamte wichtig sind, habe ich kein Problem damit, sie zu inszenieren.

**FILMBULLETIN** *ENDLESS ESCAPE, ETERNAL RETURN* unterscheidet sich grundlegend von Ihren vorangegangenen Filmen: Es wird gesprochen. Ich habe es so verstanden, dass Sie ein grosses Projekt zum Thema «Weggehen und Wiederkehr» vorhaben, um dieses grundsätzliche Problem in einen grossen Rahmen zu stellen. Ist das so?

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Ja, weil ich in Angst und Sorge lebe. Aber für mich ist ein Film kein Projekt, das man mit irgendetwas anfängt und dann irgendwann abschliesst. Es können immer viele Sachen parallel laufen. Wenn ich etwas drehe, laufen in meinem Kopf auch immer andere Sachen. Einer meiner Dozenten, der jetzt mein Assistent ist, hat einmal gesagt, dass ich keine Haut hätte. Man könne meine Nerven gewissermassen bloss sehen. Ich lebe also mit meinen Filmen oder durch meine Filme. Neben den Filmen, die Sie kennen, habe ich auch andere Dinge gemacht. Zwischen 1990 und 2001 habe ich keinen Film realisiert. Angst und Sorge beherrschten mich, eine schlimme Nervosität. Ich war wie gelähmt. Ich konnte es nicht.



BORDER / SAHMAN (2009)



RÜCKKEHR DES DICHTERS / POETI VERADARDZE (2005)



BORDER / SAHMAN

**FILMBULLETIN** Der Protagonist des Films, Hayk, ein Theaterregisseur, der meistens in Moskau lebt, spricht sehr viel. Aber über das zentrale Thema, nämlich seine Wurzellosigkeit, sein Leben in der Fremde, spricht er fast gar nicht. Es ist ein Schweigen anderer Art.

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Das haben Sie sehr schön gesagt. Ein Schweigen anderer Art. In diesem Film wird viel gesprochen, aber der Stil ist derselbe.

**FILMBULLETIN** Im ersten Gespräch von 1988, als Hayk irgendwo am Ende der Welt Freunde empfängt und mit ihnen redet, geht es um Heimat und Nationalität, aber auch um Freiheit. Es ist eine Art Suche, und es gibt keine Ergebnisse. Aber damit wird eine Basis gelegt für den gesamten Film. Jedoch wird über diese Themen nie mehr ausdrücklich gesprochen. Durch alle Erzählungen des Mannes, zum Beispiel über seine Begegnung mit einer riesigen Seekuh, schimmert diese Heimatlosigkeit durch, als Fluch, aber auch als eine Möglichkeit zu leben. Seine grossartige Erzählung, wie er das riesige Tier nachmacht, ist faszinierend – und sie klingt in uns nach, wir werden immer melancholischer,

und der Film wird immer trauriger und bedrückender. Ich habe irgendwo gelesen, dass weitere Teile geplant sind. Ist es so?

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Ja, der nächste Film, der wahrscheinlich am Ende des Jahres fertig sein wird, erzählt von einem Mechaniker, der nach Amerika emigrierte und dort lebt. Ich habe ihn mehrmals besucht. Die Dreharbeiten sind abgeschlossen, ich bin jetzt beim Schneiden. Der Held des dritten Films ist ein Maler, der Armenien verlassen hat und nach Estland ging. Es sind verschiedene Menschen, aber das Thema ist stets Heimat, Heimatlosigkeit, Verlassen und Vermissen der Heimat. Oder Rückkehr oder Nie-wieder-zurück. Alle Protagonisten in diesen Filmen sprechen. Ich dachte dabei an das armenische Fernsehen. Als ich jedoch mit *ENDLESS ESCAPE*, *ETERNAL RETURN* feststellen konnte, dass er auf Filmfestivals auf grosses Interesse stiess, zum Beispiel in Turin den Hauptpreis erhielt, hat sich meine Absicht geändert. Es wird nun kein Fernsehfilm mehr, sondern ein Kinofilm.

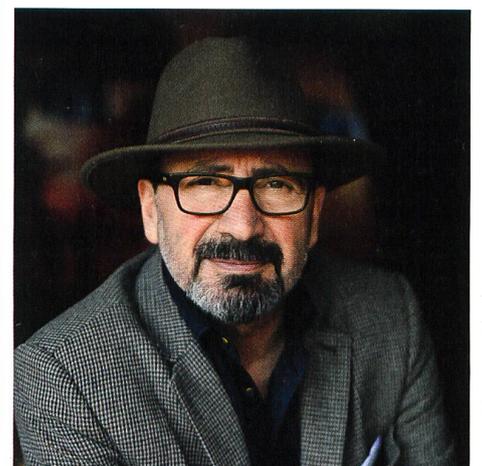
**FILMBULLETIN** Aus Ihrem letzten Film gewann ich den Eindruck, dass das Thema «Heimat» be-

ziehungsweise «Sehnsucht nach Heimat» ein zentrales Thema für die Armenier ist, möglicherweise auch unabhängig vom Genozid?

**HARUTYUN KHACHATRYAN** Mittelbar gibt es keinen Zusammenhang, aber in der Tiefe liegt der Ursprung aller Probleme der Armenier.

Mit dem armenischen Filmregisseur Harutyun Khachaturyan sprach Erika Richter im April 2015 in Berlin

Die Übersetzung aus dem Armenischen besorgte Norik Keshishian



Harutyun Khachaturyan

# Film und Landschaft im Anthropozän

Menschengemachte Landschaften sind nichts Neues, sehr wohl aber Naturkatastrophen, die dem Klimawandel und anderen menschenverursachten Veränderungen des Planeten geschuldet sind. Wissenschaftler sprechen vom Anthropozän, das vor ungefähr 400 Jahren mit den grossen See-Expeditionen

seinen Anfang nahm. Wird das Verhältnis von Mensch und Natur auch im Kino anders definiert, seit die Folgen unseres Handelns Landschaften in unübersehbarer Negativität prägen? Immer noch fasziniert von Zhang Ziyis resigniertem Sprung von der Klippe in *CROUCHING TIGER HIDDEN DRAGON* (Lee Ang, 2000) suche ich nach weiteren Antworten auf diese Frage. Im chinesischen Film gibt es grundsätzlich zwei Arten des Umgangs mit der zunehmend anästhetischen Realität: Man zeigt sie offensiv und kritisch, oder man stellt eine künstliche Traumwelt her, die sich zunehmend von der sinnlich erfahrbaren Aussenwelt

entfernt. Ikonische Landschaften gehören eher zum zweiten Typ; sie haben meistens etwas Beruhigend-Vertrautes, versprechen Orientierung, sperren sich gegen die vielfältigen Zumutungen linearer Geschichte.

Im Kung-Fu-Film begegnen wir in der Regel einem vergangenen und gleichzeitig zeitlosen China, das meisterhaft inszeniertes Naturtheater bietet. Lee Ang, Wong Kar-wai (*ASHES OF TIME*, 1994) und Zhang Yimou drehten Kung-Fu-Filme mit prächtig inszenierten Landschaften, die stilistische Elemente der vormodernen Tuschmalerei enthalten. Das surreale Spiel mit Farbcodes in *HERO* (2002) – Schwarz für die dunkle Macht der Truppen des Dynastiegründers, Rot, Blau und Weiss für unterschiedliche Versionen der Auseinandersetzungen zwischen den Attentätern, Grün für Erinnerungsbruchstücke an eine paradiesisch-friedliche Zeit vor dem historischen Umbruch – ist jedoch eine Erfindung Zhangs.

Frühere erfolgreiche Kampfkunstfilme aus Hongkong, wie der Klassiker *A TOUCH OF ZEN* (1971) von King Hu, arbeiten eher mit den traditionell blassen Farben. Drama wird hier mittels der plötzlichen Verwandlung eines Gartens erzeugt, der – scheinbar von Geisterhand, tatsächlich aber mit trickreich installierter Mechanik – eine ansehnliche Polizeitruppe in die Flucht zu schlagen vermag. Konzeptuelle Gegensätze wie Licht und Dunkelheit, Hausgarten und Naturwildnis, Gelehrsamkeit und Kriegerertum definieren die Handlung und vereinigen sich in paradoxer Engführung: Der erleuchtete Zen-Mönch erlangt am Ende einen spirituellen Sieg. Zhang Yimou greift ein verwandtes Motiv im imaginären Zweikampf in *HERO* auf, dessen Dramaturgie wirkungsvoll in die esoterische Klanglandschaft des blinden Musikers eingebettet wurde. Nicht authentisch, lautete das vernichtende Urteil von Experten. Denn nicht die Guqin, eine Art Zither, sondern die viel einfacher zu bedienende Kniegeige (Erhu) wurde in China von blinden Musikern gespielt! Aber ist das bei einem im Geist ausgetragenen Gefecht wichtig?

Vielleicht noch interessanter als solche konstruierten Anleihen an überlieferte Wert- und Weltvorstellungen sind zufällige Effekte: Die Landschaften der achtziger Jahre haben eine verwischene, an die Tuschmalerei erinnernde Farbsprache, die als Hommage an die Literatenmalerei des 9. bis 18. Jahrhunderts gedeutet wurde. Das mag nicht falsch sein, aber es gibt auch einen prosaischen Grund: Das zu lange gelagerte Filmmaterial hatte Filmen wie *RED SORGHUM*, *OLD WELL*, oder *YELLOW EARTH* ihren charakteristischen Braunstich mitgegeben.

Landschaften können als Projektionsflächen unterschiedlichster Gefühlswelten dienen. Die schlichte Dokumentarästhetik von *SUZHOU RIVER* (Lou Ye, 2000) reflektiert beispielsweise die existenzielle Verlorenheit der postmaoistischen Gesellschaft in Schanghai. Eine verschmutzte Flusslandschaft mit schäbigen Wohnquartieren entlang ihrer Ufer passt zur beklemmenden Stimmung, die zwei parallel erzählte Beziehungsgeschichten grundiert. Ein kleinunternehmerischer Dokumentarfilmer verliebt sich in eine Meerjungfrau, die im gläsernen Wassertank eines Nachtclubs auftritt. Das zweite Paar, er Kurier und sie Tochter eines Schwarzhändlers, wird in ein Verbrechen verwickelt, bevor es überhaupt richtig zusammenkommen kann. Der düstere, lakonische Film räsonniert über das Leben der Bootsbetreiber auf dem Fluss, während er distanziert die seelischen Interieurs seiner vier Uferanwohner betrachtet. Die Meerjungfrau und das Mädchen namens Pflingstrose (Mudan) verkörpern beiläufig eine Begegnung zwischen zwei Kunstmärchen der Autoren Hans Christian Andersen und Pu Songling. Deren ursprüngliche Parallelwelten sind den Protagonisten leider zusammen mit der märchenspezifischen Landschaft abhanden gekommen. Einige magisch-poetische Momente gönnt uns der Film dennoch – hier ist mein Favorit: Bevor die Tragödie der Entführung ihren Lauf nimmt, offenbart der ansonsten zugeknöpfte Kurier Mada liebevolle Fürsorglichkeit in einer anrührenden Geste: Er bückt sich, um Mudan die Schnürsenkel zuzubinden. Leider kann er das meiner Meinung nach daran geknöpfte Schutzversprechen nachher aber nicht einlösen.

*SUZHOU RIVER* behandelt das Problem von Wahrheit und Lüge als buddhistisches Rätsel karmischer Verstrickung, das weder der Selbstmord des einen noch die Flucht des anderen Paares aufzulösen vermag; der Fluss ist episches Sinnbild dieses Dilemmas. Der strenge Blick des *new realism* kann aber nicht alles sagen. Ang Lees *LIFE OF PI* (2012) provoziert uns mit einem grauenhaften Drama, das sich in kosmisch überhöhter Naturschönheit abspielt, und mit einem ehrlichen Lügner als Erzähler. Die Filmkunst wird wohl nicht aufhören, derart unangenehme Wahrheiten in liebliche bis halluzinatorische Landschaftsbilder einzukleiden, denn anders ertragen wir sie offenbar nicht.

Andrea Riemenschneider

Professorin für Moderne Chinesische Sprache und Literatur an der Universität Zürich



«ATEMBERAUBEND!»  
ARD Tagesthemen

«BESTER BERLIN-FILM SEIT LANGEM!»  
Berliner Zeitung

«ABSOLUT GIGANTISCH!»  
Die Zeit

«BRAVOURÖS!»  
NZZ

«GROSSARTIG!»  
Spiegel.de

# VICTORIA

ONE GIRL. ONE CITY. ONE NIGHT. ONE TAKE.

 DEUTSCHER  
FILMPREIS 2015

7 Nominationen:  
Bester Film  
Beste Regie  
Beste Schauspielerin  
Bester Schauspieler  
Beste Kamera  
Beste Filmmusik  
Beste Tongestaltung

EIN FILM VON SEBASTIAN SCHIPPER

 65<sup>th</sup> Internationale  
Filmfestspiele  
Berlin  
Wettbewerb

SILBERNER BÄR  
für eine herausragende  
künstlerische Leistung

PREIS DER GILDE DEUTSCHER  
FILMKUNSTTHEATER

PREIS DER LESERJURY  
DER BERLINER MORGENPOST

Ab 18. Juni in den Kinos **RIFFRAFF** + **BOURBAKI**

*Monkey Boy*

deutschfilm

RadicalMedia

WDR®

arte

#VictoriaFilm

THE MATCH FACTORY

mediaboard  
berlin-brandenburg GmbH

DEUTSCHER  
FILMPÖRDERFONDUS

FILM COOP1



68°

Festival del film

Locarno

5-15 | 8 | 2015

Destination sponsor:

ASCONA  
LOCARNO

I pardi di Locarno 3 Marit, Olanda

Main sponsors:



UBS

aet

MANOR



swisscom