Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 349

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: 05.08.2025

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

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino

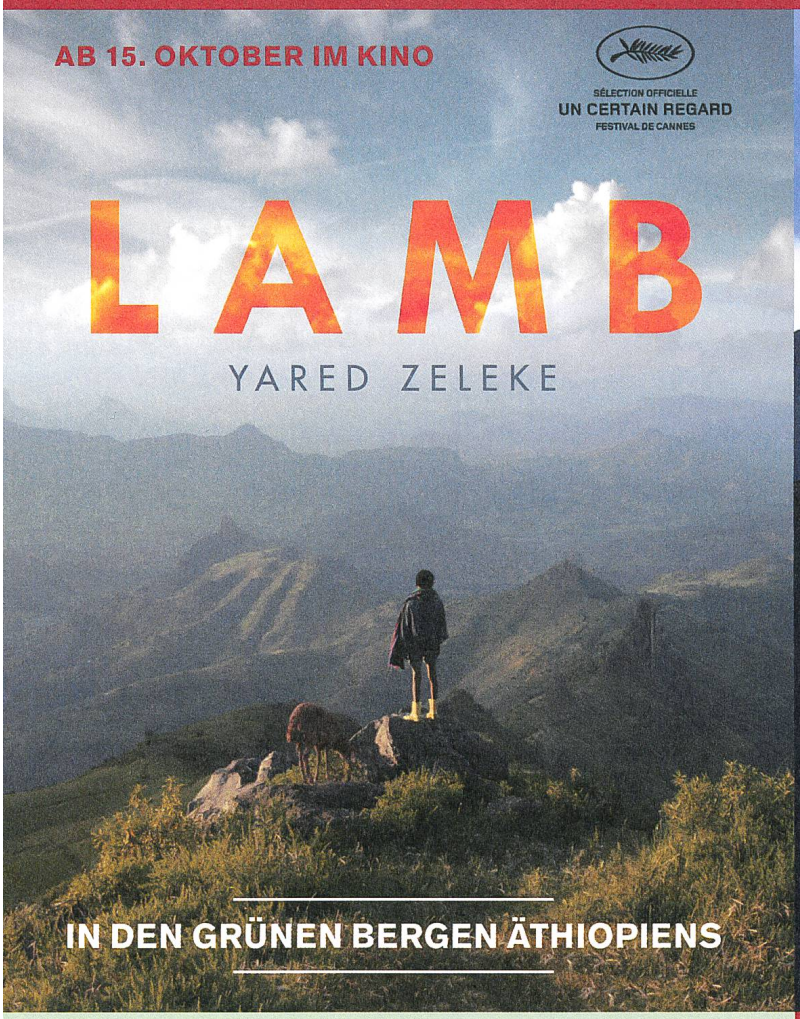
Steine des Anstosses Über die Beziehung des Schweizer Films zu seinen Bergen S. 6

Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge Eine Art Making-of S. 62

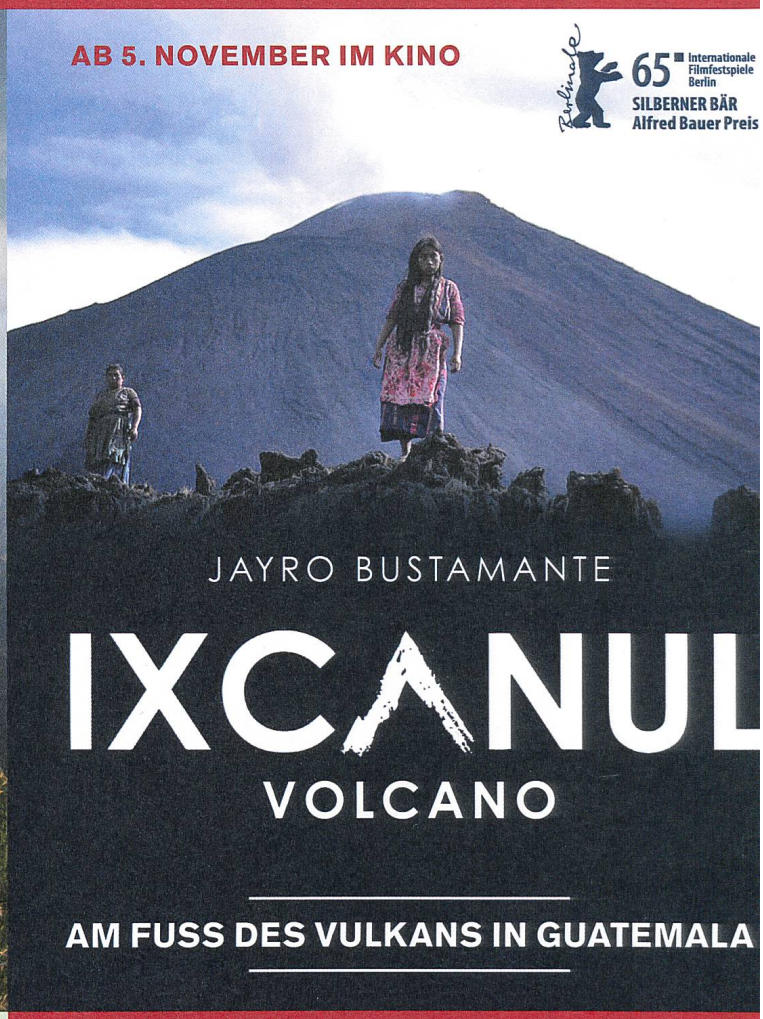
№ 6 / 2015
filmbulletin.ch

Fr. 10.– € 8.–
9 770257 785005 06

BERGWELTEN IM FILM



IN DEN GRÜNEN BERGEN ÄTHIOPIENS



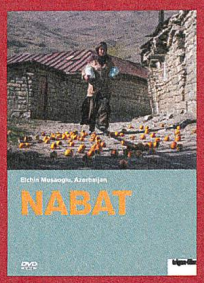
AM FUSS DES VULKANS IN GUATEMALA

Fredi M. Murer

Die Berg-Trilogie

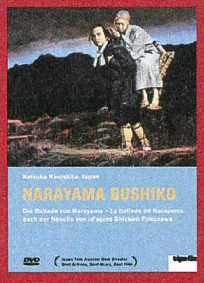
Im Oktober 2015 feiert Fredi M. Murer seinen 75. Geburtstag. Zu diesem Anlass erscheint eine DVD-Box mit den drei restaurierten Berg-Filmen *Höhenfeuer*, *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* und *Der grüne Berg*, herausgegeben von Walter Ruggle und ergänzt von einem 132 Seiten umfassenden Begleitbuch.

AUS DEM INNERN DER SCHWEIZ



IM BERGDORF IN ASERBAIDSCHAN

MEDITATION IN DEN BERGEN KOREAS



DER BERG ZUM STERBEN IN JAPAN

www.trigon-film.org

trigon-fi

Take Care of Your Scarf, Tatjana (1994) Kirsi Tykkyläinen, Mato Valtonen, Matti Pellonpää und Kati Outinen

Mein einziger methodischer Ansatz ist der, dass wenn jemand merklich zu spielen beginnt, ich dem sofort ein Ende setze.

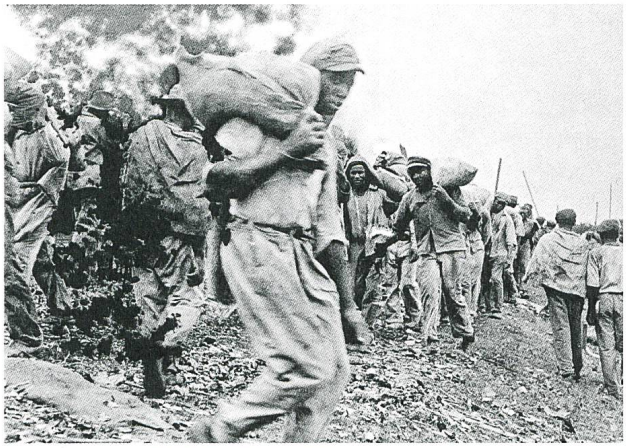
Aki Kaurismäki

Lenz (2006) Thomas Imbach

Steine des Anstosses

Essay
von Marcy Goldberg
S. 6–17

Über die Beziehung des Schweizer Films zu seinen Bergen



The Great Flood (2013) Bill Morrison

Der Kompilationsfilm:

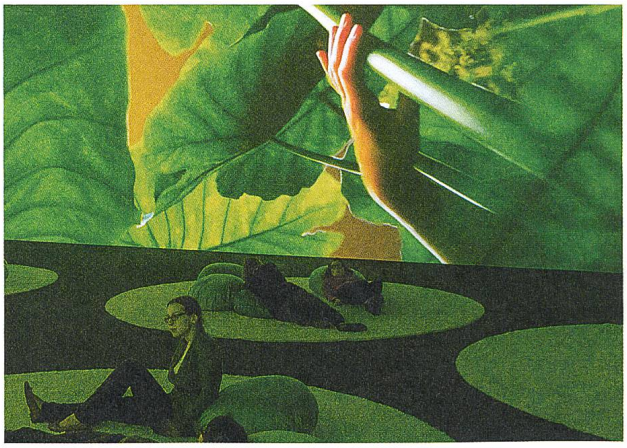
Essay
von Till Brockmann
S. 18–23

Audiovisuelle Wiederverwertung zwischen gestern und heute

Film im Museum

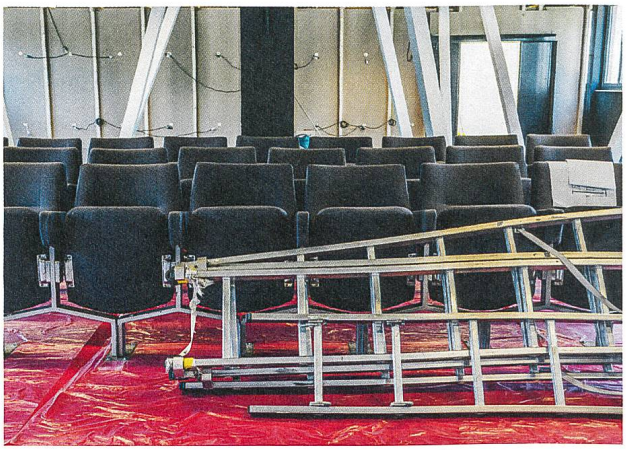
Essay
von Katharina Ammann
S. 58–61

Über das schwierige Stellen laufender Bilder



© Lisa Rastl

Pipilotti Rist, Gnade Donau Gnade (2013/2015)



© David Schweizer

Alpines Museum, Ausstellungsaufbau

Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge

Bericht
von Tereza Fischer
S. 62–71

Eine Art Making-of

Kritik

S. 31 Der Staat gegen Fritz Bauer
Lars Kraume
von Doris Senn

S. 33 45 Years
Andrew Haig
von Michael Ranze

S. 34 Inside Out
Pete Docter,
Ronaldo Del Carmen
von Oswald Iten

S. 37 The Wolfpack
Crystal Moselle
von Simon Spiegel

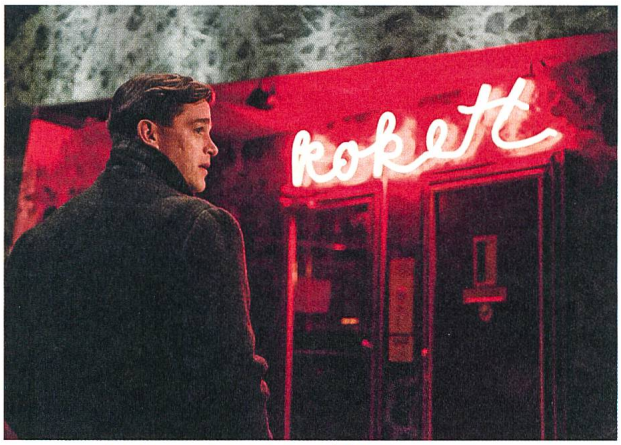
S. 39 The Visit
Michael Madsen
von Tereza Fischer

S. 41 Marie-Louise
Leopold Lindtberg
von Felix Aeppli

S. 45 Sicario
Denis Villeneuve
von Erwin Schaar

S. 47 The Program
Stephen Frears
von Michael Ranze

S. 49 Life
Anton Corbijn
von Erwin Schaar



Der Staat gegen Fritz Bauer (2015) Lars Kraume

Rapsodia satanica (1915) Nino Oxilias

Hallelujah (1929) King Vidor

Der Spoiler
S. 25 Eine Frage der Perspektive
von Simon Spiegel

Graphic Novel
S. 26 Düstere Nostalgie
von Johannes Binotto

Kinovamp
S. 28 Theda Bara
von Mattia Lento

Fade in/out
S. 30 Schweizermacher meets Homeland
von Uwe Lützen

Close-up
S. 50 Kuckuck spielen
von Johannes Binotto

Festival
S. 52 Filmoper und Neorealismo
von Martin Girod

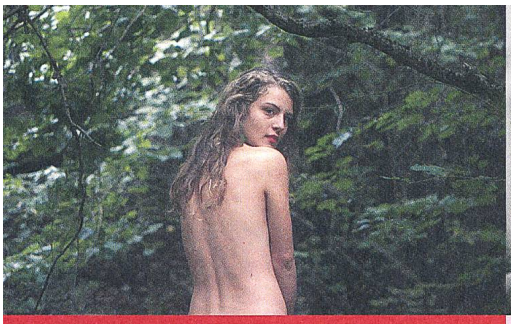
Flashback
S. 54 Black-cast / white-made
von Susie Trenka

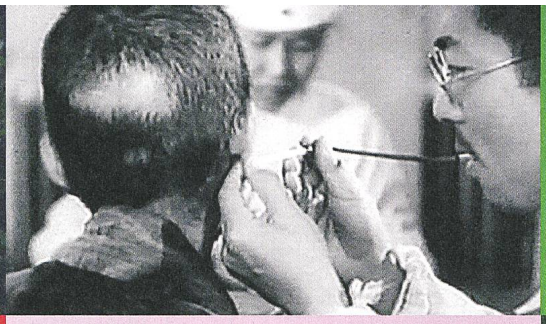
Soundtrack
S. 56 Die Schweizer Berge zwischen Sehnsucht und Idylle
von Oswald Iten

Kurz belichtet
S. 73 2 DVD
6 Bücher

Impressum
S. 79

Abblende
S. 80 Berg und Bewegung – endlich: die erste Hegel-Verfilmung
von Michael Pfister



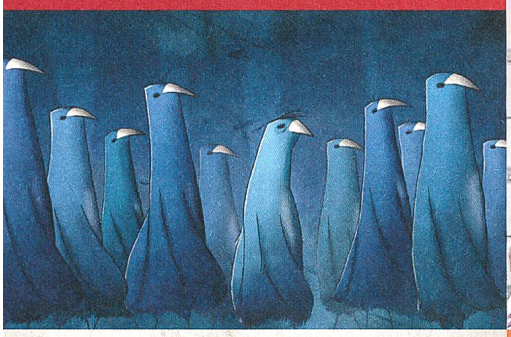


←
Als die Sonne vom Himmel fiel
von Aya Domenig
SRF

↑
La rivière sous la langue
de Carmen Jaquier
RTS

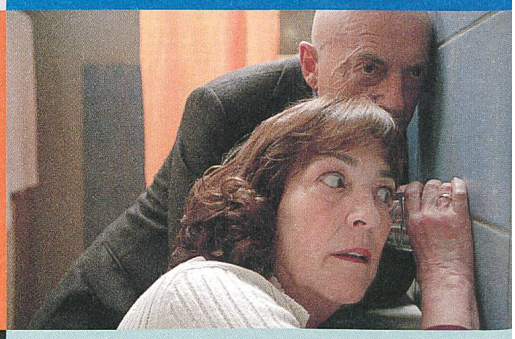
→
Fragments du paradis
de Stéphane Goël
RTS

D'ombres et d'ailes
d'Eleonora Marinoni et Elice Meng
RTS
↓

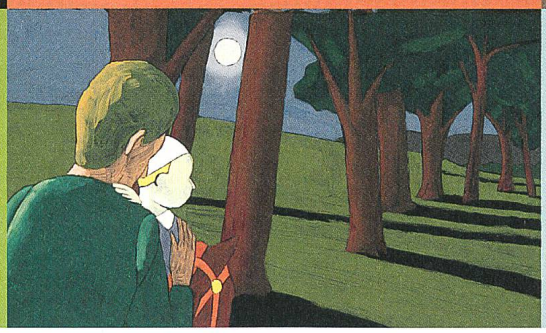


←
Keeper
de Guillaume Senez
RTS

→
La vanité
de Lionel Baier
RTS



↑
Amnesia
von Barbet Schroeder
SRF



Erlkönig
de Georges Schwizgebel
RTS
←

SRG SSR

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

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF SWI

Und ewig ruft der Berg

Sie kennen dieses Phänomen sicher auch: Man recherchiert äusserst gründlich, um die richtige Kaufentscheidung punkto Auto, Kinderwagen oder Handtasche zu treffen. Kaum ist man im Besitz des exklusiven Objekts, sieht man die gleiche Marke überall auf der Strasse. Selektive Wahrnehmung nennt sich das und scheint auch uns akut befallen zu haben. Plötzlich ist der Bergfilm überall. Oder ist es nur Zufall, dass nach einer mehrmonatigen Planung unser Sonderheft mit dem Thema «Berge im Film» entsteht und zeitgleich das Filmfestival in Venedig mit dem Bergdrama Everest startet? Und dass Degrees North als einziger Schweizer Beitrag auf dem Filmfestival in San Sebastian ausgerechnet ein Bergsteigerfilm ist oder dass trigon-film zu Fredi M. Murers 75. Geburtstag seine drei Bergfilme als DVD-Box herausgibt?

Einige Zufälle lassen sich erklären: zum Beispiel, dass sich Georg Seesslen in der aktuellen «epd film»-Ausgabe dem Bergfilm widmet. Das liegt am Kinostart des eben schon erwähnten und hochkarätig besetzten 3D-Dramas Everest – eine Riesenenttäuschung übrigens. Unser Interesse am Thema hat mit einer anderen Art von filmischer Bergbesteigung zu tun. Die räumliche und körperliche Erfahrung spielt dabei ebenfalls eine wesentliche Rolle: Filmbulletin begleitet mit vier Artikeln die Ausstellung «Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge» des *Alpinen Museums der Schweiz* in Bern (3. 10. 2015–7. 8. 2016). Die Besucherinnen und Besucher begeben sich auf eine Wanderung durch neun Räume, in denen sie eine Filmcollage aus hundert Schweizer Filmen auf den Gipfel und wieder ins Tal führt. Eine dramatische Abenteuerreise, bei der die Rolle des Helden dem Publikum zugedacht ist. Dieses filmische und museologische Experiment ist für uns interessant, weil es Fragen aufwirft: Wie rezipieren wir Filme im Museum? Wie erzählt man eine Geschichte ohne Protagonisten? Was geschieht, wenn Bildmaterial aus unterschiedlichen Epochen wild zusammengewürfelt wird? Wie hat sich das Motiv Berg im Schweizer Film entwickelt?

Vier Essays versuchen, diese Fragen zu beantworten, und bieten Stoff für die Vor- oder Nachbereitung dieser besonderen Erfahrung: Marcy Goldberg erforscht die nicht immer einfache Beziehung des Schweizer Films zu den Bergen. Sie gibt einen erhellenden historischen Überblick und plädiert für mehr Lockerheit und Verspieltheit im Umgang mit dem Setting «Berg». In seinem Essay über Kompilationsfilme beleuchtet Till Brockmann Arbeiten, die aus fremdem Material eigene Argumentationen und Geschichten konstruieren und dabei insbesondere im Dokumentarischen Bilder umdeuten. Katharina Ammann widmet sich der besonderen Rezeption von audiovisuellen Medien in Ausstellungsräumen: stehend oder liegend, flüchtig und fragmentarisch. Die Art und Weise, wie wir Filme schauen, verändert auch ihre Wirkung. Schliesslich werfen wir in einer Art Making-of einen Blick hinter die Kulissen der innovativen Ausstellung: Wie schreibt man ein Drehbuch, wenn es keinen Dreh gibt? Wie organisiert man den Parcours für die Besucherinnen und Besucher? Wie funktioniert ein Projekt, bei dem es für alle das erste Mal ist?

Die selektive Wahrnehmung beruht übrigens auf der Fähigkeit, Muster zu erkennen, damit Informationen besser aufgenommen und eingeordnet werden können. Wir sehen es positiv und hoffen, dass Sie nun auch überall auf Berge im Film achten und dabei neue Erkenntnisse gewinnen.

Tereza Fischer

© David Schweizer

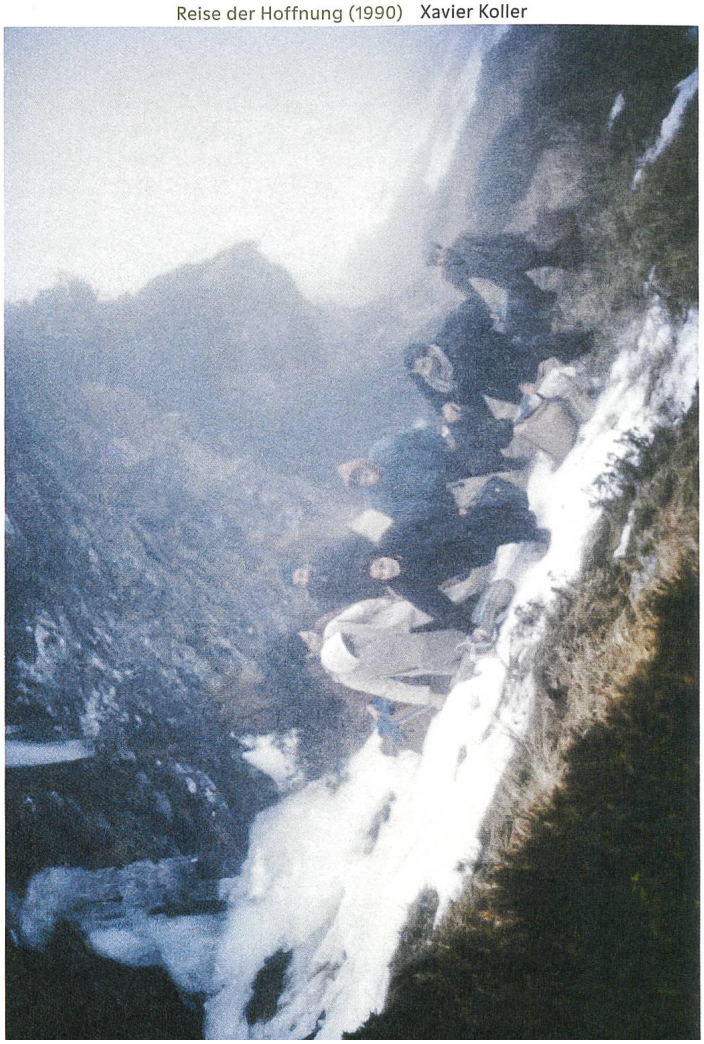
→ Projektteam «Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge»: Beat Hächler, Gian Suhner, Philipp Clemenz, Mirella Nüesch, Antoine Jaccoud, Marcel Derek Ramsay

Ausflug ins Gebirge (1985) Peter Liechti

Der heilige Berg (1926) Arnold Fanck

Der schwarze Tanner (1985) Xavier Koller

Reise der Hoffnung (1990) Xavier Koller



Steine des Anstosses

Marcy Goldberg

Film- und Kulturwissenschaftlerin, selbständige Medienberaterin, Dozentin, Übersetzerin. Aufgewachsen in Montréal, Kanada, wohnt seit 1996 in Zürich.

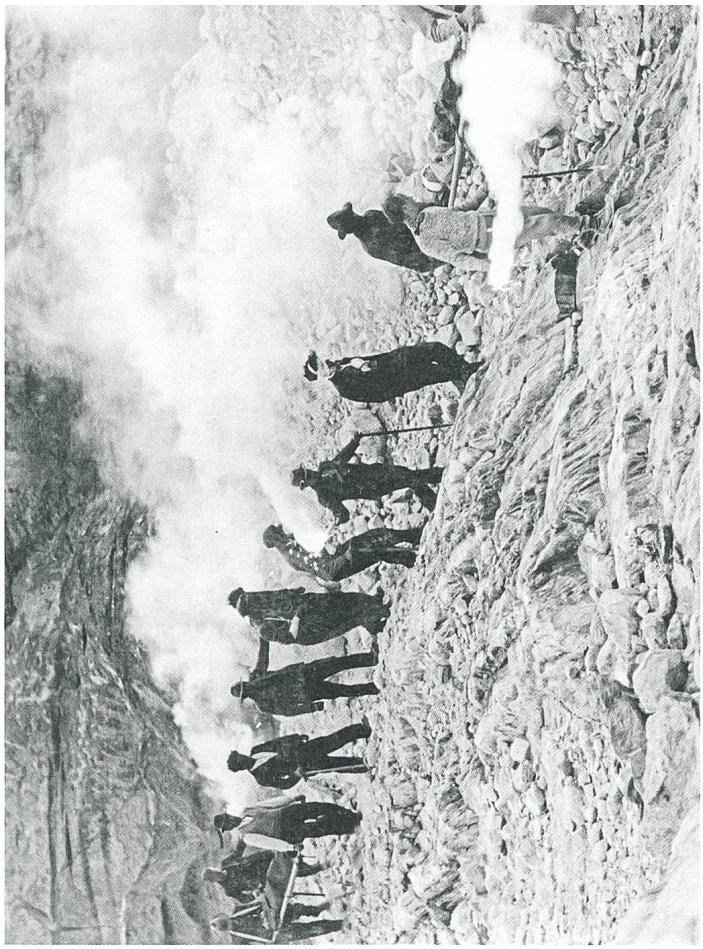
Über die Beziehung des Schweizer Films zu seinen Bergen

La croix du Cervin (1922) Jacques Béranger

Derborence (1985) Francis Reusser

Die weisse Hölle vom Piz Palü (1929) Arnold Fanck, G. W. Pabst

Bergführer Lorenz (1943) Edouard Probst

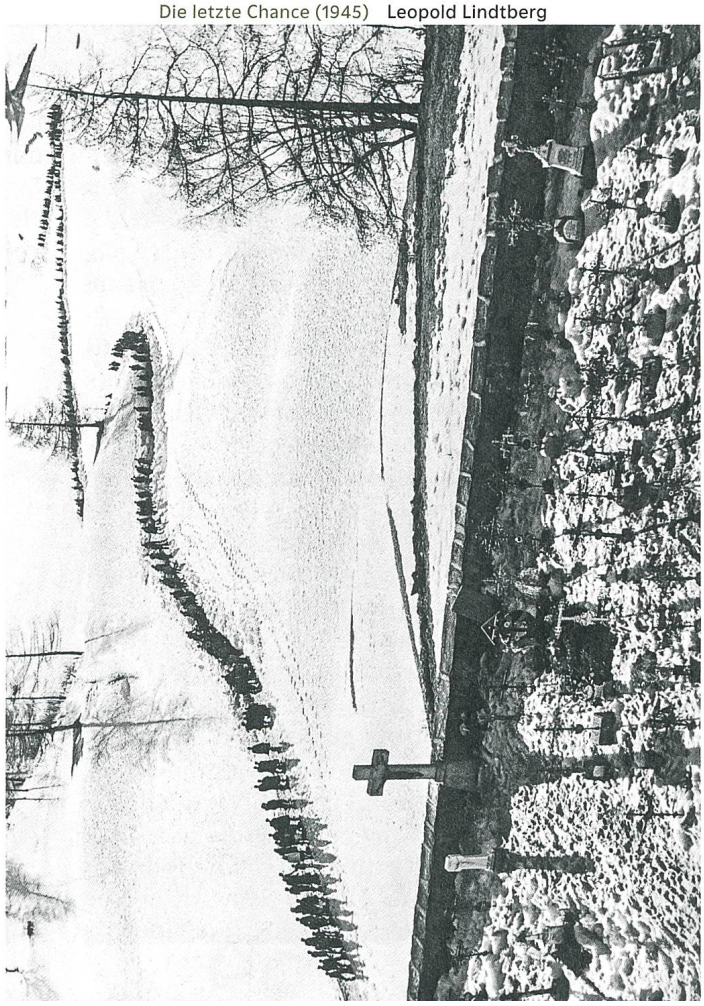


Bergführer Lorenz (1943) **Edouard Probst**

Si le soleil ne revenait pas (1987) **Claude Goretta**

Die Reise der Hoffnung (1990) **Xavier Koller**

Die letzte Chance (1945) **Leopold Lindtberg**



Die Filmcollage «Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge» bietet Anlass, über das wechselnde Verhältnis des Schweizer Films zur Gebirgslandschaft nachzudenken. Eine Beziehung, die selten unbeschwert war, aber durchaus lustvoll sein könnte.

Seit 150 Jahren sind die Alpen das erfolgreichste «unsichtbare Exportprodukt» der Schweiz, wie der angloamerikanische Geschichtsprofessor und begeisterte Schweizkenner Jonathan Steinberg einmal anmerkte. Es sind natürlich nicht die Berge, die ins Ausland verfrachtet werden, sondern deren Bilder, die in globalen Netzwerken zirkulieren und Touristen ins Land locken sollen. Diese Art von immateriellem Export, die man heutzutage Branding nennt, war so erfolgreich, dass Bergbilder und Schweizbilder längst unzertrennlich geworden sind. Oder, wie es die Filmwissenschaftlerin Yvonne Zimmermann ausdrückte: «Der Berg als das touristische Aushängeschild ist so prägend, dass die Schweiz in der Fremdwahrnehmung vielfach als eine einzige Gebirgsformation erscheint.»

Für die Einheimischen allerdings ist diese Beziehung eher eine zwiespältige. In deren Alltag sind die schönen Berge auch ein Hindernis für den Verkehr, eine Herausforderung für die Landwirtschaft und eine stete Bedrohung durch Naturkatastrophen. Die Alpen sind seit jeher auch natürliche Barriere gegen Angreifer und haben zur Isolation der Schweiz beigetragen sowie den Austausch mit dem Ausland erschwert. Nichtsdestotrotz geniessen die Berge in der Schweizer Politkultur einen hohen symbolischen Wert als Verkörperung von Freiheit, Unabhängigkeit und Gemeinsinn, also jener Werte, die den Gründungsmythos der Schweiz prägen. Doch diese Verknüpfung von Geografie und Patriotismus macht die Berge auch ideologisch suspekt. Stehen die Alpen als Metapher für die Schweiz ein, so verkörpern sie auch ihre karge, kalte und abweisende Seite. Einen Höhepunkt einer Alpenverdrossenheit formulierte die Jugendbewegung der achtziger Jahre mit ihrem Slogan: «Nieder mit den Alpen, freie Sicht aufs Mittelmeer».

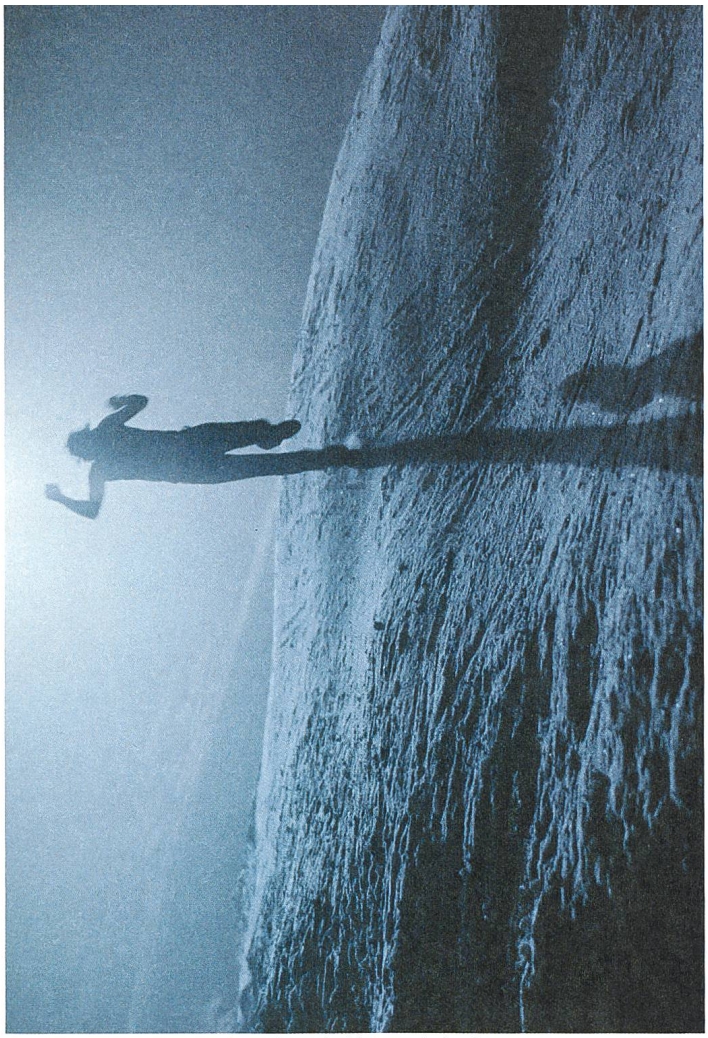
Will man also von einer Liebesgeschichte zwischen den einheimischen Filmschaffenden und den Schweizer Bergen sprechen, muss diese mit «it's complicated» bezeichnet werden. Seit hundert Jahren werden Schweizer Filme in den Bergen gedreht, doch die Ergebnisse gleichen nicht immer dem freundlich-friedlich-majestätischen Bergbild aus der Tourismuswerbung, und noch seltener zielen sie auf den Nervenkitzel und den Pathos des klassischen Bergfilms. Nicht jeder Film, der in den Bergen gedreht wurde, ist halt ein «Bergfilm». Genauso wenig sind alle Filme, die in einer ländlichen Umgebung angesiedelt sind, «Heimatfilme».

Zunächst aber ein paar scheinbar paradoxe Fragen: Warum sind es vor allem Nichtschweizer, die die Alpen filmisch zelebrieren, während viele einheimische Filmschaffende gleichgültig bis kritisch reagieren, wenn es um die Berge geht? Warum kurvte James Bond 1969 in On Her Majesty's Secret Service durch das spektakuläre Berner Oberland, während Kurt Gloor im gleichen Jahr mit Die Landschaftsgärtner bitterbös mit dem Bergbauernmythos abrechnete, indem er Slums in den Bergen zeigte? Während die Bollywood-Filmindustrie seit Jahrzehnten eine eigene Liebesbeziehung zur helvetischen Landschaft pflegt und Teile ihrer Liebesfilme hier dreht, thematisieren Schweizer Filme vor ähnlicher Kulisse etwa Schicksale von Migrantinnen und Migranten (Reise der Hoffnung, 1990; Azzurro, 2000; Schweizer Helden, 2014), Umweltprobleme und Arbeitsfragen (Der grüne Berg, 1990; Zeit der Titanen, 2001) und verwahrloste Jugendliche (Sister, 2012; Chrieg, 2014) – um nur einige Beispiele zu nennen. Immerhin nahm sich Tandoori Love (2008) die Kollegen aus Indien reflexiv als Thema vor.

Natürlich sieht man als Einheimischer das eigene Land durch eine andere, weniger rosarote Brille als ein Besucher und ist stärker auf die Probleme im eigenen Land sensibilisiert. Doch die neuere Geschichte des Schweizer Films scheint mir in dieser Hinsicht eigenartig. In Deutschland beispielsweise gab es nur wenige Phasen in der Filmgeschichte, in denen idyllische Heimatfilme nicht gross im Trend lagen. «Alle möglichen Heimatfilme sind gedreht, vielleicht sogar mehrfach gedreht, aber ihre Beliebtheit lässt nicht nach», so der Filmkritiker Georg Seesslen, der seit Jahrzehnten ein kritisches Auge darauf wirft. In der Schweiz hingegen sind es die heimatkritischen Filme, die immer wieder herausragen. Und darin spielt die Beziehung zu den Gebirgslandschaften eine wichtige Rolle.

Unbehagen mit dem Bergfilm

«Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen» heisst die Autobiografie des deutschen Bergfilmpioniers Arnold Fanck (1889–1974). Der promovierte



Lenz (2006) Thomas Imbach

Sister/L'enfant d'en haut (2012) Ursula Meier

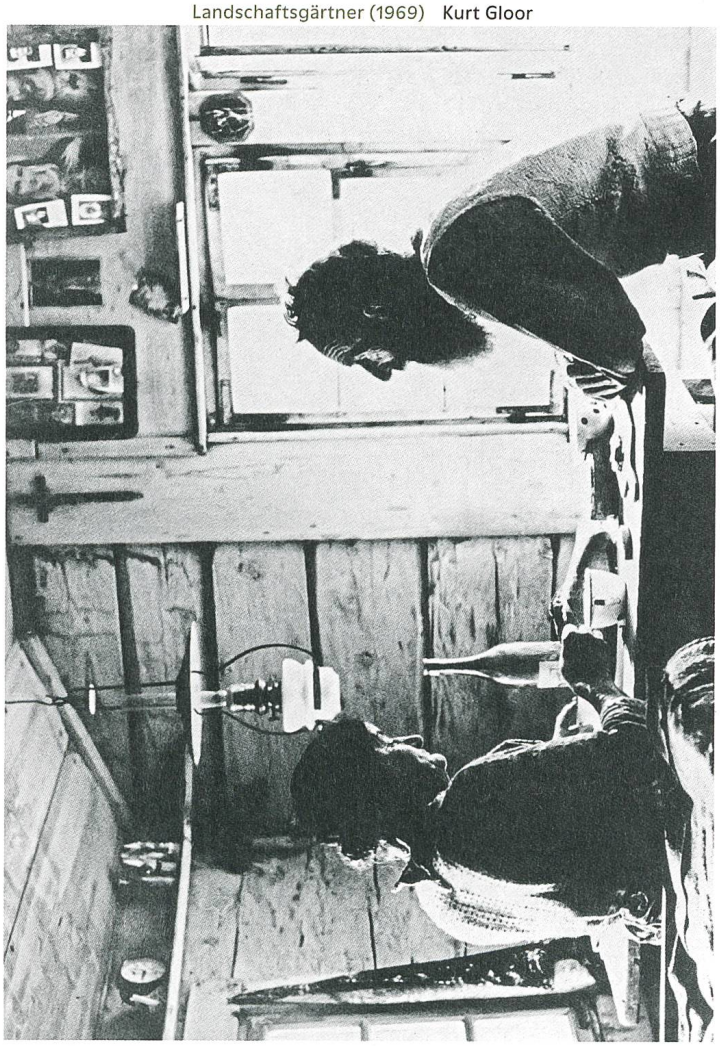
Reisender Krieger (1981) Christian Schocher

Derborence (1985) Francis Reusser

Si le soleil ne revenait pas (1987) Claude Goretta

Die weisse Majestät (1934) August Kern, Anton Kutter

Landschaftsgärtner (1969) Kurt Gloor



Sennentuntschi (2010) Michael Steiner

Geologe war auch Extrembergsteiger, begnadeter Skifahrer und begeisterter Fotograf. Über diese Tätigkeiten kam er zum Film. Zunächst dokumentierte er einfach seine alpinen Abenteuer, bald entwickelte er aber immer raffiniertere Spielfilmhandlungen, die den Kampf auserwählter Menschen gegen die Naturgewalt ins Zentrum stellten. In seinem Buch betont er den extremen körperlichen Einsatz und das akrobatische Können, die das Filmen von Bergabenteuern damals verlangte. Für eine Skirennenszene in Der heilige Berg (1926) etwa standen er und Kameramann Hans Schneeberger selbst auf Skiern und sausten parallel den Hang hinunter. Für die Fahrt wurde die schwere Kamera in einem Gestell aus Korbgeflecht an Schneebergers Schultern befestigt. Dieser hielt sein Auge am Sucher, während Fanck neben ihm die Kamerakurbel bediente.

Filme wie Die weisse Hölle vom Piz Palü (1929), Stürme über dem Montblanc (1930) und Der weisse Rausch (1931) sind entsprechend spannungsgeladen. Doch Fanck und seine Filme sorgen auch für Unbehagen. Nicht nur gilt Fanck als Entdecker und Förderer von Leni Riefenstahl, die in den oben genannten Filmen die weibliche Hauptrolle spielte, später eigene Bergfilme drehte und schliesslich als Regisseurin von Nazipropagandafilmen wie Triumph des Willens weltberüchtigt wurde. Fanck arbeitete auch ab 1940 selbst mit dem NS-Regime zusammen. Anlässlich einer Retrospektive 2003 im Filmarchiv Austria in Wien bedauerte Fancks Enkel Matthias, dass sein Grossvater nie Stellung genommen hatte zu seiner Entscheidung, in Deutschland zu bleiben und für die Nazis Filme zu drehen. Kritikerinnen und Kritiker – darunter Siegfried Kracauer und Susan Sontag – sehen in Fancks Filmen vor der NS-Zeit eindeutige Züge eines faschistischen Weltbilds: die Verehrung der Höhenlagen als reines, ewiges Naturparadies und als Zufluchtsort vor dem hässlichen, weil allzu menschlichen modernen Leben im Tiefland oder die Verherrlichung des Heldentods als Hingabe an den allmächtigen Berg.

Temporausch und Eistod, die Schönheit der Natur und die Sehnsucht nach einer Urgewalt: Der Bergfilm in seiner ursprünglichen Form war eine eher zwiespältige Angelegenheit. Gewiss, nicht jeder Alpinabenteuerfilm ist zwangsläufig reaktionär, doch wer sich mit diesem Genre beschäftigt, muss sich mit der ideologischen Prägung aus dessen Entstehungszeit auseinandersetzen. Der historische Ballast, der das Genre des Bergfilms prägt, mag teilweise die Berührungsängste erklären, die viele Filmemacherinnen und Filmemacher bis heute von ihm fernhalten.

Der wehrhafte Berg

In der Entstehungszeit des Bergfilms waren es vorwiegend deutsche Spielfilmproduktionen, die in den Schweizer Alpen gedreht wurden. Es gab zwar einige einheimische Filme dieser Art, wie etwa La croix du Cervin (1922) oder Die weisse Majestät (1934). Doch die Schweizer Filmbranche, die sich – symptomatisch für ein kleines Land – etwas später entwickelte als in den Nachbarländern, konzentrierte sich damals hauptsächlich auf dokumentarische Aufnahmen von alpinistischen Aktivitäten. Erst als ab Mitte der dreissiger Jahre sich die Schweiz mit dem Konzept der Geistigen Landesverteidigung ideologisch und kulturell vom Nationalsozialismus und Faschismus zu distanzieren versuchte, kam die Beschäftigung des Schweizer Spielfilms mit den Bergen richtig in Schwung. Obwohl es um die gleichen Gebirgslandschaften ging, war die Symbolik eine andere. Anders als die protofaschistischen deutschen Filme, die die Überlegenheit von Bergwelt und Bergsteigern gegenüber dem Leben im Tal behaupteten, nahmen diese Filme die Alpen als Symbol für die «wehrhafte» Schweiz und ihre demokratischen Werte. Ein exemplarisches Beispiel dieser Haltung zeigt Leopold Lindtbergs Füsilier Wipf (1938), der die Notwendigkeit der Mobilisierung mit einer Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg illustriert. Das Bild des einsamen Soldaten in den verschneiten Walliser Bergen an der Grenze zu Italien steht unmissverständlich für die ideologische Verschmelzung von Berglandschaft und Grenzschutz in der neutralen «Festung Schweiz». Während der Kriegszeit ab 1939 wurde das Drehen im Alpenraum allerdings aus militärischen Gründen weitgehend untersagt; die Filmgeschichten wurden dann eher in der Gesellschaft des Bergdorfs als auf dem einsamen Gipfel angesiedelt.

Die Filme aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs und unmittelbar danach bilden ein goldenes Zeitalter der Schweizer Filmgeschichte. In der Not entstanden erzielten sie unverhofft kommerziellen Erfolg und wurden auch von der Kritik gelobt. In ihrer Machart zeugen diese Filme – allen voran jene unter der Regie von Leopold Lindtberg und Franz Schnyder – von einer Professionalität und einem technischen und ästhetischen Können, die hierzulande sehr lang die Ausnahme blieben.

Für Elisabeth Bronfen sind diese Filme vergleichbar mit den zeitgenössischen Hollywoodwestern oder -kriegsfilmen. Wie im US-Genrekino beschwören sie ein Heimatbild herauf, das eine verängstigte Nation einen soll und die Soldaten daran erinnert, wofür sie an der Grenze stehen. Die Filme der Geistigen Landesverteidigung werden aber trotzdem auch als «Heimatfilme» kritisiert: als Filme, die ein mythisches Heimatbild zeichnen und altbewährte Lebensmodelle zelebrieren oder ihnen nachtrauern. Dieses nostalgische Bild entspricht aber eher den — Filmen, die in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die sechziger Jahre produziert wurden, allen voran den Gotthelf-Verfilmungen von Franz Schnyder, etwa Uli der Knecht (1954). Die Geistige Landesverteidigung trug zwar wesentlich zum Widerstand gegen Faschismus und Nationalsozialismus bei, doch längerfristig bestand ihr Erbe in einem rückwärtsgewandten Patriotismus, der in der Nachkriegszeit – trotz oder vielleicht gerade wegen der beispiellosen Schönheit der Schwarzweissbilder – zu erstarren drohte.

Temporausch und Eistod, die Schönheit der Natur und die Sehnsucht nach einer Urgewalt: Der Bergfilm in seiner ursprünglichen Form war eine eher zwiespältige Angelegenheit.

Landschaften der Rebellion

In diese erstarrte Idylle platzten die Nonkonformisten und Rebellen der 68er-Generation. Für sie, die sich in den Sechzigern und Siebzigern auch filmisch von der Aktivdienstgeneration der Eltern distanzieren wollten, wurde «Heimatfilm» zum eigentlichen Schimpfwort. Die Vertreter des Neuen Schweizer Films hatten eine neue, ethnografisch geprägte Sicht auf das Alltagsleben im eigenen Land. Sie machten Schluss mit ideologisch verbrämten Bergansichten, um den Alpen mit einem kritischen Blick zu begegnen – oder aber sich ganz davon abzuwenden und das zersiedelte Mittelland oder das Stadtleben in den Fokus zu nehmen.

Dieser dekonstruktivistische Umgang mit Bergbildern hat dem Schweizer Kino viele unvergessliche Szenen beschert: etwa die zwei jungen Frauen in Alain Tanners Messidor (1979) auf einem verhängnisvollen Road-Trip durch die Schweiz unterwegs, die auf einem Berggipfel hocken und ihre Notdurft verrichten. Oder der «jähzornige» Bub aus Fredi M. Murers Höhenfeuer (1985), der seine Wut beim Steinespalten rauslässt, bevor er im Lauf des Films seinen autoritären Vater umbringt. Dass die Berge eigentlich nur grosse Steinhaufen sind, daran erinnert Yves Yersin in Les petites fugues (1979), als der alte Knecht Pipe sich endlich einen Helikopterflug zu seinem geliebten Matterhorn leisten kann, um enttäuscht feststellen zu müssen: «Y a que des cailloux.»

Als sich der alte Knecht Pipe endlich einen Helikopterflug zu seinem geliebten Matterhorn leisten kann, muss er enttäuscht feststellen: «Y a que des cailloux.»

Solche Szenen gehören inzwischen zu den Klassikern des Neuen Schweizer Films. Bemerkenswert daran ist nicht nur die rebellische Haltung ihrer Filmfiguren, sondern auch ihre Machart. Abgeschnittene Gebirgsgipfel statt Bergpanoramen, Nebel und graue Kälte statt Blumenwiesen oder in der Sonne funkelnden Eises: So drehte man bewusst unvorteilhafte Darstellungen der Berglandschaft. 1987 schrieb der Kritiker Martin Schaub über die Filme dieser Zeit: «Die Berge können nicht mehr naiv herbeizitiert werden als Sinnbild der Freiheit und der Schönheit. […] Die Berge haben jetzt eine Geschichte, sie sind nicht einfach da. Und die Filmemacher betrachten sie nicht mehr aus der Perspektive des (städtischen) Touristen, sondern durch die Menschen hindurch, die in ihrem Schatten leben.» Damit wären wir auch beim «kritischen Heimatfilm», das heisst, bei einer filmischen Praxis, die keinen Heimatmythos zelebriert, sondern sich mit der real existierenden, veränderbaren Heimat auseinandersetzt.

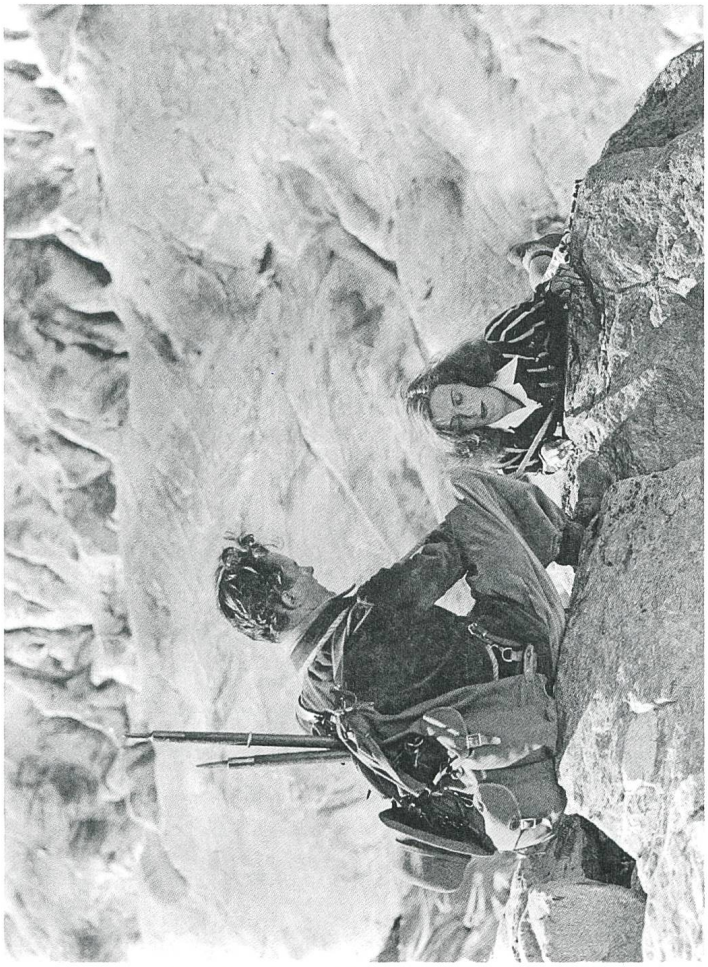
Auf die Verweigerung der schönen Alpenbilder folgte die Verweigerung der Bergbilder schlechthin: In der Zeit rund um die Jugendbewegung der achtziger Jahre (filmisch gesehen fängt diese Zeit bereits 1979 an, worauf der Filmhistoriker Felix Aeppli hingewiesen hat) taugten die Bergregionen fast gar nicht als Ort der Handlung. Ein paar Ausnahmen gibt es durchaus (wie etwa Der schwarze Tanner oder die Filme von Daniel Schmid), doch die exemplarische Landschaft dieser Zeit ist die graue Betonstadt oder noch besser: die zubetonierte Vorstadt (Grauzone, 1979; Züri brännt, 1981). Paradigmatisches Beispiel dieses Schweizbilds ist Christian Schochers Reisender Krieger (1981), die Schwarzweissodyssee eines kauzigen Handelsreisenden durch «die hässlichsten Orte der Schweiz», wie der Filmemacher selber zu sagen pflegt. Auch das – was denn sonst? – ein kritischer Heimatfilm.

Der subjektive Berg

Die Vertreter des Neuen Schweizer Films und der bewegten achtziger Jahre konnten sich relativ einfach von den Vorgängergenerationen distanzieren. Doch ihre eigene Haltung wurde zum schwierigen Erbe für die nachfolgenden Generationen. Denn: Wie verweigert man sich den Verweigerern, ohne in die von ihnen bereits abgelehnte Kitschfalle zu tappen? Erst gegen Mitte der neunziger und erst recht ab den nuller Jahren löst sich der Schweizer Film von sämtlichen Vorgängergenerationen und entwickelt einen neuen Umgang mit den Bergen: weder nationalistisch noch nihilistisch. Merkmale dieser Haltung – soweit sie sich überhaupt zusammenfassen lässt – sind eine neue Subjektivität, ein unverkrampfter Umgang mit Emotionalität und ein Gespür für Genrekonventionen. Für diese Filmschaffenden ist die Schönheit der Berglandschaften nicht unbedingt suspekt. Im Gegenteil: Sie gehört zum Ort der Handlung, zum lokalen Bewusstsein, zum «grabe, wo du stehst». In ihrem Essayfilm Magic Matterhorn (1995) zum Beispiel zeigt Anka Schmid in den spielerischen Fotomontagen von Manfred Schwarz den berühmtesten Berggipfel der Schweiz neben anderen touristischen Wahrzeichen aus der ganzen Welt, vom Pariser Eiffelturm bis hin zum indischen Taj Mahal – und analysiert, wie der Berg zur Projektionsfläche für diverse subjektive Vorstellungen von Heimat, Natur, Zugehörigkeit und Schönheit wird.

Es gibt einige mögliche Gründe für diesen Wechsel. Vielleicht geschah er unter dem Einfluss von Daniel Schmid, der mit dem autobiografisch geprägten Film Zwischensaison (1992) das Porträt eines Berghotels mit subjektiven Erinnerungen verknüpfte und eine nostalgische Stimmung ohne historische Verklärung heraufbeschwören konnte. Die vereinfachten Drehbedingungen dank neuen, leichten Videokameras spielten sicher auch eine Rolle sowie der erweiterte Horizont eines globalisierten Filmvertriebs, der ästhetische und dramaturgische Einflüsse aus der ganzen Welt in die Schweiz brachte. Und schliesslich die Filmschulen, die ab den neunziger Jahren endlich eine professionelle Filmausbildung in der Schweiz ermöglichten – wobei längst nicht alle, die seither zur Filmszene stossen, über eine solche Ausbildung verfügen (wollen).

Zu den grossen Autodidakten gehören Thomas Imbach und Peter Liechti. Bei Imbach haben die Landschaftsaufnahmen eine poetische, visionäre Ausstrahlung, die in bewusstem Gegensatz zur Hektik des modernen Lebens steht, gleichzeitig aber nie ganz davon zu trennen ist. Für seinen halbdokumentarischen Spielfilm Lenz (2006), eine eigenwillige Neuinterpretation der gleichnamigen Erzählung von Georg Büchner, gab er dem Matterhorn eine Rolle als

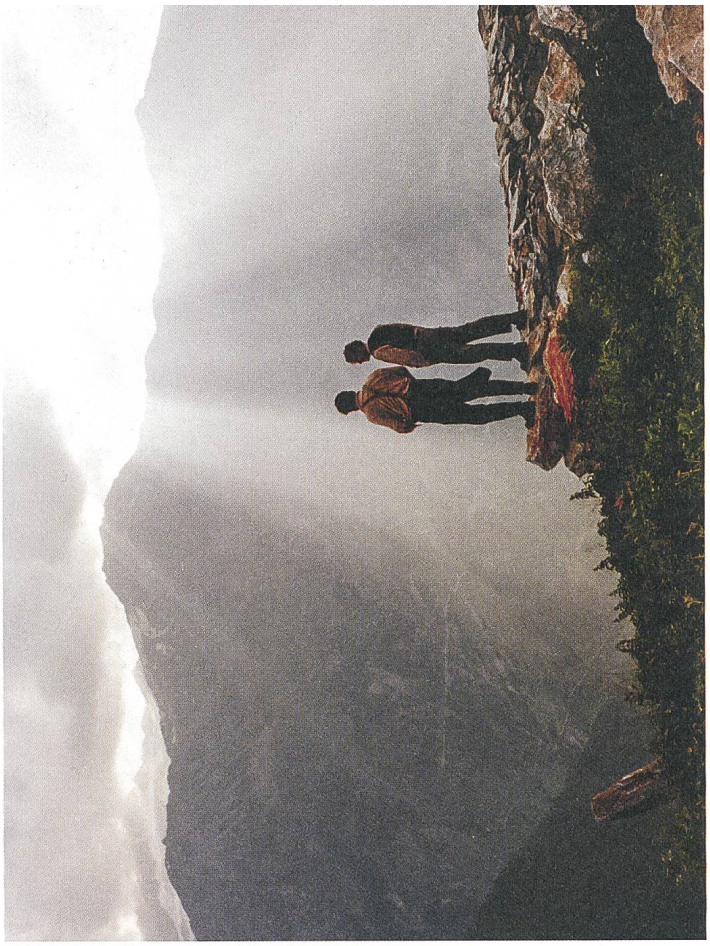


Bergführer Lorenz (1943) Edouard Probst

Messidor (1979) Alain Tanner

Bergführer Lorenz (1943) Edouard Probst

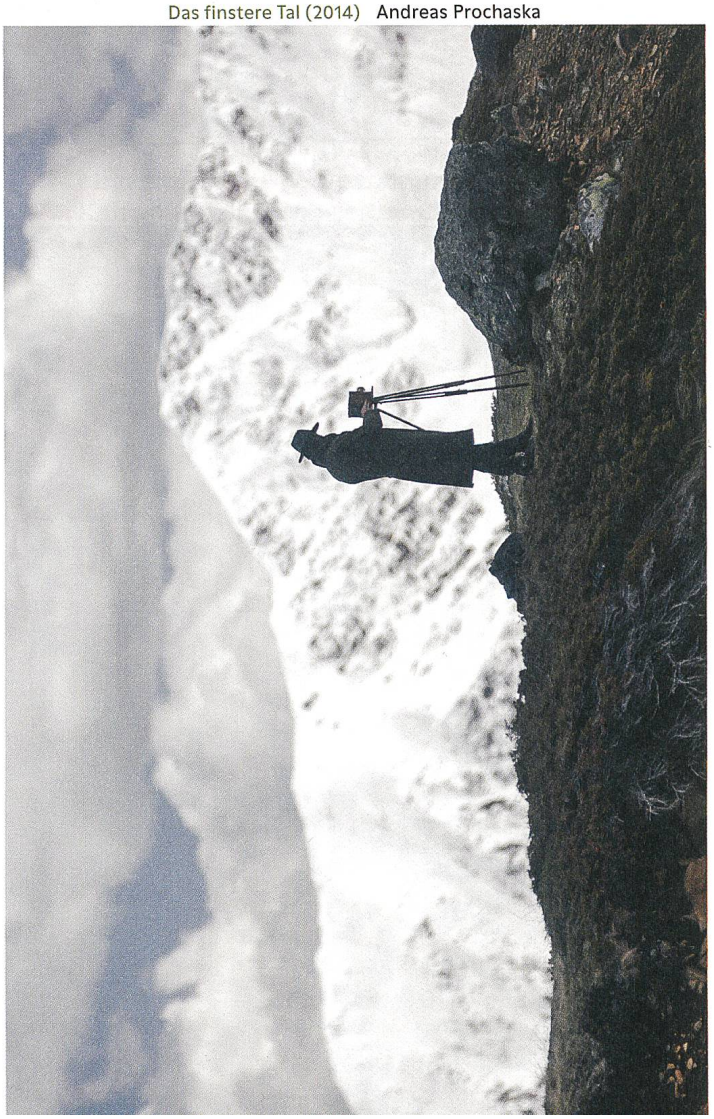
On Her Majesty's Secret Service (1969) Peter R. Hunt



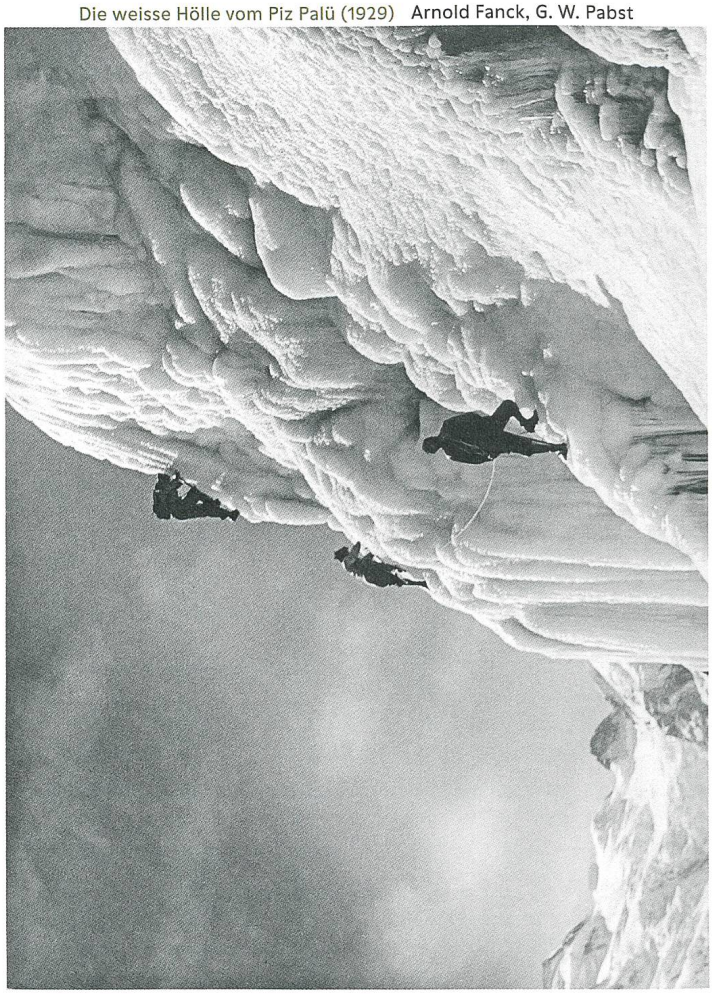
Derborence (1985) Francis Reusser

Das Schweigen der Männer (1997) Clemens Klopfenstein

Das finstere Tal (2014) Andreas Prochaska



Die weisse Hölle vom Piz Palü (1929) Arnold Fanck, G. W. Pabst



imaginärer «Sparring Partner» des Titelhelden und als Projektionsfläche für dessen wechselnde Gemütslagen (im Abspann des Films erscheint der Berg als Nebendarsteller!). Imbach schickte auch den Schauspieler Milan Peschel als Lenz, mit einer Videokamera ausgestattet, durch die Region in und um Zermatt, um touristische Impressionen einzufangen. Kein Fanck'scher Naturkult also, sondern eine Meditation über die Beziehung zwischen Mensch und Berg.

Diese Beziehung thematisierte auch Liechti in seinem autobiografischen Essayfilm Hans im Glück – Drei Versuche, das Rauchen loszuwerden (2003). Zur Linderung des Nikotinentzugs wandert Liechti in diesem «Roadmovie für Fussgänger» drei Mal zwischen Zürich und St. Gallen und dokumentiert die Reise mit einer kleinen Videokamera. Konsequent aus dieser subjektiven Perspektive gefilmt, wird der Fussmarsch zur Abrechnung mit der Landschaft und mit dem eigenen Körper. Irgendwann verschmelzen Landschaft und Körper, und die Alpenaufnahmen scheinen Liechtis Gedanken zu widerspiegeln, seine entzugsbedingte Gedankenraserei geht in ein «Vor-sich-hin-Schweizern» über. Liechti pflegt eine skeptische Haltung gegenüber jedem Gebirgskult, doch an einem Punkt erinnert er an den Autor von «Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen»: als er halb verängstigt, halb stolz vom Wandern und Filmen im Gewitter erzählt. Wie ein «wandelnder Blitzableiter» sei er gewesen, mit dem Stativ auf dem Rücken bei Donner und Blitz unterwegs.

Irgendwann verschmelzen Landschaft und Körper, und die Alpenaufnahmen scheinen Liechtis Gedanken zu widerspiegeln, seine entzugsbedingte Gedankenraserei geht in ein «Vor-sich-hin-Schweizern» über.

Genrefilm und Heimatkritik

Dass die Berge auch eine gefährliche, beängstigende Seite haben, wurde bisher im Schweizer Spielfilm ungenügend ausgeschöpft, vor allem in Bezug auf das Potenzial dieses Settings fürs Genrekino. In Österreich immerhin hat man in den letzten Jahren dieses Potenzial erkannt, mit Bergkrimis (Kaltfront, 2003), Berghorror (Blutgletscher, 2013) und Bergwestern (Das finstere Tal, 2014). Eine Pionierrolle in dieser Hinsicht spielte Michael Steiners Sennentuntschi (2010), der die alte Sage der Fleisch gewordenen Sennenpuppe, die sich an ihren Peinigern rächt, als Horrorkrimi mit sozialkritischen Zügen inszeniert. Weil der Film mit übertrieben kitschigen Aufnahmen der Bergwelt arbeitet, wurde er von manchen Kritikern zu Unrecht als «Edelweissfilm» abgestempelt. Was jene Kritiker falsch verstanden haben, ist, dass die überhöhte Schönheit dieser Aufnahmen als Attrappe dient, um die Zuschauer einzulullen, um sie im Lauf des Films besser mit der Bösartigkeit unter der Oberfläche aufschrecken zu können.

Mit einer ähnlichen Dramaturgie der Überraschungen, wenn auch in einem anderen Genre unterwegs, arbeitet Ursula Meiers Familiendrama Sister (französischer Originaltitel: L'enfant d'en haut, 2012). Wie bei Sennentuntschi besticht die Wahl der Berglandschaft als Drehort, gerade weil diese nicht einfach als Kulisse dient, sondern in der Dramaturgie eine entscheidende Rolle spielt. Die Welt auf dem Berggipfel und die Welt unten im Tal entpuppen sich je länger, je mehr als Mikrokosmen, die das Leben der Filmfiguren einschränken und bestimmen. Ähnlich wie bei Lenz und Hans im Glück wird die Handlung in den Kontext des real existierenden Bergtourismus gesetzt, was allen drei Filmen eine noch grössere Relevanz verleiht.

Kann man bei diesen Filmen noch von «kritischem Heimatfilm» reden? Ich behaupte: ja. Nicht weil sie in Bergregionen spielen, sondern weil sie sich alle, auch als Spielfilme, mit der wirklichen, veränderbaren Schweiz auseinandersetzen. Ähnliches gilt meiner Meinung nach für die unzähligen Dokumentationen über Bergbauern, Sennen, Dorfschulen, Volksmusikanten, die regelmässig von der Kritik belächelt werden, auch – oder vor allem – wenn sie an der Kinokasse gut funktionieren. Wenn sie kein verklärendes Bild der Schweiz liefern, sondern das Alltagsleben dokumentieren, sind sie als Binnenethnologie zu respektieren und nicht als Heimatkitsch zu verschreien.

Dass das Schweizer Kino so viele kritische Heimatfilme hervorbringt, fasziniert mich immer wieder. Das heisst aber überhaupt nicht, dass Genrefilme, schöne Alpenmärchen und alle möglichen Gattungen des unkritischen Unterhaltungskinos nicht auch ihren Platz im Schweizer Filmschaffen haben sollten. Im Gegenteil. Es wäre durchaus spannend, im Schweizer Film mehr Alpenmusicals, mehr Skirennen, mehr Hochgebirgs-Schauergeschichten zu sehen. Und mehr einheimische Filme mit Autoverfolgungsjagden in Höhenlagen – zumal die Bond-Filme inzwischen im günstigeren Österreich gedreht werden. Aber eben: Vielleicht ist es unrealistisch, vom chronisch unterfinanzierten Schweizer Film solch teure Szenen zu verlangen.

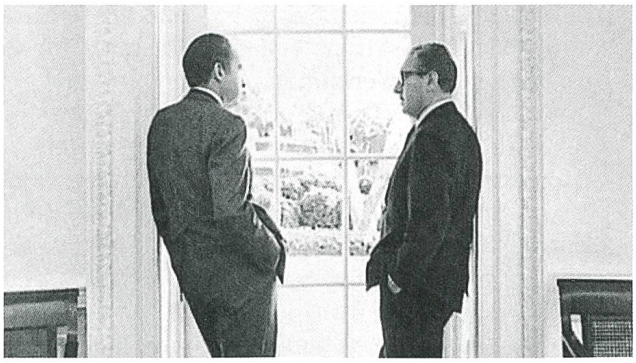
Trotzdem: Die Berge laufen uns nicht weg, und wenn sie schon da sind, sollten die Filmschaffenden auch weiterhin erfinderisch mit ihnen umgehen, ob als schöne Kulissen oder als veränderbare Lebensräume. So oder so werden die Berge immer etwas mit der gelebten Schweiz zu tun haben. Denn Landschaft – so der Kulturhistoriker Simon Schama – ist das, was eine gegebene Kultur aus Geologie und Pflanzenwuchs herstellt. ×

Der Kompilationsfilm:

Till Brockmann

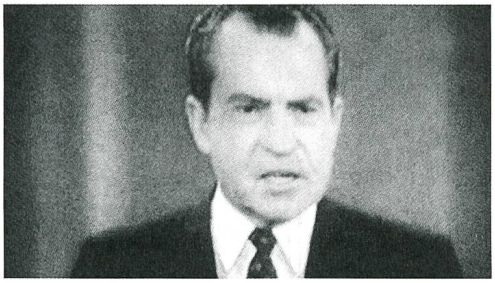
Studium der Geschichte, Japanologie und Filmwissenschaft
an der Universität Zürich; seit 1995 als Filmkritiker tätig;
seit vielen Jahren Mitglied der Auswahlkommission der Semaine
de la Critique. 2013 Dissertation «Handbuch
der Zeitlupe – Anatomie eines filmischen Stilmittels»

Audiovisuelle Wiederverwertung zwischen gestern und heute



Millhouse: A White Comedy (1971) Emile de Antonio

In the Year of the Pig (1968) Emile de Antonio



Millhouse: A White Comedy (1971) Emile de Antonio

Nicht alle Filmproduktionen beginnen mit einem Dreh. Kompilationsfilme, Found-Footage-Filme und Filmcollagen setzen aus bestehendem Bild- und Tonmaterial neue Filme zusammen. Nicht selten verkehren sie dabei die ursprüngliche Bedeutung ins Gegenteil.

Wenn Filmemacher Filme *machen*, heisst das in der Regel, dass sie Filme *drehen*. Ob im Spiel- oder Dokumentarfilm, der Dreh ist in der allgemeinen Vorstellung das privilegierte, fast magische Ereignis, der massgebliche Moment, in dem eine sorgfältig inszenierte oder dann unmittelbar angetroffene Aussenwelt mittels einer Kamera auf ein lichtempfindliches Trägermaterial oder (heute zumeist) auf ein digitales Speichermedium gebannt wird. Entgegen dieser gehätschelten Vorstellung gibt es aber auch Filmemacherinnen und -macher, die gänzlich auf eine Kamera verzichten. Sie arbeiten mit fremden Aufnahmen, die andere – und ganz und gar nicht *für sie* – hergestellt haben. Anstelle des Drehens stehen das Suchen und Recherchieren am Anfang ihrer Arbeit, der meistens zielbewusste, manchmal aber auch zufällige Moment des Aufspürens von Filmmaterial. Der eigentliche produktive und sinnstiftende Prozess erfolgt erst am Schneidetisch: Das vorgefundene (visuelle und auditive) Material muss zur Herausbildung der angestrebten filmischen Aussage selektiert, geordnet, bearbeitet, kombiniert, transformiert und neu inszeniert werden.

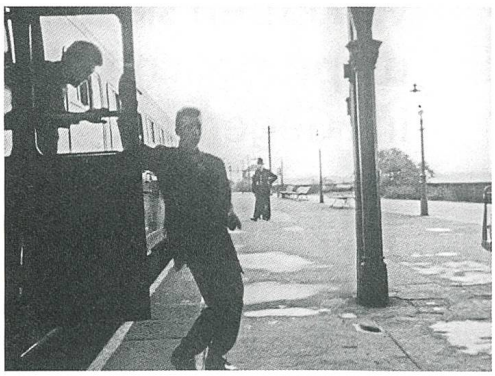
Im Spielfilm, der von kohärenten, räumlich und zeitlich strikt angeordneten Ereignissen und stabilen Figuren abhängig ist, kommt diese Methode nur selten oder punktuell zum Zug. Einen in sich schlüssigen Spielfilm aus vorgefundenem Material zu produzieren, ist demnach schwierig. Allerdings kann der einfallsreiche Zusammenschnitt von Spielfilmsequenzen als fruchtbarer Verweis auf formalästhetische und erzählerische Konstanten der Gattung dienen und so eine Art Metanarration herauskristallisieren. Solche Filme rechnet man dann aber meistens zum Experimentalfilm. Neben dem Experimentalfilm ist das Filmen ohne Kamera hingegen häufig auch im Dokumentarfilm anzutreffen. Der Bezeichnungen dafür gibt es viele. Besonders im englischsprachigen Raum hat sich der Begriff *found footage* als Überbegriff sowohl für dokumentarische wie experimentelle Praktiken durchgesetzt. Im deutschsprachigen differenziert man hingegen mehrheitlich zwischen *Found Footage* (Experimental-) und *Kompilationsfilm* (Dokumentarfilm), wobei die Grenze zwischen diesen Gattungen nicht immer klar zu ziehen ist oder sich in weiteren Gattungsbezeichnungen wie *Essayfilm* verwischt. Alternative Bezeichnungen, je nachdem spezifischere oder dann wieder allgemeinere, sind auch Montage-, Archiv-, Mosaik-, Collage-, Recycling- oder Secondhandfilm.

Entlarven und reflektieren

Dokumentarische Kompilationsfilme, um die es hier mehrheitlich gehen soll, entstehen zu unterschiedlichem Zweck und in verschiedenen Kontexten. Sehr häufig dienen sie der Rekonstruktion und dem Wiederauflebenlassen von Vergangenem, etwa im historischen Dokumentarfilm – die Zeitspanne zwischen der ursprünglichen Aufnahme und unserer Visionierung ist noch deutlicher und spürbarer als sonst im Film. Kompilationswerke können zur Information, zur Schulung, aber auch zu Propaganda- und Agitationszwecken benutzt werden. In den politisierten sechziger und siebziger Jahren waren viele Kompilationsfilme auch Instrument der Gegenkultur: Das Ausgangsmaterial wurde oft in den Abfalleimern von Schnitträumen und Kopierwerken gesucht oder sogar aus öffentlichen Archiven und bei Fernsehanstalten entwendet. Der Amerikaner Emile de Antonio schuf so zum Beispiel mit In the Year of the Pig (1968) einen bissigen Kompilationsfilm zum Vietnamkrieg, in dem Kommentarstimmen, selbst gedrehte Interviews und kontrapunktisch eingesetzte Tonspuren offizielles TV- sowie 16-mm-Material aus Archiven ergänzten. Höhnisch auch sein Millhouse: A White Comedy (1971), ein Zusammenschnitt von Archivaufnahmen, mehrheitlich aus dem Fernsehen, die den Aufstieg von Richard Nixon von seiner Wahl ins Repräsentantenhaus bis zu seiner Präsidentschaft kritisch begleiten. Die Aneignung und antithetische Verwendung von «offiziellem» Material des Establishments ist bei solchen Kompilationsfilmen ein erklärter Akt (bild)politischer Subversion.

In den politisierten sechziger und siebziger Jahren waren viele Kompilationsfilme auch Instrument der Gegenkultur: Das Ausgangsmaterial wurde oft in den Abfalleimern von Schnitträumen und Kopierwerken gesucht oder sogar aus öffentlichen Archiven und bei Fernsehanstalten entwendet.

Nicht nur bei agitatorischen Werken, sondern unweigerlich bei jedem Kompilationsfilm erfährt das verwendete Ausgangsmaterial durch den neuen Sinnzusammenhang eine Transformation oder eine *Neukodierung*, wie es in der Filmwissenschaft heisst. Das lässt sich etwa an jeder Fernsehdokumentation über den Nationalsozialismus demonstrieren: Das verwendete Archivmaterial stammt fast gänzlich aus



The Miner's Hymns (2010)
Bill Morrison lässt eine verschwundene Lebensweise
im Norden Englands auferstehen

propagandistischen Zusammenhängen, die das Regime glorifizieren, oder aus zumindest vorurteilslosen zeitgenössischen Filmdokumenten. Doch sei es durch eine neue Anordnung, einen anderen filmischen Kontext, durch zugefügte Kommentarstimmen und Interviews, aber auch durch historisches Bewusstsein und gesellschaftlichen Sinneswandel: Die Archivaufnahmen mutieren durch Neukodierung zu höchst kritischen und entlarvenden Befunden über den NS-Staat. Die Bilder der Vergangenheit sagen plötzlich gegen sich selber aus.

Der Kompilationsfilm schlägt dabei auch aus der allgemeingültigen und fundamentalen Tatsache Profit, dass *jedes* Bild mehrdeutig ist und divergent gelesen werden kann. In seiner starken Ausrichtung auf den Montageprozess, der diese divergierenden (Be-)Deutungen erst herausarbeitet, differiert dieses dokumentarische Genre zudem nicht sonderlich von anderen: Vor allem seit der Digitalisierung, die ein viel günstigeres Drehen erlaubt und so oft zu einem umfangreichen Ausgangsmaterial führt, ist die grösste Herausforderung der Dokumentarfilmer immer mehr, dem überbordenden Material am Schneidetisch eine kohärente, narrative Form zu geben.

Relevant und aussergewöhnlich ist beim Kompilationsfilm hingegen die Tatsache, dass jeder Zusammenschnitt von heterogenem, in verschiedenen und oft distanten Zeiten und mit unterschiedlichen Verwertungsabsichten entstandenem Filmmaterial immer auch eine Offenlegung von (fremden) Darstellungspraktiken bedeutet. Diese Metaebene bleibt zwar häufig unausgesprochen, kann aber auch den eigentlichen Kern einer Kompilation bilden. Exemplarisch geschieht das beispielsweise in Harun Farockis Gefängnisbilder (2000), wo ältere und neuere Aufnahmen aus Haftanstalten keine Geschichte der Institution an sich, sondern vielmehr seiner Ikonografie, seiner bildideologischen Konfiguration bedeuten. Nicht das Gefängnis wird untersucht, sondern der disziplinierende, ordnende, semantisierende und daher wirkungsmächtige Blick der Spielfilm-, Dokumentarfilm- und Überwachungskameras auf die Institution.

Bei klugen und vielschichtigen Kompilationsfilmen sind Archivaufnahmen deshalb nicht blosses Anschauungsmaterial, um zu zeigen, wie gut ein Fred Astaire tanzen konnte, wie Dresden vor dem Zweiten Weltkrieg aussah oder welch zerstörerische Kraft Wirbelstürme besitzen. Es geht immer auch darum, den Entstehungskontext des Ausgangsmaterials oder auch die Genealogie der Überlieferung mit zu reflektieren und die Neukodierung kritisch zu hinterfragen. Die filmische Praxis der Aneignung von Fremdmaterial stellt nicht nur Fragen der geistigen und rechtlichen Urheberschaft, der ideologischen und ästhetischen Formgebung, sondern immer auch des medialen Bewusstseins und der medienkritischen Positionierung. Erst recht gelten solche Überlegungen auch für Essayfilme, die mehrheitlich auf Spielfilmmaterial zurückgreifen. Nicht das Herausbilden einer neuen Geschichte steht bei solchen Werken im Vordergrund, sondern die eigentliche Reflexion über das Erzählen von Geschichten. Dem Zuschauer sind zudem die Versatzstücke oft geläufig, sodass er selbst Querbeziehungen zu verschiedenen Erzähltraditionen, zu Epochen der Filmgeschichte oder Genretopoi herstellen kann. In diesem Zusammenhang schärft sich auch meistens das Bewusstsein für den Spielfilm als Diskursform der Popkultur.

Konsumenten werden zu Produzenten

Die Digitalisierung des Films, die Ende der neunziger Jahre ihren Anfang nahm und heute das Medium fast gänzlich vereinnahmt hat, ist auch für den Kompilations- und den Experimentalfilm von eminenter Bedeutung. Ob man von einer eigentlichen Revolution sprechen und die Geschichte dieser Spielarten neu schreiben muss oder ob es genügt, auf tiefgreifende Veränderungen hinzuweisen, die alte Fragestellungen aktualisieren, verschärfen, erweitern und neuartige hinzufügen, sei dahingestellt – einseitige Meinungen zu dieser Frage bedienen nicht selten akademische Positionskämpfe oder gar ökonomische Interessen. Unbestreitbar ist, dass die Digitalisierung einen starken Einfluss auf die Recherchearbeit, den Produktions- und Postproduktionsprozess, auf Distribution und Verwertung, auf rechtliche, finanzielle und auch ästhetische Aspekte des Kompilationsfilms ausübt.

Ein flüchtiger Blick auf populäre Distributionskanäle wie Youtube oder Vimeo genügt, um zu erkennen, dass sich der Kompilationsfilm grösster Beliebtheit erfreut. Auffällig dabei ist zunächst die Auflösung der klaren Trennung zwischen Produzenten und Konsumenten: Während es im analogen Zeitalter vor allem Institutionen, professionelle Filmemacher und eher selten Amateure waren, die Archive und Schnitträume aufsuchten, die auf dem Flohmarkt oder bei Auflösung von Kinobetrieben alte Filmrollen kauften, um sie filmisch zu rezyklieren, können (und wollen!) heute offenbar viele Menschen auf diesem Gebiet tätig werden. Bequem vom Computer aus sind umfassende, bereits digitalisierte Bestände an audiovisuellem Material zugänglich. Neben Online-Videoportalen bieten auch viele digitale Archive – gegen Bezahlung oder auch unentgeltlich – audiovisuelle Inhalte an. Das Internet Archive listet beispielsweise unter *movies* mehr als zwei Millionen Titel auf, und gerade in diesem Juli haben die Nachrichtenagentur AP und die British Movietone mehr als eine halbe Million Beiträge über eigene Plattformen und Youtube der allgemeinen Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt. Die meisten dieser Clips sind in die Gemeinfreiheit entlassen und können so ohne rechtliche Einschränkung verwendet werden – bei Spielfilmen ist dies hingegen seltener der Fall. Die gleichen Kanäle, auf denen das Ausgangsmaterial bezogen wurde, dienen darüber hinaus als Vertriebskanal des fertigen Produkts.

Während früher das Kombinieren von 35-mm-, 16-mm- und Videomaterial einen nicht geringen technischen und damit auch finanziellen Aufwand bedeutete, hat die durch die Digitalisierung entstandene Gleichschaltung den Umgang mit unterschiedlichem

Ein flüchtiger Blick auf populäre Distributionskanäle wie Youtube oder Vimeo genügt, um zu erkennen, dass sich der Kompilationsfilm grösster Beliebtheit erfreut.

Fremdmaterial sicherlich erleichtert. Oft sind nur Programme für die Konvertierung verschiedener digitaler Codes vonnöten. (Die von grossen Institutionen vorgenommene Digitalisierung des analogen Erbes selbst ist allerdings umstritten und alles andere als simpel und kann Letzteres sogar in Gefahr bringen. Doch das ist ein anderes Thema.) Die digitale Medienkonvergenz hat ferner dazu geführt, dass auch Fotos, grafische Werke, Musik, Interviews sowie andere visuelle und auditive Produkte leichter und günstiger in einen Film zu integrieren sind, was zu stärkeren multimedialen Spuren im heutigen Kompilationsfilm führt.

Freies Spiel mit den Pixeln

Schon immer haben Kompilationsfilmer neben den klassischen Montageeingriffen wie Auswählen, Kürzen und chronokausal Arrangieren auch das Filmmaterial selbst, die einzelnen Einstellungen bearbeitet: Filmstreifen wurden eingefärbt, chemisch verändert oder zerkratzt, gespiegelt, rückwärts laufen gelassen, beschleunigt oder durch nachträgliche Zeitlupen gestreckt und intensiviert; oft auch vollkommen neu vertont. Viele dieser Transformationsprozesse benötigten aber Labore oder eine kostspielige technische Ausrüstung wie die *optische Bank*, die selbst bei einfachen Überblendungen erforderlich war. Auf diesem Gebiet hat das Pixelzeitalter Umwälzungen bewirkt, die nun wahrlich revolutionär zu nennen sind und die die kreativen Gestaltungsmöglichkeiten im Kompilationsfilm – und noch mehr im Experimentalfilmbereich des Found-Footage, der noch stärker davon Gebrauch macht – ins Unendliche ausweiten. Nicht nur stellen «einfache» Interventionen wie etwa Helligkeits-, Kontrast-, Geschwindigkeits- und Farbveränderungen finanziell und technisch keine Hürden mehr dar, sondern es sind vor allem auch neuartige, nie dagewesene Bildbearbeitungsmöglichkeiten hinzugekommen. So zum Beispiel Bildverzerrungen, Morphing- und Animationstechniken, komplexe Einstellungsübergänge und Kreativfilter sowie die Möglichkeit raffinierter Bildsynthesen, die nicht mit früheren Bild-in-Bild-Verfahren zu vergleichen sind und eine neue Art vertikaler Montage ermöglichen. Auch Fotos bekommen plötzlich einen künstlichen 3D-Effekt oder beginnen sich ihrerseits zu bewegen.

Das ist für die theoretische Betrachtung des Kompilationsfilms (und des Found-Footage-Films) insofern von Bedeutung, weil es den Fokus von der Untersuchung des dialektischen Zusammenhangs zwischen verschiedenen Fremdmaterialien zur Untersuchung der ästhetischen Neukonfiguration des Ausgangsmaterials verschiebt. Oder anders gesagt: Wenn das Ausgangsmaterial nur als audiovisueller Rohstoff genutzt und durch digitale Bearbeitung stark ästhetisch alteriert wurde, sodass seine ursprüngliche Form kaum mehr zu erkennen ist, verliert es etwas an Verweischarakter und findet stattdessen zu einer neuen künstlerischen Autonomie. Das Dokument wird vom Artefakt überlagert. Wenn Bilder durch ihre endlose technische Reproduktion laut Walter Benjamin etwas von ihrer magischen Ursprünglichkeit verloren haben, dann stellt die beliebige Manipulation und Modulation des digitalen Datenpakets eine weitere Verminderung dieser Aura dar.

Allerdings ist zu bemerken, dass der Dokumentarfilm im Allgemeinen und der Kompilationsfilm im Besonderen bislang nur äusserst selten und punktuell von den neuartigen technischen Möglichkeiten Gebrauch macht. Nach wie vor greift man vor allem auf bewährte und altbekannte Gestaltungsmöglichkeiten zurück, die durch die Digitalisierung jedoch eine Perfektionierung erfahren haben: Bill Morrisons Kompilationsfilme wie die beachteten The Miner's Hymns (2010) und The Great Flood (2013) arbeiten vor allem mit musikalischer Untermalung und geschmeidiger, digital hergestellter Zeitlupe. Hunky Blues (2009) des Ungaren Péter Forgács benutzt neben Zeitlupe Spiegelungseffekte und einige synthetische Bilder. Komplexere, nur durch Digitaltechnik mögliche Bild-in-Bild-Kompositionen verwendet streckenweise auch Julien Temples London – The Modern Babylon (2012), einer der zugkräftigsten und spektakulärsten Kompilationsfilme der letzten Jahre, der aber vor allem durch seine furios-elegante Montagearbeit besticht. Am intensivsten und phantasievollsten nutzt wohl die britische Multimediakünstlerin Vicki Bennett (sie arbeitet unter dem Künstlernamen «People Like Us») die Digitaltechnik aus. Ihre essayistischen Werke wie Trying Things Out (2007) oder Parade (2009) sind wahrlich ein Musterbeispiel dafür, wie eigenwillig und kreativ dokumentarisches Archivmaterial in der digitalen Gegenwart kompiliert werden kann.

Dass technischer Fortschritt in der Filmgeschichte nicht immer gleichbedeutend mit künstlerischer Weiterentwicklung ist, beweist beim Kompilationsfilm die massenhafte Amateurproduktion, die auf den genannten Videoportalen präsent ist. Die Konsumenten / User, die heute zugleich Produzenten und Regisseure sind, begnügen sich oft damit, historisches Archivmaterial oder bekannte Spielfilme durch neue Tonspuren oder abweichende Schnittfolgen zu verulken. Und am häufigsten im Kompilationsbereich sind Clips zu finden, die ich *Containerfilme* nennen möchte: Es handelt sich dabei um Aufzählungen und kategoriale Sammlungen, um einfallslose, manchmal mit Musik oder Kommentaren vertonte Aneinanderreihungen von thematisch Ähnlichem. Titel wie Funny Cats Sleeping in Weird Positions oder Autounfälle auf der Autobahn – Autounfälle extrem tödlich lassen bereits erahnen, dass hier nicht Perlen kompilatorischen Schaffens zu entdecken sind.

Der Kompilationsbereich ist lebendiger denn je. Doch das Potenzial seiner Weiterentwicklung durch die Digitalisierung ist fern davon, ausgeschöpft zu sein. ×

The Great Flood (2013)
Die stummen Bilder der Überschwemmungen
am Mississippi River von 1927 werden
mit einer elaborierten Tonspur lebendig

Anzeige

ABONNIEREN SIE JETZT WWW.CINEBULLETIN.CH

Die einzigartige Informationsquelle für professionelles Filmschaffen in der Schweiz.

Anzeige

N.b.,a.k.

k.

Nicht **b**esser, **a**ber **k**ürzer.
19. Internationale Kurzfilmtage Winterthur
The short film festival of Switzerland
3.–8. November 2015, www.kurzfilmtage.ch

Hauptsponsorin
Zürcher Kantonalbank

Medienpartner
SRG SSR
Tages-Anzeiger

Der Spoiler

Ich seh, ich seh

Regie, Buch: Severin Fiala, Veronika Franz; Kamera: Martin Gschlacht; Schnitt: Michael Palm. Darsteller (Rolle): Susanne Wuest (Mutter), Lukas Schwarz (Lukas), Elias Schwarz (Elias). Produktion: Ulrich Seidl Film Produktion. Österreich 2014. Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Eine Frage der Perspektive

Filme sind Systeme der Informationsvergabe, und einen Film zu schauen, heisst, die Hinweise, die dieser streut, zu einem kohärenten Ganzen zusammenzufügen. Dabei kommt nicht zuletzt den Lücken und Auslassungen besondere Bedeutung zu. Spannung etwa entsteht primär, weil wir als Zuschauer gewisse Dinge (noch) nicht wissen, uns dazu aber Gedanken machen. Fragen wie «Wer ist der Mörder?», «Was lauert da hinter der nächsten Ecke?», «Wird die Heldin überleben?» entstehen, weil wir die Geschichte noch nicht kennen, während des Schauens aber fortlaufend Thesen bilden, was passieren könnte. Letztlich sind es gerade diese Hypothesen, die den Reiz des Filmschauens ausmachen. Zu beobachten, wie eine junge Frau des Nachts im Wald spaziert, ist noch nicht sonderlich interessant. Spannend wird es erst, wenn ich als Zuschauer vermute, dass irgendwo hinter einem Baum ein Unhold lauert, wenn ich also auf der Basis der mir zur Verfügung stehenden Informationen spekuliere, wie sich die Handlung entwickeln wird.

Wie freigiebig ein Film mit seinen Hinweisen verfährt, hängt unter anderem vom Genre ab. Der klassische Krimi lebt davon, dass wir eine zentrale Information – die Identität des Mörders – erst ganz zum Schluss erfahren. Im Horrorfilm dagegen weiss der Zuschauer oft schon lange vor den Figuren von der Gefahr, die auf diese zukommt.

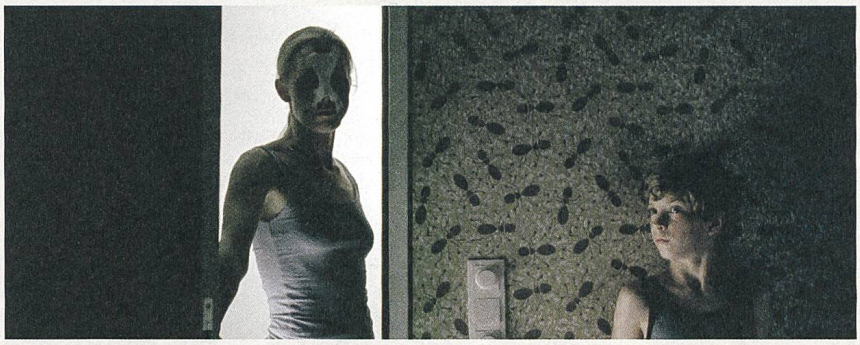
So unterschiedlich manche Genres mit Hinweisen auch haushalten, das jeweils herrschende Prinzip der Informationsvergabe ist doch meist klar. Von einem Krimi erwarten wir ja, dass er die Identität des Täters nur allmählich enthüllt. Daneben gibt es aber auch Filme, die dem Zuschauer Informationen nicht bloss vorenthalten, sondern die Umstände zusätzlich noch verschleiern. Und weil wir nicht wissen, was wir nicht wissen, wird unser Hypothesengenerator fehlgeleitet.

Der österreichische Horrorfilm Ich seh, ich seh ist hierfür ein prägnantes Beispiel. Als die Mutter schwer bandagiert aus dem Spital nach Hause zurückkehrt, wo sie von den Zwillingen Lukas und Elias erwartet wird, verhält sie sich diesen gegenüber kalt und abweisend. Insbesondere Lukas scheint sie vorsätzlich zu ignorieren. In den Söhnen keimt alsbald ein schrecklicher Verdacht – was, wenn diese Frau gar nicht ihre Mutter ist?

Damit scheint die zentrale Frage etabliert, tatsächlich ist damit aber nur eine falsche Fährte gelegt. Nicht die Identität der Mutter ist der springende Punkt, sondern die der Zwillinge, genauer gesagt, jene von Lukas. Denn dieser ist zum Zeitpunkt der Filmhandlung bereits tot und existiert ausschliesslich in der Imagination seines Bruders, der offensichtlich nicht mit diesem Verlust umgehen kann und so tut, als sei nichts geschehen. Was uns der Film zeigt, ist somit die Phantasiewelt von Elias, und wenn die Mutter Lukas wie Luft behandelt, dann mit gutem Grund – sie kann ihn ja tatsächlich nicht sehen.

Was Veronika Franz und Severin Fiala in ihrem Drehbuch praktizieren, lässt sich in Anlehnung an den ähnlich gestrickten Sixth Sense als «I see dead people»-Prinzip bezeichnen: Ich seh, ich seh baut – und da erweist sich der Titel als sinniger Fingerzeig – auf einer radikal eingeschränkten Perspektive auf. Der Film zeigt die Geschehnisse ausschliesslich aus der traumatisierten Sicht von Elias, gemäss der Lukas noch am Leben ist.

Dass ein Film zumindest vorübergehend die subjektive und damit potenziell fehlerbehaftete Perspektive einer Figur übernimmt, ist nicht ungewöhnlich. So entpuppt sich eine Szene in Ich seh, ich seh, in der Elias seiner Mutter den Bauch aufschlitzt, im Nachhinein als Traum, aus dem der Junge erschrocken hochfährt. Mit dem Erwachen wird das unmittelbar Vorangegangene als Traum kenntlich gemacht, seine Wachwelt erscheint dagegen als die objektiv richtige. Dass wir nach wie vor in der subjektiven Sicht des Kindes gefangen sind und es noch die objektive(re) Sicht der Mutter gäbe, wird im Gegensatz zum Traum nicht markiert.

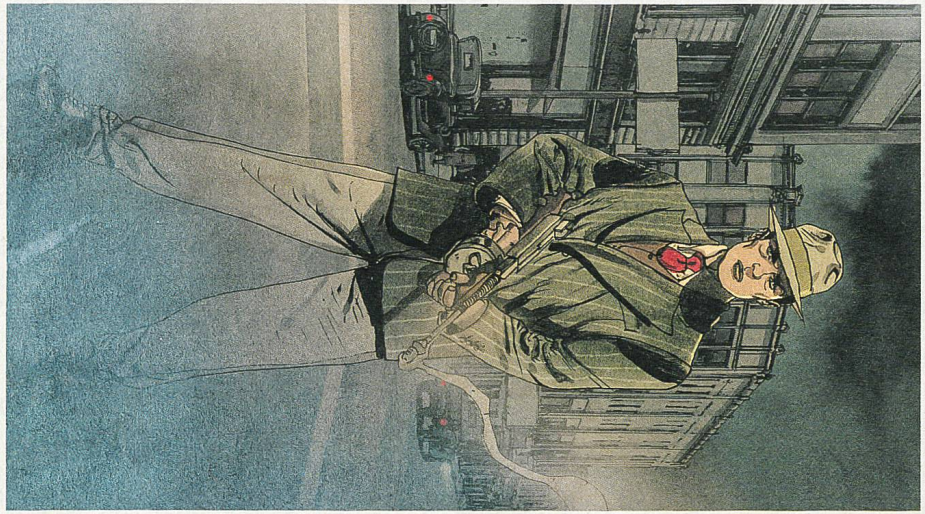


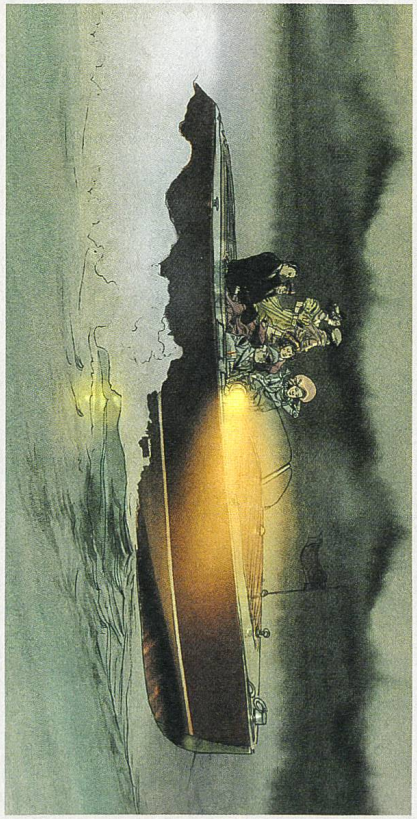
Gespenstisches Versteckspiel

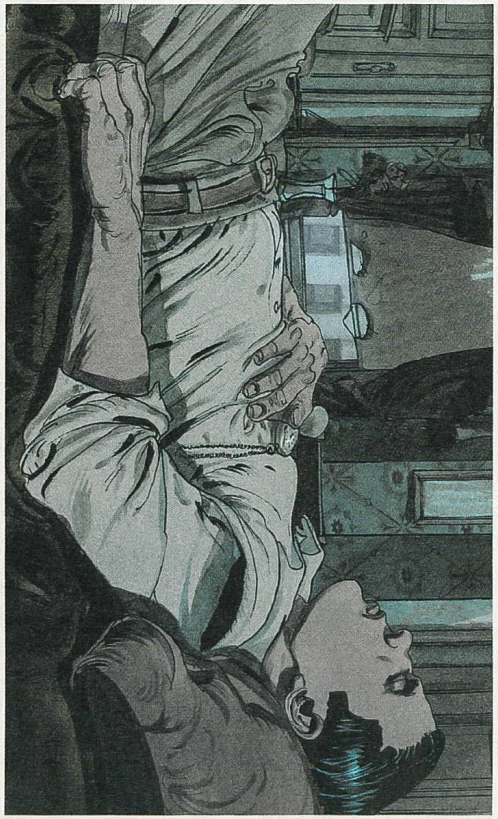
Eine stark reduzierte Informationsvergabe ergänzt die eingeschränkte Perspektive. Lukas' Tod wird erst im tödlichen Showdown explizit angesprochen, bis dahin gibt es lediglich Andeutungen, die sich aber nur im Nachhinein eindeutig aufschlüsseln lassen.

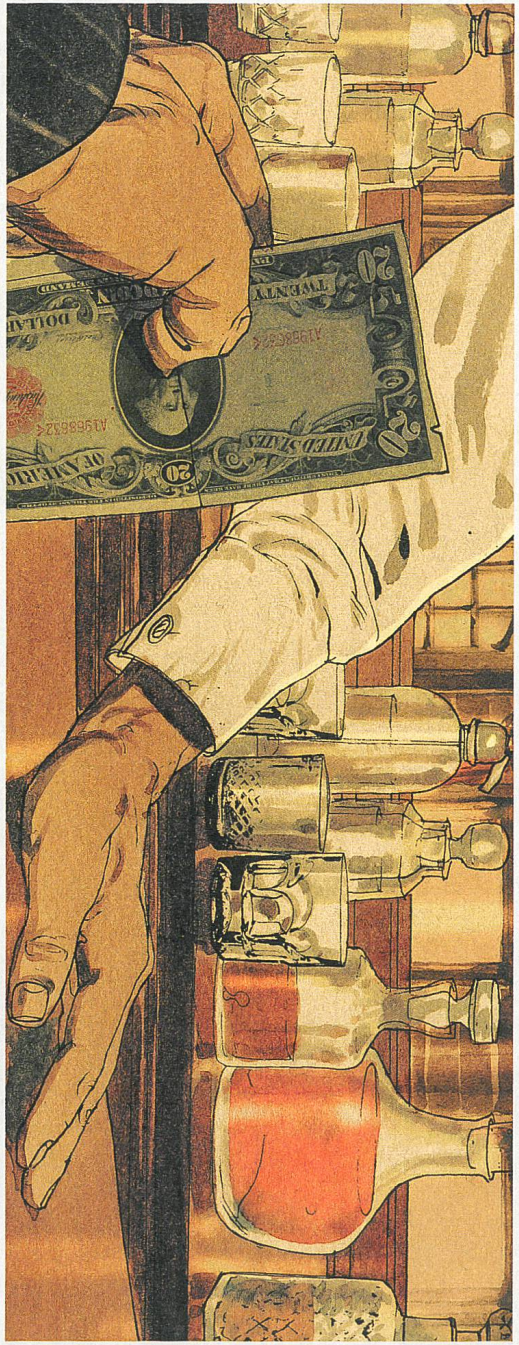
Im Gegensatz zu Sixth Sense, der am Ende sogar in Rückblenden zeigt, warum die von Bruce Willis dargestellte Hauptfigur nicht merkt, dass sie tot ist, behält Ich seh, ich seh seinen psychotischen Blickwinkel bis zum Schluss bei. Am Ende, nachdem der Sohn sich und seine Mutter im Wahn umgebracht hat, sieht man alle drei wieder glücklich vereint. Der Film verharrt selbst über Elias' Tod hinaus in dessen Sicht.

Simon Spiegel








TWENTY
UNITED STATES
20

Graphic Novel

Walter Hill, Matz, Jef:
Querschläger.
Hardcover, 128 Seiten. Bielefeld,
Splitter Verlag, 2015;
Fr. 35.90, € 24,80

Düstere Nostalgie

«Querschläger» – der Titel ist wohl auch als selbstreflexiver Kommentar über die Genese dieses Comics zu lesen, wobei das französische Original «Balles perdues» sogar noch etwas treffender ist: verlorene Kugeln, die etwas anderes als das anvisierte Ziel treffen. Tatsächlich basiert «Querschläger» auf einem nicht realisierten, verlorenen Drehbuch des amerikanischen Regisseurs *Walter Hill*, das nun nicht als Film, sondern als Bildergeschichte auf Papier verwirklicht wurde. Hill hatte für seinen letzten Film Bullet to the Head die dreiteilige französische Comicreihe «Du plomb dans la tête» adaptiert und war in diesem Zusammenhang mit deren Autor *Matz* (eigentlich Alexis Nolent) zusammengetroffen. Dieser hatte die Regielegende gefragt, ob er über nicht realisierte Stoffe verfüge, die sich für eine Comicadaption eignen würden. Hill, seit Jahren ein Comic-Enthusiast, bot ihm aus seiner Sammlung die Geschichte um den Gangster Roy Nash und dessen blutige Jagd nach der Hoffnung an. Das Resultat ist nun auch auf Deutsch auf 120 Seiten zu geniessen. Beispiel für eine schöne Verkehrung: Wo sich sonst das zeitgenössische amerikanische Kino beim Comic bedient, macht hier der Comic, was Hollywood sich nicht mehr zutraut.

Ob es dieses Wissen um die Entstehungsgeschichte ist, dass man glaubt, dem Comic seine filmische Herkunft anzumerken? Immer wieder rücken einzelne Panels Details ins Bild, so wie in den Grossaufnahmen eines Films: eine Hand, die zur Waffe greift, die Grammofonnadel auf der Platte. Und dann immer wieder jene Panels, die sich über die ganze Breite der Seite ziehen: Cinemascope-Bilder. Sie zeigen den einsamen Helden in den dunklen Strassen der Grossstadt, den Hut ins Gesicht gezogen, oder ein verlassenes Westernstädtchen im Staub der Prärie. So entsteht das Pathos dieser Gangstermoritat. In manchen Ansichten sieht es aus, als würden die Figuren vor Fotografien stehen, ein Eindruck, wie man ihn von den Rückprojektionen aus den Filmen der Vierziger kennt. Wenn zum Schluss Nashs Gegenspieler mit seinen vier Revolvermännern auf den Saloon zuschreitet, in dem der finale Showdown stattfinden wird, zitieren die Bilder nicht zuletzt Walter Hills eigenen Western The Long Riders.

Koloriert hat der Zeichner *Jef* (eigentlich Jean-François Martinez) seine Bilder in dunstigen Farben gerade so, als läge über allen Räumen ein leichter Schleier: Nebel, Staub, Zigarettenrauch und Pulverdampf. Es sind Klischees, ohne Zweifel. Aber gerade über sie zapft der Comic das visuelle Gedächtnis seiner Leser an. Unweigerlich hat man als Leser und Betrachter das vage Gefühl, diese Geschichte bereits zu kennen. Der neue Comic wirkt wie ein alter Klassiker, dessen Handlungsmuster uns vertraut sind: Der knallharte Gangster Roy Nash lässt sich aus dem Knast holen, um den Preis, dass er für die Bosse einige alte Rechnungen begleicht. Daneben aber verfolgt der Killer seine eigene Mission: Er will das leichte Mädchen Lena, die einzige Frau, die ihm je etwas bedeutete, finden und aus dem Sumpf der Unterwelt retten. Wir ahnen schon bald, wie übel dies alles herauskommen wird.

Virtuos ist «Querschläger» denn auch weniger, weil der Comic seine Geschichte besonders originell, als vielmehr weil er sie so konsequent erzählt. So wie Hills Filme sich nicht am aktuellen Zeitgeist, sondern an der Tradition der *maverick directors* von Raoul Walsh bis Sam Fuller orientieren, ist auch sein Comic im Stil alter *hard boiled*-Romane verfasst: brutal und lakonisch. Grossartige Figuren wie etwa der schweigsame Exboxer Panama Kid, den man Roy Nash als Fahrer mitgibt, werden in nur wenigen Bildern plastisch. Gerne hätte man mehr über jene auffälligen Narben um seine Augen gewusst und was hinter seinem stoischen Gesicht wohl vor sich geht. Umso bitterer sein Ende. Statt eines grossen Abgangs nur ein Tableau vom Grund des Hafenbeckens: Panama Kid mit Beton an den Füssen zwischen anderen verrottenden Leichen. So macht der Comic kurzen Prozess und zelebriert zugleich Atmosphäre. Der schnell und heftig explodierenden Gewalt werden nicht mehr Bilder gewidmet als dem langen Warten darauf, dass sie sich ereignen möge. Die Stimmung hüllt uns ein.

Irritierend ist allenfalls, wie der Protagonist gezeichnet ist: mit einer auffällig femininen Physiognomie, die Augen immer schwarz umrandet, wie mit Mascara. Eher Transvestit als harter Kerl. Und doch passt dieser queere Touch nicht schlecht zum Killer, der eigentlich die sentimentalste aller Figuren ist. An Sex scheint Nash nicht interessiert zu sein, selbst dann nicht, wenn die Frauen sich ihm anbieten. Und auch seine Retterphantasie gegenüber Lena scheint nicht erotisch motiviert zu sein, sondern ist eher der vergebliche Versuch, in dieser verkommenen Welt einen letzten Rest Unschuld zu retten. So ist Nashs Haltung die, die aus dem ganzen Comic spricht: melancholische Nostalgie. Das Leben gleitet ihm durch die Finger, und dazu passt denn auch, dass man Nash aus dem Gefängnis schmuggelte, indem man ihn als angebliche Leiche in einem Sarg versteckte. Als lebender Toter ist er fortan dazu verdammt weiterzumachen, auch wenn er all das verloren hat, wofür zu leben sich überhaupt lohnt. Am Ende sitzt er in seinem Hotelzimmer wie anfangs in der Zelle. Mit nichts in der Tasche ausser Erinnerungen.

Uns freilich ist das nicht genug. Wir warten auf den nächsten Band. Walter Hills Kino geht weiter, als Comic vielleicht noch gelungener als auf der Leinwand. Der ins fremde Medium abgelenkte Querschläger hat ins Schwarze getroffen.

Johannes Binotto

Kinovamp

«Here She Comes! Kinovamp»
eine Filmreihe
zu hundert Jahre Kinovamp

A Fool There Was
Regie: Frank Powell; Buch: Roy L. McCardell
nach einem Theaterstück von
Porter Emerson Browne;
Kamera: George Schneiderman.
Darsteller (Rolle): Theda Bara (the Vampire),
Edward José (der Anwalt),
Mabel Frenyear (seine Frau),
Runa Hodges (ihr Kind),
May Allison (Schwester der Frau),
Clifford Bruce (der Freund),
Victor Benoit (eines der Opfer des Vamps).
Produktion: Frank Powell. USA 1915.
Dauer: 67 Min.

Theda Bara

Chicago, 1915. Während einer ziemlich bizarren Pressekonferenz, die in einer durch weiches Licht, asiatische Statuen, Schädel und ausgestopfte Schlangen exotisch aufgeladenen Atmosphäre stattfand, wurde der nordamerikanischen Presse eine Schauspielerin vorgestellt: *une artiste*, die direkt von den Pariser Bühnen kam, kaum Englisch sprach und in gewisser Hinsicht der göttlichen Sarah Bernhardt glich. Die exotische Erscheinung in vielen Schleiern und einem provokanten Kleid soll im Schatten der Pyramiden neben der Sphinx auf die Welt gekommen sein. Ihr Name: Theda Bara, ein Anagramm von «Arab Death». Sollen wir diese Geschichte glauben? Natürlich nicht, aber im Hollywood der zehner Jahre hatten die Werbeverantwortlichen keine Skrupel, ihre blühende Phantasie einzusetzen.

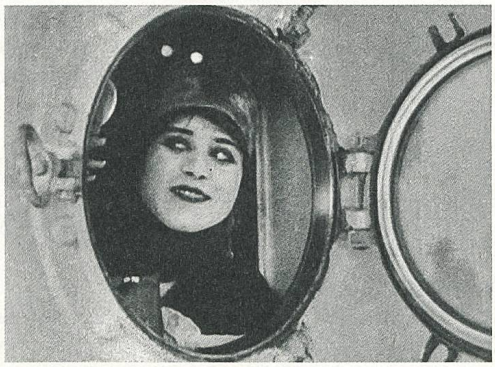
Hinter der Diva Theda Bara steckt in Wahrheit die 27-jährige Theodosia Burr Goodman aus Cincinnati, Tochter eines russischen Juden und seiner Schweizer Ehefrau. Die jüdische Herkunft wurde dem Publikum zwar verborgen, aber die Publicity-Verantwortlichen gaben ihr Bestes, Baras Aura mit östlichem Exotismus zu konturieren. Die Studios schufen ein mysteriöses Bild vom privaten Leben einer unbekannten Schauspielerin. Damit daraus «Stardom» entstehen konnte, fehlte nur der grosse Ruhm. Und den erlangte Theda Bara mit ihrer ersten Hauptrolle, der Rolle einer Femme fatale in A Fool There Was.

Die vermeintlich fremdländische Herkunft, ihre betont weiblichen Körperformen, der aussergewöhnliche Look – komplett anders als die White Anglo-Saxon Protestants – und besonders die erste Filmrolle machten sie zum ersten und vielleicht berühmtesten Vamp der Stummfilmzeit. Vamp ist die Abkürzung von *vampire*. Die Idee für das Drehbuch von A Fool There Was stammt von einem Gedicht Rudyard Kiplings, der sich seinerseits von der gleichnamigen Malerei von Philip Byrne Jones mit dem Titel «The Vampire» inspirieren liess. Die von Theda Bara gespielte Figur heisst zwar «The Vampire», ist aber nichts anderes ist als die verzerrte Projektion des viktorianischen Mannes, der sich vor der urbanen Frau des beginnenden 20. Jahrhunderts fürchtet, vor ihrem neuartigen Bedürfnis nach Freiheit, ihrer Emanzipation und ihrem erotischen Selbstbewusstsein. Es gibt nichts Übernatürliches an diesem Vampir, vielmehr entwickelt die sehr lebendige Frau eine hypnotische und sexuelle Macht, die den Mann zerstören kann.

In A Fool There Was ist der Dummkopf der reiche Anwalt John Schuyler, der vom US-Präsidenten in einer diplomatischen Mission nach England geschickt wird. Frau und Tochter muss er zu Hause zurücklassen, und so fährt er mit einem Transatlantikdampfer allein in Richtung Europa. An Bord trifft er «die Vampirin», die ihn verführt. Ihr vollkommen verfallen, beginnt er zu trinken, verliert er seinen Job, seine Ehre und die Liebe seiner Familie. Die Frau des Anwalts tut zwar alles, um ihren Mann zurückzugewinnen, gegen die sich zeitweise irrsinnig gebärdende Rivalin ist sie machtlos. Der Mann ist dem Vamp bis zum völligen moralischen und körperlichen Verfall ausgeliefert. Neben Schuyler verfallen ihr zwei andere «Fools». Das weibliche Publikum konnte Theda Bara dafür verabscheuen, während die männlichen Zuschauer ihren geheimen sexuellen Phantasien frönen konnten.

Theda Bara spielte ihre männlichen Kollegen im doppelten Sinn an die Wand. In A Fool There Was ist dieser Kontrast ein echtes Leitmotiv. Die Szene, in der sie vom letzten Liebhaber mit einer Pistole bedroht wird, weil sie ihn verlassen hat, ist emblematisch. Auch bewaffnet kann er sich nicht gegen die Macht des Vamps wehren. Er wirkt unsicher und körperlich schwach. Die Pistole ist ohnehin sehr klein, ein Symbol seiner mangelnden Virilität. Sie unterwirft ihn, indem sie ihn mit einem animalisch aus ihren schwarz umrandeten Augen anstarrt. Mit einem Wink mit einer Rose lässt sie den Liebhaber die Pistole senken und bringt ihn schliesslich dazu, Selbstmord zu begehen. Es handelt sich in dieser und in ähnlichen Szenen um ein Aufeinanderprallen von Energien, wobei nicht nur die weibliche Figur dominant wirkt, sondern in diesem Fall auch die Schauspielerin selbst.

Das Spiel Baras wird durch die Konflikte mit den männlichen Körpern, durch den Kontrast zwischen ihrer hypnotischen Kraft und der



A Fool There Was (1915) Theda Bara

Liederlichkeit des Partners hervorgehoben. Die Beziehung zwischen dem Vamp und den Männern ist um diese asymmetrische Dynamik herum konstruiert. In der letzten Szene erreicht der Gegensatz zwischen dem körperlichen und moralischen Zerfall des Mannes und dem Sadismus, der Grausamkeit der Frau ihren Höhepunkt. Sie endet mit Schuylers Tod und dem Sieg des Vamps. Triumphierend streut Bara Rosenblütenblätter auf die Leiche des Liebhabers.

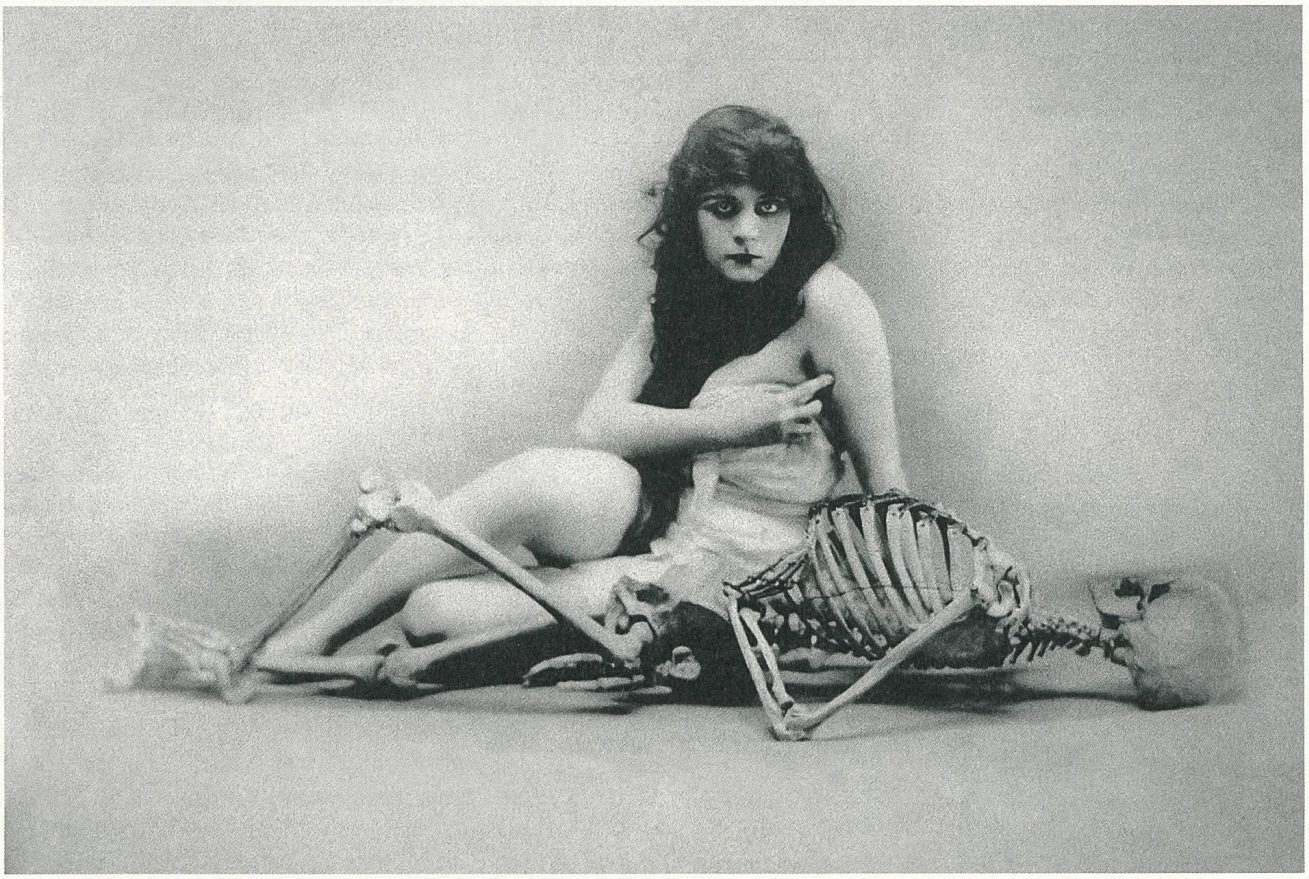
Der Film wie auch das Spiel Theda Baras zeichnen sich nicht gerade durch dramaturgische Feinheiten aus, sind aber emotional effektvoll und packend. Das merkt man insbesondere dann, wenn die Schauspielerin einen der wichtigsten Momente der *ars amatoria* darstellen muss: die Verführung. In dieser Szene, in der durch eine protoklassische Montage die Vampirin und die Familie ihres Liebhabers einander gegenübergestellt werden, zeigt sich Baras Kunst darin, nur durch die Ausdruckskraft der Augen und durch den Blick das Spiel zu führen, die Entstehung der sexuellen Lust mit würdevoller Haltung darzustellen und sich innerhalb der Koordinaten des Galanterieregisters zu bewegen.

Leider sind nur wenige Filme von Theda Bara erhalten, was es sehr schwierig macht, sich eine genaue Vorstellung vom Fortgang ihrer Karriere zu machen. Es sind aber viele Paratexte, besonders Fotografien und Rezensionen, erhalten, die ihren unglaublichen Erfolg während der zweiten Hälfte der zehner Jahre bezeugen. Wir wissen auch, dass sie nur bis kurz nach dem Ersten Weltkrieg Erfolg hatte. Vielleicht war der kinematografische Vamp danach vorübergehend nicht mehr zeitgemäss, man musste noch einige Jahre darauf warten, Theda Baras Reinkarnation in anderen weiblichen Körpern auf der Leinwand anzutreffen.

Mattia Lento

→ Info:
A Fool There Was von Frank Powell bildet den Auftakt zu einer Filmreihe, die bis Ende 2016 mit elf exemplarischen Beispielen hundert Jahre Kinovamp feiert.
Die Filme werden jeweils von Autorinnen und Autoren von Filmbulletin eingeführt. Initiiert hat die Reihe das Kino Cameo in Winterthur, das am 24. Oktober auf dem Lagerplatz neu eröffnet wird. In Teilen wird die Reihe übernommen vom Lichtspiel, Bern, und dem Kino Orient, Wettingen.

Freitag, 30. Oktober, 20.15 Uhr, Kino Cameo, Winterthur, mit musikalischer Live-Begleitung
Montag, 16. November, 20 Uhr, Lichtspiel, Bern



Promotionsbild für Theda Bara

Fade in / out

Schweizermacher meets Homeland

INT. PRODUKTIONSBÜRO – TAG
ORSON sitzt vor dem Schreibtisch eines Produzenten und erzählt von seiner neusten Geschichte. Der PRODUZENT hört zu. Auf dem Tisch türmen sich Notizen, Verträge und Drehbücher – gelesene und noch mehr ungelesene. Orson kommt zum Höhepunkt seines Pitchs:

ORSON … und schliesslich muss sich der Banker entscheiden: Folge ich meinem Gewissen, oder nehme ich das Geld?

Stille. Orson blickt den Produzenten erwartungsvoll an.

PRODUZENT So was wie Borgen wäre gut.

Verdutzt nimmt Orson die Replik dennoch auf:

ORSON So was wäre gut, ja.
PRODUZENT Aber es müsste schweizerisch sein, ein schweizerisches Borgen. Schreib doch das!
ORSON Aber Dänemark hat eine parlamentarische Monarchie mit Präsidentin. Und die Schweiz ist eine föderale Republik mit Direktorialsystem.
PRODUZENT Und?!
ORSON Da wird anders Politik gemacht.
PRODUZENT Ja. Und?
ORSON Das gibt dann andere Geschichten.
PRODUZENT Und wenn auch.
ORSON Aber das gibt dann eben nicht genau Borgen.
PRODUZENT Aber so was wie …
ORSON Entweder schreibe ich Borgen, oder ich schreibe was anderes. «So was wie» schreiben geht nicht.
PRODUZENT Du bist unflexibel!

Orson will nicht streiten, sondern seine Geschichte verkaufen.

ORSON Ausserdem ist es eine Fernsehserie – und ich wollte dir von meinem Kinospielfilm erzählen.
PRODUZENT Das ist für die Geschichte doch egal.
ORSON Ist es das?
PRODUZENT Egal. Wir brauchen jedenfalls eine starke Bindung an die Schweiz!
ORSON Eben, die Banken!
PRODUZENT Zu unpolitisch. Ausserdem kriegst du da keine sympathische Hauptfigur hin.

Orson stutzt, als wollte er sagen: Echt jetzt!? Der Produzent starrt Orson bewegungslos, aber auffordernd wartend an. Gut, denkt Orson und lässt sich auf das Game ein.

ORSON Ein Drama um einen Rohstoffhändler in der Schweiz.
PRODUZENT Zu international.
ORSON Dann ein Stoff über die Schweizer OECD-Präsidentschaft.
PRODUZENT Zu weit weg von unserem Publikum.
ORSON Oder eine Komödie über die aussenpolitische Kommission.
PRODUZENT Geht das?
ORSON Wieso nicht, Mais im Bundeshuus war lustig.
PRODUZENT Der Dokfilm?! Na, dann ist der Stoff als Fiktion sowieso gestorben.

Stille. Orson gehen gerade die Ideen aus. Ausserdem hat er das Gefühl, er kämpfe gegen eine Hydra: Für jeden abgeschlagenen Kopf wächst einer nach.
Der Produzent schaut versonnen zur Decke, die Stirn in Falten, den Mund gespitzt. Er scheint etwas ganz Spannendem auf der Fährte zu sein … Dann:

PRODUZENT Mein Name ist Eugen meets Breaking Bad.
ORSON Wie?
PRODUZENT Oder Höhenfeuer meets House of Cards.
ORSON Was?
PRODUZENT Wir adaptieren ein international erfolgreiches Konzept für die Schweiz! Sennentuntschi meets Forbrydelsen.

Der Produzent scheint bei der Originalaussprache des letzten Worts eine plötzliche Gesichtslähmung zu haben.

ORSON Meets was?!
PRODUZENT Ehm … The Killing. Aus Dänemark!
ORSON Ah, ja, Dänemark. Da kommt Borgen her.

Orsons Seufzer bleibt dem Produzenten in seiner Begeisterung unbemerkt.

PRODUZENT Genau. Oder dann: Grounding meets Game of Thrones.
ORSON Sonst noch was?
PRODUZENT Herbstzeitlosen meets Sex in the City. Oder besser noch … meets Desperate Housewives. Oder nein: Orange is the New Black. Oder am besten gleich The Real Housewives of Beverly Hills.
ORSON Die Realityshow?!
PRODUZENT Warum nicht?

Orson ist erschöpft. Er rutscht müde in seinen Stuhl.

ORSON Und was ist jetzt mit meiner Geschichte?
PRODUZENT O. k. Naja, Banker sind gut, das hat zumindest Relevanz.
ORSON Genau. Der Paradeplatz als Drehscheibe des internationalen Finanzsektors mit all seinen moralischen Verstrickungen.
PRODUZENT Vielleicht eher eine Bank auf dem Land. Das ist näher bei den Leuten.
ORSON Aber die hat dann nur mit Bausparverträgen und Betriebskrediten für Bauern und KMUs zu tun.
PRODUZENT Super. Schweizer Lebensrealität! Und, wie wäre es mit Schweizermacher meets Homeland?!

Orson schlägt die Hände vors Gesicht.

Disclaimer: Die Personen und Ereignisse dieser Kolumne sind frei erfunden und komplett fiktiv. Ähnlichkeiten mit der Wirklichkeit sind total zufällig – aber zum Unterhaltungszweck beabsichtigt.

Uwe Lützen

Der Staat gegen Fritz Bauer

Regie: Lars Kraume; Buch: Lars Kraume, Olivier Guez; Kamera: Jens Harant; Schnitt: Barbara Gies; Ausstattung: Cora Pratz; Kostüme: Esther Walz; Musik: Julian Maas, Christoph M. Kaiser. Darsteller (Rolle): Burghart Klaussner (Fritz Bauer), Ronald Zehrfeld (Karl Angermann), Sebastian Blomberg (Ulrich Kreidler), Jörg Schüttauf (Paul Gebhardt), Lilith Stangenberg (Victoria), Laura Tonke (Fräulein Schütt), Götz Schubert (Georg-August Zinn), Cornelia Gröschel (Charlotte Angermann), Robert Atzorn (Charlottes Vater). Produktion: zero one film, Terz Film, WDR, HR, ARTE; Thomas Kufus, Christoph Friedel. Deutschland 2015. Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih; D-Verleih: Alamode Film

Lars Kraume

Ein sperriger Titel für ein kleines Meisterwerk. Der Staat gegen Fritz Bauer spielt im Jahr 1957 in Frankfurt am Main. Es ist die Ära Konrad Adenauers, der Deutschland aus der Kriegszerstörung ins Wirtschaftswunder führte. Es ist eine dumpfe, duckmäuserische, konservative Zeit. Viele aus der Funktionselite des NS-Regimes schafften es nahtlos in die Nachkriegsrepublik – und hatten alles Interesse, über die Vergangenheit Gras wachsen zu lassen. Nicht so Fritz Bauer, aus dem dänischen Exil heimgekehrter Jude und Generalstaatsanwalt in Hessen. Mit seinem Anliegen, die Geschichte aufzuarbeiten und Schuldige vor Gericht zu stellen, agiert er aber seit Jahren auf verlorenem Posten: Die untergebenen Staatsanwälte behindern seine Recherchen, Akten verschwinden, und man versucht, ihn kaltzustellen. So beschliesst Bauer, als er einen fundierten Hinweis auf den Verbleib von SS-Obersturmbannführer Adolf Eichmann erhält – ein Dossier unter vielen, die ihm am Herzen liegen –, auf eigene Faust zu handeln.

Die Tatsache, dass viele Nazis nach dem Krieg in Deutschland, Nord- und Südamerika ungeschoren davonkamen und hier wie dort einflussreiche Posten in Politik und Wirtschaft einnahmen, ist verbürgt. Ebenso das Engagement Fritz Bauers. In einer Archivaufnahme des damals brandneuen Fernsehens, die den Auftakt des Films bildet, spricht Bauer zur Jugend – und es wird klar, weshalb er zu einer Inspirationsquelle für die spätere Studentenrevolte wurde. Bauer ging insbesondere für seinen Beitrag am Zustandekommen der «Auschwitzprozesse» (1963–1968) in die Geschichte ein. Seine Rolle in der Eichmann-Entführung aus Argentinien durch den Mossad wurde postum bekannt und steht nun im Zentrum von Der Staat gegen Fritz Bauer.

Das grosse Verdienst des Regisseurs Lars Kraume besteht im Aufdröseln der politischen Verstrickungen jener Zeit. Das mit 3,4 Millionen Euro eher geringe Budget für ein historisches Drama ist der Stimmung keinesfalls abträglich, im Gegenteil: Für einmal drängt sich nicht die ausgesuchte Farbskala der properen Kostüme in den Vordergrund, sondern, trotz dezenter Stilechtheit, Inhalt und Handlung. Und für einmal verzichtete man wohltuend auch auf das übliche Starangebot aus deutschen Landen und kreierte dafür einen neuen «Star»: den Hauptdarsteller *Burghart Klaussner.*

Klaussner, der schon mit Wolfgang Becker, Michael Haneke und Volker Schlöndorff gearbeitet hat, schlüpft hier in die Haut von Fritz Bauer – und tut dies meisterhaft. Mit ernster, aber nicht verbitterter Miene, den nach hinten gebürsteten, unbändigen schlohweissen Haaren, der 50er-Jahre-Brille und allgegenwärtiger Zigarette oder Zigarre, deren Rauch ihn und seine Umgebung einnebeln, gibt Klaussner den Fritz Bauer als sympathischen Antihelden in einer Zeit der Anpasser und Verwedler. Mit markigem Akzent, Bauer war Schwabe, lässt der Schauspieler den zurückhaltenden Humanisten wiederauferstehen, der humorvoll beharrlich, aber nie verbissen seinem Ziel nacheifert.

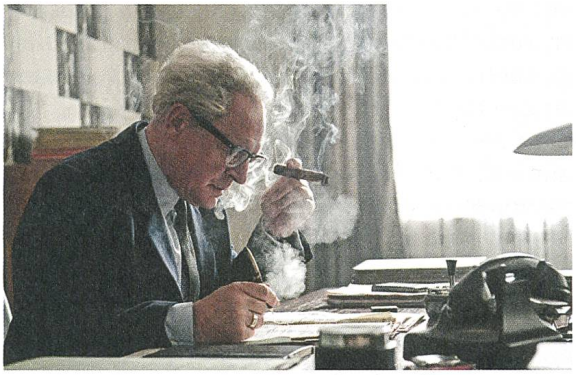
An seiner Seite spielt *Ronald Zehrfeld* den Staatsanwalt Karl Angermann, der Bauers Enquête unterstützt. Er ist insgeheim schwul und führt damit noch einen zweiten Erzählstrang in die Geschichte ein: das Verbot der Homosexualität – und damit den ominösen Paragrafen 175. Dieser bestand seit 1872, wurde unter den Nazis verschärft, erlebte in der BRD zwei Reformen, um erst 1994 (!) nach der Wiedervereinigung mit der diesbezüglich liberaleren DDR aufgehoben zu werden. Angermanns Schwulsein deckt sich mit einer Facette von Bauers Persönlichkeit, waren dessen Besuche bei männlichen Prostituierten in Dänemark einschlägig aktenkundig, was im Juristenmilieu natürlich bekannt war. Angermann – verheiratet, zur guten Gesellschaft gehörend und bald Vater – macht das Versteckspiel, zu dem Homosexuelle damals gezwungen waren, ebenso ersichtlich wie die ständig lauernde Bedrohung, erpresst zu werden. Auch Zehrfeld brilliert in seiner Rolle. Wobei Kraume erfrischenderweise auf ein klischiertes Typecasting verzichtete und mithin anhand eines augenzwinkernden Details – die Vorliebe für extravagante Socken – ihrer beiden Schwulsein aufscheinen lässt.

So wirft der Regisseur einen zweifach aufschlussreichen Blick in die nicht allzu ferne Vergangenheit und schafft mit seinem Film nicht nur ein bravouröses Zeitbild, sondern setzt dank Klaussners brillanter schauspielerischer Leistung der Zivilcourage Bauers ein grossartiges Denkmal.

Doris Senn

45 Years Tom Courtenay und Charlotte Rampling

45 Years Aus dem Takt geraten



Der Staat gegen Fritz Bauer Burghart Klaussner

Zurückhaltender Humanist Bauer

45 Years

Regie: Andrew Haigh; Buch: Andrew Haigh, nach einer Erzählung von David Constantine; Kamera: Lol Crawley; Schnitt: Jonathan Alberts; Ausstattung: Sarah Finlay; Kostüme: Suzie Harman. Darsteller (Rolle): Charlotte Rampling (Kate Mercer), Tom Courtenay (Geoff Mercer), Geraldine James (Lena), Dolly Wells (Charlotte), David Sibley (George), Sam Alexander (Postbote), Richard Cunningham (Mr. Watkin). Produktion: The Bureau; Tristan Goligher. Grossbritannien 2015. Dauer: 94 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: Piffl Medien, Berlin

Andrew Haig

45 Jahre sind die Mercers, Kate und Geoff, miteinander verheiratet, mehr als ein halbes Leben. Jetzt soll gross gefeiert werden, endlich, zumal der 40. Hochzeitstag ausfallen musste, weil Geoff damals am Herzen operiert wurde. So erklärt sich die unrunde Zahl – sie ist nicht mehr silbern und noch nicht golden, irgendwo mittendrin, im Schwebezustand: so wie die beiden Menschen, um die es geht. Kate bereitet alles für das grosse Wochenende vor, umsichtig und fürsorglich. Sie ist – so viel kann man den ersten Bildern entnehmen – eine zufriedene Frau, die den Lebensabend mit ihrem Mann geniesst. Doch auf das Folgende ist sie nicht vorbereitet, ihr Mann noch weniger. Vor 50 Jahren verunglückte Geoffs damalige Freundin Katja bei einer Wanderung in den Alpen tödlich. Erst jetzt, so steht es in einem Brief aus der Schweiz, wurde ihr Leichnam gefunden, eingefroren im Eis, festgehalten in der Zeit. Geoff ist erschüttert. Wie wäre sein Leben wohl verlaufen, wäre dieses Unglück nicht geschehen? Hätte er jemals Kate kennengelernt? Ist sie nur zweite Wahl? Kate hingegen ist verunsichert – sie hat über ihre Vorgängerin bislang kaum etwas gewusst. Nun sieht sie, wie ihr Mann zu grübeln beginnt, sich vor ihr verschliesst, vielleicht verpassten Chancen nachtrauert, im schlimmsten Fall sogar sein gesamtes Leben hinterfragt: Was wäre gewesen, wenn …? Je mehr er abwiegelt, umso misstrauischer und eifersüchtiger wird sie. Die Frau aus der Vergangenheit macht ihr Angst. Darum flüchtet sich Kate in Pragmatismus, wählt die Musik für die Feier aus, legt das Menü fest, koordiniert den Ablauf. Doch das in langen Jahrzehnten eingeübte Zusammenleben zwischen den Rentnern ist plötzlich, um eine kleine Spur nur, aus dem Takt geraten. Ob beim gemeinsamen Frühstück oder beim Bummel in der nahe gelegenen kleinen Stadt – Kate fühlt sich ausgeschlossen, fast so, als ob ihr dieses Leben schon nicht mehr gehören würde.

Nach der Kurzgeschichte «In Another Country» des englischen Autors David Constantine schrieb und inszenierte Andrew Haig, zuletzt mit Weekend hervorgetreten, ein leises, intimes Drama, das die Beschränkungen der literarischen Vorlage zu seinem Vorteil nutzt. Die Handlung konzentriert sich auf wenige Tage und spielt zumeist im abgelegenen Landhaus der Mercers, das zwar Schutz und Gemütlichkeit verheisst. Doch man kann sich hier, zwischen Küche und Schlafzimmer, nur schwer aus dem Weg gehen. Fremde, unerwartete Gefühle brechen sich Bahn und lösen eine Abwehr aus, die schnell einer Lösung bedarf, besonders angesichts des so symbolträchtigen Hochzeitstags. Dem Zuschauer teilt sich die Erschütterung, die Geoff und Kate durchleiden, unmittelbar mit. Wie würde man selbst mit dieser Situation umgehen? Entzöge sie einem den Boden unter den Füssen, weil das Leben auch ein anderes, vielleicht besseres hätte sein können? Oder ist dieses Bedauern unberechtigt, weil man über anders verlaufende Biografien nicht sicher sein kann, weil das Leben nun einmal so ist, wie wir es führen – mit all seinen Schicksalsschlägen, Fehlentscheidungen, Zufällen und verpassten Chancen? Fragen, die die grosse emotionale Wucht des Drehbuchs ausmachen: Eine lange, glückliche Ehe wird plötzlich infrage gestellt, zwei Menschen müssen sich noch einmal rückversichern, was sie füreinander empfinden. Und die erneute Annäherung zwischen Mann und Frau macht auch schon die Qualität des Films aus.

Ein Kammerspiel, mit seinen zeitlichen und örtlichen Auflagen, funktioniert nur mit den richtigen Schauspielern. Hier sind es *Charlotte Rampling* (70) und *Tom Courtenay* (78), die beiden grossen Darsteller, die – jeder für sich – seit den sechziger Jahren eine gewichtige, vielfältige Filmografie mit sich führen. Unvergessen Ramplings berückende Schönheit in Viscontis La caduta degli dei von 1968, unvergessen Courtenays trotziger Protest in Tony Richardsons The Loneliness of the Long Distance Runner von 1962. Jetzt, in 45 Years, ist die Kamera von *Rob Crowley* ganz nah bei ihnen, zeigt ihre gealterten Gesichter, registriert behutsam jede Geste, jede Mimik, jeden Blick, jede Träne, jedes Gefühl: die Verstörung, die Unsicherheit, die Eifersucht bei Kate, den Schrecken, das Bedauern, die Erstarrung bei Geoff. Dafür wurden Rampling und Courtenay bei der diesjährigen Berlinale gemeinsam mit dem Silbernen Bären für die besten Schauspieler ausgezeichnet.

Michael Ranze

Anzeige

Anzeige

Filmstill: Drifting Clouds

Inside Out

Regie: Pete Docter, Ronaldo Del Carmen; Buch: Pete Docter, Meg LeFauve, Josh Cooley, Ronaldo Del Carmen; Schnitt: Kevin Nolting; Musik: Michael Giacchino. Produktion: Pixar Animation, Walt Disney Pictures; Jonas Rivera. USA 2015. Dauer: 94 Min. Verleih: The Walt Disney Company

Pete Docter, Ronaldo Del Carmen

«Do you ever look at someone and wonder what is going on inside their head? Well, I know.» Mit dieser selbst beantworteten Frage beansprucht Joy aus dem Off die Deutungshoheit über die nun folgende Geschichte klar für sich. Geboren wurde die strahlende Erzählerin als erste Gefühlsregung der kleinen Riley aus einem Lichtschein. Ein vage angedeuteter Raum und die in *Michael Giacchinos* schwerelose Filmmusik eingebetteten Glasgeräusche von *Ren Klyces* sphärischem Sounddesign genügen Pete Docter, um das Grundkonzept seines Films, der grösstenteils in Rileys Kopf spielt, innerhalb einer einzigen Minute mit jener Leichtigkeit zu erklären, die schon den ersten Akt von Up (2009) zu einem Ereignis machte.

Doch Sekunden nachdem Joy Rileys erste Erinnerung als gelb strahlende Murmel in Händen hält, stört der Klang einer Tuba die traute Zweisamkeit empfindlich. Am Schaltpult des Bewusstseins, das zu diesem Zeitpunkt über einen Druckknopf nur jeweils eine Emotion auslösen kann, bringt die blaue Sadness Riley zum Weinen. Joy akzeptiert zwar, dass der violette Feigling Fear das Mädchen vor Gefahren schützen muss. Ebenso lässt sie Disgust, die farblich dem verschmähten Broccoli gleicht, ungehindert eine grüne Erinnerungskugel anlegen und den kubusförmigen Anger ob des gestrichenen Desserts explodieren. Die Daseinsberechtigung von Sadness kann sie sich jedoch beim besten Willen nicht erklären.

Dafür bringt die zuweilen redundant wirkende Voice-over ihre eigene manische Kontrollsucht

deutlich zum Ausdruck. Folglich sind zu diesem Zeitpunkt die meisten Erinnerungen glücklich, wobei die Kernerinnerungen in einem speziellen Drehgestell im Fussboden sogar noch ein bisschen heller leuchten als die übrigen gelben Kugeln. Diese prägenden Erlebnisse können per Knopfdruck ins Bewusstsein gerufen werden, um dort die entsprechende Insel von Rileys Persönlichkeit zu aktivieren.

Dies lässt sich freilich auch als Metapher für die minutiös kontrollierte Erzähltechnik der Pixar-Filmemacher lesen. Schliesslich basiert die emotionale Zugänglichkeit ihrer Originalstoffe seit Toy Story (1995) nicht auf den werbewirksam ungewohnten Erzählperspektiven, sondern auf der Durchleuchtung menschlicher Grundkonflikte, die jeder Zuschauer aus eigener Erfahrung kennt.

Da bei Pixar noch immer dasselbe Kreativteam den Ton angibt, das lieber Testvorführungen mit Nachbarskindern macht als auf Marketingexperten zu hören, lässt sich innerhalb der letzten zwanzig Jahre eine ähnliche Entwicklung feststellen wie einst bei Walt Disneys «Nine Old Men»: Während die frühen Werke von der Nähe zur eigenen Kindheit geprägt waren, nähren sich neuere Filme wie Brave (2012) aus elterlicher Erfahrung. Inside Out lässt uns deshalb punktuell auch in die Köpfe von Rileys Eltern sehen, die ihr das Leben mit einem berufsbedingten Umzug von Minnesota nach San Francisco nicht eben leicht machen, aber trotzdem nie als negative Figuren erscheinen. In die von Docters Tochter inspirierte Geschichte liessen sowohl der Koregisseur Ronnie Del Carmen als auch der nostalgisch veranlagte Produzent *Jonas Rivera* persönliche Erfahrungen als Väter von Töchtern einfliessen. Allerdings entspinnt sich die Handlung von Inside Out im Gegensatz zu Brave trotz einer Mehrzahl weiblicher Figuren erstaunlich geschlechtsneutral.

Beim Betreten des leeren Häuschens in San Francisco zeugt die gleichmässige Verteilung der regenbogenfarbigen Streifen auf Rileys Pullover noch von einer ausgeglichenen Persönlichkeit. Doch in ihrem Innern werden die gelben Kugeln zunehmend von roten, grünen und violetten verdrängt. Nachdem eine ursprünglich glückliche Erinnerung durch eine intuitive Berührung durch Sadness plötzlich blau geworden ist, versucht Joy, Sadness auszuschliessen. Zur Eskalation kommt es, als Riley gar eine blaue Kernerinnerung produziert, weil sie vor der neuen Klasse weinen musste. Das Mädchen wirkt hier schauspielerisch derart überzeugend, dass man sich wünscht, Inside Out würde mehr Gewicht auf die äussere Welt legen. Neben dem technischen Fortschritt ist dies wie schon bei der kleinen Boo in Docters Monsters Inc. (2001) vor allem dem hierzulande oft unterschätzten Voice-Acting zu verdanken.

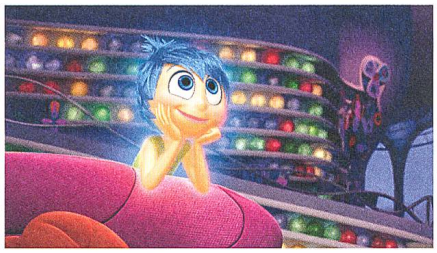
Als Folge von Joys Versuch, die blaue Kugel zu zerstören, wird sie zusammen mit Sadness und den Kernerinnerungen ins labyrinthartige Langzeitgedächtnis hinausgeschleudert. Dadurch verliert Riley ihre Kernkompetenzen. An dieser Schlüsselszene zeigt sich, wie weit Docter vom Erzählgestus seines Vorbildes Hayao Miyazaki entfernt ist: Während in Kiki's Delivery Service (1989) der temporäre Zerfall von Kikis Persönlichkeit intuitiv als Folge aufkeimender Selbstreflexion verständlich wird, kommentieren die drei verbliebenen Emotionen den entsprechenden Moment in Inside Out mit unaufhörlich überbordendem Dialogwitz, der eigenen Interpretationen keinen Raum lässt.

Dafür manifestiert sich in ihrem karikierten Verhalten eine erfolgreiche Annäherung ans akzentuierte Timing von Chuck Jones' Warner Brothers Cartoons. Die der Computeranimation zugrundeliegenden digitalen Puppen sind mittlerweile derart flexibel konstruiert, dass sie im Falle der personifizierten Emotionen fast so komplexe Verzerrungen zulassen wie handgezeichnete Figuren. Gleichzeitig gelingt es den Pixar-Animatoren immer besser, den Schauspielstil dynamisch der jeweiligen Stimmung anzupassen. Als sich Joy für die Rückreise in die Schaltzentrale ausgerechnet mit der trägen Sadness zusammenraufen muss, die sie eigentlich loswerden wollte, durchlebt sie selbst alle fünf Emotionen. Getreu den Konventionen dieses von Pixar vielfach variierten Buddy-Movie-Plots kämpfen die beiden zusätzlich gegen die Zeit, weil ihre Absenz die Welt in Rileys Kopf zerbrechen lässt. Der zunächst beliebig wirkende Gang durch vergnügungsparkartige Phantasiewelten entpuppt sich bald als ernsthafte Auseinandersetzung mit Joys Glückswahn, der keine negativen Emotionen zulässt.

Somit entfernt sich die Handlung zwar von Rileys äusserer Geschichte. Dafür widmet sich Inside Out anhand genialer Einfälle der anfänglichen Frage, was im Kopf eines Menschen vorgehe. So erweist sich die Abstraktion als gefährliche Abkürzung, in der man sich für immer verlieren kann. Selbst die Popreferenzen eröffnen hier produktive Assoziationsräume: Tief im Unterbewusstsein schläft Rileys dunkelste Angst in Form eines riesigen Clowns, der über die Stephen-King-Verfilmung It (1990) an Freuds Es erinnert und in derselben Pose daliegt wie das von Miyazaki als Projektionsfläche angelegte Fabelwesen Totoro, das nur Kinder sehen können.

Fast unbemerkt lernt die passive Sadness stellvertretend für Riley, ihre unwillkürlichen Gefühlsäusserungen zu verbalisieren und zu kontrollieren. In der Zentrale zeigt sich zudem, dass die wahre Bedrohung in der Gleichgültigkeit liegt. Joy hingegen muss erst verzweifelt in den Abgrund stürzen, um die vermeintliche Schwäche ihrer Kontrahentin als Stärke zu erkennen. Erfreulicherweise geschieht dies zum ersten Mal in einem Pixarfilm ohne äusseren Bösewicht. Stattdessen inszeniert Docter Joys entwaffnend simple Einsicht von der kathartischen Funktion der Traurigkeit als kleine Epiphanie des Alltags. Gleichzeitig erklärt er damit das zum Mantra erhobene Disney-Zitat «for every laugh there should be a tear» und führt uns vor Augen, wie bereitwillig wir ihn auf unseren Knöpfen im Kopf drücken lassen, wenn die dramaturgisch unterfütterte Sentimentalität an echte Gefühle rührt.

Oswald Iten



Inside Out Kontrollfreak Joy

Inside Out Gefühle in der Schaltzentrale

The Wolfpack Hart erkämpfte Freiheit

The Wolfpack

Regie: Crystal Moselle; Kamera: Crystal Moselle; Schnitt: Enat Sidi; Musik: Danny Bensi, Saunder Jurriaans; Ton: Richard Levengood, Cole Wenner. Produktion: Kotva Films, Verisimilitude; Izabella Tzenkova, Crystal Moselle, Hunter Gray, Alex Orlovsky. USA 2015. Dauer: 89 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Crystal Moselle

Wie findet sich jemand im Leben zurecht, dessen einziger Kontakt zur Aussenwelt jahrelang nur in Form von Spielfilmen stattfand? Was wie die Prämisse einer satirischen Komödie klingen mag, ist die wahre Geschichte der Angulo-Geschwister, die ihre ganze Kindheit über von der Welt ausserhalb ihrer Wohnung abgeschnitten waren und sich deshalb einen eigenen Kosmos zusammenbasteln, und zwar aus Hollywoodversatzstücken.

Die Brüder haben nicht nur unzählige Filme gesehen, sondern stellen mit grossem Aufwand ihre Lieblingsszenen nach. Sie lernen Dialoge auswendig, werfen sich in Kostüme und basteln Requisiten. Besonders beliebt sind die Filme Quentin Tarantinos – vor allem Reservoir Dogs, da hier für alle interessante Sprechrollen abfallen –, aber auch Christopher Nolans Batman-Trilogie steht hoch im Kurs sowie allgemein Klassiker des amerikanischen Horrorfilms.

Freilich sind die sechs Brüder – die einzige Schwester erhält im Film kaum Kontur – keine gewöhnlichen Aficionados. Vielmehr erscheinen Filme für die jungen Männer als geradezu lebensnotwendiger Fluchtort, als einzige Möglichkeit, das Gefängnis zu verlassen, in das sie von ihren Eltern eingesperrt wurden. Der Vater, ein gebürtiger Peruaner, der absurderweise Oscar heisst, war der Ansicht, dass Manhattan ein zu gefährlicher Ort für seine Kinder sei, und schloss sie deshalb konsequent in der Wohnung im 14. Stockwerk einer Sozialsiedlung ein. Nur selten gab es Ausgang; in einem guten Jahr neunmal, in einem schlechten gar nie. Obwohl Oscar als treibende Kraft hinter der Isolationshaft erscheint und anscheinend nichts bereut, hätte sich dieser Zustand ohne die Unterstützung seiner Frau, die die Kinder in Heimunterricht aufzog, kaum aufrechterhalten lassen. Der selbstgerechte Oscar, der wie der Guru seiner eigenen Privatsekte wirkt, und die aus dem mittleren Westen stammende Susanne, die dem Leben in der Grossstadt ohnehin skeptisch gegenübersteht, ergänzten sich auf fatale Weise – Leidtragende waren ihre Kinder.

So klischiert es klingen mag: Am glücklichsten und lebendigsten scheinen die Brüder immer dann, wenn sie in ihre Scheinwelten eintauchen, wenn sie die Rollen John Travoltas und Samuel L. Jacksons in Pulp Fiction spielen oder zu Batman werden. Die Szene, in der einer der Brüder in Batman-Montur am Fenster steht und versonnen die Skyline von Manhattan betrachtet, gehört zu den anrührendsten des Films und ist ein Sinnbild für die Kraft filmischer Mythen. Ein ikonisches Filmbild – der dunkle Ritter über den Dächern seiner Stadt – wird hier ins Gegenteil verkehrt. Mag das Kostüm auch aus Yoga-Matten und Corn-Flakes-Packungen zusammengeleimt sein, seinem Träger scheint es doch tatsächlich Kraft zu verleihen.

Obwohl Oscar seine Söhne gerne noch länger unter Kontrolle gehabt hätte, konnte er nicht verhindern, dass sie sich selbständig machten. Den ersten Versuch unternahm einer der Brüder maskiert wie Halloween-Killer Michael Myers. Die Verkleidung sollte eigentlich verhindern, dass sein Vater ihn erkennt, führte aber dazu, dass die Polizei aufkreuzte und den Teenager festnahm. Damit war der Bann gebrochen, die Brüder waren von nun an regelmässig unterwegs.

Zufällig sah die NYU-Absolventin Crystal Moselle eines Tages, wie die Sechsergruppe im Reservoir Dogs-Outfit erste Erkundungen in den Strassen New Yorks unternahm. Das Potenzial für einen Dokumentarfilm dürfte sie schnell erkannt haben. Und wahrscheinlich liegt hier auch das Problem von The Wolfpack: Die Geschichte der Angulos ist eines jener Schicksale, bei denen man nur ungläubig glotzen kann. Für die Filmemacherin Glücksfall und Herausforderung zugleich, denn sie muss diesen unglaublichen Stoff auch gestalterisch bewältigen.

Moselle wird diesem Anspruch nicht völlig gerecht. Zwischen den vielen szenischen Highlights vermisst man eine klare Struktur. The Wolfpack rollt einerseits die Geschichte seiner Protagonisten auf und zeigt gleichzeitig, wie sie erste ungelenke Schritte in Freiheit unternehmen. Und insbesondere bei Letzterem fehlt es teilweise nicht nur am Kontext, sondern auch an dramaturgischer Geschlossenheit. Szenen wie ein Ausflug nach Coney Island oder zu einem Kürbisfeld ausserhalb von New York lassen sich nicht klar situieren und wirken mitunter etwas beliebig. Das mag Kritik auf hohem Niveau sein, aber gerade bei einem solchen in jedem Sinn des Wortes filmreifen Sujet sollte eben auch die Form stimmen.

Simon Spiegel

U.S. Grand Jury Prize: Documentary
sundance film festival

THE WOLFPACK

EIN FILM VON CRYSTAL MOSELLE

AB 8. OKTOBER IM KINO

RIFFRAFF BOURBAKI XENIX FILM

The Visit

Regie, Buch: Michael Madsen; Kamera: Heikki Färm; Schnitt: Stefan Sundlöf, Nathan Nugent. Produktion: Magic Hour Films; Lise Lense-Møller. Dänemark, Österreich, Irland, Finnland, Norwegen 2015. Dauer: 83 Min. CH-Verleih: Cinélibre, Bern

Michael Madsen

Sind wir bereit für einen Besuch von Ausserirdischen? Wie soll die Menschheit den intelligenten Wesen aus dem All am besten begegnen? Kommen sie mit guten Absichten zu uns? In Science-Fiction-Spielfilmen hat man sie sich x-fach ausgemalt, ihnen meist eher abstossende Körper zugedacht und sie oft zu Feinden des Planeten Erde gemacht. In Michael Madsens dokumentarischer Simulation sind die ausserterrestrischen Besucher gelandet und sitzen nun hinter der Kamera, bleiben für uns damit unsichtbar. Statt uns mit ihrem Anblick zu konfrontieren, werden wir als Zuschauer eingeladen, ihre Position einzunehmen. Und so blicken die Expertinnen und Experten in die Kamera und führen mit den Ausserirdischen Gespräche. Ohne zu lachen, wohlgemerkt.

Es ist erstaunlich, wie viele Organisationen und Experten sich mit der Möglichkeit von anderen Lebensformen im All professionell befassen und nun vor der Kamera darüber spekulieren, wie eine Begegnung verlaufen könnte. Madsen hat sich an die Nasa, die internationale Space University, das UN Office for Outer Space Affairs gewandt und militärische und politische Berater, eine Professorin für Sozialpsychologie, einen Astrobiologen und eine Astrophysikerin, den Spezialisten für All-Rechtskunde, einen Theologen und andere versammelt und lässt sie auf die imaginären Aliens reagieren. Die Frage, die dabei in The Visit im Zentrum steht, ist nicht die der grundsätzlichen Existenz von extraterrestrischem Leben als vielmehr die der angemessenen Art der Kommunikation. Und so versuchen die Fachleute mit ernsten Mienen zu erfahren, ob die Menschheit in Gefahr sei. Wie solle man denn die Menschen beruhigen, wenn das Wissen fehle? Informationen sind dringend notwendig, denn der Mensch reagiert mit Ängsten, Panik und Aggression auf Unbekanntes.

Im Falle des Falles benötigt die Menschheit eine geeignete Sprecherin, einen Sprecher. Aber wer könnte diese schwierige Aufgabe übernehmen? Die Engländer haben einen einleuchtenden Vorschlag: Sir Richard Attenborough. Schliesslich ist er ein angesehener Wissenschaftler und kennt sich mit wilden Tieren aus. Die Szene ist unfreiwillig komisch. In welcher Sprache man mit den Besuchern sprechen würde, fragt sich hier niemand. Da im Film alle selbstverständlich Englisch sprechen, kann man dies wohl auch von den Ausserirdischen erwarten.

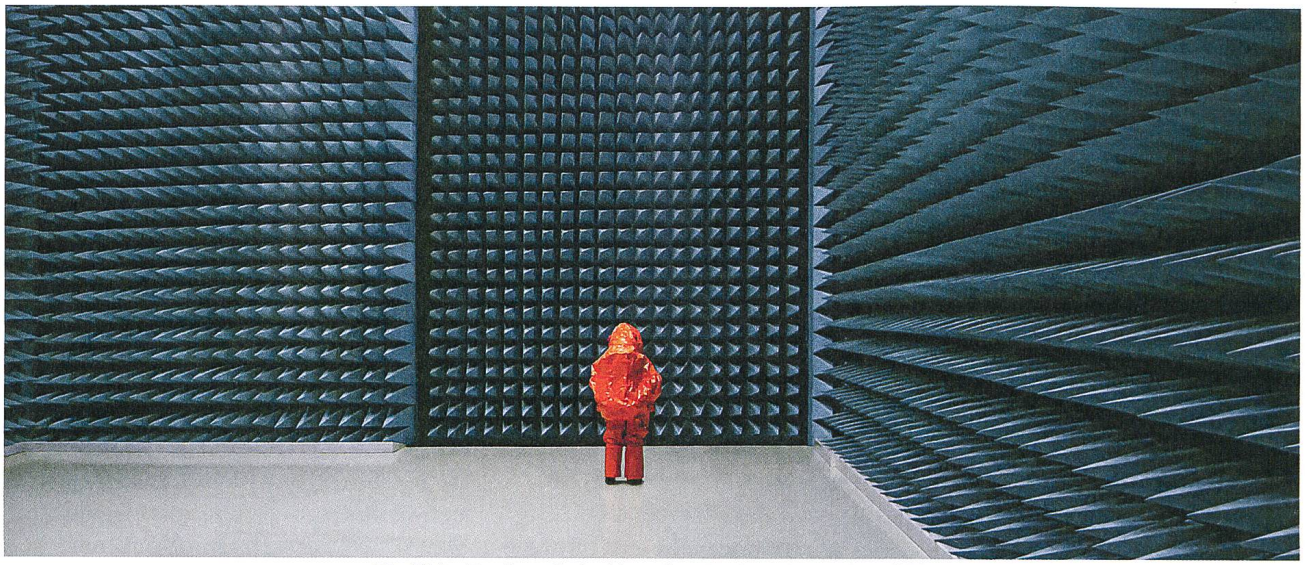
Die Sprachenfrage wird hier nur implizit zum Thema, ist aber vor dem Hintergrund nicht uninteressant, als der hier ausgebreitete Fragenkatalog nichts über mögliches ausserirdisches Leben enthüllt, dafür vieles über die menschliche Zivilisation. Wie erklärt man, was die Menschheit und ihre Kultur sind? 1977 produzierte die Nasa für eine mögliche intelligente Lebensform im All den «Voyager Golden Record», den die Raumsonde auf ihrer Erkundungsmission mitführte und auf dem Bild- und Audioinformationen über die Menschheit gespeichert waren. Allerdings nur die positiven Leistungen, die Kehrseiten der Zivilisation verschwiegen die Amerikaner. Dass es eigentlich nie eine Zeit ohne Kriege gab, dass wir mit nuklearen, biologischen und chemischen Waffen hochgerüstet haben und diese auch gegen feindliche Ausserirdischen einsetzten würden, gibt man nun in den imaginären Gesprächen zu. Madsen mischt die Talking Heads auffällig häufig mit Szenen, in denen das Militär wegen eines biochemischen Unfalls ausrückt. Es kämpft gegen einen unsichtbaren Feind.

Ob diese oder alltägliche Strassenszenen, alles ist durch Zeitlupe und den Matrix-Effekt einem menschlichen Zeitgefühl entrückt. Die Kamera scheint durch die Welt zu schweben, und dieser imaginierte Blick von Ausserirdischen beschönigt dabei mehr, als dass er das irdische Leben genau unter die Lupe nehmen würde. Madsen löst die Bilder immer wieder aus dem konkreten Raum heraus und inszeniert in der Dunkelheit (des Alls) ein poetisches Slow-Motion-Ballett menschlicher Körper und Gesichter. Wenn dazu «An der schönen blauen Donau» ertönt, klingt auch mit voller Wucht die kulturphilosophische Dimension von 2001: A Space Odyssey an.

Dem dänischen Konzeptkünstler und Dokumentarfilmer geht es in seinem Werk darum, Wirklichkeit und Erfahrung auszuweiten. In Into Eternity (2010) beschäftigte ihn die Aufbewahrung von radioaktiven Abfällen, die im finnischen Onkalo für 100 000 Jahre endgelagert werden. Dabei versucht er, sich in die Generationen in der fernen Zukunft, in eine undenkbare Zeitdimension, zu versetzen. Mit The Average of the Average (2011) hat er Dänemarks ersten Dokumentarfilm in 3D realisiert:

The Visit Simulation einer Begegnung

The Visit Eine Frage der Kommunikation



The Visit Der Besuch des Menschen in einem imaginären UFO

über Mittelmässigkeit! In The Visit macht Madsen das Unbekannte zum Zentrum der Spekulationen und provoziert damit die Vorstellungskraft und die Auseinandersetzung mit blinden Flecken. Insofern hat der Film eine Botschaft: Unbekanntes für möglich zu halten, heisst, die eigene beschränkte Sicht der Welt auszuweiten. Nicht umsonst sind wir Zuschauer durch die direkte Ansprache mit Fragen konfrontiert, die über unser Vorstellungsvermögen hinausgehen.

Das im Konstruktivismus gründende Gedankenexperiment zeigt aber vor allem eines: Wir drehen uns immer noch nur um uns selbst und sehen nur, was wir schon kennen. Der Nasa-Astrobiologe, der die unvorstellbare Annahme von ganz anderen biochemischen Zusammensetzungen ausserirdischer Lebensformen wagt, die deshalb für uns unsichtbar sind, zieht doch die radikale Trennung und Abgrenzung zwischen den «Rassen» vor. «Nothing personal!» Denkt man dies jedoch weiter, wird seine Vorsicht persönlich und zwischenmenschlich bedenklich. Auf Englisch bezeichnet *alien* nicht nur das Wesen aus dem All, sondern auch irdische Ausländer und Fremde. Immer wieder fühlt man sich bei den Gedankenspielen zur optimalen Kommunikation an die Fehlleistungen zwischen den Kulturen auf der Erde erinnert – wahrscheinlich ein Beweis für das beschränkte Vorstellungsvermögen der Autorin.

Tereza Fischer

Marie-Louise

Regie: Leopold Lindtberg; Buch: Richard Schweizer; Kamera: Emil Berna; Schnitt: Hermann Haller; Musik: Robert Blum; Bau: Robert Furrer; Kostüme: Robert Gamma. Darsteller (Rolle): Josiane Hegg (Marie-Louise Fleury), Heinrich Gretler (Direktor Rüegg), Anne-Marie Blanc (Heidi Rüegg), Margrit Winter (Anna Rüegg), Armin Schweizer (Lehrer Bänninger), Mathilde Danegger (Päuli), Fred Tanner (Robert Scheibli), Emil Gerber (Ernst Schwarzenbach), Bernard Ammon (André), Pauline Carton (Frau Gilles), Germaine Tournier (Frau Fleury), Jean Hort (Vater Deschamps), Marcel Merminod (Herr Bertheau). Produktion: Praesens Film; Lazar Wechsler. Schweiz 1944. Schwarzweiss; Dauer: 103 Min.
CH-Verleih: Praesens Film

Leopold Lindtberg

Drei der fünf erfolgreichsten Schweizer Filme der Jahre 1938 bis 1943 wurden von der Praesens-Film AG produziert und standen direkt im Dienst der Geistigen Landesverteidigung: Füsilier Wipf (Hermann Haller/Leopold Lindtberg, 1938), Gilberte de Courgenay (Franz Schnyder, 1941) und Landammann Stauffacher (Leopold Lindtberg, 1941). Umso erstaunlicher war, dass 1943 ein weiterer Titel aus demselben Umfeld, Franz Schnyders Wilder Urlaub, floppte. Daran trug einerseits die Filmhandlung Schuld – ein Schweizer Soldat verlässt seine Einheit, kehrt freilich zum Ende des Films wieder zu seiner Truppe zurück – als auch die veränderte Kriegslage. Die Wendeschlachten von El Alamein und Stalingrad hatten zwischen Oktober 1942 und Februar 1943 die unmittelbare Bedrohungslage für die Schweiz entschärft, wodurch auch das Thema der Landesverteidigung an Dringlichkeit verlor.

Praesens-Film sah sich daher zu einem Kurswechsel genötigt, zumal das Schweizer Filmschaffen zu diesem Zeitpunkt gesamthaft auf eine Krise zusteuerte: Waren 1940 und 1941 noch je vierzehn neue einheimische Filme in den Kinos angelaufen, so waren es 1943 nur noch deren acht; im Folgejahr sollte die Zahl gar auf zwei abfallen. Für ihre nächste Produktion, Marie-Louise, setzte die Produktionsgesellschaft nicht mehr auf die Landesverteidigung, sondern auf Kriegsopfer: Im Film, der am 19. Februar 1944 im Zürcher Kino Apollo uraufgeführt wurde, kommt eine Gruppe von Kindern, darunter die 13-jährige Marie-Louise, aus Frankreich in die Schweiz, um sich während dreier Monate bei Gastfamilien und in einem Ferienlager vom Schrecken des Kriegs zu erholen. Die Fachkritik lobte das Werk nahezu euphorisch. «Ein schweizerischer Schweizerfilm» titelte beispielsweise die NZZ, und landauf, landab war von einem «geglückten Gegenwartsfilm» die Rede. Gelobt wurden «Ehrlichkeit und Glaubwürdigkeit des inneren Gehaltes» ebenso wie «natürliche Aufgeschlossenheit und selbstverständliche Hilfsbereitschaft». Einzig der Berner Korrespondent für die schwedischen «Dagens Nyheter» trübte den Chor der Lobeshymnen: «Schöne Alpenlandschaften, Vierwaldstättersee und Tell und ehrenhafte, prächtige Schweizer [...], eine Prise Humor, eine grössere Dosis Sentimentalität und Sonnigkeit. Gute schweizerische Sonntagsschule, aber kein Kunstwerk.»

Regisseur Leopold Lindtberg und Drehbuchautor *Richard Schweizer* hatten anfänglich eine distanziertere Haltung dem Schweizer Hilfsprogramm für die traumatisierten Auslandskinder im Auge (ihr Ansatz scheint noch im nüchternen Realismus der Aussenszenen des Films durch, zum Beispiel dem Bombardement Rouens, im Schrecken Marie-Louises über die tief fliegenden Flugzeuge oder in der Begräbnisszene). Sie wollten aufzeigen, dass man den Kindern einen schlechten Dienst erweist, wenn man sie hätschelt und behandelt, als ob sie in der Schweiz zu Hause wären. Doch die Starbesetzung des Werks machte dem Anliegen einen Strich durch die Rechnung. *Heinrich Gretler* als Fabrikbesitzer Rüegg, in dessen Villa Marie-Louise zunächst als Notlösung,

CAMEO

Anzeige

Mit elf Filmen durch die 100-jährige Geschichte der Kinovamps.

Eine Kooperation zwischen Kino Cameo Winterthur, Lichtspiel Bern, Kino Orient Wettingen und Filmbulletin.

A Fool There Was von Frank Powell (USA 1915)
mit Theda Bara
Kino Cameo Winterthur 30.10., Lichtspiel Bern 16.11.15

Salome von Charles Bryant (USA 1923)
mit Nazimova

Pandora's Box von G.W. Pabst (Berlin 1929)
mit Louise Brooks

Die Bergkatze von Ernst Lubitsch (D 1921)
mit Pola Negri

Shanghai Express von Josef von Sternberg (D 1932)
mit Marlene Dietrich

Double Indemnity von Billy Wilder (USA 1944)
mit Barbara Stanwick

The Lady from Shanghai von Orson Welles (USA 1947)
mit Rita Hayworth

Basic Instinct von Paul Verhoeven (USA 1991)
mit Sharon Stone

Leon der Profi von Luc Besson (F 1994)
mit Natalie Portman

Irma Vep von Olivier Assayas (F 1996)
mit Maggie Cheung

Under the Skin von Jonathan Glazer (UK/USA/CH 2013)
mit Scarlett Johansson

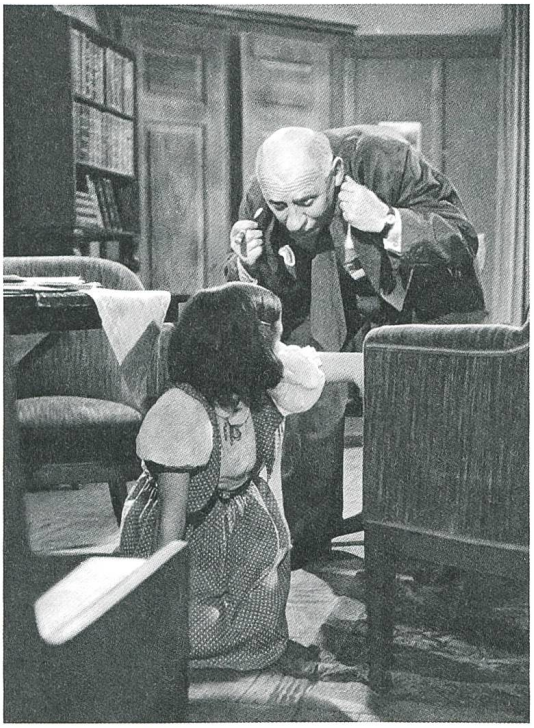
Ab 30. Oktober 2015 alle 6 Wochen im Kino Cameo, Lagerplatz 19, Winterthur. www.kinocameo.ch

bald aber definitiv untergebracht wird, war zu sehr bärbeissiger und jovialer Patron, als dass das Publikum ihm gegenüber eine kritische Distanz hätte wahren können. Desgleichen *Anne-Marie Blanc*, freiwillige Rot-Kreuz-Helferin, charmante Tochter und Chefsekretärin Rüeggs, die den Vater immer dann um den Finger zu wickeln weiss, wenn eine Situation sich allzu sehr zuspitzt. Des Weiteren *Armin Schweizer* als pensionierter Lehrer Bänninger, der mit seinem Français fédéral garantiert, dass die Franzosenkinder sprachlich nicht im Niemandsland stranden, und endlich *Mathilde Danegger* als Dienstmädchen in der Rüegg'schen Villa, das dafür sorgt, dass Marie-Louise mit einem katholischen Nachtgebet einschlafen kann.

Mit 16 Wochen Laufzeit in Zürich und einer Million Kinoeintritte schweizweit zählt Marie-Louise zu den erfolgreichsten Schweizer Filmen aller Zeiten. Einen nicht unbedeutenden Beitrag zum Erfolg leistete Gottlieb Duttweiler, der 1943 zum wichtigsten Einzelaktionär der Praesens-Film AG geworden war. Als die Besucherzahlen im riesigen Kino Apollo im Frühjahr 1944 einzubrechen drohten, verschenkte er an Hausfrauen, die ihre Einkäufe in den Migros-Filialen ausserhalb der Stosszeiten tätigten, zehntausend Kinoeintritte. Die entsprechende Aktion lief an einem Montag an, am folgenden Donnerstag waren die Nachmittagsvorstellungen ausverkauft, zwei Tage später auch die Abendveranstaltungen. – Der Erfolg von Marie-Louise wies Praesens-Film (welche die Schweizer Produktion der Jahre 1944 bis 1953 praktisch im Alleingang bestritt) thematisch den Weg: Sämtliche Werke dieses Jahrzehnts standen im Zeichen eines kosmopolitischen Humanismus, der sich mit Erfolg auch im Ausland absetzen liess. Speziell in den angelsächsischen Ländern war man empfänglich für die Produktionsstrategie, die mit The Search (Fred Zinnemann, 1947) und Unser Dorf (Leopold Lindtberg, 1953) abermals um Kinderschicksale kreiste. Gleichwohl kam es einer Überraschung gleich, als Marie-Louise 1946 als erster nicht englischsprachiger Film einen Oscar erhielt; die Statue ging an Richard Schweizer für das beste Originaldrehbuch.

Im Gegensatz zu den populären Filmen im Dienst der Geistigen Landesverteidigung wie Füsilier Wipf oder Gilberte de Courgenay ist Marie-Louise seit längerer Zeit nicht mehr aufgeführt worden und auch nie auf DVD erschienen. Doch nun hat das Schweizer Fernsehen SRF, unterstützt von der Cinémathèque suisse, von Praesens-Film und der Stiftung Memoriav, den Film digital restauriert. Ausgangspunkt war eine fotochemisch bearbeitete Version des Werks aus dem Jahre 2013, die jedoch mit Teilen aus anderen Fassungen abgeglichen werden musste. Dies erforderte komplexe Bildretouchen, zudem galt es, Kopierfehler im Negativ zu beheben. – Die restaurierte Fassung wird am 1. Oktober im Rahmen des Zürcher Filmfestivals zu sehen sein. Für 2016 ist eine Ausstrahlung auf SRF geplant, möglicherweise zum 70-Jahr-Jubiläum der Oscarverleihung.

Felix Aeppli

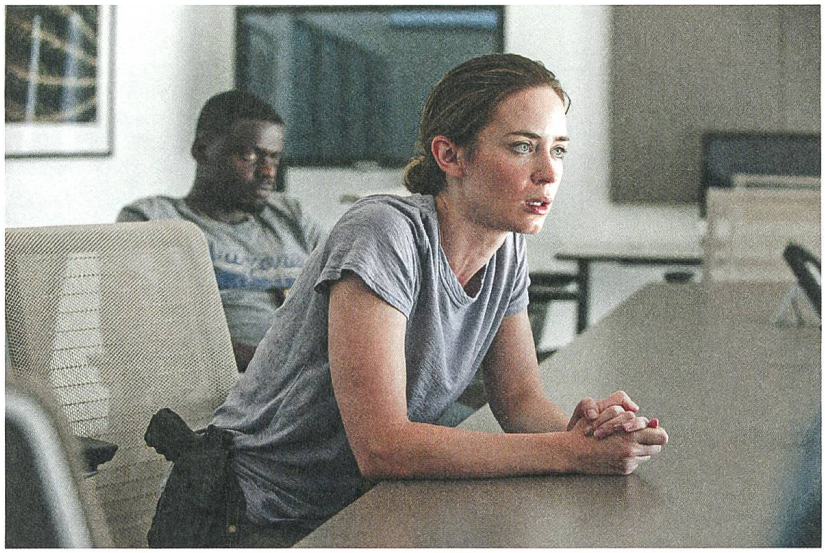


Marie-Louise (1944) Josiane Hegg und Heinrich Gretler

Armin Schweizer als pensionierter Lehrer Bänninger und Josiane Hegg

Nach einem Aufenthalt im gelobten Land flieht Marie-Louise lieber, als in ihre kriegsversehrte Heimat zurückzukehren.

Sicario Benicio Del Toro



Sicario Emily Blunt

Sicario Skrupellosigkeit im Dienste der Aufklärung

Sicario

Regie: Denis Villeneuve; Buch: Taylor Sheridan; Kamera: Roger Deakins; Schnitt: Joe Walker; Kostüme: Renée April; Musik: Jóhann Jóhannsson. Darsteller (Rolle): Emily Blunt (Kate Macer), Benicio Del Toro (Alejandro), Josh Brolin (Matt Graver), Victor Garber (Dave Jennings), Jon Bernthal (Ted), Daniel Kaluuya (Reggie Wayne). Produktion: Thunder Road Pictures, Black Label Media; Basil Iwanyk, Edward L. McDonnell, Molly Smith, Thad Luckinbill, Trent Luckinbill. USA 2015. Dauer: 121 Min. CH-Verleih: Impuls Pictures

Denis Villeneuve

«Sicario» wird ein Auftragsmörder meist kolumbianischer Drogenkartelle genannt. Und Denis Villeneuve hat sich das Drehbuch des Debütanten *Taylor Sheridan* vorgenommen, das die mordende Tätigkeit eines solchen Berufskillers in den Mittelpunkt einer Geschichte stellt, die sich «mit einem Trugbild, der alten Vorstellung beschäftigt, dass Nordamerika die von grösster Gewalt begleiteten Probleme der Welt sehr effizient und für andere unsichtbar lösen kann» (Villeneuve). Der kanadische Regisseur, der 2013 den hochgelobten Thriller Prisoners als seinen ersten Hollywoodfilm inszenierte, stellt infrage, ob die mörderischen Rauschgiftkartelle zu stoppen sind, ohne sich deren grausamer Methoden zu bedienen.

Die Story dieses Thrillers fokussiert auf zwei Figuren, die in diesem Sinn moralisch diskutiert werden können: die FBI-Agentin Kate und den «Sicario» Alejandro. *Emily Blunt* hat die Rolle der aufrechten Ordnungshüterin übernommen, die, sonst zuständig in Arizona für Entführungsfälle, sich durch grausige Funde von Opfern der Drogenbosse dazu durchringt, sich von einer nicht ungefährlichen Taskforce zur Aufklärung der Verbrechen anheuern zu lassen. Dass dieser verdeckte Einsatz im Grenzgebiet zwischen Mexiko und Texas aber einem von Folter und Töten getragenen Einsatz gilt, bringt sie in grössten moralischen Zwiespalt. Blunts Rolle gerät dabei etwas in den Hintergrund, weil sie sich ständig fragen muss, welchen Sinn ihr Einsatz hat, und sie dann auch für die Story zum moralischen Sidekick verkommt, denn das Geschehen bestimmt *Benicio Del Toro* alias Alejandro, der skrupellos Menschen quälen und töten kann und damit ganz persönliche Ziele verfolgt, die vorgeblich der Aufklärungsarbeit dienen sollen.

Es geht hin und her zwischen der mexikanischen Ciudad Juárez und dem texanischen El Paso. Mit aufgepflanzten Maschinengewehren dringt die Autokolonne in das unübersichtliche Juárez ein, vorbei an geschundenen Leichen, die an Brückengeländern hängen und die Gesetzlosigkeit in dieser Stadt ahnen lassen. Mit den verstümmelten Körpern wollen die Killer der Kartelle den Bewohnern zeigen, dass diese Menschen Schuld im Sinn der Mafia auf sich geladen haben und so ihr Schicksal herausforderten. Eine gewalttätige Begleitmusik des isländischen Komponisten *Jóhann Jóhannson* verstärkt das Erregungspotenzial der Bilder in übersteigertem Mass, was die Aufnahmen des renommierten Kameramanns *Roger Deakins,* der auch für viele Filme der Coen Brothers und Sam Mendes' die Kamera führte, eigentlich gar nicht nötig hätten.

Immer wieder bewundernswert beziehungsweise ästhetisch reizvoll, wenn Deakins aus der Vogelperspektive in die Nahsicht der Handlung fährt, sich aus dem abstrakten, fast kartografischen Überblick in das spannungsvolle Detail des Augenblicks einblendet, wie ein kreisender Raubvogel auf seine Beute herunterstösst. Spannung entsteht auch, wenn zwischen diesen beunruhigenden Bildern und dem explosiven Handlungsgeschehen eine Familienszene geschnitten wird, deren Aussage ohne Bedeutung zu sein scheint, weil die Figuren keinen Bezug zum Geschehen haben. Der Fortgang wird sie uns erklären und wieder einen Akzent auf das Schicksal menschlichen Daseins lenken. Immer wieder, auch beim schrecklichsten Geschehen, will Villeneuve den Thrill mit dem Bewusstsein für das Existenzielle garnieren. Dabei werden Menschen geschlagen, mit dem Schwedentrunk gefoltert oder einfach blitzschnell erschossen. Grausame Bilder, manchmal schwer zu ertragen, aber eindrücklich inszeniert, wenn zum Beispiel in einer Verfolgungssequenz die Statik eines Verkehrsstaus mit der Dramatik eines Kampfs auf Leben und Tod konterkariert wird.

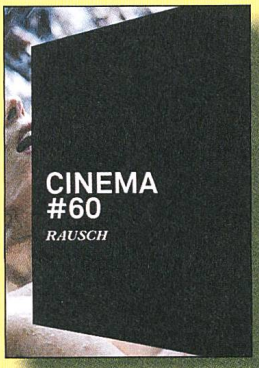
Villeneuve und sein die Handlung manchmal etwas rätselhaft beschreibender Autor Sheridan liefern mit der Spannung und der damit meist verbundenen Action auch eine Reihe von Charakteren, die psychologisch nicht vertieft werden und gerade durch die Unbestimmtheit in ihrem Verhalten diese enervierende Aufmerksamkeit auf sich lenken. Moralische Eindeutigkeit liegt eher bei den FBI-Agenten Kate Macer und ihrem Kollegen Reggie Wayne, deren Verhalten aber auch nur vom Kompromiss gelenkt wird, dass sie den Zwiespalt des Lebens anerkennen und sich dem unterordnen müssen. «Verantwortung für alles zu übernehmen, das hat bisher Kates Verhalten bestimmt. In dieser Welt aber spielt das überhaupt keine Rolle mehr, und das schockiert sie total», meint Emily Blunt.

Erwin Schaar

Anzeige

Anzeige

Kino lesen!

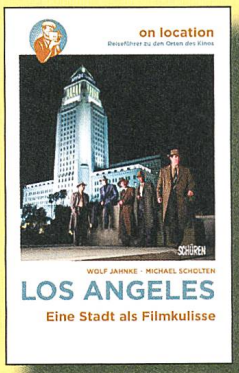


224 S. | zahlr. Abb. | Pb.
€ 25,00 | im Abo € 19,90
978-3-89472-611-9

Ob ausgelöst durch Alkohol, Drogen oder andere Mittel, oder hervorgerufen durch Gefühle transzendent-religiöser Art, durch Liebe oder Hass, Veräußerung, sinnliche Überwältigung oder Hypnose – der Rauschzustand ist Teil der Filmgeschichte. Dem spürt die neue Ausgabe von Cinema nach.
«... eine außerordentlich angenehme Sinnes- und Geisteserfahrung».
Film & TV Kameramann

592 S. | Pb. | viele Abb. | € 24,90
ISBN 978-3-89472-873-1

Das einzige Filmlexikon in Printform bietet einen umfassenden Überblick über das vergangene Filmjahr und hilft mit durchdachter Auswahl und klaren Bewertungen den Überblick zu behalten. Unverzichtbar für den Profi, hilfreich für den Filminteressierten. Schwerpunktthema im aktuellen Jahrbuch sind City-Guides: 14 Städte, von Moskau bis Zürich werden mit cineastischem Blick vorgestellt.



128 S. | zahlr. Abb in Farbe | € 12,90
ISBN 978-3-89472-710-3

Dieser Reiseführer bringt den Leser an die beliebtesten und schönsten Orte von Los Angeles, beschreibt anekdotenreich die sehenswerten Filme, die in der Stadt gedreht wurden. Die Rundreise führt von Downtown nach Hollywood und Beverly Hills bis an die Strände von Malibu. Dann wieder zurück nach South Central und über die Berge der Stadt bis ins San Fernando Valley.

240 S. | Klappbr. | € 19,90
ISBN 978-3-89472-927-1

Gunter Groll war von 1945 bis 1959 Filmkritiker bei der Süddeutschen Zeitung und als solcher im In- und Ausland sehr geschätzt.
Warum jetzt eine Anthologie mit seinen Texten zum Film? Gunter Groll setzte sich mit Film auseinander, als die «siebte Kunst» in Deutschland noch um Anerkennung rang. Seine Kritiken sind auch heute, ein halbes Jahrhundert nach ihrer Erstveröffentlichung, nicht überholt. Grolls Lob oder Verriß und seine geschliffene Prosa zwischen Weisheit und Witz bereiten größtes Lesevergnügen.

SCHÜREN www.schueren-verlag.de

The Program

Regie: Stephen Frears; Buch: John Hodge, nach dem Buch von David Walsh; Kamera: Danny Cohen; Schnitt: Valerio Bonelli; Ausstattung: Alan MacDonald; Kostüme: Jane Petrie; Musik: Alex Heffes. Darsteller (Rolle): Ben Foster (Lance Armstrong), Lee Pace (Bill Stapleton), Chris O'Dowd (David Walsh), Guillaume Canet (Michele Ferrari), Jesse Plemons (Floyd Landis). Produktion: Working Title Films, ACE, Studiocanal; Tim Bevan, Eric Fellner, Tracey Seaward, Kate Solomon. Grossbritannien, Frankreich 2015. Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Impuls Pictures; D-Verleih: Studiocanal

Stephen Frears

Was hatte sich Lance Armstrong bloss dabei gedacht? Über Jahre hinweg, nachdem er den Krebs besiegt hatte und mit sieben Tour-de-France-Titeln zur internationalen Rad-Ikone avancierte, stritt er energisch alle Anschuldigungen, jemals gedopt zu haben, ab. Er missbrauchte seine Macht, um kritische Journalisten mit Prozessen einzuschüchtern und ehemalige Freunde und Weggefährten in menschenverachtender, abscheulicher Weise öffentlich zu diffamieren. Es war diese Diskrepanz zwischen den schwerwiegenden Dopingvorwürfen und Armstrongs eindringlicher Leugnung, die diesen Fall so komplex und undurchsichtig machte. Armstrongs Lügengebäude fiel in sich zusammen, als er im Januar 2013 in einem Fernsehinterview mit Oprah Winfrey seine Schuld eingestand – auch wenn er ihre Fragen nur einsilbig beantwortete und allenfalls an der Oberfläche des Problems kratzte. Sein tiefer Fall war nun nicht mehr aufzuhalten, die Titel wurden ihm aberkannt.

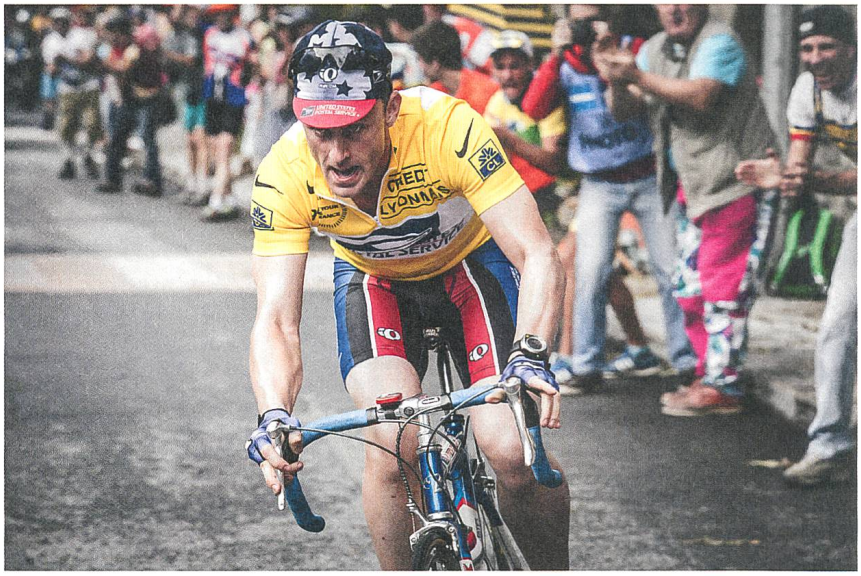
Einer der Journalisten, die Armstrongs Karriere von Beginn an, seit 1993, verfolgten, war David Walsh, dessen 2012 erschienenes Buch «Seven Deadly Sins: My Pursuit of Lance Armstrong» nun Regisseur Stephen Frears und seinem Drehbuchautor *John Hodge* als Vorlage diente. Fast 500 Seiten, verteilt auf 104 Filmminuten – das gibt The Program von Beginn an etwas Eiliges, Hingeworfenes, Angedeutetes. David Walsh, dargestellt von *Chris O'Dowd*, wird dabei – das kündigt bereits der vollständige Buchtitel an – zur Nemesis von Armstrong, den *Ben Foster* beeindruckend mit unfassbarer Ähnlichkeit und genau beobachteten mimischen Eigenheiten verkörpert. 1993 ein erstes, noch unbelastetes Kennenlernen, ein Gespräch bei einer Partie Tischfussball: Armstrong – der selbstbewusste, ehrgeizige junge Mann, getrieben vom Siegeswillen. Kurze Zeit später, bei einem Tagesrennen in Belgien, seine Erkenntnis, dass er ohne Doping mit EPO nicht gewinnen kann – andere Fahrer rasen ihm einfach davon. Erste Kontakte zu Dr. Michele Ferrari, dem zwielichtigen Italiener. Dann der Rückschlag: Armstrong erkrankt an Hodenkrebs.

Frears ist dieses Trauma, das später den Mythos Armstrongs noch verstärken wird, nur wenige Szenen wert. Gespräche mit Ärzten, Chemotherapie, Genesung, erste Trainingsversuche. Dann 1999 Armstrongs erster Tourgewinn, den Walsh kritisch begleitet. Ein generalstabsmässig geplanter Coup, kurz «The Program» genannt, ging ihm voraus, bei dem Armstrong nicht nur sein eigenes Training verfeinert, sondern mit dem neu entstandenen US-Postal-Team eine Truppe zusammenstellt, die sich ihm bedingungslos unterordnet und – von der speziell zusammengestellten Diät bis zum Equipment – nur das Beste erhält. Ferrari überwacht derweil das Doping. Zwischendurch immer wieder der Fokus auf Walsh, der seine Chefredakteure bei der «Sunday Times» davon überzeugen muss, dass er eine grosse Geschichte an der Angel hat: Hinter einer Mauer aus Schweigen hat er ein konspiratives System des Dopings aufgedeckt, das auch Sportverbände, Kontrolleure und Polizei betrifft.

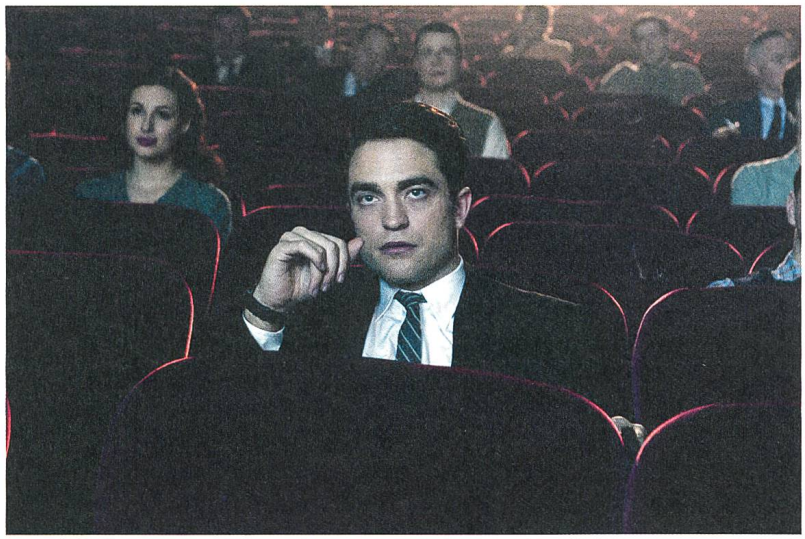
Frears verliert sich zu sehr in der Vielzahl der Bezüge, in den Verwicklungen der Schuldigen, im Geflecht aus Betrug und Vertuschung. Vieles kann er nur antippen, zahlreiche Fakten, die man noch in guter Erinnerung hat, hätte man sich ausführlicher gewünscht. Alex Gibneys Dokumentarfilm The Armstrong Lie (2013), direkt nach dem Erdbeben des Oprah-Winfrey-Interviews entstanden, ist da sehr viel erschöpfender und tiefschürfender, zumal der Regisseur auch Gespräche mit Walsh, Armstrong selbst, ehemaligen Teamkollegen und Dr. Ferrari führte, um so das Doppelleben des einstigen Idols detailliert blosszulegen. Trotzdem gibt es in The Program Szenen und Bilder, die man so schnell nicht vergisst, das traurige Gesicht von Floyd Landis zum Beispiel, Armstrongs wichtigstem Domestiken, gleichzeitig frommem Mennoniten, der durch das Doping in Konflikt mit seinem Glauben gerät. Und dann Armstrongs unkluges Comeback bei der Tour de France 2009, bei der er sich unerwartet gegen Alberto Contador wehren muss – und verliert. Wie geht ein Mann mit diesem Sturz vom Sockel um, wie verkraftet er öffentliche Anklage und finanziellen Ruin? Darüber hätte man gern mehr gewusst. Armstrong selbst bleibt uneinsichtig: «Ich finde, dass ich die sieben Siege der Tour de France trotzdem verdient habe.» Da ist jemandem das Einnehmen von Drogen so sehr zur Gewohnheit geworden, dass es zum unreflektierten Anrecht gerät.

Michael Ranze

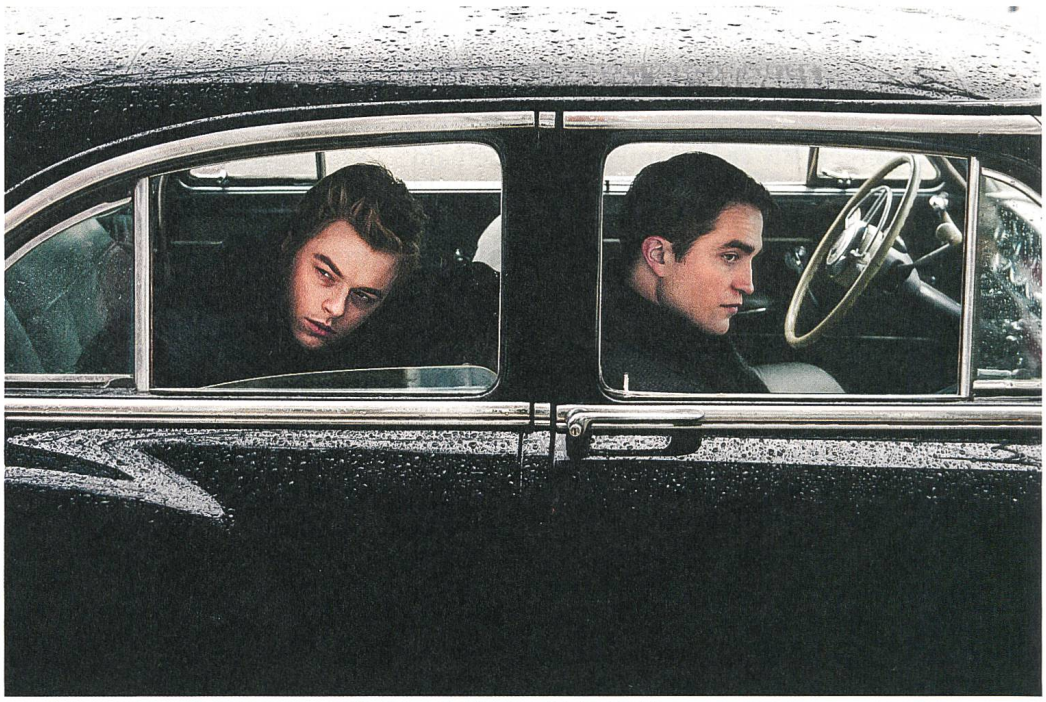
The Program Bill Stapleton



The Program Ben Foster



Life Robert Pattinson



Life Dane DeHaan und Robert Pattinson

Life

Regie: Anton Corbijn; Buch: Luke Davies; Kamera: Charlotte Bruus Christensen; Schnitt: Nick Fenton; Ausstattung: Anastasia Masaro; Kostüme: Gersha Phillips. Darsteller (Rolle): Dane DeHaan (James Dean), Robert Pattinson (Dennis Stock), Ben Kingsley (Jack Warner), Joel Edgerton (John Morris), Alessandra Mastronardi (Pier Angeli). Produktion: See-Saw Films, First Generation Films, Barry Films; Iain Canning, Emile Sherman, Christina Piovesan, Benito Mueller, Wolfgang Mueller. Kanada, Deutschland, Australien 2015. Dauer: 111 Min. CH-Verleih: Elite Film; D-Verleih: Universum/Square One Entertainment

Anton Corbijn

Wer kennt nicht das Foto von James Dean, Zigarette lässig im Mundwinkel, Mantelkragen hochgeschlagen, am regennassen Time Square? Eine Ikone der modernen Porträtfotografie. Sie stammt vom Magnum-Fotografen Dennis Stock, der für Regisseur Anton Corbijn den Mittelpunkt seines Films bieten soll: «Als Fotograf interessiert mich die Beziehung zwischen einem Fotografen und seinem Objekt.» Und so ist die Story um das Aufeinandertreffen von Stock und James Dean für das Jahr geschrieben, in dem Dean sterben sollte: 1955. Da einem ständig die besagte Fotografie im Kopf herumgeht, ist man einen grossen Teil des Films in Wartestellung auf das fotografische Ereignis. Welchen Spannungspunkt baut Corbijn auf, um die Erfüllung geschehen zu lassen? Immerhin hat er, der durch Fotos aus der Pop- und Rockszene und seine Musikvideos ein Renommee erreicht hatte, mit A Most Wanted Man (2014) bewiesen, dass er ein spannungsvolles Sujet adäquat zu gestalten weiss. Aber die Spannung bleibt dem Foto inhärent. Der niederländische Fotograf und Regisseur begibt sich stilistisch eher in die Zeit seiner Geschichte, fügt zwar ellipsenartig die Partikel der Handlung für geübte Zuschauer zusammen, hält aber die einzelnen Aktionen in einem beschaulichen Tempo.

Der 26-jährige Stock trifft Dean auf einer Party von Nicholas Ray. Sie entwickeln eine Freundschaft zueinander, und Stock möchte mit Dean, dem eine glänzende Karriere vorhergesagt wird, eine Fotostory für das «Life»-Magazin gestalten, was auch ihm einigen Ruhm und finanziellen Erfolg einbringen dürfte. Schliesslich ist er frisch geschieden und muss seiner Frau und seinem Sohn Unterhalt leisten. Dean hat die Trennung von seiner Geliebten Pier Angeli tief getroffen, und da können auch die Drohungen des Produzenten Jack Warner ihn nicht davon abhalten, die Premiere seines erfolgversprechenden East of Eden zu missachten und mit dem neuen Freund seine Heimat in Indiana zu besuchen, Menschen wieder zu begegnen, die ihm lieb und teuer sind, denen er sein Lebensgefühl verdankt. Ein von *Ben Kingsley* gegebener Jack Warner, der ihm nachtelefoniert, gerät dabei in seiner Rolle und Maske zu einer eher holzschnittartigen Figur mit karikaturhaften Zügen.

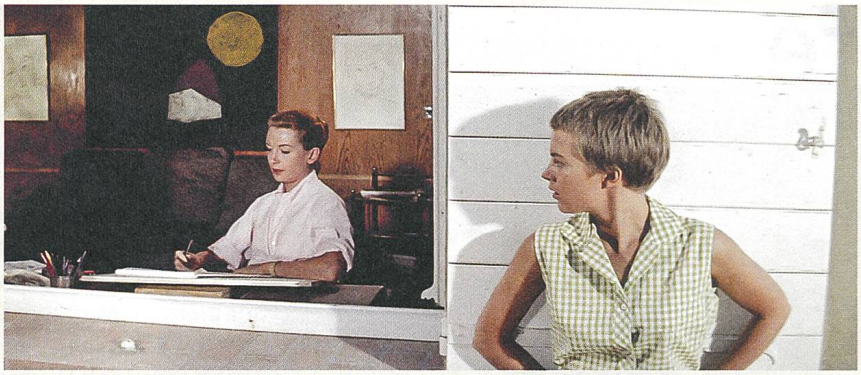
Sind die Szenen des Privatlebens in Indiana auf der Farm von Deans Verwandten, wo auch eine Reihe von Stocks Aufnahmen für «Life» entstehen, eher sehnsuchtsvoll einem Mikrokosmos des Lebens gewidmet, wirken die Begegnungen Stocks mit seiner geschiedenen Frau und seinem Sohn wenig überzeugend, wie die ganze Figur des Fotografen. Ein eher souverän spielender *Dane DeHaan* lässt *Robert Pattinson* etwas blass aussehen. Wenn nicht all die Namen der Regisseure, der Schauspieler, der Filme auch die Handlung mitgestalten würden, wo läge der Spannungspunkt der Geschichte, der Personen und ihrer Aktionen? Die kurze Begegnungszeit von James Dean und Dennis Stock – kaum ein Jahr – lässt keine Steigerung zu einem sich entwickelnden emotionalen Höhepunkt zu, sodass dann die Hoffnung auf das Bild «James Dean haunted Times Square» zum Spannungspunkt des Films wird. Und der Abschied für immer von Dean und Stock gerät zu einem kurzen Gefühlsmoment, weil da Erfahrungen des Zuschauers einfliessen können.

Dieser Mangel an Emotionalität der Handlung mag vielleicht auch einer Haltung der Kamerafrau *Charlotte Bruus Christensen* geschuldet sein: «I'm coming from moving images, and Anton's coming from the still images, so we kind of challenged each other in a very interesting way.» Es ist jedenfalls interessant, dass die im Abspann zwischengeschnittenen originalen Schwarzweissaufnahmen von Dennis Stock, denen Einstellungen des Films nachgebildet sind, mehr Spannung ausdrücken und mehr über Zeit und Person aussagen als die farbigen falschen Doubletten.

Eine wichtige Figur für die Inszenierung des imaginierten Zeitgefühls darf auf keinen Fall vergessen werden: *Owen Pallett*, der kanadische Violinist und Sänger aus Toronto, verantwortlich für die Auswahl der bluesigen, rockigen, jazzigen Musik der Zeit, die allerdings nicht von der damals bereits existierenden experimentellen Moderne geprägt ist. Der musikalische Score ist vielleicht nicht ganz stimmig, aber er gibt den Bildern etwas von der Tradition einer Zeit, wie wir diese heute gerne sehen.

Erwin Schaar

Bonjour Tristesse 01:18:39–01:23:02
Regie: Otto Preminger;
Buch: Arthur Laurence nach dem gleichnamigen Roman von Françoise Sagan; Kamera: Georges Périnal;
Schnitt: Helga Cranston;
Musik: George Auric. Darsteller (Rolle): David Niven (Raymond), Jean Seberg (Cécile), Deborah Kerr (Anne Larson). USA, GB 1958



Kuckuck spielen

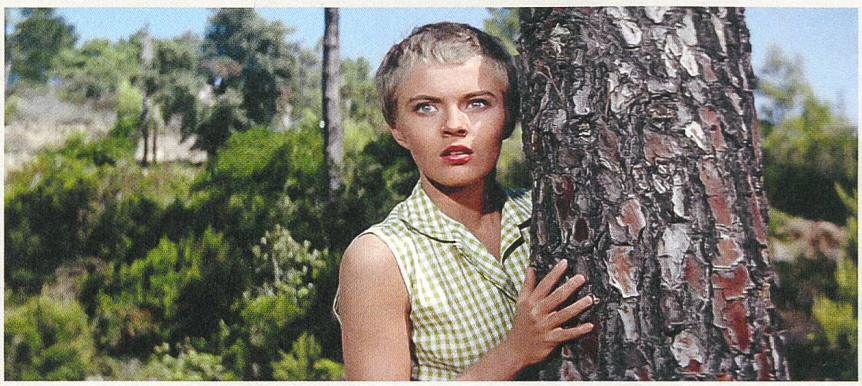
Die Szene ist eine Falle, für die Figuren ebenso wie für unseren Blick. Man verheddert sich darin. Es ist die Falle, die das eifersüchtige Mädchen Cécile der prüden Anne, ihrer Stiefmutter in spe, gestellt hat, um sie loszuwerden und endlich zu jener Sorglosigkeit zurückkehren zu können, die sie und ihr Schwerenöter-Vater bislang genossen haben. Cécile hat darum zwischen ihrem Vater und einer seiner früheren Gespielinnen ein Schäferstündchen arrangiert, und Anne soll die beiden in flagranti ertappen. Der Plan gelingt. Allzu perfekt.

Alles ist auf Inszenierung, auf Täuschung angelegt in Otto Premingers Bonjour Tristesse, in dieser Szene am offensichtlichsten. So wie Cécile ihre Rivalin, die ihr innig-inzestuöses Verhältnis mit dem Vater zu zerstören droht, wie eine Spielfigur herumbugsiert, damit diese sich selbst Schachmatt setzt, so arrangiert auch der Regisseur seine Figuren wie Marionetten auf einer Kasperlebühne. *Mise en Scène* nennt sich das: filmisches Erzählen, nicht durch Montage, sondern mittels Arrangement im Raum. Nicht die Montage bestimmt, was wir sehen sollen, vielmehr ist der filmische Raum offen für unseren eigenen schweifenden Blick, die Zuschauer schauen wie in ein Prisma hinein und müssen das Drama selbst erkennen, wie es bei André Bazin heisst.

Doch was wir in Premingers Prisma erkennen, ist nur wieder dessen eigene Struktur als Spiegelung. Wenn sich Cécile ans offene Fenster schleicht, hinter dem Anne nichts ahnend über ihren Modezeichnungen sitzt, erscheint das Filmbild verdoppelt: Das Fenster ist nichts anderes als ein weiterer Bildschirm, mit Anne als dessen Hauptdarstellerin und Cécile als heimlicher Regisseurin. Hinten an der Wand von Annes Zimmer hängen zwei Zeichnungen und dazwischen ein Gemälde mit abstrakten Formen, in Gelb, Rot und Weiss vor dunklem Hintergrund – ein Gemälde von genau der Art, wie die Grafiken des Designers Saul Bass, die wir bereits im Vorspann von Bonjour Tristesse gesehen haben. Der Film zitiert sich selbst. Wir sehen ein Bild im Bild im Bild – die Mise en Scène wird zur *Mise en Abyme*.

Und zugleich ist diese Staffelung verschiedener Bildräume nur wieder eine weitere Täuschung. Denn die Bildräume sind eigentlich gar nicht getrennt, auch wenn alle so tun als ob. Wenn Anne durch den Garten spaziert und Cécile ihr hinterherschleicht, darauf lauernd, wann die Nichtsahnende endlich auf das Liebespaar in den Büschen stossen wird, sind wir Zuschauer irritiert ob der schreienden Künstlichkeit der ganzen Inszenierung. Wie kann es sein, dass Anne ihre Verfolgerin nicht sieht, wo diese doch nur wenige Schritte hinter ihr geht? Wie kann sie sie nicht bemerken, wenn sie hinter dem Baum steht, direkt am Weg und dabei nur halb verdeckt? So wie Eltern beim Versteckspiel den Kleinen zuliebe manchmal so tun, als seien sie ganz ahnungslos, während sie die Kinder im Gebüsch eigentlich schon längst erspäht haben, so scheint auch Anne willentlich das Versteckspiel mitzumachen, das ihre Stieftochter für sie im Garten arrangiert hat. Du siehst mich, du siehst mich nicht: Man spielt Kuckuck.

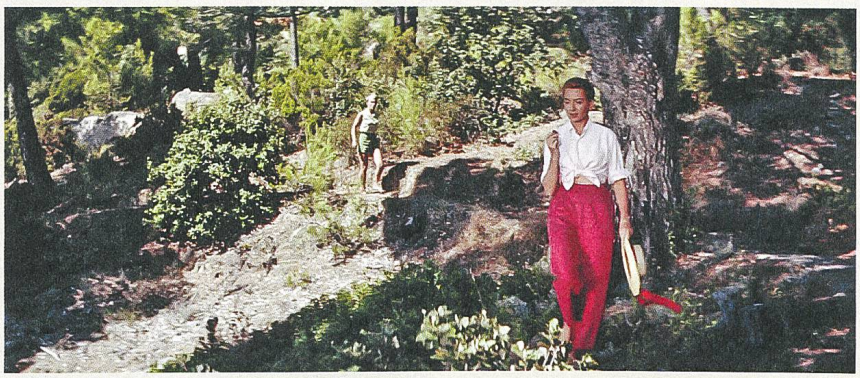
Von Kuckuck kommt auch der Cuckold – pornografischer Jargonbegriff für jenes erniedrigende Sexspiel, bei dem der Ehemann zusehen muss, wie seine Frau mit einem anderen schläft. Aus «Du siehst mich, du siehst mich nicht» wird das Blümchenspiel «Sie liebt mich, sie liebt mich nicht». Anne ist der Cuckold, wenn sie am Ende ihres Spaziergangs Céciles Vater entdeckt, wie dieser mit einer anderen Frau rummacht. Diesen obszönen Akt zeigt uns der



Film nicht. Wir hören nur die Stimme des Fremdgehers, wie er seiner Gespielin zuflüstert und sich über seine nichtsahnende Verlobte lustig macht, und sehen dazu in Grossaufnahme Annes zunächst erschrockenes, dann verzweifeltes Gesicht. Als Leerstelle aus dem Bild verbannt, wird der sexuelle Akt, auf den dieser Film immer anspielt, der aber nie vollzogen wird, zum blossen Fantasma. So fragt man sich unweigerlich, ob Anne tatsächlich ihren Verlobten mit einer anderen sieht oder ob sie sich das Ganze nur vorstellt. Ist ihre Angst davor, betrogen zu werden, vielleicht ihr heimlicher, masochistischer Wunsch? Eben dieser Schwebezustand zwischen Angst und Lust ist es denn auch, worauf der Masochismus es eigentlich abgesehen hat. Wenn in den Erzählungen von Sacher-Masoch die konkreten obszönen Beschreibungen allesamt fehlen, so nur, weil sich im Aufschub, in der Suspension die eigentliche Erregung des Masochismus kristallisiert. Daher rührt Gilles Deleuze zufolge denn auch die Affinität des Masochismus für Posen und Larven: «Die masochistischen Szenen müssen wie Plastiken oder Gemälde erstarrt sein, Plastiken oder Gemälde kopieren, sich in Spiegeln und Reflexen wiederholen.» Die Verdoppelungen in der Mise en Scène von Bonjour Tristesse, die Staffelungen von Bild in Bild in Bild – sie passen nur allzu gut zur masochistischen Atmosphäre des Films.

Doch so, wie sich die Bildräume staffeln und trotzdem eigentlich immer nur dasselbe Prisma bilden, so staffeln sich auch die Betrachter und sind doch eigentlich alle miteinander identifiziert. Nicht nur Anne ist die Erniedrigte, Cécile selbst, die Regisseurin dieser Scharade, ekelt sich im Lauf dieser Szene ob jenem Anblick, den sie doch selbst so hinterlistig herbeigeführt hat. Cécile wird damit zum Opfer ihrer eigenen Intrige: zum Cuckold des Cuckolds.

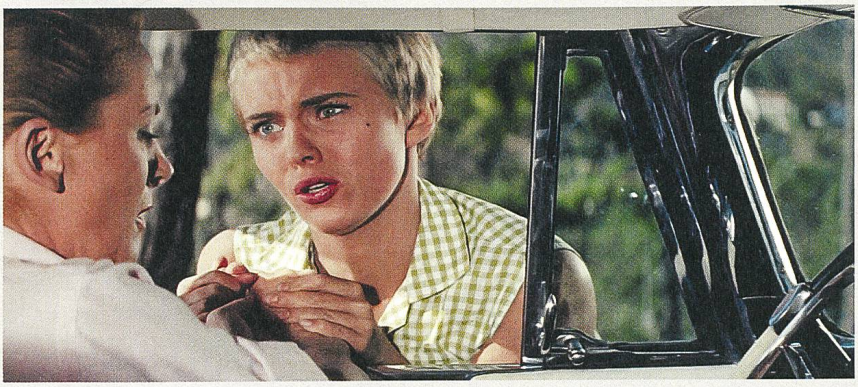
Wenn Anne schliesslich davonstürzt zu ihrem Wagen und Cécile ihr hinterher, kommt es zu einer letzten



Konfrontation zweier Bildsphären. Zwischen dem Innenraum des Wagens, in dem die verzweifelte Anne sitzt, und dem Aussenraum, aus dem Cécile zu ihr hineinblickt, ist das Fenster des Wagens als Bildschirm. Auf der Kante des Fensters aber, auf der Schwelle zwischen innen und aussen, sind die Hände von Anne und Cécile verschlungen. «We need you», sagt die Tochter. «You don't need anybody», sagt die Stiefmutter. Beide haben recht. Das masochistische Kuckucksspiel braucht den anderen, vor dem man sich angeblich verstecken und dabei umso mehr entblössen kann. In Wahrheit aber dreht sich dabei alles nur um einen selbst. Der Voyeur schaut eigentlich nur immer sich selber zu. Die Bildschirme, die er um sich herum aufstellt, sind nur Spiegel.

Vielleicht erkennen wir in diesem Moment auch unsere eigene Rolle im ganzen Spiel: Wir, die Zuschauer, sind es doch eigentlich, für die Cécile und Anne ihr fadenscheiniges Versteckspiel getrieben haben. Der Cuckold, der genarrt werden will und sich dabei aufstachelt, das sind wir selbst. Vielleicht erinnern wir uns dann auch an Céciles hartnäckigen Blick in die Kamera zu Beginn von Bonjour Tristesse. Nachträglich lesen wir darin die Frage der Gespielin an ihren Partner: «Na, ist es das, was du sehen wolltest?»

Johannes Binotto



Filmoper und Neorealismo: Il cinema ritrovato di Bologna 2015

Einen idealeren Rahmen als das Teatro comunale von Bologna mit seiner traditionellen Rangarchitektur, den Goldverzierungen und dem grossen Lüster könnte man sich für die Aufführung von *Nino Oxilias* (1889–1917) hundertjährigem Stummfilm Rapsodia satanica kaum denken. Vor allem wenn das über 60-köpfige Orchester die Originalkomposition von *Pietro Mascagni* live dazu spielt. Diese gilt als erste spezifische Filmmusikkomposition eines namhaften italienischen Komponisten, nachdem Camille Saint-Saëns in Frankreich mit seiner Musik für L'assassinat du Duc de Guise vorausgegangen war.

Mephisto steigt zu Beginn des Films zwar aus einem Gemälde herab, doch ist dieses unschwer als Darstellung einer Opernszene zu deuten, und dieser Teufel wirkt mit seinen grossen Gesten und seiner übersteigerten Mimik, als sei er direkt von einer Opernbühne des 19. Jahrhunderts auf die Leinwand gesprungen. Sein Widerpart, eine weibliche Faustfigur, steht in deutlichem Kontrast dazu: *Lyda Borelli*, die spätestens mit dieser Rolle zur Filmdiva mutierende Theaterschauspielerin, drückt mit ihrer Körperhaltung, ihren Gesten und ihrer Mimik Gefühle in einer Intensität aus, wie sie nur die Nähe der Kamera einfangen und übermitteln kann.

Oper aus Musik und Bild

Die wunderbare Kopie der Cinémathèque suisse ist – nach einer früheren ersten Restaurierung – digitalisiert worden und lässt, abgesehen von wenigen nicht reparablen Zersetzungsschäden, Körper und Mimik der Borelli in unvergleichlicher Klarheit präsent werden. Vor allem aber bringt sie den kühnen Umgang mit allen damals zur Verfügung stehenden Farbmitteln zur Geltung: Die Bilder sind nicht nur *tinted* und *toned*, sondern einige Stellen im Bild sind zusätzlich handkoloriert, sodass eine Farbigkeit von gewollter und gestalteter Künstlichkeit entsteht.

Rapsodia satanica

Bietet der erste Teil des Films noch eine Spur von üblicher Filmhandlung, verschwindet diese fast völlig im zweiten Teil, den Nino Oxilia auf Betreiben Mascagnis umgestaltet haben soll. Die Ausschliesslichkeit, mit der hier Gefühle ausgedrückt werden, kennt man vorwiegend aus Opernarien, doch empfindet man das Fehlen der Gesangsstimme nicht als Manko. Mascagnis Musik und Borellis Spiel erreichen problemlos eine opernähnliche Emotionsdichte. Der Pakt, den die Gräfin Alba d'Oltrevita (allein der Name ist Programm) mit Satan eingeht, resultiert aus einem festgefügten Gesellschafts- und Frauenbild: Gealtert, fühlt sie sich überflüssig in einer Umgebung, in der die erotische Anziehung als einzige Qualität der Frauen gilt. Ihre magische Verjüngung verleiht ihr wieder «Wert», doch Mephistos Preis ist ihr Verzicht auf Liebe. Anziehungskraft auf andere, ohne deren Gefühle erwidern zu können, erweist sich letztlich aber als tödlich für beide Seiten. Eine erste Falte auf der Gräfin Stirn verrät den Bruch in ihrer Wunschvorstellung. Unvermeidlich endet sie in Mephistos Armen, der ihr im Wasserbassin ihr wieder alt gewordenes Spiegelbild offenbart.

Vom Überschwang der schmetterlingshaften zweiten Jugend bis zur bitteren Erkenntnis der eigenen Leere reicht das Spektrum der Emotionen, die Mascagnis Musik, Oxilias Bilder und Borellis Spiel vermitteln. Rapsodia satanica ist ein früher filmkünstlerischer Höhepunkt, gerade weil er auf einer ästhetischen Konzeption beruht, die in der späteren Entwicklung des Films kaum weiterverfolgt wurde: Schon Jahre vor dem Einzug des (synchronen) Tons bewegten sich die filmischen Bestrebungen sonst eher in jener naturalistischen Richtung, die das fotografische Abbild nahelegt.

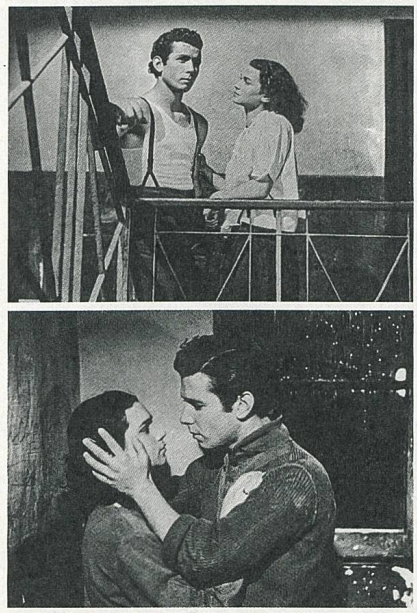
Wiederentdeckt: Renato Castellani

Zwischen der Betonung von Künstlichkeit und dem Streben nach äusserer und innerer Realitätstreue bewegte sich auch das italienische Kino der vierziger Jahre. Unter dem Faschismus flüchteten gerade jüngere, der offiziellen Ideologie gegenüber distanzierte

Un colpo di pistola

Filmschaffende gerne in das Spiel mit der Form. «Calligrafismo» nennen die Italiener diese Zeiterscheinung, und *Renato Castellanis* Regiedebüt

Un colpo di pistola von 1942 ist ein perfektes Beispiel dafür. In dieser von Puschkin inspirierten verhaltenen Dreiecksgeschichte aus dem Russland des 19. Jahrhunderts zählen nur Licht und Schatten, die Subtilität der Kadrage und der gleitenden Kamera. Verbunden mit einer raffinierten Erzählstruktur in Rückblenden ergeben sich anderthalb Kinostunden, in denen das ästhetische Vergnügen die inhaltliche Banalität vergessen lässt.



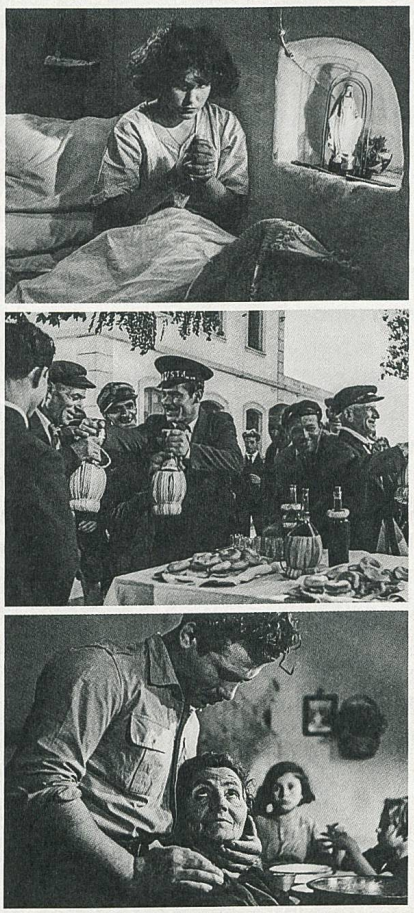
Sotto il sole di Roma

An Castellani erinnerte das Cinema ritrovato in einer seiner schier zahllosen Filmreihen. Wie viele seiner Generationskollegen machte Castellani ab 1945 eine radikale Wendung; die unmittelbaren Nachkriegsjahre unter dem Einfluss des Neorealismus wurden zu seiner fruchtbarsten Zeit.

In Sotto il sole di Roma (1948) lässt Castellani Laiendarsteller teilweise ihre eigenen Erfahrungen aus der Kriegs- und Nachkriegszeit nachspielen. Die Geschichte einer Jugendfreundschaft beginnt unbeschwert, ja mit Komödienelementen, und entwickelt sich mehr und mehr zu dramatischen, teilweise auch melodramatischen Szenen. Das ästhetische Raffinement – spürbar nicht zuletzt in der genüsslichen Inszenierung junger Männerkörper – erhält hier eine reale Basis. Als Darstellung der Römer *ragazzi* wird der Film im Rückblick als Vorläufer von Pasolinis Accattone gesehen.

Den Höhepunkt seines Schaffens erreichte Castellani – soweit die kleine Bologneser Auswahl eine solche Aussage erlaubt – mit Due soldi di speranza (1952). Er schildert, mehr in kleinen, bezeichnenden Episoden als in einer durchkonstruierten Geschichte, das Leben eines jungen Arbeitsuchenden in der Umgebung von Neapel. Castellani arbeitet erneut vorwiegend mit Laien, die ihr eigenes Sein und ihre eigene Sprache in den Film einbringen, und zeichnet unerbittlich die «Gegenseite» der staatlichen Institutionen, die von den individuellen Schicksalen unberührt bleiben, der selbstgefälligen Kirche und des sturen, reichen Fabrikanten (von Feuerwerk!). Am Ende bekommt die Hauptfigur doch noch die Tochter des Fabrikanten, doch wird diese Wendung so wunderbar verrückt herbeigeführt, dass das Happy End weitab gängiger Kinoillusion als pure Phantasie erscheint.

Die italienische Kritik hat Castellani schon bei diesem Film vorgeworfen, die realistische Linie zugunsten eines «neorealismo rosa» zu verlassen. Unübersehbar ist, dass er versucht, neorealistische Elemente in filmindustrietaugliche Geschichten zu integrieren. Solchem Kalkül dürfte auch die Besetzung von Nella città l'inferno (1958) entsprungen sein. In diesem im Römer Frauengefängnis Regina



Due soldi di speranza

Coelis spielenden Film sind die Nebenrollen zwar noch durchwegs mit Laien besetzt, die beiden Hauptrollen aber mit den beiden damaligen weiblichen Stars *Anna Magnani* und *Giulietta Masina*. Castellani gelingt es jedoch, gestützt auf ein solide dokumentiertes, zensurbedingt aber jedes «wüste» Wort vermeidendes Drehbuch von

Nella città l'inferno

Suso Cecchi d'Amico, das Duell der beiden Schauspielerinnen und die neorealistische Direktheit der «authentischen» Nebenfiguren packend zu einem bruchlosen Ganzen zu verbinden. Zumindest in der gezeigten Director's-Cut-Kopie der Cineteca nazionale erwies sich der Film weit stärker als sein Ruf.

1952 erhielt Castellani in Cannes für Due soldi di speranza die Palme d'or ex aequo mit Orson Welles, 1954 in Venedig für Romeo and Juliet den Goldenen Löwen und avancierte für einige Jahre zu einem der renommiertesten Regisseure des italienischen Films. Doch schon ab Mitte der sechziger Jahre fand er nur noch beim Fernsehen Arbeit und geriet bald in Vergessenheit.

Martin Girod

Flashback

Hallelujah

Regie: King Vidor; Buch: Wanda Tuchock, King Vidor; Kamera: Gordon Avil; Schnitt: Hugh Wynn, Art Direction: Cedric Gibbons; Darsteller (Rolle): Daniel L. Haynes (Zeke), Nina Mae KcKinney (Chick), William Fountaine (Hot Shot), Harry Gray (Pfarrer),Fanny Belle DeKnight (Mammy), Everett McGarrity (Spunk) und die Dixie Jubilee Singers. Produktion: Metro-Goldwyn-Mayer, King Vidor, Irving Thalberg. USA 1929. Dauer: 109 Min.

Black-cast / white-made

Schauderliche Rassenstereotypen, unglaubwürdige Plot Twists und eine aufdringliche Moral: Das 1929 ausschliesslich mit Afroamerikanern besetzte MGM-Musical Hallelujah von *King Vidor* mutet aus heutiger Sicht etwas bizarr an. Die in den US-Südstaaten angesiedelte Geschichte eines naiven Baumwollpflückers, dem eine lasterhafte Jazztänzerin zum Verhängnis wird, ist ein gleichzeitig typisches und ungewöhnliches Produkt seiner Zeit. Roaring Twenties, Jazz Age, Zeit der Harlem Renaissance und der schwarzen Broadway-Musicals: Afroamerikanische Kultur ist hip bei den Weissen, für die der Jazz gleichzeitig das «Primitive» und die Reize und Laster der urbanen Moderne verkörpert. So auch im Kino, das dem Trend mit etwas Verspätung folgt.

Mit dem Umbruch vom Stumm- zum Tonfilm Ende der zwanziger Jahre stieg die Leinwandpräsenz von Afroamerikanern schlagartig an. Damals bemängelten Filmpublizisten am neuen Tonfilm einerseits, dass die Aufnahmetechnik am Set die Beweglichkeit der Kamera einschränke, andererseits empfanden sie viele Schauspielerstimmen als ungeeignet. Das *all black cast musical* sollte es richten: Da die Schwarzen vermeintlich den «Rhythmus im Blut» hatten, würde ihr Tanz das statische Filmbild beleben, während ihre Stimmen sich angeblich besser für die Tonaufnahme eigneten. Zudem erlaubte die *all black*-Strategie, von der schwarzen Kultur zu profitieren, ohne die Diskriminierung durch die Weissen zu thematisieren. Zwar verebbte der von Journalisten verkündete «Negro film fad» (zumindest im Langspielfilm) ebenso schnell wieder: Die beiden Musicals Hallelujah und Hearts in Dixie (1929) blieben jahrelang die einzigen Vertreter des Subgenres und Hallelujah der einzige Hollywoodfilm mit einer schwarzen Frau in der Hauptrolle. Doch die Stereotypen, die einigen Kritikern schon damals die Haare sträubten, blieben für das Mainstreamkino noch lange gültig.

Hallelujah versinnbildlicht den Kampf zwischen Gut und Böse auf der Ebene der Schauplätze (Land/Stadt) sowie der der Musik (Spirituals/Jazz). Baumwollpflücker Zeke fristet im ländlichen Süden ein armes, aber glückliches Dasein mit seiner Familie, inklusive Adoptivschwester Missy Rose, mit der er sich später verloben wird. Doch bei einem Ausflug in die Stadt lässt er sich von der Tänzerin Chick den Kopf verdrehen und sein eben verdientes Geld wegschummeln. Im darauffolgenden Streit tötet er aus Versehen den eigenen Bruder. Auf diesen ersten Sündenfall folgt die Busse (Zeke wird zum Wanderprediger), die zufällige Wiederbegegnung mit Chick und deren plötzliche Bekehrung durch seine Predigt, der erneute Sündenfall (Chick verführt Zeke abermals) sowie ein Eifersuchtsdrama mit tödlichem Ausgang für Chick und ihren früheren/erneuten Liebhaber Hot Shot. Schliesslich die Erlösung: Nach abgesessener Strafe kehrt Zeke ins ländliche Idyll zu Braut und Familie zurück. Was uns dieses Melodrama an Sinneswandeln und Zufällen auftischt, ist ebenso unerhört wie die Klischees von schwarzer Religiosität, Sexualität und Einfalt.

King Vidor war bereits ein routinierter Regisseur, der mit Stummfilmen wie The Crowd und Show People (beide 1928) grosse Erfolge gefeiert hatte, als er sich für seinen ersten Tonfilm an das ungewöhnliche Sujet wagte. Eigenen Aussagen zufolge drehte er den Film in der ehrlichen Absicht, ein «authentisches» Bild schwarzen Lebens jenseits gängiger Klischees zu zeichnen. Auch wenn dies vor allem die Blindheit gegenüber Vorurteilen der eigenen Zeit aufzeigt: Nebst Vidors Talent dürfte diese Absicht für die unleugbaren Qualitäten mitverantwortlich sein, dank denen der äusserst sorgfältig inszenierte Film heute noch ebenso unterhaltsam wie irritierend wirkt. Irritierend auch deshalb, weil er uns zwingt, heutige Medienbilder kritischer zu betrachten und uns zu fragen, ob sie sich denn wesentlich verändert haben.

Hallelujah wurde teilweise *on location* im Süden gedreht, was damals eher unüblich war und für Authentizität sorgen sollte. Dabei schwingt allerdings die cineastische Moderne ebenso mit wie die zunehmend professionelle schwarze Unterhaltungsindustrie der Zeit. Bereits der Anfang weist auf diese Spannung hin: In natürliches Sonnenlicht getauchte Baumwollfelder mit singenden Arbeitern sorgen für die idyllische

Hallelujah (1929) Hauptattraktion Nina Mae McKinney

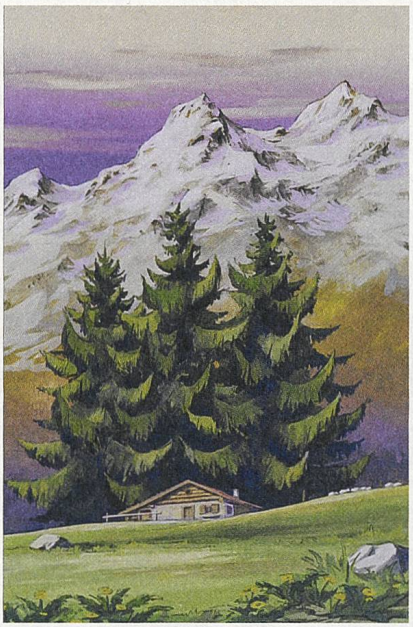
Verklärung schwarzen Landlebens; der professionelle Chorgesang und die offensichtlich geschulte Stimme von Haynes entlarven aber das Authentische als kalkuliert-inszeniert (der Ton wurde teilweise im Studio nachsynchronisiert). Auch wenn Zekes kleine Brüder die Familie mit «spontanem» Stepptanz unterhalten, können die zerlumpten Klamotten nicht über die geprobte Perfektion der Darbietung hinwegtäuschen. Anderen Szenen verleiht die filmische Gestaltung eine geradezu expressionistische Note, so als Chick den Prediger von seiner Kirchgemeinde weg in den Wald lockt: eine wild singende, tanzende, klatschende Menschenmenge wirft gespenstische Schatten an die Wand und betont damit filmische Ästhetik ebenso wie die zügellose Ekstase der Schwarzen. Solche Inszenierungsstrategien sind zugleich ideologisch fragwürdig und ästhetisch bestechend. So auch der Showdown, der mit Chicks Unfalltod und Zekes Mord an Hot Shot endet. Der nächtlich-düstere Zypressensumpf dient dem Racheakt als natürlicher, aber auch urtümlich-mythischer Schauplatz, der einmal mehr «Primitivität» konnotiert. Doch trotz allem wird man das Gefühl nicht los, dass der weisse Blick auf die schwarze Kultur diese nicht ganz verfälscht, dass Momente wie Zekes Mahnpredigt in traditioneller *call and response*-Manier oder Chicks Flusstaufe – trotz stellenweise grotesker Überzeichnung – seltene Einblicke gewähren.

Für gemischte Gefühle sorgt auch die moralische Lektion, denn wie in vielen Pre-Code-Filmen dient sie vor allem als Vorwand für die Darstellung des Unmoralischen (der Production Code, die Selbstzensur der Filmindustrie, wurde erst ab 1933 strikt durchgesetzt). Die mal berechnende, mal triebgesteuerte – hellhäutige! – Afroamerikanerin entspricht gängigen Vorstellungen der Zeit, und ihr böses Ende ist nicht zuletzt als implizite Warnung vor der Rassenmischung zu lesen. Dennoch ist *Nina Mae McKinney* in der (psychologisch wenig plausiblen) Rolle die Hauptattraktion. Vidor entdeckte die erst 16-Jährige in der *chorus line* einer Broadway-Show, und mit dem Erfolg von Hallelujah wurde sie als erster schwarzer Filmstar gefeiert. Der Ruhm war nicht von Dauer, und dem gelegentlichen Vergleich mit Josephine Baker hält McKinney nicht stand. Weder ist ihr Tanz im Jazzcafé zu Beginn sonderlich virtuos, noch beweist sie grosses Gesangstalent. Doch mit ihrer ebenso burschikosen wie erotischen Körpersprache und Mimik strahlt sie einen unbändig-frechen Charme aus. Bevor sie in Zekes Armen stirbt, erklärt Chick ihre Flatterhaftigkeit mit den Worten: «I never knew what I wanted.» Und wie seine Hauptfigur, so wirkt auch der ganze Film: verworren, verwirrend und irgendwie doch betörend.

Susie Trenka

Arupusu no shôjo Haiji
Regie: Isao Takahata; Musik: Takeo Watanabe; Sound Director: Yasuo Uragami. Japan, Zulyo Enterprises, 1974
Deutsche Bearbeitung: Andrea Wagner (1977), Musik: Gert Wilden

Die Schweizer Berge zwischen Sehnsucht und Idylle



Johanna Spyris «Heidi»-Romane verdanken ihre Popularität in Japan primär der Sehnsucht nach jenem Leben im Einklang mit der Natur, von dem sich die moderne japanische Gesellschaft im 20. Jahrhundert zunehmend entfernt hat. Mit seiner Zeichentrickfassung Arupusu no shôjo Haiji (1974) wollte *Isao Takahata* den auf Leistung getrimmten Sporthelden und kämpfenden Robotern des damaligen Mainstreams ein entschleunigtes Plädoyer für die Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen entgegenstellen. Deshalb widmet er Heidis erster Zeit auf der Alp insgesamt 19 von 52 Folgen und fokussiert auf jene unspektakulären Alltagsszenen, die in den meisten Verfilmungen der Dramaturgie zum Opfer fielen.

Kindliche Erzählperspektive

Das Publikum sollte die Schweizer Bergwelt mit den Augen und Ohren der wissbegierigen Heidi selbst entdecken. Diese Entdeckerperspektive zeigt sich schon in den kindlichen Fragen des Titellieds «Oshiete» («Sag mir») von *Takeo Watanabe* und *Eriko Kishida*: «Warum kann ich das Pfeifen von weit her hören? Warum warten diese Wolken auf mich? Sag es mir, Grossvater, sagt es mir, ihr Tannen auf der Alp! Warum färbt sich der Schnee rosa? Wo versteckt sich der Wind?»

Mit einem Harfen-Glissando kündigt sich der traumartige Charakter dieses Vorspanns an, in dem Heidi in luftiger Höhe schaukelt und mit den Wolken über das Dörfli schwebt. Als Kontrast zur sanften japanischen Popsängerin werden jene Szenen, bei denen Heidi festen Boden unter den Füssen hat, von den in Zürich aufgenommenen Jodlerinnen *Nelly* und *Varny Schwarz* begleitet.

In der kindlichen Wahrnehmung des an sich realistischen Settings fand Takahata auch die Rechtfertigung für eine Umsetzung als Animationsfilm. So rennt das fünfjährige Mädchen nach dem Ablegen der einengenden Kleider mühelos zu einer Reprise von «Oshiete» mit den Ziegen den Berg hinauf, während diese werkgetreue Schlüsselszene im Realfilm eher lächerlich wirken würde.

Kulturelle Einebnung

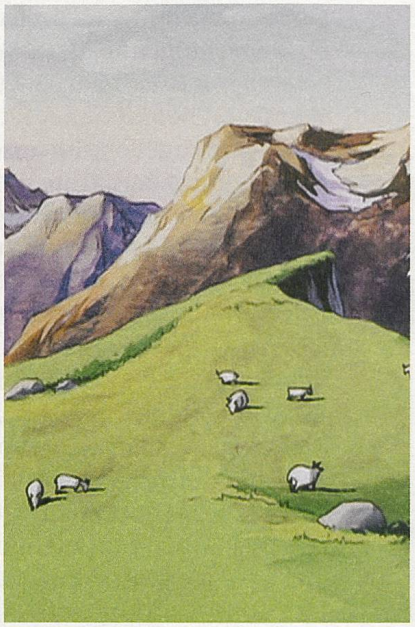
Wer allerdings mit der 1977 entstandenen deutschen Synchronfassung aufgewachsen ist, wird sich nicht nur wegen veränderter Dialoge ganz anders an diese Szenen erinnern. Bereits der aufdringliche Titelsong des Schlagerkomponisten *Christian Bruhn* betont mit dem Text «Heidi, deine Welt sind die Berge, denn hier oben bist du zuhaus' … komm doch heim, find dein Glück, komm doch wieder zurück» die von Takahata bewusst vermiedene Aussensicht der Erwachsenen.

Bei Heidis befreiendem Tanz mit den Ziegen fehlt die Verbindung zum Titellied vollständig. Stattdessen überbrücken unnötige Dialoge die vermeintliche Leere. Gleichzeitig passt die natürliche Stimme der zwölfjährigen *Christin Fiedler* im Gegensatz zur 27-jährigen japanischen Synchronsprecherin so gar nicht zu Aussehen und Verhalten der stilisiert gezeichneten Fünfjährigen.

Die nicht unübliche Praxis der Beta-Technik der siebziger Jahre, Haiji eine komplett neue Tonspur zu verpassen, erscheint aus kommerziellen Gründen verständlich. Schliesslich war die deutsche Ausstrahlung Aufhänger einer gigantischen Heidi-Merchandising-Maschinerie, die auch auf Tantiemen aus Tonträgern abstützte. Leider wurden dabei neben den japanischen Popsongs auch authentisch berndeutsche Volksweisen wie der «Fyrabe Jodel» konsequent aus der Handlung eliminiert. Die Anpassung an den deutschen Massengeschmack verwässerte zudem die genretypisch weibliche Erzählperspektive, indem die liebevolle Erzählerin durch eine Männerstimme ersetzt wurde.

Unterschiedliche Grundstimmungen

Entscheidender für das emotionale Eintauchen in Heidis Welt ist jedoch die lyrisch-melancholische, von Takeo Watanabe kongenial vertonte Grundstimmung der Serie. Schon in den ersten Szenen in einem verlassenen Hinterhof kommt die Verlorenheit des Waisenkinds zum Ausdruck. Mit dem Ausklingen eines Akkordeonmotivs harrt Heidi der Dinge in der frühmorgendlichen Stille. Mithilfe der Musik gelingt es Takahata auch, im Publikum jene Überwältigung auszulösen, die er beim Betrachten des Alpenpanoramas oberhalb von Maienfeld 1973 selbst erlebt hatte. So untermalt Watanabe das Sichtbarwerden der majestätischen Berge mit einem aufsteigenden Hornmotiv über verheissungsvollem Streichertremolo. *Gert Wildens* rhythmusbetonte Untermalung der deutschen Fassung bleibt hingegen oft den Bewegungen der Figuren verpflichtet. Selbst beim Auftreten eines Steinbocks imitiert er die aufsteigenden Schritte des Tiers, während Watanabe mit einer Alphornfanfare und ehrfürchtiger Stille auf Heidis Staunen reagiert.



Der zwischen sizilianischem Mandolinentremolo und sanft perlender Popmusik changierenden Sentimentalität Watanabes setzt der Heimatfilm-Routinier Wilden das klarinettenlastige Idiom von Unterhaltungsorchester und bayerischer Volksmusik entgegen. Weil seine viel idyllischere Musik meist unauffällig im Hintergrund bleibt, wirken Heidis tief erlebte Empfindungen in der deutschen Fassung bisweilen viel schwächer.

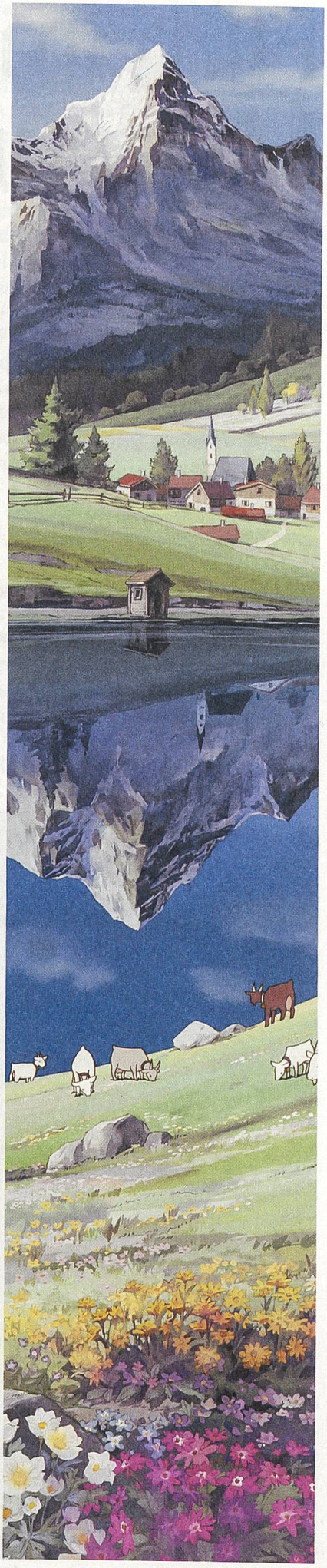
Akustische Einfühlung

Die unterschiedlichen Filmmusikkonzepte der beiden Komponisten zeigen sich besonders schön an der Figur des Alpöhi. Für dessen Bernhardiner verwenden sowohl Watanabe als auch Wilden ein unveränderliches Leitmotiv. Der Grossvater, den Wilden ebenfalls mit einem stimmungsunabhängigen Bassmotiv charakterisiert, klingt bei Watanabe jeweils so, wie Heidi ihn gerade erlebt. So wird seine Unnahbarkeit von Hackbrettklängen im Stil eines Italowesterns begleitet. Sein Hadern mit der Welt kommt wiederum in einer schwermütigen Streicherkantilene zum Ausdruck.

Heidi selbst vertraut ihre Probleme den Tannen hinter der Alphütte an, deren Rascheln im Wind ihr Geborgenheit vermittelt. Solch japanische Naturmystik ersetzt hier Spyris religiöse Auseinandersetzung mit Schuld und Sühne. Weil die Filmemacher Atmosphäre höher gewichten als dramaturgische Ökonomie, bestimmen Wind und Wetter einen guten Teil der Handlung. Dabei kommt den Geräuschen in der Originalfassung eine wichtigere Rolle zu als der Musik. Einzig dem Schnee, der die Tannen zum Schweigen bringt, verleiht Watanabe mit sphärisch unterlegten Ostinati einen unwirklichen Charakter.

Gemessen an Absicht und Erfolg der deutschen Bearbeitung ist Wilden zu Recht stolz auf seine am Heimatfilm orientierte Partitur. Hätte man dem deutschsprachigen Publikum jedoch wie bei späteren japanischen Serien Watanabes dynamische Melancholie schon damals zugemutet, wäre Takahatas oft belächelte «Heidi»-Adaption wohl auch hierzulande als Grundstein des magischen Realismus seines Meisterwerks Grave of the Fireflies (1988) erkannt worden.

Oswald Iten



Film im Museum

Katharina Ammann

Studium der Kunstgeschichte in Genf, Oxford und Bern.
2009 Dissertation «Video ausstellen. Potenziale der Präsentation».
Sie ist Abteilungsleiterin und Mitglied der Institutsleitung
am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich.

Über das schwierige Stellen laufender Bilder

© Antonio Masolotti

Peter Fischli / David Weiss: Arbeiten im Dunkel, 1995 12 Videos à 8h,
Installationsansicht Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais, Genf, 1997

Seit zwanzig Jahren erobern Filme auch Ausstellungshallen, aber eigentlich sind die laufenden Bilder mit den laufenden Betrachtern unvereinbar. Wie lassen sich audiovisuelle Werke trotzdem in Museen zeigen?

«Wir verfügen in unserer Kultur also über zwei Modelle, die es uns erlauben, Kontrolle über die Zeit zu erlangen: die Immobilisierung des Bildes im Museum und die Immobilisierung des Zuschauers im Kinosaal. Beide Modelle versagen allerdings, wenn die bewegten Bilder in den musealen Raum versetzt werden. Die Bilder laufen in diesem Falle weiter – aber die Zuschauer beginnen ebenfalls zu laufen.» Boris Groys, 2003

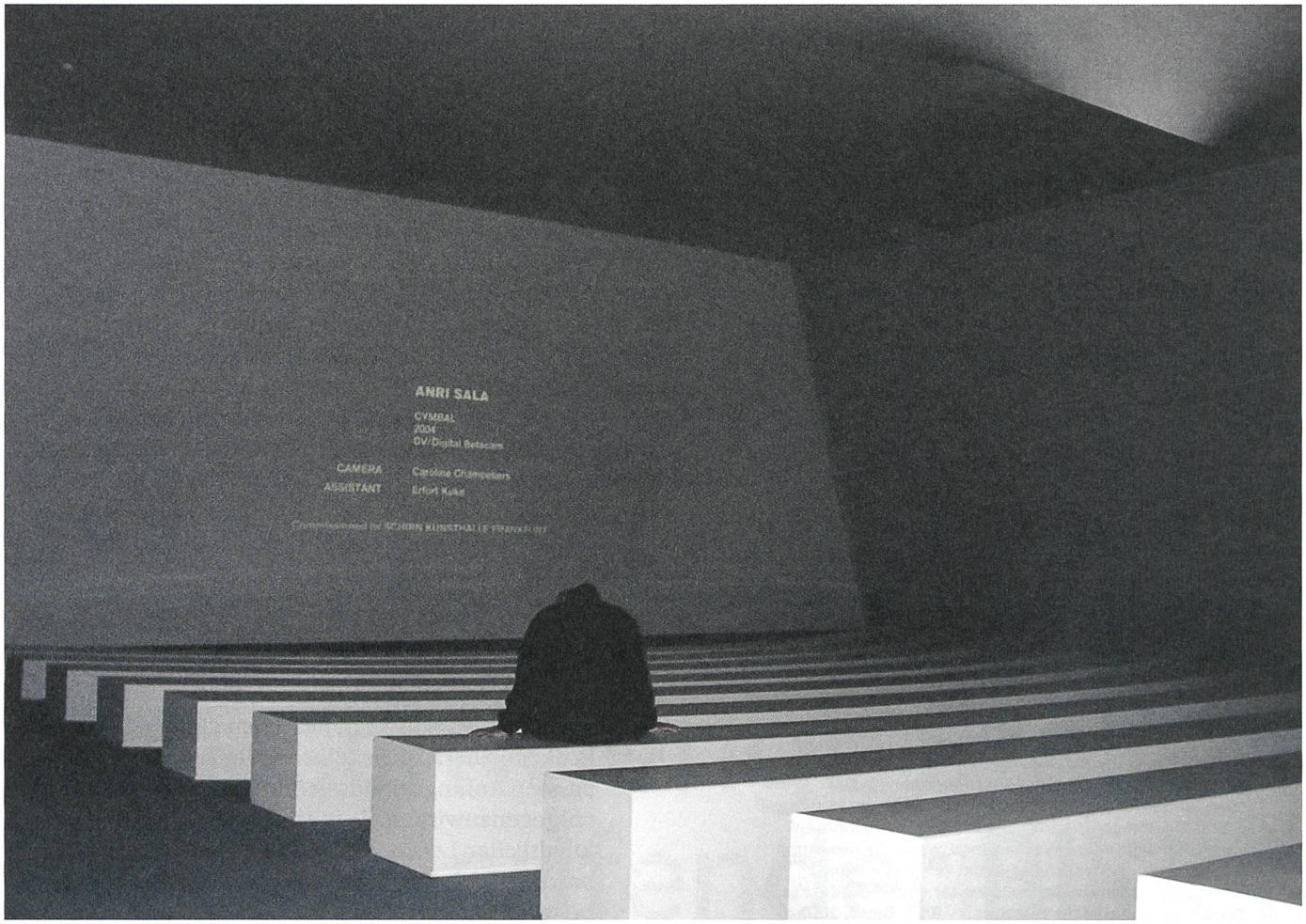
Das bewegte Bild, das seit Mitte der neunziger Jahre als Videokunst die Ausstellungshallen und Kunstmuseen erobert, stellt Kuratoren, Künstler und Publikum vor ein ganz neues Problem: Die Dauer des Werks kollidiert mit der Zeit des Betrachters. Während Jahrhunderten haben sich Ausstellungsbesucher angewöhnt, im eigenen Tempo an den Exponaten vorbeizuschlendern, ein Werk vielleicht länger, aber durchschnittlich doch nur wenige Sekunden lang zu betrachten. Gelegentlich verlangsamt man seinen Schritt, weicht anderen aus, blickt aus dem Fenster, kehrt nochmals zu einem Bild oder Objekt zurück, bleibt stehen, neigt sich vor, betrachtet ein Detail. Das Werk bleibt in sich gleich, auch wenn sich mit zunehmender Betrachtungsdauer zusätzliche Bedeutungsebenen und Zusammenhänge offenbaren mögen. Völlig anders verhält sich die Zuschauerin im Kino. Sie sitzt während 90 Minuten still – so lange, wie sie sonst allenfalls in einer ganzen Ausstellung verbringt –, und nur ihre Augen folgen dem Film. Diese Form der Versenkung, auch Immersion genannt, ist nur dann möglich, wenn Körper und Raum nahezu ausgeblendet werden können. Wir müssen uns nicht bewegen und im Raum orientieren, sondern versinken im Sessel, versinken im Dunkel und versinken im Sog der bewegten Bilder vor uns.

Die Unvereinbarkeit des laufenden Bildes mit dem laufenden Betrachter, die Boris Groys in «Medienkunst im Museum» anspricht, kennen wir aus eigener Erfahrung. Die Besucherin merkt, dass sie mit ihrem üblichen Ausstellungsverhalten den filmischen Arbeiten nicht gerecht werden kann, der Künstler realisiert, dass seine Arbeit nie ganz angeschaut wird, und der Kurator versucht, diesen Widerspruch mit Präsentationsstrategien wie Kinobestuhlung, Black Boxes, Aufführzeiten et cetera abzuschwächen. Über diese spezifischen Herausforderungen der Medienkunst im Museum wird seit zwanzig Jahren viel debattiert. Gerade bei umfassenden Ausstellungen wie der Documenta in Kassel oder der Biennale in Venedig rechnen Rezensenten bis heute gerne vor, wie viele Tage und Wochen die Besucher allein für die Videos und Filme aufwenden müssten. Seither wurden verschiedene künstlerische und kuratorische Modi des Zeigens erprobt. Zwei solcher Strategien greift nun die Filmausstellung «Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge» im Alpinen Museum in Bern in ihrem Konzept exemplarisch auf: die Fragmentierung und die Verräumlichung.

Fragmentierung: Überforderung oder Selbstbestimmung

Auf künstlerischer Ebene haben sich mehrere Möglichkeiten herauskristallisiert, der Frustration der verpassten Anfänge in Ausstellungen mit Film und Video entgegenzuwirken. Zum einen durch den Einsatz des inhaltlichen Loops, wie es etwa das Künstlerpaar Hubbard / Birchler in ihren komplexen cineastischen Arbeiten vormacht. Ohne klar definierten Anfang fällt die Deutung der Handlung je nach Einstiegsmoment immer anders aus. Zum andern kann auch gleich ganz auf eine kausale Narration verzichtet und die zersplitterte Wahrnehmung unseres – ursprünglich durch die TV-Fernbedienung ausgelösten – Zapping-Verhaltens zitiert werden. Als Fischli / Weiss 1995 in «Arbeiten im Dunkel» 96 Stunden Videomaterial auf 12 Monitoren zeigten, spielten sie auf diese mediale Überforderung an und überliessen der Betrachterin eigenverantwortlich die Wahl, was sie sich wie lange anschaut. Peter Fischli und David Weiss, deren gesamtes Schaffen um alltägliche Dinge und Begebenheiten kreist, zeigen in diesen Videos dermassen gewöhnliche und undramatische Szenen, dass wir trotz unseres zwangsläufig lückenhaften Schauens nichts Wesentliches verpassen. Wiederum anders verhält es sich, wenn der Künstler selbst die Fragmentierung eines Videos oder Films vornimmt, wie etwa Christian Marclay in seiner Montage The Clock (2010). Da Marclays Video, bestehend aus unzähligen Filmszenen mit Uhren und Zifferblättern, 24 Stunden dauert, sprengt es die Grenzen jedes Films und erlaubt uns gleichzeitig, in dieser Aneinanderreihung unzähliger Fragmente die Struktur der Arbeit nach wenigen Minuten zu verstehen.

Der Ausstellung «Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge» liegt dasselbe Prinzip zugrunde. Hundert Schweizer Bergfilme werden zu zentralen Themen wie Aufstieg, Gipfel, Katastrophe oder Heimkehr neu zusammengeschnitten. Es entsteht ein Remix, das uns als Format alles andere als fremd ist angesichts der unzähligen Filmfragmente, die uns via Facebook und Youtube erreichen, und der



© Katharina Ammann

Projektionsraum der Ausstellung 3' Ausstellungsarchitektur von Asymptote, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2004/05

Tatsache, dass wir die meisten Kinofilme ohnehin nur als Trailer kennen. Die 100 Spielfilme werden durch die Collagierung auf die Länge eines einzigen Films von 60 Minuten verdichtet, da es dem Besucher kaum möglich wäre, mehr als einen Film während eines Ausstellungsbesuchs anzuschauen. Gleichzeitig bedient sich das Konzept auch räumlich einiger der Dispositive, wie sie für die besonderen Ausstellungsbedingungen der Videokunst entwickelt wurden.

Verräumlichung des Zeitmediums

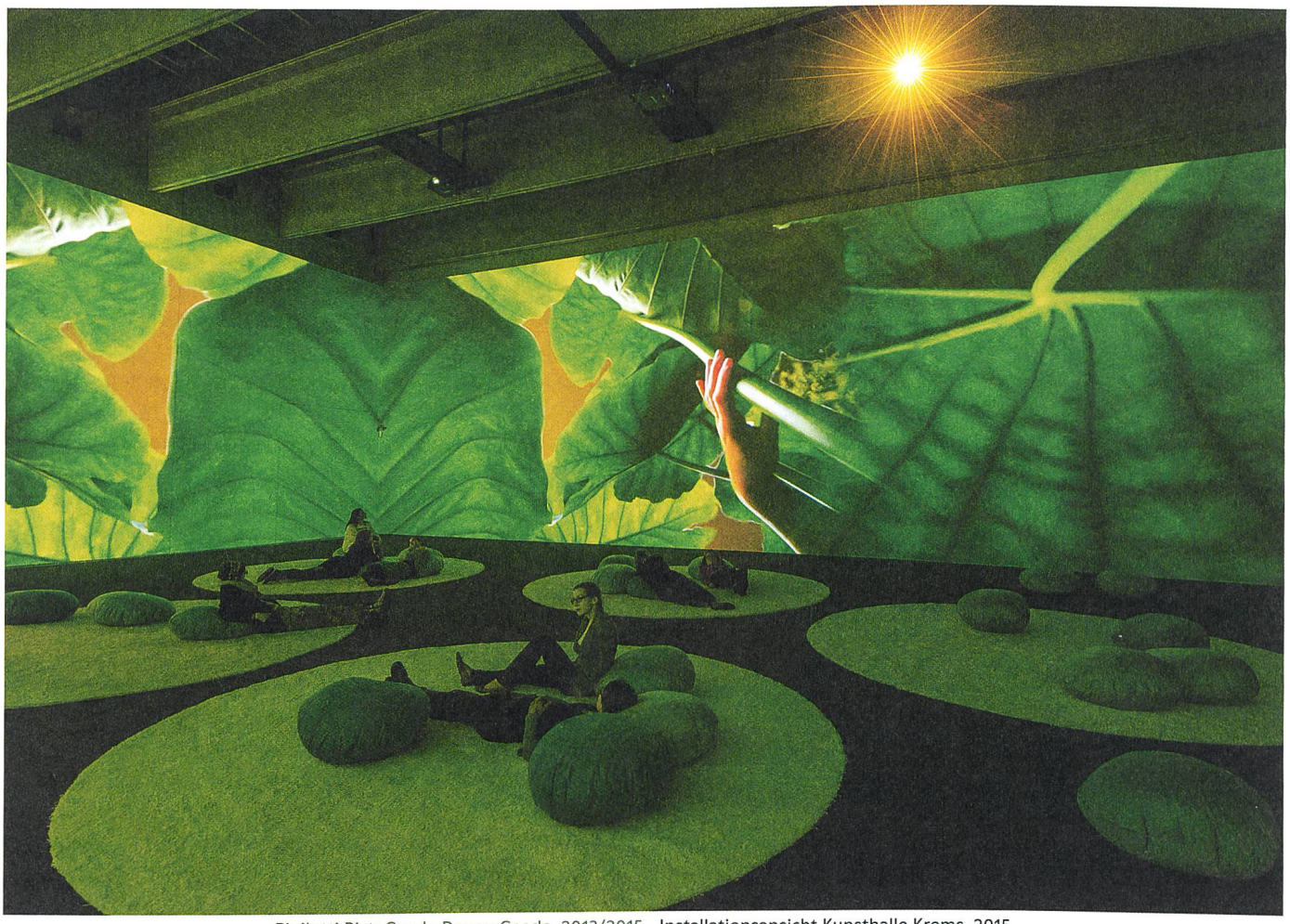
Einer der Gründe, warum sich die Videokunst in den Anfangsjahren kaum im Museum etabliert hat, liegt also in der Diskrepanz von Videodauer und Besucherzeit. Schon früh entstanden deshalb Video-Objekte, etwa von Nam June Paik, bei denen es nicht ausschliesslich um den filmischen Inhalt, sondern auch um eine räumliche Setzung ging, die der Besucher durch die eigene Bewegung erfassen kann. Diese Entwicklung reicht von skulpturalen Objekten über interaktive Installationen bis zu immersiven Projektionen in der Black Box, die zwar das Kinodispositiv simulieren, aber einen grundlegenden Unterschied aufweisen. Meistens sind die Sitze unbequem und zu wenig, und die Leute drängen sich am Eingang, um gleich wieder gehen zu können, sodass eine Immobilisierung des Betrachters wie im Kino und eine totale Versenkung in das filmische Geschehen nur bedingt stattfinden. Trotz der Bezüge zum Kinoraum stellt die Projektion eine installative Situation dar, auf die sich der Besucher physisch einlassen und in Bezug setzen muss.

Generell reagieren wir meist unbewusst auf räumliche Bedingungen. In der Kunst jedoch – vor allem seit den sechziger Jahren und oft in Zusammenhang mit Video und Direktübertragungen wie etwa bei Bruce Naumans «Erfahrungsarchitekturen» – wird dem Besucher die Möglichkeit einer bewussten Selbstwahrnehmung in Raum und Zeit geboten. In Naumans «Live-Taped Video Corridor» (1970) sieht man sich auf einem Monitor am Ende eines engen Gangs von sich selbst weglaufen und beobachtet distanziert, aber in Echtzeit, das eigene Verhalten im Raum. Als eher lustvoll manipulativ hingegen lassen sich Inszenierungen wie jene von Pipilotti Rist beschreiben, die für ihre Wand- oder Deckenprojektionen gleich die Kissen, Sitzsäcke oder Liegeflächen bereitstellt. Dabei soll die Qualität des Filmischen gar nicht unabhängig vom sinnlichen Gesamterlebnis beurteilt werden. Womit Rist in ihren Arbeiten offensichtlich spielt, gilt letztlich für jede Ausstellung in mehr oder weniger starkem Mass: Jeder Raum ist gestimmt und verfügt über ein Ambiente (Gernot Böhme, «Atmosphären», 1995), und dementsprechend unterschiedlich fallen Erfahrung und Interpretation aus, wenn wir uns einen Film auf einem Bürostuhl, einer Holzbank oder im Liegen anschauen, auf Monitor, Leinwand oder Smartphone, in einem hellen, dunklen, engen oder hohen Raum.

Ausstellung als Erfahrungsarchitektur

Die Filmcollage im Alpinen Museum setzt gezielt auf die Wirkung variabler Präsentationsformen. Sie ist als Parcours durch unterschiedlich gestimmte Räume angelegt, deren Szenografie die inhaltliche Thematik der gezeigten Filmfragmente verstärken soll. Die Positionierung der Besucher wird den dramaturgischen Etappen des Bergfilms angeglichen. Im Raum des anfänglichen Zweifels wird das Hin und Her der Emotionen durch zwei parallele Projektionen verdeutlicht, im Raum des Aufstiegs kann der Besucher etwas angestrengt auf einer schiefen Ebene Platz nehmen, im Raum der Euphorie hängt der Himmel voller Monitore, deren bunte Bilder die Schönheit der heilen Bergwelt vermitteln. Es folgen das steile, enge Couloir, die Katastrophe, der einsame Gipfel, Abstieg und Ankunft.

Diese Ausstellung ist eigentlich ein Experiment: Das Individuum wird in eine Besuchergruppe eingeteilt, sein üblicherweise selbständiges Ausstellungsverhalten auf ein Minimum reduziert, der Rundgang sowohl räumlich wie zeitlich vorgegeben und die Rezeptionsbedingungen damit weitgehend orchestriert. Dennoch würde ich behaupten, dass trotz diesen manipulativen Vorgaben die kritische Distanz des Betrachters zur Dramatik des Filmgeschehens grösser ist als im Kino. Obwohl sich gewisse Faktoren wie die kühler werdende Wandfarbe, die schiefe Sitzlage oder das angestrengte Hochblicken vielleicht nicht sofort ins Bewusstsein senken, so verhindern sie doch die totale Immersion in die filmische Realität, zu der erst Dunkelheit und Immobilität führen. Hier jedoch bleibt der reale Raum sichtbar, der Wahrnehmende in Bewegung und die Wirklichkeit somit überprüfbar. Die narrative Brüchigkeit der zusammengeschnittenen Filmszenen trägt ebenfalls dazu bei, dass in dieser Ausstellung sowohl eine Auseinandersetzung mit dem Genre des Bergfilms als auch mit den generellen Bedingungen des bewegten Bildes in Ausstellungen stattfinden kann und wir im besten Fall sogar mehr über die eigenen Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster erfahren. ×



© Lisa Rastl

Pipilotti Rist: Gnade Donau Gnade, 2013/2015 Installationsansicht Kunsthalle Krems, 2015
(Ausstellung «Pipilotti Rist. Komm Schatz, wir stellen die Medien um & fangen nochmals von vorne an»)

Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge

Tereza Fischer

ist Filmwissenschaftlerin und Verlags- und Redaktionsleiterin von Filmbulletin. Sie ist zwar keine besondere trainierte, aber eine begeisterte Wanderin.

Eine Art Making-of

Das museale Ausstellen von audiovisuellen Werken hat Konjunktur. Aus Filmen ein eigenes Kunstwerk zu machen und dabei den Raum miteinzubeziehen, hat bisher noch kein Museum gewagt. Das Alpine Museum in Bern setzt mit der Filmcollage über die Beziehung des Menschen zum Berg auf Innovation und Experiment.

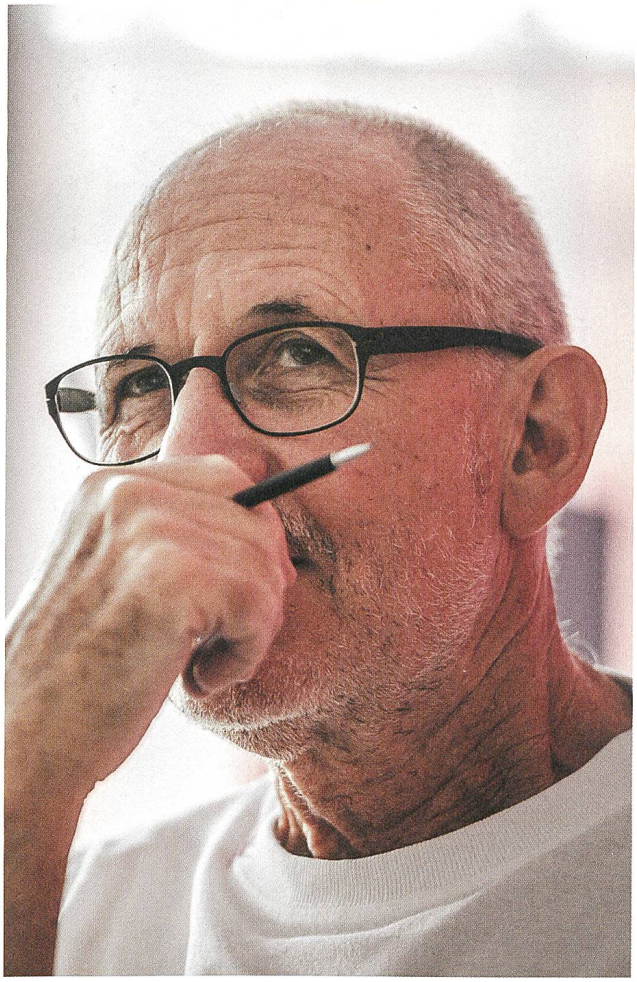
Holz, Schaumgummi oder Sand? Wie soll die Passage in der Ausstellung gestaltet werden, die zum «Gipfel-Raum» führt und nur mit Tonausschnitten bespielt wird? Im Sitzungsraum des Alpinen Museums in Bern diskutiert das Projektteam die Materialität und damit die Atmosphäre des letzten zu gestaltenden Raums. Eine weiche, nebelartige Qualität ist gefragt. Auf die Vorschläge von Szenograf *Philipp Clemenz* reagiert Drehbuchautor *Antoine Jaccoud* mit Assoziationen und Verbindungen zu seiner Geschichte. Von ihm stammt die filmische Reise zum Berggipfel, die hier als begehbare Filmcollage entsteht. Aus dem Laptop auf dem Tisch gibt *Marcel Derek Ramsay,* der für die Montageregie verantwortlich ist, zu bedenken, dass die Auswirkungen der Beschaffenheit der Wände die Tonqualität verändert. Zerknittertes Papier, Watte oder doch Luftpolster? In die Diskussion, die in Englisch, gespickt mit deutschen und französischen Ausdrücken geführt wird, schalten sich immer wieder auch *Beat Hächler*, Leiter des Alpinen Museums, und *Gian Suhner*, der die Produktionsleitung innehat, ein.

Hier sitzen alle Beteiligten an einem Tisch und «befruchten sich gegenseitig». Sechs Wochen vor der Eröffnung verändert sich das Projekt immer noch in den Details, und immer noch werden neue Ideen geboren. «Es funktioniert übers Anprobieren, übers Machen», sagt Hächler. Das liegt an der Komplexität des Vorhabens. In der Startphase hat sich das Trial-and-Error-Verfahren als richtiger Weg herauskristallisiert, denn am Anfang war lange nicht klar, wie man am besten vorgehen sollte: die klassische Problematik der Frage «Was war zuerst: das Huhn oder das Ei?». Wer soll zuerst eine Grundlage für die Arbeit der anderen liefern? Die Auswahl der Filmausschnitte und die Szenografie warteten auf das Drehbuch, das Drehbuch auf die Filmausschnitte und die Szenografie und die Szenografie wiederum auf die Geschichte und die Filmcollage. Schliesslich war es Philipp Clemenz, der aufgrund einer dramaturgischen Idee von Antoine Jaccoud erste Raumentwürfe vorlegte. Seither bewegt man sich hin und her, baut um, reagiert auf die anderen. Das braucht Zeit. «Eigentlich ist das der Idealfall in der Museologie, so wünscht man sich die Zusammenarbeit aller Akteure: Alle reagieren aufeinander und treiben sich gegenseitig an. Aber das auszuhalten, ist verdammt schwierig», gibt der Kurator zu.

Der Berg ruft, die Frau bremst

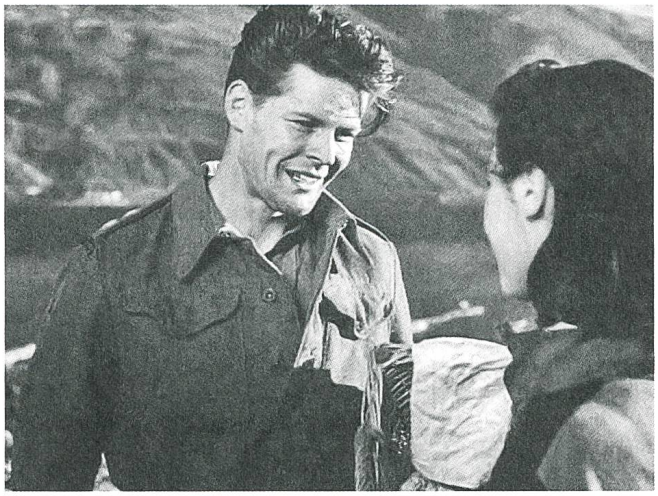
In den Ausstellungsräumen wird währenddessen gehämmert und gebohrt. Im «Idylle-Raum» wird uns ein Einblick gewährt. Auf einem Podest, der mit einem Kunstrasen überzogen ist, liegen wir und blicken hoch in den Himmel, der sich auf den sieben Bildschirmen über erhabenen Bergen langsam vom Dunkel der Nacht in den Tag verwandelt. Die Screens bieten die Möglichkeit, sieben unterschiedliche Filmausschnitte

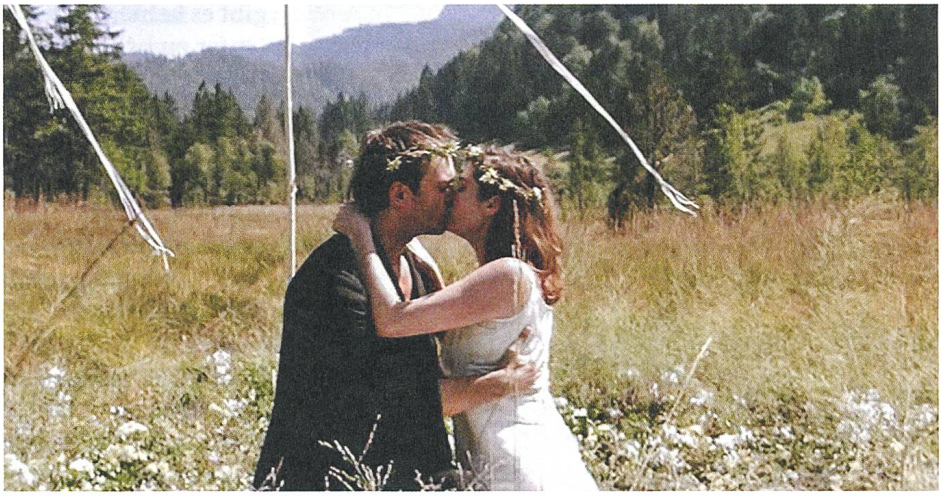
Philipp Clemenz

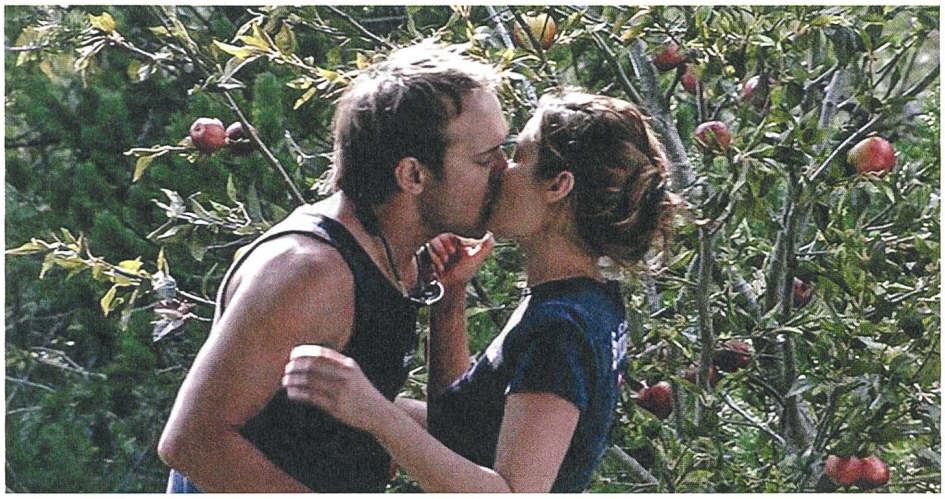


© David Schweizer

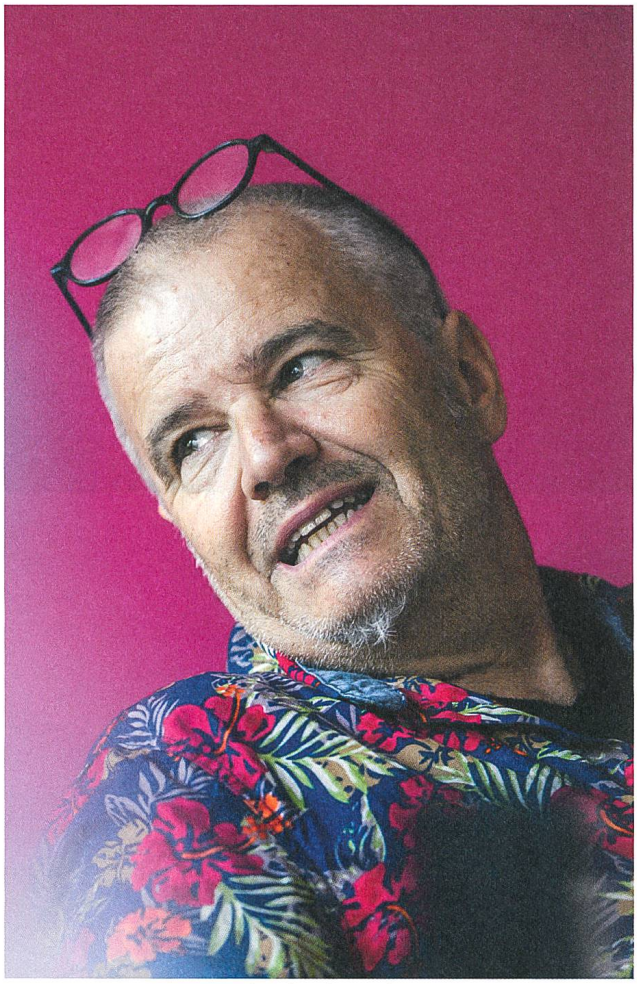
Hier sitzen alle Beteiligten an einem Tisch und «befruchten sich gegenseitig».







Multiscreenprojektion im Idylle-Raum
Simultane Ansichten und multiplizierte Gefühle



© David Schweizer

Antoine Jaccoud

gleichzeitig zu betrachten, und so erscheinen nach den fragmentierten Himmelsaufnahmen plötzlich Bilder und Szenen aus unterschiedlichen Epochen des Schweizer Films nebeneinander: leicht bebende Gräser und Blumen im Wind, Tiere und entzückte Touristen, die in phantastische Landschaften blicken, Liebespaare und befreit im Bergsee badende Nackedeien – bis Max Rüdlinger in einer Szene aus Das Schweigen der Männer dieses Treiben über der Waldgrenze lakonisch kommentiert: «Es ist schön, gemütlich, komfortabel, aber langweilig.»

Antoine Jaccouds Idee für die Geschichte war von Anfang an «a hero's journey», die er als Reise eines Helden beschreibt, den die Abenteuerlust packt, der aber möglicherweise auch diesem Ruf nicht gleich folgt. Dennoch macht er sich schliesslich auf in die Berge, wo ihn bereits früh erste Hindernisse erwarten. Seine Persönlichkeit, seine Schwächen und Stärken zeigen sich im Kampf mit den ersten Schwierigkeiten. Er erlebt jedoch auch erste Erfolge und überwältigende Gefühle der Freiheit und Schönheit der Natur. Und der Berg lockt. Die Freude und Hoffnung, das Ziel zu erreichen, steigen. Doch bald kommen echte Probleme auf unseren Helden zu. Er findet sich plötzlich mit dem Rücken zur Wand wieder. Alles selbst verschuldet. Der Gipfel scheint ausser Reichweite, und der Berg zeigt seinen wahren Charakter als weisse Hölle. Auf dem Gipfel scheint der Held nicht nur an seinem Ziel, sondern auch an einem psychischen und physischen Tiefpunkt angelangt zu sein. Sicherheit gibt es keine mehr, der Held hat der erhabenen Natur Opfer zu bringen. Der Berg erweist sich als schrecklich schön und schrecklich hässlich zugleich. So hoch oben ereilt den Helden die Katastrophe, eine Lawine, ein Steinschlag. Der Abstieg in die Alltagswelt gelingt, bei der Ankunft ist der Held aber nicht mehr der, der er mal war. Der Berg aber hat sich nicht verändert und bewahrt seine Geheimnisse.

Was nach einem klassischen Abenteuerdrama tönt, ist für Jaccoud, der mit Ursula Meiers Sister ein existenzielles Drama in den Walliser Bergen geschrieben hat, vor allem die Reise des Helden zu sich selbst. Doch wer ist dieser Held in einer Collage aus hundert verschiedenen Filmen? In diesem etwa sechzigminütigen Film fehlt der klassische Protagonist, mit dem wir sympathisieren könnten. Der «Held» besteht aus vielen Figuren, die sich zum Gipfel aufmachen. Aber auch die Ausstellungsbesucher begeben sich auf eine Tour, auf ein entpersonalisiertes Abenteuer einer Bergbesteigung. Darin spiegelt sich die Besonderheit der Vermischung von Film und Ausstellung, und Jaccoud beschreibt es als Verschmelzung von drei verschiedenen Erfahrungsdimensionen, jener der Zuschauer, jener der Museumsbesucher und jener der Wanderer. Das wiederum erfordert eine dreifache Dramaturgie: Ausgehend vom Ablauf einer Bergbesteigung sind auch die räumliche und szenografische Abfolge und die Filmerzählung in neun Teile strukturiert.

Normalerweise erfindet Antoine Jaccoud Geschichten fürs Kino und organisiert eine emotionale Reise für die Filmzuschauer. Gereizt an diesem Projekt hat ihn, das Kino für einmal zu verlassen für einen experimentellen Ausflug in ein Ausstellungsprojekt, in den dreidimensionalen Raum. Die Berge sind Jaccoud als Thema vertraut, nicht nur im Film. An der Vorführung im Berner Schlachthaus seines Theaterstücks «Alpabzug», einer *farce noir* über die globale Erwärmung in den Bergen, hat er denn auch Beat Hächler kennengelernt. Damals, 2011, entstand die Idee für ein gemeinsames Projekt. Das Alpine Museum kannte er damals noch nicht.

Gerne nahm Jaccoud die Herausforderung an, die fiktionale Reise diesmal mit einer körperlichen Erfahrung der Besucher zu kombinieren. Der bergaffine Drehbuchautor hat zwecks Recherche mit Alpinisten über ihre Erfahrungen gesprochen. «Ce sont les femmes qui freinent», war eine der Aussagen, die er mitgenommen hat. Die Frau als retardierendes Moment im Spannungsaufbau zu nutzen, hat Jaccoud gefallen. Ein Novum war für ihn auch, die Zuschauer mit einem Film ohne Protagonisten zu fesseln. Obwohl ein hochalpines Abenteuer genügend Spannung und Wendepunkte bietet, müssen die Emotionen in erster Linie von der Collage evoziert werden. Dafür sorgen subtile Brüche in der Erzählung.

Abmagerungskur für die Szenografie

Für den Weg der Besucher durch den Ausstellungsraum hätte Jaccoud gerne viele physische Herausforderungen eingebaut, ein steiniges Gelände etwa mit

Rampen, wie man sie aus den Wanderschuhläden kennt. «Ein bisschen Lunapark» hatte er sich gewünscht. Schliesslich gehört die Befindlichkeit der Besucher, wie sie in jedem Raum wieder anders gestimmt wird, zum emotionalen Erleben des Gesamten. «Am Anfang stand ein langer Parcours für die Besucher zur Diskussion», bestätigt Philipp Clemenz. Hier aber prallten doch kulturelle Unterschiede aufeinander. Hächler wollte von so viel Vergnügungspark und Geisterbahn nichts wissen. So magerte die szenografische Gestaltung in den Ausstellungsräumen immer mehr ab. Ganz zur Zufriedenheit des erfahrenen Szenografen, der eine schlichte räumliche Inszenierung zugunsten der Wirkung der Filmcollage für richtig hält. So dominieren in den Räumen nun dezente Schwarzweisstöne. Das Schwarz der Vorhänge und die allgemeine Verdunkelung der Räume stehen im Dienste einer möglichst guten Projektion. Die Ausnahme bildet der «Idylle-Raum», in dem eine grüne Wiese die Besucher zur Gemütlichkeit einlädt.

Wie alle in diesem experimentellen Projekt muss auch Clemenz flexibel bleiben und auf die laufenden Änderungen der Collage reagieren. Das geht aus praktischen und finanziellen Gründen aber nicht immer, die weiss gebeizten Balken etwa, die sich durch alle neun Räume in verschiedenen Funktionen als Konstante ziehen, können nicht von einem Tag auf den anderen geliefert werden. Für die Planung dienten deshalb detaillierte, massstabgetreue Arbeitsmodelle als Diskussionsgrundlage. Und immer wieder ausprobieren: ausgestopfte Murmeltiere, Räume voller Gemälde, aufwendige Lichtführung oder Wände tapeziert mit rot-weiss-karrierten Tischtüchern. Alles reizvolle Ideen, aber in diesem Fall scheint sich ein Weniger-ist-mehr zu bewähren. Nicht zuletzt, weil das experimentelle Gesamtprojekt durchaus ein Risikospiel ist: Während in klassischen Ausstellungen ein fehlendes Exponat oder gar ein unfertiger Raum die Gesamtschau nicht verunmöglichen, handelt es sich hier um eine Ausstellung nach dem Lichterkettenprinzip. Alles ist in Serie geschaltet und miteinander aufs Engste verwoben. Es ist wie bei einer Weihnachtsbeleuchtung, wo jedes einzelne Lämpchen intakt sein muss, damit das Ganze glanzvoll erstrahlt.

Auch das Konzept, die Besucher in zufällig entstandenen Gruppen von etwa zwanzig Personen getaktet durch die Ausstellung respektive durch die Geschichte zu führen, ist für das Museum neu. Da gibt zumindest die langjährige und eingespielte Zusammenarbeit von Beat Hächler und Philipp Clemenz etwas Sicherheit. Zusammen haben sie bereits erfolgreich Expositionen im Stapferhaus Lenzburg realisiert. Für beide ist diese Fokussierung auf den Film aber neu.

Arbeitsmodell

© David Schweizer

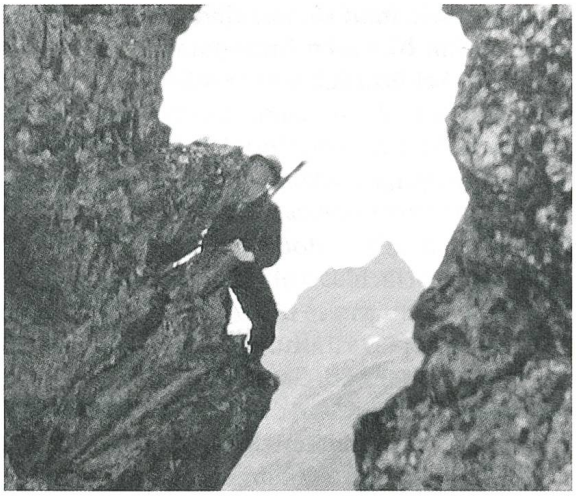
Ausstellung als doppeltes Experiment

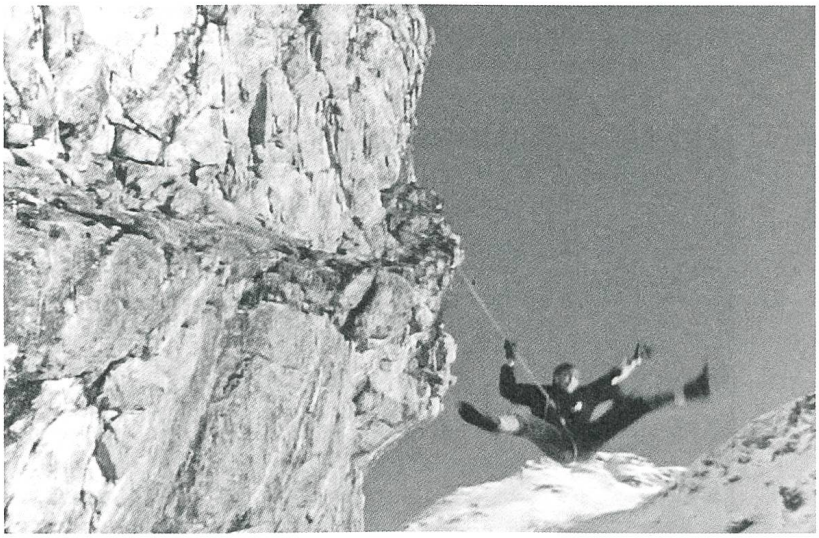
Dem Film gegenüber bringt Beat Hächler vor allem die Erfahrung als Zuschauer entgegen. Die Begegnung mit Antoine Jaccoud, der eigene Geschichten erfindet, hat ihn aber ermutigt, etwas Neues zu wagen und nicht nur Film als Ausstellungsmaterial zu nehmen, sondern daraus etwas Originäres zu erschaffen: einen Film, der erzählend als Emotionsmaschine funktioniert und der damit auch dem Programm des Alpinen Museums entgegenkommt. Das Haus widmet sich der Beziehung der Menschen zu den Bergen. Im Zentrum stehen kulturelle Phänomene und Fragen der Identität, der Bedeutung der Berge für die Schweiz.

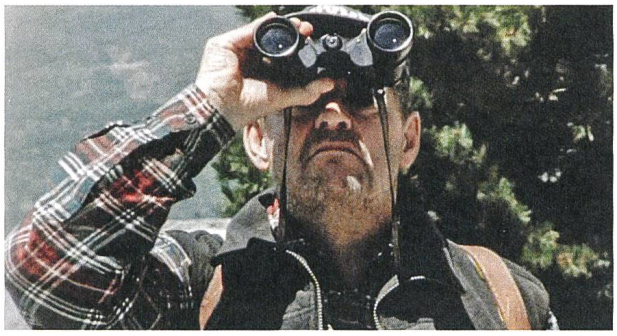
Die erste Annäherung an das Filmprojekt war eine wissenschaftliche: Filmhistorisch, chronologisch ging es erst mal darum, die Entwicklung des Bergmotivs im Schweizer Film nachzuvollziehen. Noch bevor Gian Suhner 2013 zum Team stiess, hatte sich Hächler gegen eine Reproduktion dieses Wissens in der Ausstellung entschieden, und damit gegen eine Kategorisierung und Pauschalisierung, wie sie eine didaktische und auf prägnante Aussagen reduzierende Aufbereitung mit sich gebracht hätte. «Es war ein Schwenk vom Kulturhistorischen zum freien Werk», sagt Hächler. Ab diesem Punkt richteten sich die Recherchen auf Experimentalfilme und Filmcollagen.

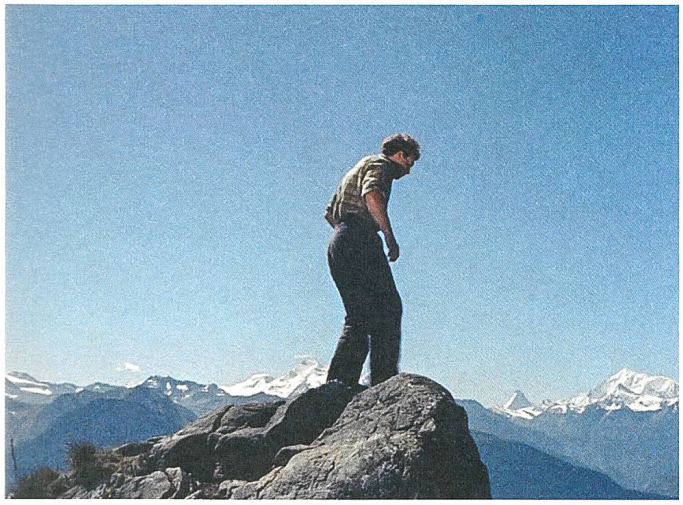
Neues auszuprobieren und damit auch Innovation im Museumsbereich zu betreiben, ist die Hauptmotivation für das aufwendige und risikoreiche Experiment. Die Besucher als weisse Mäuse? Vielleicht. Aber das Versuchsergebnis und die emotionale Wirkung der Ausstellung wird jeder für sich feststellen und beurteilen dürfen. Wie erlebt man einen Film, wenn man vor der Leinwand steht,

«Es war ein Schwenk vom Kulturhistorischen zum freien Werk.»

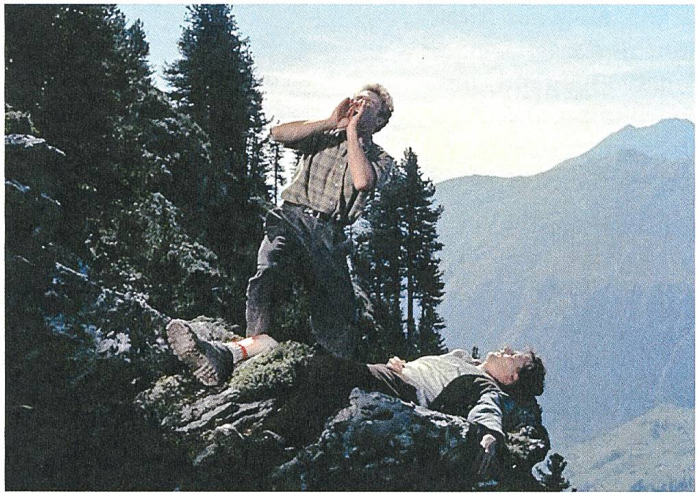








Die Katastrophe
Ausschnitte aus mehreren Jahrzehnten
Filmgeschichte verbinden sich
zur packenden Szene eines Absturzes



gemeinsam auf einer Kunstwiese liegt und in den fiktionalen Himmel hinaufschaut oder nebeneinander «auf dem Gipfel» kniet? Lenken die Mitbesucher ab? Verhindert das unbequeme Sitzen das Eintauchen in die Geschichte, oder erlebt man sie im Gegenteil intensiver, weil man selbst involviert ist? Interessanterweise spricht Hächler von konservativen Zügen der Ausstellung, schliesslich kontrolliere man das Tempo und die Tiefe der Rezeption. Die Besuchsdauer von etwa einer Stunde lässt sich nicht abkürzen, eine längere Verweildauer ist nicht möglich. Das sei antizyklisch zur aktuellen Ausstellungspraxis, in der man auf Individualität der Erfahrung setzt.

Eigentlich schafft die Filmcollage eine doppelte Experimentsituation, einerseits die Verortung des Films in einer räumlichen, sinnlich erfahrbaren Situation, die eng mit dem Ausstellungsobjekt verzahnt ist, andererseits ist die Filmcollage selbst ein Experimentalfilm, der nochmals auf einer anderen Ebene die Wahrnehmung der Zuschauer/Besucher herausfordert. Dabei kommen die Assoziationen der Betrachter zum Zug, ihre Biografie, etwa das Alter, die Bergerfahrung oder die Kenntnis des Schweizer Films. Die Filmcollage soll aber unabhängig von Filmwissen oder kunsthistorischer Vorbildung verständlich sein und die Lust am Entdecken und an Geschichten befriedigen. Und am Wiederentdecken: Die Reise durch die Schweizer Filme soll die Lust wecken, bestimmte Filme wiederzusehen.

© David Schweizer

Marcel Derek Ramsay, Mirella Nüesch, Beat Hächler, Gian Suhner, Antoine Jaccoud

Freche Mischung der Filmausschnitte

Wie passt eigentlich Experimentalfilmcharakter und der Anspruch, eine Ausstellung für ein breites Publikum zu bieten, zusammen? Die Geschichte sollte immer verständlich sein, trotz der Montage, der Art und Weise, wie verschiedenartig sich Brüche dazwischenschalten, wie heterogen das Material ist. Man versucht, die Zuschauer mit einer eher konventionellen Dramaturgie abzuholen, bedient bestimmte Sehgewohnheiten, baut jedoch immer wieder Brüche sowie eine reflexive und ironische Ebene ein. Hächler erhofft sich gar eine subversive Qualität der Collage, wenn etwa vaterländische Werte mit den Befreiungsschlägen des Neuen Schweizer Films vermischt werden. Was in einer filmhistorischen Übersicht als nachvollziehbares Vorher und ein darauf aufbauendes (oder eben zerstörerisches) Nachher folgt, ist hier wild durchmischt, die Geschichte von den verschiedenen emotionalen und ideologischen Haltungen gegenüber der Bergwelt durchdrungen. Besucher mit ganz klaren Meinungen können plötzlich das Gleiche aus verschiedenen Perspektiven betrachten.

Auch der Autor Jaccoud sieht ein Erkenntnispotenzial in dieser Vermischung. Mit der Wiederholung und Zusammenstellung ähnlicher Szenen bemerkt man bestimmte Erzählmuster und Ikonografien stärker. Man kann vor allem den dramaturgischen Aufbau besser einschätzen, weil man auf solche Wiederholungen stösst. Damit können die Zuschauer durchaus über die Dramaturgie von Bergfilmen nachdenken, aber eben auch über die Berge, übers Kino im Allgemeinen. «Der Subtext ist da, und die Ironie», sagt Jaccoud.

Immer wieder ergänzt Jaccoud den Rohschnitt, «die Skizzen», die Marcel Ramsay oder die junge Cutterin *Mirella Nüesch* aus den Ausschnitten montieren. Da fehlt noch ein Prop, ein Rucksack etwa, hier noch eine Variante des Abstiegs. Während Jaccoud inhaltlich die Geschichte verfeinert und Komplettierungswünsche anbringt, suchen Ramsay und Nüesch in den über 1400 Filmausschnitten. Ramsay hat alle Filme gesehen. Ihm ist wichtig zu wissen, wie die Szenen jeweils in den Filmen sitzen. Das Schnittteam näht aus dem disparaten Material eine neue filmische Welt zusammen. Figuren aus verschiedenen Filmen scheinen sich so anzuschauen, aufeinander zu reagieren, nehmen die Bewegung oder den Dialog aus der vorherigen Szene auf. «Das ist eben Montage.»

Ramsay arbeitet nicht das erste Mal mit Found Footage. Heuer hat er in Solothurn seinen ersten langen Film vorgestellt, Der Meister und Max, eine liebevolle Hommage an Clemens Klopfenstein und gleichzeitig ein «abendfüllender» Trailer. Das Experiment ist von der Kritik begeistert aufgenommen worden, denn wie Marcel Ramsay Szenen aus Klopfensteins zehn Filmen montiert und damit eine neue Geschichte erzählt, ist neu, überraschend und frech, und es funktioniert.

Schweizer Filme wiederentdecken

Ramsay und Jaccoud sprechen begeistert von ihrer Zusammenarbeit und von gegenseitigem Vertrauen. Obwohl sie sich erst bei diesem Projekt kennengelernt haben, hat es sofort gefunkt. Man spürt, dass sich alle Beteiligten gegenseitig schätzen, mit Enthusiasmus und Experimentierfreude dabei sind und gemeinsam nach der besten Lösung suchen. Dass es nur wenige Beteiligte sind, vereinfacht die Organisation und Kommunikation.

Für die Materialbereitstellung mussten als erstes die Filme bestimmt werden. Schnell war klar, dass man sich auf Schweizer Werke und auf Spielfilme beschränken würde. Von der ursprünglichen Liste von gut 250 Filmen sind viele wegen Nichtverfügbarkeit ausgeschieden. Es sind überraschenderweise nicht die ältesten Werke, sondern jene aus den siebziger und achtziger Jahren, die (noch) nicht digitalisiert sind. Natürlich stand auch die Rechteabklärung am Anfang, aber das Projekt wurde von allen Seiten tatkräftig und grosszügig unterstützt.

In über hundert Filmen geeignete Szenen zu finden, ist eine Mammutaufgabe. Ursprünglich sollten zwanzig Studierende der École cantonale d'art in Lausanne und der Zürcher Hochschule der Künste beim Visionieren und Extrahieren der Filmausschnitte helfen. Zu diesem Zweck erarbeitete der Drehbuchautor nach der groben inhaltlichen Struktur der Geschichte ein detailliertes und ausgeklügeltes Analyse- und Kategorisierungsformular. Jede interessante Szene wäre beschrieben und einem Kapitel in der Geschichte, einer Stimmung, den dominierenden Gefühlen, dem Dialog und vielem mehr zugeordnet worden. Als nach einem Testlauf mit Alain Tanners Messidor klar wurde, dass die Erfassung eines einzigen Films bis zu zehn Stunden dauert, reduzierte man das Team auf vier Masterstudierende, die die Szenen nur noch grob einteilen und dafür gleich selbst thematische Rohschnitte erstellen, die Jaccoud und Ramsay gemeinsam in mehreren Durchgängen verfeinern. So ist Mirella Nüesch, die gerade ihren Master im Schnitt abgeschlossen hat, für den komplexen Schnitt der Multiscreen-Projektion verantwortlich, etwas, das sie noch nie vorher gemacht hat – aber das hat auch sonst noch fast niemand vor ihr.

Sechs Wochen vor der Eröffnung stehen noch offene Fragen im Raum, zum Beispiel der Umgang mit verschiedenen Sprachen oder der Tonspur im Allgemeinen. Jede Szene verfügt über eine eigene Atmo, die Hintergrundgeräusche, und die Unterschiede zwischen einem Film aus den dreissiger Jahren und einem seit den Siebzigern sind gewaltig. Die minimalistische Atmo des frühen Werks prallt auf einen elaborierten Tonteppich, das Sounddesign der neueren Filme. Alles einander anzugleichen, hält Marcel Ramsay aber für falsch. Es soll durch Geräusche oder Musik, die über viele Szenen gestülpt werden, um sie zusammenzuhalten, keine Clipästhetik entstehen. Das heterogene Bildmaterial würde so der Tonspur untergeordnet. Die Brüche zu erhalten, ist hier wertvoll, denn die hörbaren Unterschiede tragen zur Aufmerksamkeit für die Variation der Bilder bei und machen die Erzählform spürbar.

Auch wenn die Visionierung der über hundert Filme das Aufwendigste am gesamten Projekt war, schätzten alle die Reise durch die Schweizer Filmgeschichte und freuten sich darüber, Unbekanntes zu entdecken und viele Werke wiederzusehen.

Miniatur einer Geschichte

Eine filmische Bergbesteigung aus Fragmenten anderer Geschichten zu erzählen, ist ein Unterfangen, das entschieden auf die Neugier der Besucher setzt. So sind auch Ausstellungstitel und Plakat rätselhafte «Miniaturen einer Geschichte, die nicht zu viel verraten soll». Beat Hächler wollte die Formelhaftigkeit von Einworttiteln unbedingt vermeiden, es sollte nicht bereits eine bestimmte Erwartung geschürt werden. Der ungewöhnlich lange Titel «Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge» mutet barock, anachronistisch an. Er ist dem Gedichtband von Niklaus Meienberg entlehnt, der ihn selbst aus einer Dissertation «umtopfte», wie er die Methode nannte, Stiche, Zeitungsauschnitte, Inserate und Bilder mit seinen Gedichten zu kombinieren. Auch Meienberg verwendete fremde Texte, aus denen er eine Gedichtcollage bastelte und aus fremden Versatzstücken und eigenen Ergänzungen ein Kunstwerk erschuf.

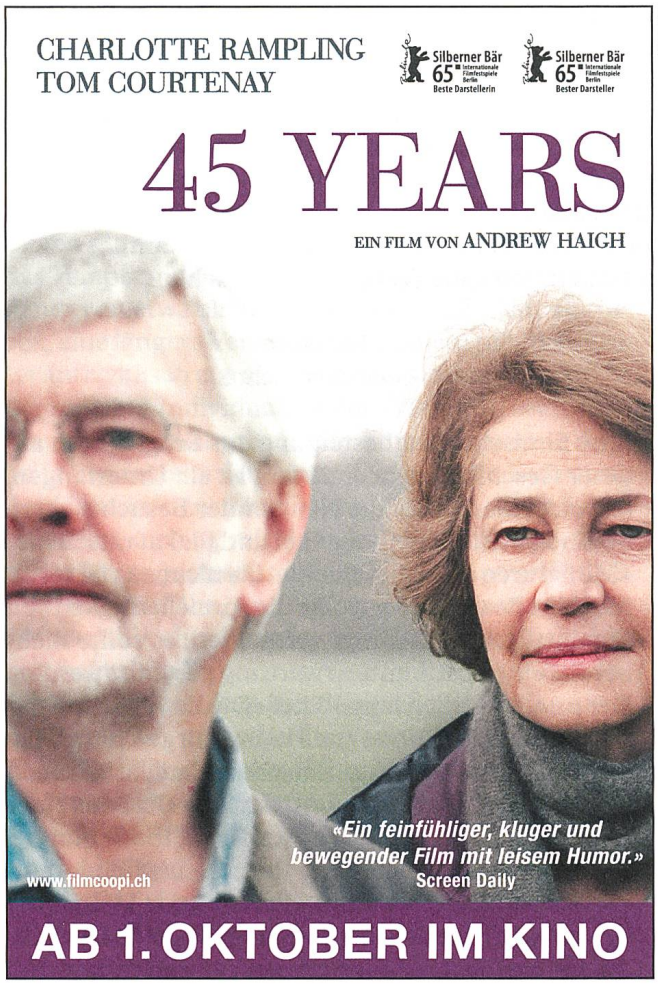
Das Ausstellungplakat entspricht ebenfalls nicht der heutigen Praxis, wonach das Dargestellte prägnant den Ausstellungsinhalt vermittelt. Zwei Männer, lediglich bekleidet mit Socken und Wanderschuhen, stapfen vom Betrachter weg durch den Schnee. Die Fotografie von Christoph Bangert ist derart beschnitten, dass wir die Männer nur ab ihrem nackten Allerwertesten abwärts sehen. Ein Bildfragment, das Fragen aufwirft. Man spielt mit der Offenheit und Assoziationen, mit den Spekulationen über den Sinn und über die Fortsetzung des Geschehens ausserhalb der Bildränder. Das Bild und der Ausstellungstitel, ein zweifaches Fragezeichen, das zur Abenteuerreise im Museum einlädt. ×

Die Filmcollage funktioniert als doppeltes Experiment: in der Verortung des Films in einer räumlichen, sinnlich erfahrbaren Situation und als Experimentalfilm als Herausforderung der Wahrnehmung.

→ Infos:
Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge.
Eine Filmcollage.
Alpines Museum der Schweiz, Bern
3. Oktober 2015 bis 7. August 2016

→ Projektteam:
Gesamtleitung: Beat Hächler; Produktionsleitung Filmcollage: Gian Suhner; Drehbuch und Dramaturgie: Antoine Jaccoud; Szenografie: Philipp Clemenz; Montageregie: Marcel Derek Ramsay; Montage: Marcel Derek Ramsay, Barbara Weber, Mirella Nüesch, Noemi Preiswerk; Audiodesign und Mischung: Stratis Skandalakis und Ramon De Marco

Anzeige



Anzeige

FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'500 Lokalen, Shops und Kulturtreffpunkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.

propaganda

ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

Film-Konzepte
Herausgegeben von M. Krützen, F. Liptay und J. Wende

auch als eBook

Susanne Marschall (Hg.)
Heft 39
Satyajit Ray
113 Seiten, zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen
€ 20,–
ISBN 978-3-86916-446-5

Der bengalische Regisseur, Musiker und Filmkomponist Satyajit Ray zählt zu den Ausnahmeerscheinungen des internationalen Kinos. Das Heft greift aus dem umfangreichen Werk Rays exemplarisch Filme heraus, in denen Rays Kunst des gesellschaftskritischen Kinos zur Geltung kommt.

Fabienne Liptay (Hg.)
Heft 40
Milena Canonero
114 Seiten, zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen
€ 20,–
ISBN 978-3-86916-448-9

Milena Canonero zählt zu den herausragendsten Kostümbildnerinnen unserer Zeit. Das Heft versammelt Beiträge zu ihren Entwürfen, betrachtet ihren Einfluss auf die Mode und wirft einen Blick hinter die Kulissen. Damit wird die Arbeit Milena Canoneros erstmals in einer umfassenden Darstellung gewürdigt.

et+k
edition text+kritik · 81673 München
www.etk-muenchen.de

Kurz belichtet

2 DVDs 6 Bücher

DVD →

Wenn Liebende Liebende spielen

The French Lieutenant's Woman (Karel Reisz, GB 1981) Format 1:1.85, Sprache: Englisch, Untertitel: Englisch. Vertrieb: Criterion Collection (Achtung: Code 1)

Es gibt Filme, die auf einem Erzählkniff aufbauen, den die Wissenschaft *Mise en Abyme* nennt. Mit dem eigentümlichen französischen Begriff ist ein Verdoppelungseffekt gemeint, der zum Beispiel dann entsteht, wenn ein Film erzählt, wie ein Film gedreht wird; oder, allgemeiner gesagt, wenn eine Geschichte die Geschichte davon erzählt, wie eine Geschichte erzählt wird. Typischerweise sind solche Effekte auffällig und sollen vom Publikum als solche erkannt werden. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf die Konstruiertheit eines Films und machen den Vorgang des Erzählens selbst zum Thema. Zudem können sie – und darin liegt der Reiz der Sache – für den Zuschauer rasch schwindelerregend werden, besonders wenn sie sich über mehr als zwei Stufen ausdehnen wie etwa in Christopher Nolans Inception (USA/GB 2010), wo einer träumt, dass einer träumt, dass einer träumt, dass einer träumt …

Weniger spektakulär, aber nicht weniger raffiniert, ist die Ausgangslage in The French Lieutenant's Woman von *Karel Reisz* (GB 1981), der in einer restaurierten Fassung soeben beim amerikanischen Label Criterion herausgegeben wurde. Der Film basiert auf *John Fowles'* gleichnamigem Roman, der lange Zeit als unverfilmbar galt, da seine Kunstfertigkeit in der ausgeklügelten Verwendung sprachlicher Mittel liegt, die nicht ohne weiteres in das Medium Film übertragen werden können. Im Zentrum steht eine Film-im-Film-Situation: Die Schauspieler Mike und Anne, die heimlich eine Affäre haben, obwohl sie beide verheiratet sind, spielen die Hauptrollen in einem Film über ein Paar, das heimlich eine Affäre hat: Im viktorianischen England verlobt sich der gutsituierte Charles mit der Erbin eines vermögenden Tuchhändlers und wirft zugleich ein Auge auf die mysteriöse Aussenseiterin Sarah, von der man munkelt, sie sei eines französischen Leutnants «woman» (sprich: Hure) gewesen – ungeheuerlich in einer Welt rigider Moralvorstellungen, in der selbst der geringfügigste Anlass als Fauxpas gilt.

Reisz und sein Drehbuchautor, der spätere Nobelpreisträger *Harold Pinter*, belassen es nicht bei der reinen Verdoppelung einer Liebesgeschichte. Stattdessen macht die Ähnlichkeit der beiden Handlungsstränge wie von selbst neugierig und fordert zum Vergleich auf: Wo verhalten sich die beiden Paare gleich, wo zeigen sich Unterschiede? Hat die Geschichte der viktorianischen Affäre Einfluss auf jene der Gegenwart? Ist es gerade umgekehrt? Oder färben die beiden Handlungsstränge zu gleichen Teilen aufeinander ab?

Das Bonusmaterial enthält eine Folge der Fernsehserie The South Bank Show von 1981, in der Karel Reisz, John Fowles und Harold Pinter über den Film sprechen, ausserdem Interviews mit *Jeremy Irons* und *Meryl Streep* sowie mit dem Komponisten *Carl Davis* und dem Cutter *John Bloom*. Letzterer erzählt unter anderem, weshalb er einen bestimmten Schnitt aus The French Lieutenant's Woman für den besten seiner gesamten Laufbahn hält. Und Meryl Streep, die hier eine ihrer ersten Hauptrollen spielte, beschreibt, welche Szene ihr am meisten Mühe bereitete – und welche für den Fortgang ihrer Karriere massgebend war: Wenig später besetzte sie Mike Nichols für Silkwood (USA 1983) – eine Art Erin Brockovich (Steven Soderbergh, USA 2000), aber ohne Happy End – aufgrund einer einzigen Einstellung aus The French Lieutenant's Woman.

Zufall oder nicht: Ebenfalls bei Criterion erhältlich ist ein Film, der sich nur zwei Jahre nach The French Lieutenant's Woman der gleichen Ausgangslage bedient: In Carmen (E 1983) erzählt *Carlos Saura* die Geschichte von Antonio (*Antonio Gades*) und Carmen (*Laura del Sol*), die die Geschichte der Oper Carmen als Flamenco-Version auf die Bühne bringen wollen – und während der Proben dasselbe Beziehungsdrama erleben wie die Figuren, die sie darstellen.

Philipp Brunner

Buch →

Zugewandtheit und Coolness

Michael Althen: Liebling, ich bin im Kino! Texte über Filme, Schauspieler und Schauspielerinnen. Herausgegeben von Claudius Seidl. München, Blessing, 2014. 351 S., Fr. 28.90, € 19,99

«Im Kino fand Althen die erstaunlichsten Antworten auf beinahe alle Fragen unserer Existenz», stellt Tom Tykwer in seinem Vorwort zu dieser Textsammlung des 2011 erst 48-jährig verstorbenen Filmkritikers Michael Althen fest, den er «einen analytischen Träumer» nennt, mit einem «Widerwillen gegen sogenannte ‹letzte Sätze› und einer ‹eigenwilligen› Schreibform, die der Annäherung mehr zutraute als dem Urteil, die aber dennoch immer eine Haltung verriet».

75 Texte aus den neunziger und den nuller Jahren versammelt dieser Band, gegliedert in neun Kapitel und durch ein Namensregister erschlossen. Geschrieben wurden sie überwiegend für die «Süddeutsche Zeitung», später die «FAZ» (bei denen er Redakteur war), aber auch für «Die Zeit», «Tempo» und «Focus».

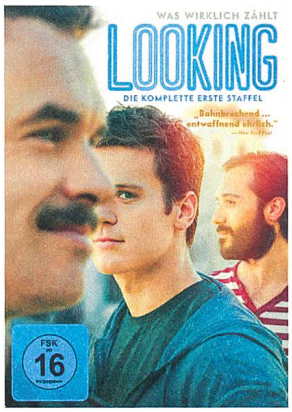
Es sind überwiegend Texte zu aktuellen Filmen, Porträts (oft Nachrufe), selten zu alten Filmen (meist aus Anlass einer DVD-Veröffentlichung). In der

Konfrontation von Film und Leben findet sich in all ihnen etwas Persönliches, nicht nur in den beiden, die – unter der Überschrift «Lehrer» – den Band beschliessen, zu Frieda Grafe und Peter Buchka. Eine schöne Mixtur aus Coolness und Zugewandtheit, wie sie auch der Autor für sich selber reklamieren konnte.

Frank Arnold

DVD →

Vorzeitig abgesetzt



Looking (Staffel 1, USA 2014) Format 1:1.78, Sprache: Englisch, Deutsch (DD 5.1), Untertitel: Deutsch, Englisch. Vertrieb: HBO/ Warner Bros. Entertainment (Code 2)

Der amerikanische Bezahlsender Home Box Office (HBO) gilt als Galionsfigur des amerikanischen Qualitätsfernsehens, der mit Serien wie Boardwalk Empire, Entourage, Game of Thrones, Six Feet Under, The Sopranos, True Blood und The Wire, aber auch mit Miniserien wie Mildred Pierce und Olive Kitteridge längst Fernsehgeschichte geschrieben hat. 2014 liess er sich auf das Abenteuer einer Serie mit ausschliesslich schwulen Hauptfiguren ein – um sie bereits nach der zweiten Staffel wieder abzusetzen.

Looking spielt, wie könnte es anders sein, in San Francisco, der Stadt, die auf der Landkarte der schwullesbischen Kulturgeschichte seit den Siebzigerjahren den Mittelpunkt bildet. Im Zentrum stehen drei Freunde: der 29-jährige Videospieldesigner Patrick (*Jonathan Groff*), der 31-jährige Künstler Augustín (*Frankie J. Alvarez*) und der 40-jährige ewige Kellner Dom (*Murray Bartlett*). Sie alle befinden sich an einem Scheidepunkt und sind auf je unterschiedliche Weise auf der Suche: nach privatem Glück, nach beruflichem Erfolg, nach einer sinnerfüllten Existenz. Patrick, der soeben eine Trennung hinter sich hat, stürzt sich in eine neue Beziehung und muss feststellen, dass er noch immer viel zu viel darüber nachdenkt, was andere von ihm denken könnten. Augustín kommt weder mit seiner Kunst noch mit seinem Freund so richtig voran, Dom wiederum sehnt sich nach einem beruflichen Neuanfang.

In acht Episoden à 25 Minuten kreisen die locker miteinander verwobenen Erzählstränge um die drei Protagonisten und ihre Alltagsnöte, Wünsche und Sehnsüchte und um das emotionale Gepäck, das jeder von ihnen mit sich trägt. Das ist so unterhaltsam wie bewegend, handwerklich stilsicher umgesetzt und macht Lust auf mehr – gerade so, wie es bei einer Serie sein soll. Wo also ist das Problem? Dass Looking nach nur zwei Staffeln wieder abgesetzt wurde, noch dazu von einem Sender, der bislang wenig Berührungsängste mit dem Thema Homosexualität zeigte, dürfte mit wirtschaftlichen Zwängen zu tun haben, von denen auch HBO nicht frei ist: Eine Serie mit schwulen Hauptfiguren lockt zwar viele Schwule, aber wenig Heteros vor den Fernseher. (Warum eigentlich? Und warum ist die Frage nicht so simpel, wie sie klingt?) Entsprechend wurde ihre Absetzung vor allem von Schwulen registriert – und mit zahlreichen enttäuschten bis erzürnten Kommentaren bedacht. Ganz einfach deshalb, weil es nach wie vor zu selten vorkommt, dass am Fernsehen oder im Kino mehr oder weniger authentische LGTB-Figuren zu sehen sind. «Brauchen wir», schreibt einer, «wirklich *noch* eine Serie über schrullige Heteros, Drachen oder professionelle Kriminelle? Und trotzdem hat HBO dem LTGB-Publikum den Rücken gekehrt und die einzige Serie in der Fernsehlandschaft abgesetzt, die wenigstens ansatzweise realistische schwule Figuren zeigt.» Immerhin, ganz verloren ist Looking nicht: Die erste Staffel ist soeben mit deutschen und englischen Untertiteln erschienen.

Philipp Brunner

Buch →

Interesse an Figuren und ihren Darstellern

Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen (Hg.): Brigitte Desalm. Filmkritikerin. Mit Kritiken und Texten von Brigitte Desalm, Essays von Thomas und Sascha Koebner. München, edition text+kritik, Film & Schrift, Band 19, 2015. 308 S., Fr. 36.90, € 28

«Er hat sich stets mit dem Publikum verbündet. Das war kein Kompromisslertum, sondern eine künstlerische Haltung die am Menschen, seinem Verhalten und seinen Möglichkeiten interessiert war.» Was Brigitte Desalm 1980 in ihrem Nachruf auf Helmut Käutner schrieb, gilt auch für ihre eigenen Texte – «genau in der Aussage, wohlbedacht im Urteil und populär in der Form», wie Thomas Koebner sie charakterisiert. Der 2002 61-jährig verstorbenen Filmkritikerin ist der jüngste, mittlerweile 19. Band der verdienstvollen Reihe «Film & Schrift» gewidmet, die deutsche Filmkritiker jeweils mit einer Textauswahl und biografischen Essays vorstellt.

Desalm war seit 1980 Leiterin des Filmressorts beim «Kölner Stadt-Anzeiger». Der überwiegende Teil der hier versammelten Texte ist dort erschienen, auf 208 Seiten 92 Kritiken (ausschliesslich) aktueller Filme, publiziert zwischen 1980 und 2002, sodann auf 66 Seiten 16 Porträts, anlässlich von Geburtstagen oder als Nachrufe; einige längere, darunter Texte über David Cronenberg und Gus Van Sant, entstammen der von Milan Pavlović herausgegebenen Filmzeitschrift «Steadycam». Darüber hinaus ist eine Reportage abgedruckt, für die sie 1999 mit dem Theodor-Wolff-Preis ausgezeichnet wurde.

Die Texte beginnen meist mit präzisen Beschreibungen, weiten dann den Horizont und kommen am Ende zu differenzierten Wertungen. Dabei spricht aus ihnen immer wieder Desalms Interesse an den Figuren und an deren Darstellern – schön, wie sie einmal von «einem Schauspieler, dem Tykwer zuletzt zu viel Raum gibt, ohne die Figur entsprechend ausgestattet zu haben» schreibt: ein Interesse, das sicherlich mit ihrer eigenen frühen Tätigkeit als Schauspielerin zu tun hat. Filmhistorische Bezüge benennt sie eher verhalten, so mancher Text lässt allerdings ihre Kenntnisse auch auf anderen Gebieten erkennen.

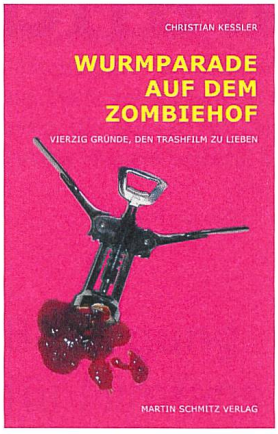
Wo die anderen Bände der Reihe oft lange einleitende Essays boten, ist dieser Teil hier extrem knapp ausgefallen: Auf neun Seiten steuern Thomas und Sascha Koebner, Vater und Sohn, persönliche Erinnerungen bei, wobei Thomas Koebner auch auf Brigitte Desalms Vielseitigkeit, etwa in den Rezensionen von Büchern, hinweist – die kann man immerhin über

die Website des «Kölner Stadt-Anzeigers» finden. Es gibt im vorliegenden Band aber keinen Hinweis auf die Ausgabe von «Steadycam», die ihr gewidmet war, auch nicht zu ihren Buchbeiträgen (Clint Eastwood, David Fincher). Auch der Kontext fehlt, der ihre Arbeit gegen die anderer deutscher Filmredakteure im selben Zeitraum abwägt oder aber die sogenannte Kölner Schule beleuchtet, die Tradition der Filmkritik im «Kölner Stadt-Anzeiger» vor ihr, mit Namen wie Hans Blumenberg, Helmut W. Banz, Rolf Thissen, Bodo Fründt oder Hans-Peter Kochenrath, und der einzigartigen Seite «Film im Bild» (1968–1974), die 1983 mit einem eigenen Buch gewürdigt wurde.

Frank Arnold

Buch →

Pointiertes und Flapsiges zum Trashkino



Christian Kessler: Wurmparade auf dem Zombiehof. Vierzig Gründe, den Trashfilm zu lieben. Berlin, Martin Schmitz Verlag, 2014. 286 S., Fr. 31.90, € 18,80

Trash ist nicht gleich Trash: *Christian Kessler*, der sich in den «Niederungen» des Genrekinos auskennt und zuletzt ein Buch über den Pornofilm publizierte, verteidigt Ed Wood gegen die Zuschreibung, «der schlechteste Regisseur der Welt» zu sein, und wendet sich gegen die «Mode, absichtlichen Trash zu produzieren», wie sie aktuell etwa von der «Sharknado»-Filmreihe repräsentiert wird, bei der fliegende (beziehungsweise durch einen Tornado aufgewirbelte) Haie ihre Opfer an Land attackieren. Kesslers etwas flapsiger Stil ist gewöhnungsbedürftig, aber im Allgemeinen dem Gegenstand angemessen. Im Gegensatz zu einigen deutschen Filmbüchern zum Trivialfilm, deren Verfasser trotz gegenteiliger Bekundungen durchgängig gelangweilt bis zynisch klingen, ist

Anzeige

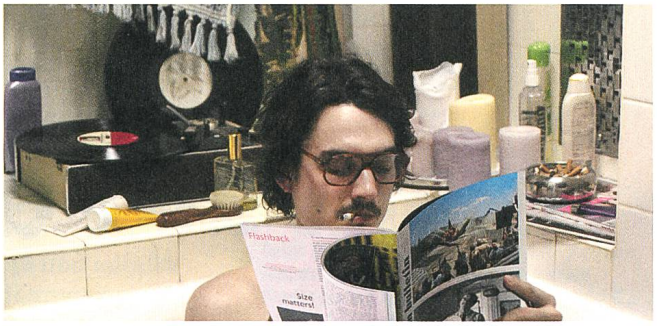
Schenken Sie sich und anderen

acht mal im Jahr

cineastisches Lesevergnügen.

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino
www.filmbulletin.ch



Filmbulletin-Jahresabo

mit 8 Ausgaben

für 75 Fr. oder 50 €

Reduziertes Filmbulletin-Abo

für 50 Fr. oder 33 €

für Studierende und Lehrlinge, mit Kulturlegi und AHV

Bestellen Sie via info@filmbulletin.ch
oder auf www.filmbulletin.ch

Filmbulletin-Abo Deutschland:
Bestellen Sie beim Schüren Verlag GmbH

+49 (0)6421 63084
oder ahnemann@schueren-verlag.de

Die wahren Bösewichte treiben ihr Unwesen nicht auf der Leinwand.

Leisten Sie sich eine eigene Meinung.

Kessler wirklich ein Liebhaber, selbst wenn es die vorgestellten Werke ihm nicht immer leicht machen, sie zu lieben. Über The Mighty Gorga (1969) vermerkt er, das sei «ein Jongleur ohne Arme, ein Amokläufer auf einer Hüpfstelze. Aber auch darin sehe ich eine gewisse Pracht». Ein pointierter Stil, so auch wenn er über Videokonsumenten bemerkt, dass sie «cineastisch nicht gerade den Wolfram Siebeck herauskehrten, wenn sie in der Videothek was Rumsiges für das Wochenende bunkern wollten».

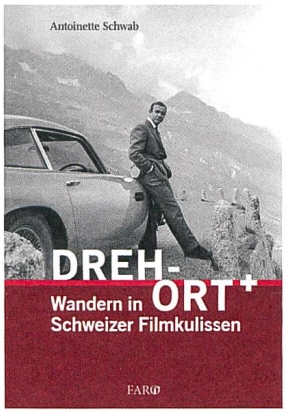
Das verbindet er durchaus mit einem politischen Bewusstsein, etwa wenn er zu dem ausschliesslich mit kleinwüchsigen Schauspielern besetzten B-Western The Terror of Tiny Town (1938) bemerkt, dass er «ausgesprochen anständig mit seinen Darstellern umgeht», oder aber den italienischen Söldnerfilm Häutet sie lebend als «Schmierpackung» einstuft.

In zehn thematisch organisierten Kapiteln werden – jeweils auf drei bis fünf Textseiten – vierzig Filme vorgestellt (einschliesslich Informationen zu ihren Regisseuren und teilweise auch zu den Darstellern), ergänzt um Reproduktionen von Plakatmotiven und gelegentlichen Szenenfotos; ein Personen- und Titelregister erschliesst den Band, dessen Texte vermutlich oft auf solchen basieren, die Kessler für die Zeitschrift «Splatting Image» verfasst hat.

Frank Arnold

Buch →

Bewegung für Filmfans



Antoinette Schwab: Dreh-Ort. Wandern in Schweizer Filmkulissen. Lenzburg, Faro/Fona Verlag, 2015. 224 S., Fr. 34.00

Die Landschaft als Zugang zur Seele von Filmfiguren, die Stadt, die selbst zur Hauptfigur wird, die Natur, die den Menschen beherrscht und unterwirft und für Drama sorgt. Nur selten spielen Filme in einem metaphysischen Nicht-Raum wie in Dreyers La passion de Jeanne d'Arc, vielmehr bestimmt der Handlungsort die Atmosphäre und das Verhalten der Figuren und ist Sujet unvergesslicher Filmbilder. Nicht selten sind die Spielfilmorte aber aus vielen verschiedenen Drehorten zusammengesetzt, und schon öfter wurde Prag dem Kinopublikum als Zürich oder Wien verkauft. Es wird geschummelt, aus finanziellen und pragmatischen Gründen. Doch es gibt sie auch, die Drehorte, die man besuchen und dort ein stückweit die Filme wiederentdecken kann. Zur Filmstadt New York gibt es unzählige Film-Location-Führer, online und offline. Nun lässt sich auch die Schweiz filmisch erwandern.

Antoinette Schwab verband in «Dreh-Ort» ihre beiden Hobbys, wandern und Filme schauen, und stellte 33 Wanderungen durch die (Schweizer) Filmgeschichte zusammen – von Farinet ou l'or dans la montagne (1939) bis zu Akte Grüninger (2013). Eingestreut sind auch ausländische Produktionen, für die die Schweiz das richtige Setting bot, etwa der Genfersee für Nikita Michalkows Sunstroke, der Malojapass für Olivier Assayas' Sils Maria oder der Verzasca-Staudamm für den Bungeesprung im James-Bond-Film Goldeneye.

Mit grossem Aufwand und mithilfe von Crewmitgliedern und Ortsansässigen, die Erinnerungen und Materialien zur Verfügung gestellt haben, hat Schwab eine spannende Entdeckungsreise zusammengestellt. Die Kapitel bieten jeweils eine etwas andere Perspektive auf die Filme, weil sie die Wahl des Settings beleuchten oder die Auswirkungen der Drehorte auf die Produktion enthüllen. Manchmal erweist sich der Ort als bestimmend, wenn in den Bergen, wo das Equipment aufwendig hingebracht werden muss, Strom fehlt und wie bei Cœur Animal die Unterkunft derart beschränkt ist, dass die Anzahl der Crewmitglieder sich nach den vorhandenen Betten richtet.

Die Wanderungen sollen auch für durchschnittlich trainierte Wandervögel geeignet sein. Manchmal verläuft die Route im flachen Gelände, und vielleicht ist vom ursprünglichen Drehort auch nicht mehr viel zu erkennen: Die Wanderung zu Romeo und Julia auf dem Dorfe von Hans Trommer startet am Zürcher Flughafen, der nur fünf Jahre nach den Dreharbeiten gebaut wurde, und durchmisst das völlig veränderte Glatttal. Manchmal gehts ziemlich hoch und runter, und die Wanderung dauert fünf Stunden, wenn die kleinen Fluchten des Protagonisten aus Les petites fugues von Yves Yersin nachvollzogen werden.

Im Vergleich zu den detailreichen und unterhaltsamen Drehortbeschreibungen sind die Wanderanleitungen ausnehmend sparsam und kommen ohne Schwierigkeitsgradangabe aus. Das reich bebilderte und übersichtliche Buch lädt ein, Filme von einer anderen Seite zu entdecken und als Filmfan den Kinosessel oder das Sofa zu verlassen und marschierend über das Filmemachen nachzudenken.

Tereza Fischer

Buch →

Kino und Leben

Sjón: Der Junge, den es nicht gab. Roman. Aus dem Isländischen von Betty Wahl. Frankfurt am Main, S. Fischer, 2015. 155 S., Fr. 26.90, € 17,99

Der schmale, dokumentarisch unterfütterte Roman «Der Junge, den es nicht gab» des isländischen Autors Sjón erzählt von den Verschränkungen von Leben und Kino. Er spielt in Island von Mitte Oktober bis Anfang Dezember 1918 und erzählt von Máni Steinn Karlsson (Moonstone nennt ihn einer seiner «Kunden»), einem sechzehnjährigen, homosexuellen Jungen in Reykjavík kurz vor Islands Unabhängigkeit. Der Junge steckt sein ganzes Geld, das er mit seinen Stricherdiensten heimlich verdient, ins Kino. Im Gamla Bió und Nýja Bió, dem alten und neuen Kino, sieht er sich alles an, Filme mit Fatty Arbuckle und Charles Chaplin, Die eiserne Hand gegen die weissen Handschuhe, Die Beutemacher, Herzen im Exil und Les vampires. Das Kino ist sein Leben: «Wenn er die Bilder nicht gerade mit den Augen in sich aufsaugt, lässt er sie in Gedanken an sich vorbeiziehen. In seinen Träumen erscheinen sie immer in neuen Variationen, in denen sich die Filmhandlungen unentwirrbar mit seinem eigenen Leben verflechten.»

Sjón berichtet nüchtern, zeichnet genau in den Details die Aktivitäten des Jungen (etwa die Begegnungen mit dessen Kunden), seine Einsamkeit. Beinah ein Protokoll liegt hier vor (die einzelnen Kapitel sind jeweils mit den Daten der verfliessenden Tage versehen). Und dann, als ob etwas von der Farbigkeit der

viragierten Stummfilme in den Roman dringen würde, gibt es eine Passage voller surrealistischer Traumbilder, harter Schnitte, Überblendungen, durcheinandergewirbelter Grossaufnahmen.

Es ist eine Traumsequenz, die ihre Ursache in der in Island von 1918 grassierenden, verheerenden «Spanischen Krankheit», der Grippe, hat. Der Junge erkrankt daran, erholt sich aber und hilft dann bei den Krankentransporten mit. Er begleitet den Arzt Garibaldi Árnason bei dessen Hausbesuchen und trifft auf die gleichaltrige Sólborg Guðbjörnsdóttir, Sóla Guðb- genannt, die dem Doktor als Fahrerin beigestellt ist. Für den Jungen ist Sóla Guðb- Musidora – und Göttin. In einer der Schlüsselszenen am Anfang des Bands begegnet er ihr zum ersten Mal, und zwar im Kino: «Und als das Mädchen aufstand, um zu gehen, geschah es. Ihr Schatten fiel auf die Kinoleinwand, und in diesem Moment wurden sie eins, sie und die Figur dort im Film. Sie drehte sich noch einmal um, und der Lichtstrahl des Projektors zeichnete die Züge Musidoras auf ihr Gesicht.» Dieses Mädchen fährt mit einem Motorrad durch die Gegend, Zeichen ihrer Unabhängigkeit, und in dieser Unabhängigkeit sind der Junge und sie unausgesprochen miteinander verbunden.

Der Arzt Árnason sammelt auf seiner deprimierenden Reise durch die Häuser der Kranken und Sterbenden Material zur Ursache der Grippe und meint, einer der Krankheitsherde könnte durchaus das Kino sein. («Film ist ein äusserst gefährliches Medium. Man kann von Filmen infiziert werden», formulierte Lars von Trier in Filmbulletin 3.91 – für den übrigens Sjón die Texte von Björk in Dancer in the Dark geschrieben hat.) Der Junge und das Mädchen werden die beiden Kinosäle, die sich – in einer gespenstischen Szene – sukzessive geleert haben, schwarz vermummt mit Gas desinfizieren. Der Arzt sieht aber im Kino auch in einem metaphorischen Sinn einen Krankheits-, einen Infektionsherd und schreibt in einem Aufsatz: «Auf dieselbe Art und Weise betrachten die Gäste einer Filmvorführung die Lichtgebilde auf der Kinoleinwand, sei es der sanft geschwungene Rücken Asta Nielsens oder die nackte Schulter von Theda Bara, die sinnlichen Augenlider von Pina Menichelli oder die schlanken Fesseln von Clara Kimball Young, der Amorbogen Musidoras, die kraftvollen Fingernägel von Gunnar Tolnaes, die strammen Schenkel Douglas Fairbanks oder Max Linders sanfter Blick – immer wird der Körperteil in Frage für den Kinogänger zum Brennpunkt des Erlebens, er brennt sich tief in seine Seele, wobei das Grossformat der Leinwand sowie die vielen Nahaufnahmen von Lippen, Zähnen, sogar Zungen, die Wirkung noch verstärken, so dass sich ihr nur wenige entziehen können. Deswegen ist der Film in seinem Wesen unmoralisch, er macht den Schauspieler zum Fetisch und weckt im Zuschauer die Perversion, so dass er sich verführen lässt wie der Falter von der Kerzenflamme.»

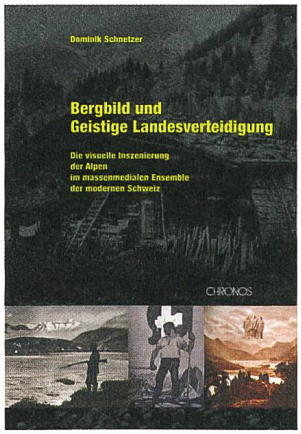
Ausgerechnet am 1. Dezember 1918, an der Feier zur Etablierung Islands als unabhängiges Königreich (in Personalunion mit Dänemark), wird der Junge in flagranti bei einer sogenannt unzüchtigen Handlung mit einem dänischen Matrosen erwischt – geschildert in einer grotesken Parallelmontage mit den offiziellen Feierlichkeiten. Er sieht sich mit scheinheiliger Moralität konfrontiert, wird eingesperrt und später – dank der Intervention des Vaters von Sóla Guðb- und des Arztes – nach England abgeschoben. Das Mädchen besucht den Eingesperrten und ermöglicht ihm zum Abschied einen befreienden Rundumblick über Reykjavík – und er erzählt ihr als Gegengeschenk etwas über seine Herkunft.

Der Roman schliesst mit einer wunderbaren, auf den 9. Juli 1929 datierten Koda. Máni Steinn, der sich jetzt M. Peter Carlson nennt und in England als «Best Boy» arbeitet, kommt als Assistent und Übersetzer für die Künstlergruppe POOL – das ist Kenneth MacPherson, der Avantgarde-Regisseur und Herausgeber der Filmzeitschrift «Close-Up», der Dichter Robert Herring, die Autorin Annie Winifred Ellerman alias Bryher und die Dichterin H. D. beziehungsweise Hilda Doolittle –, die in Island einen Film drehen möchte, zurück nach Reykjavík. In einer poetischen Geste löst sich der Junge, den es nicht gab, aus der Wirklichkeit und verwandelt sich in einem surrealistischen Akt in einen Schmetterling. Und der Roman knüpft in einer Anspielung an die isländischen Sagas eine Generationenfolge, in der auch der Erzähler sich seinen Ort in einer ganz besonderen Geschlechterfolge erschafft.

Der Roman ist sowohl eine Hommage an die Kinogeschichte wie auch eine Emanzipationserzählung – und ein verdichtetes Konzentrat, das sich durchaus mit Gewinn mehrfach lesen lässt.

Josef Stutzer

Bergbild und Geistige Landesverteidigung

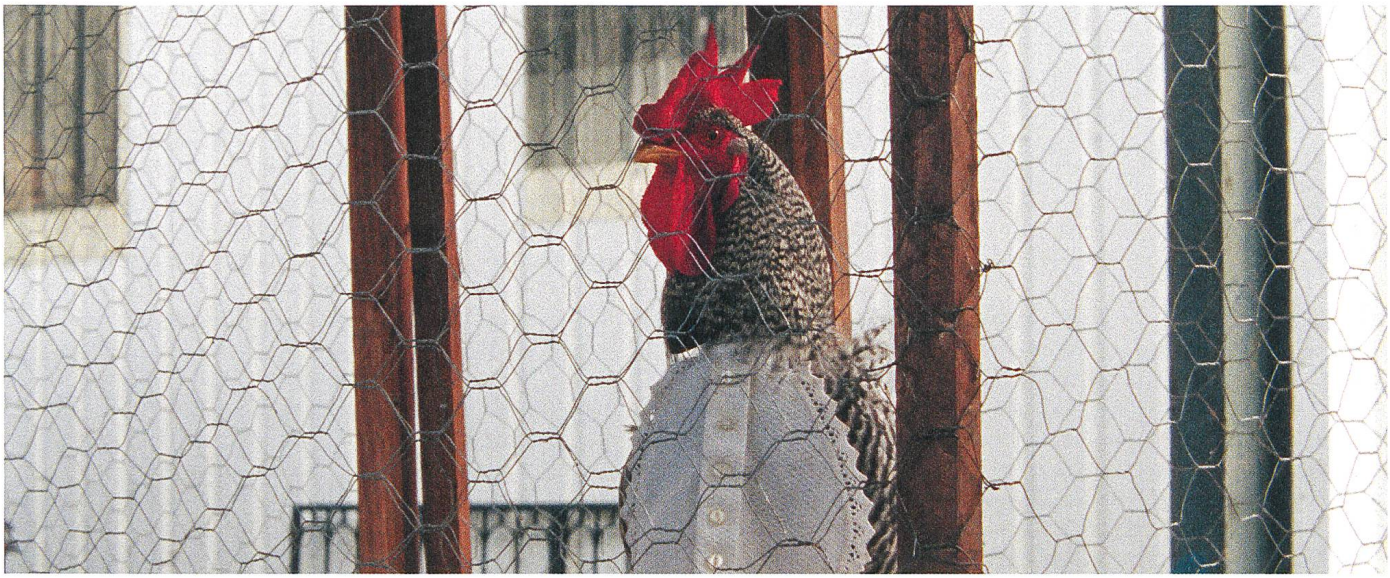


Dominik Schnetzer: Bergbild und Geistige Landesverteidigung. Die visuelle Inszenierung der Alpen im massenmedialen Ensemble der modernen Schweiz. Zürich, Chronos Verlag, 2009. 464 S., Fr. 78, € 50

1917 kam mit Der Bergführer von *Eduard Bienz* der erste Schweizer und wohl auch weltweit erste Bergspielfilm in die Kinos. Mit der bundesrätlichen Kulturbotschaft von 1938 gilt das Konzept der Geistigen Landesverteidigung, mit dem sich die Schweiz gegen die totalitären Entwicklungen in den Nachbarstaaten wehrte, als offiziell proklamiert (ein Konzept, das seit Anfang der dreissiger Jahre diskutiert wurde und letztendlich erst mit Ende des Kalten Krieges seine Bedeutung verlor). Das ist in etwa der Zeitraum, den *Dominik Schnetzer* in seiner bereits 2009 publizierten Dissertation «Bergbild und Geistige Landesverteidigung. Die visuelle Inszenierung der Alpen im massenmedialen Ensemble der modernen Schweiz» ins Auge fasst. Er tut dies nicht primär aufgrund von Akten, sondern nutzt erfreulicherweise den Film, das aufkommende Medium, die Illustrierten und verwandte Bildmedien als Quellen, um den «massenmedialen Bergbildkanon», wie er insbesondere in der Zwischenkriegszeit entstanden ist, zu fassen. Die materialreiche, sorgfältig analysierende und höchst anregende Studie über das «mit Hilfe visueller Inszenierungen konstruierte soziale Bergbild der Zwischenkriegszeit» liest sich erfreulich angenehm und sei jedem, der sich sowohl für die (Kultur-)Geschichte der schweizerischen Zwischenkriegszeit als auch für das Entstehen nationaler Mythen interessiert, wärmstens zur Lektüre empfohlen.

Josef Stutzer

In der № 7 / 2015 ...



As mil e uma noites / 1001 Nacht (2015), Miguel Gomes

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer, Josef Stutzer

Inserateverwaltung,
Marketing, Fundraising

Lisa Heller
+41 52 550 50 56
inserate@filmbulletin.ch

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali,
Mirko Leuenberger, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Marcy Goldberg, Till Brockmann, Simon Spiegel, Johannes Binotto, Mattia Lento, Uwe Lützen, Doris Senn, Michael Ranze, Oswald Iten, Felix Aeppli, Erwin Schaar, Martin Girod, Susie Trenka, Katharina Ammann, Philipp Brunner, Frank Arnold, Michael Pfister

Fotos

Wir bedanken uns bei: Cinélibre, Bern; Impuls Pictures, Cham; Visions du réel, Nyon; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Johannes Binotto, Kino Cameo, Winterthur; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Elite Film, Filmcoopi Zürich, Oswald Iten, Look Now! Filmverleih, Thomas Imbach, Praesens Film, Walt Disney Company Switzerland, Xenix Filmdistribution, Zürich; Piffl Medien, Studiocanal, Berlin; Il cinema ritrovato, Bologna; Icarus Films, Brooklyn; Alamode Film, Universumfilm, München; Ulrich Seidl Filmproduktion, Wien
Ein ganz besonderer Dank gilt dem Alpinen Museum, Bern, und David Schweizer

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-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

57. Jahrgang
Heft Nummer 349
ISSN 0257–7852

MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C011710
www.fsc.org

Pro Filmkultur

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

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Stadt Winterthur

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Berg und Bewegung – endlich: die erste Hegel-Verfilmung

«Es bewegt sich etwas nur, nicht indem es in diesem Itzt hier ist und in einem anderen Itzt dort, sondern indem es in einem und demselben Itzt hier und nicht hier, indem es in diesem Hier zugleich ist und nicht ist. Man muss den alten Dialektikern die Widersprüche zugeben, die sie in der Bewegung aufzeigen, aber daraus folgt nicht, dass darum die Bewegung nicht ist, sondern vielmehr dass die Bewegung der daseiende Widerspruch selbst ist.» Hegel, Wissenschaft der Logik

Die Geburt der Philosophie aus dem Geist des Alpenflugs. Kluften und Triften, Schründe und Schattenschluchten. Verwerfungen, Granitfaltungen, schiefrige Schichtungen. Himmelsstürme, leuchtende Gipfelkreuze, schmutzig-schrumplige Gletscherzungen. Jeder Berg hat einen Namen und eine Nase, die er in die Höhe reckt im freien Wettstreit, nur um letztlich aufzugehen im endlosen Massiv. Fast zehn Minuten dauert die Anfangssequenz im Erstling von Christiane Burkhardt-Fischer, und auch wenn man sie nicht im Imax sieht, wird man von jenem schwindelerregenden Exzess gepackt, der sich der Unentscheidbarkeit verdankt: Bewegt sich der fliegende Betrachter an den schroffen Bergwänden entlang oder bewegt sich – der Berg selbst?

Schon im Anmeldeformular ihrer Filmschule nannte die in ihrem 31. Lebensjahr stehende Regisseurin auf die Frage, welches literarische Werk man unbedingt verfilmen sollte, Hegels «Phänomenologie des Geistes». Dieser Überzeugung ist sie treu geblieben, obwohl es sich als schlechterdings unmöglich erwies, öffentliche Fördergelder für das ehrgeizige Projekt aufzutreiben. «Zu kopflastig und elitär!», «Wer will so etwas sehen?» Beim Schweizer Fernsehen soll man der jungen Filmemacherin vorgeschlagen haben, doch lieber ein Feature darüber zu drehen, was die Philosophie jungen Menschen heute noch zu sagen habe. Erst dank dem Engagement eines anonymen Mäzens kam der über drei Stunden lange Film schliesslich zustande.

Nach der alpinen Ouvertüre hält sich die Regisseurin zunächst an die Abfolge der von Hegel in seiner «Wissenschaft der Erfahrung des Bewusstseins» dargelegten Positionen. Das erste Kapitel, «Sinnliche Gewissheit», hat es filmisch in sich: Burkhardt-Fischer legt eine der betörendsten und zugleich verwirrendsten Sexszenen der Filmgeschichte vor. Ein tanzendes Paar, ein durchstochenes Ohrläppchen, eine Zungenspitze in Schokoladenmousse, Fingerkuppen auf Hühnerhaut. Doch was ein paar Körperverrenkungen lang wie eine Einführung ins Kamasutra daherkommt, wird plötzlich zum Seminar. «Das Itzt ist die Ekstase», doziert in vollem Schwunge die junge Frau (Marie von Tucher). Und sie schreibt diese vermeintliche Wahrheit – John Malkovich in Dangerous Liaisons zitierend – auf den Rücken des Geliebten (Fritz Niethammer), nur um sie «schal werden» zu lassen. Die meisterhafte Sequenz zeigt auf schlichte Weise, welche Illusion von unmittelbar konsumierbarer Lust der Porno unablässig bewirtschaftet. Hier aber ist die Ekstase nicht der «money shot» als Beweis intakter Sinnenfunktionen, sondern das Herausfallen, Herausstehen aus der sinnlichen Empfindung ins Allgemeine der sprachlichen Formulierung.

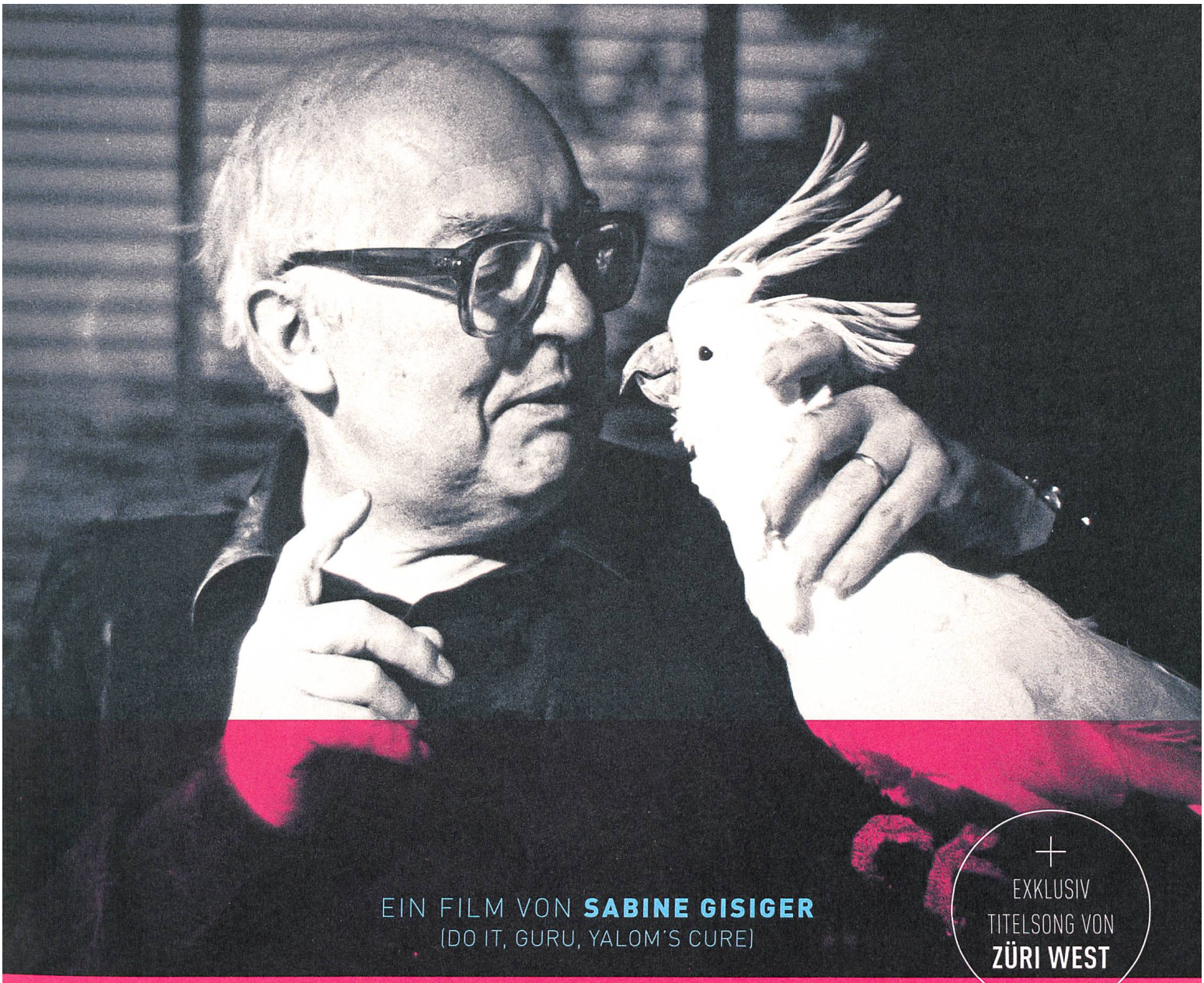
Hegels epochales Werk handelt von einer langen Reihe nach und nach aufgegebener – aufgehobener! – Stationen und Positionen des Bewusstseins: Wirklichkeit in Bewegung! Folgerichtig gibt und hebt Christiane Burkhardt-Fischer ihre Methoden sukzessive auf. Immer wieder arbeitet sie, die Mike Figgis (Timecode) als Vorbild nennt, mit Split-Screens. Im schwierig zu lesenden dritten Kapitel über «Kraft und Verstand» entscheidet sie sich für eine Animation, die an das «La Linea» genannte, unablässig quatschende Strichmännchen des italienischen Cartoonisten Osvaldo Cavandoli aus den siebziger Jahren erinnert. Der Grund verwandelt sich in die Figur, nur um sie wie von Zauberhand in alle möglichen Objekte übergehen zu lassen. Subjekt als Substanz und vice versa.

Es können hier nicht alle Hegel'schen Stationen referiert werden, für die der Film kongeniale Bilder (und Darsteller) findet. Besondere, wenn auch kurze Highlights sind Alicia Vikander als Antigone («Der wahre Geist, die Sittlichkeit») und Slavoj Žižek als Diderots «Neveu de Rameau», für Hegel der Herold einer «Sprache der Zerrissenheit», aber auch als er selbst, der in einem kurzen Exkurs erklärt, warum man heute noch Hegelianer sein kann, ja gar nicht umhinkann, Hegelianer zu sein. Die berühmteste Episode der Phänomenologie, den Kampf zwischen Herrn und Knecht, inszeniert die Jungfilmerin als kleinen Western. Dafür hat sie – mit Blick auf John Fords Klassiker The Man Who Shot Liberty Valance – in Berlin einen Lookalike-Wettbewerb veranstaltet und zwei Darsteller gefunden, die John Wayne und James Stewart erstaunlich ähnlich sehen.

Man mag Burkhardt-Fischers Methode als eklektizistisch-postmodernes Potpourri kritisieren, aber im Grunde ist es schon ein post-postmodernes Auge, das diesen filmischen Eulenflug durch die lustig funkelnde Dämmerung unserer Spektakelgesellschaft inszeniert. Mit dem New Yorker Experimentalsaxofonisten John Zorn («30 different styles of music in 40 seconds») hat die Regisseurin den idealen Filmkomponisten für ihre rasante Revue der Retroaktivität gefunden. Wie wohltuend, dass Philosophie im Film für einmal nicht wie in The Matrix auf Platons ewiges Höhlen- und Kinogleichnis reduziert wird! Erst auf der Leinwand findet Hegel, der angebliche Panlogiker, dem ein starres Vernunftregime zur Last gelegt wird, vollends zu seinem Element: dem Anderen der Vernunft. In Wahrheit ist Hegel ein Philosoph des «bacchantischen Taumels» und der (sprachgetriebenen) Phantasie. Selbstbewegung des Begriffs = Bewegungsmalerei = Kino = Leben.

Michael Pfister

→ Michael Pfister
Michael Pfister ist Philosoph und Literaturwissenschaftler. Er ist Lehrer für Philosophie und Deutsch an der Kantonsschule Zürich Nord und Co-Leiter des CAS-Lehrgangs in Philosophie für Fachleute aus Medizin und Psychotherapie an der Universität Zürich. Bis 2010 gehörte er zum Moderatorenteam der Sendung «Sternstunde Philosophie» des Schweizer Fernsehens SRF. Er ist Koautor des Buches «Pornosophie & Imachination» und hat mit Stefan Zweifel in einer zehnbändigen Übersetzung de Sades «Justine und Juliette» herausgegeben. Neuste Veröffentlichungen: «Das Kind in der Philosophie» und – zusammen mit Stefan Zweifel – «Shades of Sade. Eine Einführung in das Werk des Marquis de Sade». «Berg und Bewegung – endlich: die erste Hegel-Verfilmung» ist seine erste Rezension einer imaginären Verfilmung von Weltliteratur.



EIN FILM VON **SABINE GISIGER**
(DO IT, GURU, YALOM'S CURE)

+
EXKLUSIV
TITELSONG VON
ZÜRI WEST

DÜRRENMATT

EINE LIEBESGESCHICHTE

KINOSTART 15. OKTOBER

WWW.DUERRENMATT-DERFILM.CH

dcm

DIE ERWEITERUNG DER PUPILLEN BEIM EINTRITT INS HOCHGEBIRGE

ALPINES MUSEUM DER SCHWEIZ BERN

EINE FILMCOLLAGE

3. OKTOBER 2015 BIS 7. AUGUST 2016

WWW.ALPINESMUSEUM.CH

alpines museum
alpines museum
museo alpino
musée alpin

Bild: Christoph Bürgert / laif | Gestaltung: Atelier Philipp Clemenz, Christian Stern

TRÄGER

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Kanton Bern
Canton de Berne

Schweizer Alpen-Club SAC
Club Alpin Suisse
Club Alpino Svizzero
Club Alpin Svizzer

HAUPTPARTNER

Burgergemeinde Bern

ERNST GÖHNER STIFTUNG

Sandoz
SANDOZ-FONDATION DE FAMILLE

Prof. Otto Beisheim Stiftung

PARTNER

LANDIS & GYR STIFTUNG

SWISS PERFORM

URSULA WIRZ-STIFTUNG

cinémathèque suisse

cinésuisse

SRF Schweizer Radio und Fernsehen

SSA société suisse des auteurs

suissimage

z

hdk

Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge

Die Filme hinter der Collage

Rund hundert Kurz-, Animations- und Spielfilme aus hundert Jahren Schweizer Filmgeschichte sind das Ausgangsmaterial, aus dem die Filmcollage für die Ausstellung «Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge» gebaut wurde. Ursprünglich umfasste die Liste 240 Filmtitel. Effektiv verwendet wurden nur jene Filme, die bereits digitalisiert erhältlich waren. Untenstehende Liste gibt den Stand des Rohschnitts wieder; die komplettierte Liste ist auf www.alpinesmuseum.ch bei Projektstart aufgeschaltet. Im Shop des Alpinen Museums ist eine Auswahl als DVD erhältlich.

Der Bergführer

1917, 67 Min., DVD; Regie: Eduard Bienz; Schauspiel: Eduard Bienz, Leny Harold-Bider, Paul Nowakowsky; Produktion: Schweizer Express-Films Co. Basel

Der erste Schweizer Bergfilm zeigt eindrückliche Bergbilder, eine tragische Liebesgeschichte, eine als skandalös empfundene Kusszene, eine Leiche im Eis und das erste Alpenglühen im Film überhaupt.

Der Rächer von Davos

1924, Stummfilm, 58 Min.; Regie: Heinrich Brandt; Schauspiel: Marquisette Bosky, Eric Barclay, Suzanne Marwille; Produktion: Gotthard Film

In Davos verliebt sich die schöne Agnès in den Grafen de Milesco. Der hat es nur auf ihr Portemonnaie abgesehen und muss von Freunden und dem zweiten Liebhaber der jungen Frau zur Strecke gebracht werden.

Visages d'enfants

1925, Stummfilm, 114 Min., DVD; Regie: Jacques Feyder; Schauspiel: Arlette Peyran, Arthur Porchet, Charles Barrois; Produktion: Mundus-Film, Lausanne-Paris, Zoubaloff & Porchet, Lausanne, Les Grands Films Indépendants, Paris

Jean hasst seine Stiefmutter und seine Halbschwester Arlette, die sich durch sein Zutun im Schnee verirrt. Dem Vater gesteht er seinen Fehler; gemeinsam machen sie sich auf die Suche.

Die Herrgottsgrenadiere

1932, 79 Min.; Regie: August Kern; Schauspiel: Beni Führer, Gustav Diessl, Stephan Bloetzer; Produktion: Genossenschaft Filmdienst

In diesem erster Schweizer Tonfilm stiftet eine Goldmine im Lötschental Hass und Zwietracht. Das holzschnittartige Laienspiel erzielt durch seinen schlichten Realismus eine starke Wirkung.

Die weisse Majestät

1933, 100 Min.; Regie: August Kern; Schauspiel: Gustav Diessl, Hertha Thiele, Carl de Vogt; Produktion: Genossenschaft Filmdienst, Bavaria, Exclusivités Giovanni Seyta

Ein junger Bergführer, der als uneheliches Kind im Dorf zum Aussenseiter wird, zieht sich verbittert in die Einsamkeit der Berge zurück. Er macht sich zu einer gefährlichen Erstbesteigung auf.

Rapt

1934, 83 Min.; Regie: Dimitri Kirsanoff; Schauspiel: Dita Parlo, Nadia Sibirskaia, Lucas Gridoux; Produktion: Mentor-Film

Hans hat den Hund von Firmin, einem Hirten, getötet. Ausser sich vor Wut entführt Firmin Elis, die Verlobte von Hans und sperrt sie in seine Berghütte ein. Hans macht sich auf die Suche nach seiner Verlobten.

Kleine Scheidegg

1937, 87 Min.; Regie: Richard Schweizer; Schauspiel: Susanne Basler, Leopold Biberti, Hans Brügger; Produktion: Richard Schweizer Filmproduktion, Terra-Film AG

Als Dr. Matthei und seine Ehefrau Ulla auf der Kleinen Scheidegg ankommen, befinden sie sich in einer schweren Ehekrise. Eine gemeinsame Kletterpartie entscheidet über eine mögliche Wiederannäherung.

Füsilier Wipf

1938, 116 Min., DVD; Regie: Leopold Lindtberg, Hermann Haller; Schauspiel: Paul Hubschmid, Lisa della Casa, Emil Hegetschweiler; Produktion: Praesens-Film

Der schüchterne Coiffeurlehrling Wipf muss im 1. Weltkrieg zur Sicherung der Schweizer Grenzen einrücken. Er entwickelt sich während seinem Einsatz im Gebirge vom schmächtigen Jüngling zum selbstbewussten Soldaten.

Farinet ou l'or dans la montagne

1939, 90 Min.; Regie: Max Haufler; Schauspiel: Jean-Louis Barrault, Suzy Prim, Jean Sinoël; Produktion: Clarté Film A.G.

Der junge Schweizer Bauer Farinet findet eine Goldmine und produziert Falschgeld. Die Dorfbevölkerung steht hinter ihm. Der Gemeindeammann muss eine Entscheidung zugunsten des Mannes oder der Justiz treffen.

Bider, der Flieger

1941, 86 Min.; Regie: Leonard Steckel, Max Werner Lenz, Elsie Attenhofer; Schauspiel: Robert Freitag, Lee Ruckstuhl, Rudolf Bernhard; Produktion: Filmkunst

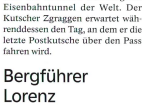
Ein biografischer Film über Oskar Bider, der 1913 als erster Schweizer Flugpionier über die Alpen nach Mailand flog. Ein Grosstell der gedrehten Luftaufnahmen wurde durch das Eidgenössische Militärdepartement verboten.

Der letzte Postillon vom St. Gotthard

1941, 86 Min., DVD; Regie: Max Werner Lenz; Schauspiel: Adolf Manz, Isabella Mahrer, Rudolf Bernhard; Produktion: Heimat-Film-Produktion

Flüelen 1879, der Ingenieur Favre baut am Gotthard den längsten Eisenbahntunnel der Welt. Der Kutscher Zgraggen erwartet wahrenddessen den Tag, an dem er die letzte Postkutsche über den Pass fahren wird.

Bergführer Lorenz



1943, 72 Min., DVD; Regie: Eduard Probst; Schauspiel: Gerty Spieldmann, Madeleine Koebel, Antoinette Steidle; Produktion: Eduard Probst

Der alte Bergführer Lorenz gilt seit der selbstlosen Rettung von drei unvorsichtigen Touristen in den Oberwalliser Bergen als verschollen. Sein Sohn Stephan versucht in seine Fusstapfen zu treten.

Marie-Louise

1943, 103 Min.; Regie: Leopold Lindtberg; Schauspiel: Josiane Hegg, Heinrich Gretler, Margit Winter; Produktion: Praesens-Film

Das französische Mädchen Marie-Louise entkommt den Verwüstungen des Krieges und wird in der Schweiz aufgenommen. Richard Schweizer erhielt im Jahr 1946 den Oscar für das beste Drehbuch.

Die letzte Chance

1945, 113 Min., Video On Demand; Regie: Leopold Lindtberg; Schauspiel: Lyvart G. Morrison, John Hoy, Ray Reagan; Produktion: Praesens-Film

Obertitalien 1943: Ein amerikanischer und zwei englische Soldaten setzen sich an die Spitze einer Gruppe von Flüchtlingen verschiedener Nationalitäten, die sich über die Grenze in die neutrale Schweiz retten wollen.

Swiss Tour

1949, 79 Min.; Regie: Leopold Lindtberg; Schauspiel: Cornel Wilde, Josette Day, Liselotte Pulver; Produktion: Praesens-Film

Fünf US-Soldaten verbringen kurz nach dem 2. Weltkrieg einen Urlaub in Zermatt – grosse Liebe eingeschlossen. Mit Hollywood-Star Cornel Wilde und Liselotte Pulver in ihrer ersten Rolle.

Barry – moines du Mont Saint-Bernard

1949, 107 Min.; Regie: Karl Anton, Richard Pottier; Schauspiel: Pauline Carton, Pierre Fresnay, Yves Deniaud; Produktion: Karl Anton

Der Bernhardinerhund Barry rettet 40 Menschen das Leben und wird *bei der Rettung des letzten Verschütteten* von diesem irrtümlich umgebracht.

Heidi

1952, 97 Min., DVD; Regie: Luigi Comencini; Schauspiel: Elsbeth Sigmund, Heinrich Gretler, Thomas Klameth; Produktion: Praesens-Film

Heidi lebt zusammen mit dem Grossvater «Alpöhi» und ihrem besten Freund, dem «Geissenpeter», auf der Alp. Das Mädchen wird aus den Bergen in die grosse Stadt geschickt und hat bald grosses Heimweh.

Das Geheimnis vom Bergsee

1952, 86 Min.; Regie: Jean Dréville; Schauspiel: Harriet Gessner, Lil Dagover, Fredy Schelm; Produktion: Aldal Beaujon-Film, Films Monopole, Karpat-Film, Tempo Film

Als Junge verkleidet, wandert Angelika durch die Berge und bewegt sich unentdeckt in Schmugglerkreisen. Als ihr droht, in ein Internat gesteckt zu werden, verliebt sie sich in einen jungen Mann.

Palace Hotel

1952, 90 Min.; Regie: Leonard Steckel, Emil Berna; Schauspiel: Paul Huberschmid, Käthe Gold, Anne-Marie Blanc; Produktion: Gloriafilm AG

Im Hotel Palace in St. Moritz kreuzen sich die Schicksale von Gästen, Angestellten und Dieben. Über allen Geschehnissen wacht ordnend die hübsche Patronin – mit dem Herz auf dem rechten Fleck.

s'Vreneli vom Eggisberg

1954, 96 Min.; Regie: Hans Albin; Schauspiel: Oliver Grimm, Elsbeth Sigmund, Anne-Marie Blanc; Produktion: Praesens-Film

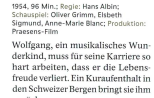
Wolfgang, ein musikalisches Wunderkind, muss für seine Karriere so hart arbeiten, dass er die Lebensfreude verliert. Ein Kurauefenthalt in der Schweizer Bergen bringt sie ihm zurück.

Heidi und Peter

1955, 85 Min., DVD; Regie: Franz Schnyder; Schauspiel: Elsbeth Sigmund, Heinrich Gretler, Thomas Klameth; Produktion: Lazar Wechsler

Zwei Jahre nach dem Kinoerfolg von «Heidi» schreibt der Drehbuchautor Richard Schweizer frei nach Spyri und mit viel Fantasie die Heidi-Geschichte weiter. Ein Bubenstreich verhilft Clara ungewollt zur Genesung.

Zwischen uns die Berge



1956, 90 Min., DVD; Regie: Franz Schnyder; Schauspiel: Hannes Schmidhauser, Nelly Borgeaud, Heinrich Gretler; Produktion: Praesens-Film

Beat, Senn auf der Riederalp und zukünftiger Schweizergardist, verliebt sich kurz vor der Abreise nach Rom in Jacqueline. Der Zweikampf mit seinem Rivalen Dominik lässt diesen schwerverletzt zurück.

Der König der Bernina

1957, 93 Min., DVD; Regie: Alfred Lehner; Schauspiel: Helmuth Schneider, Waltraud Haas, Inge Konradi; Produktion: Urania Film, Zenith-Sonor Produktion

Markus Paltram kehrt nach zehn Jahren in sein Heimatdorf zurück. Dort wird er gemieden, da man seinen Vater für einen Mörder hält. Markus verliebt sich in die Pfarrerstochter Cilgia und die Zigeunerin Pia in ihn.

Kinder der Berge

1958, 89 Min., DVD; Regie: Georg Drossler; Schauspiel: Barbara Rütting, Maximilian Schell, Heinrich Gretler; Produktion: Reihardt-Nickstadt Produktion

Der arme Bauer Josef kauft Ludmila, eine kleine schwache Kuh, um sein Einkommen aufzubessern. Doch sie gibt keine Milch. Durch ein Wunder der Heiligen Notburga wendet sich das Schicksal zum Guten.

Die Käserei *in der Vehfreude*

1958, 103 Min., DVD; Regie: Franz Schnyder; Schauspiel: Annemarie Dürringer, Franz Matter, Heinrich Gretler, Ruedi Walter; Produktion: Praesens-Film

Die Bauern von Vehfreude beschliessen zum Zorn ihrer Frauen, auf die neue Schule zu verzichten und stattdessen wie die Nachbargemeinden eine Käserei zu bauen. Bald gehen sich die Dörfer an den Kragen.

SOS Gletscherpilot

1958, 95 Min., DVD; Regie: Victor Vicas; Schauspiel: Annemarie Dürringer, Robert Freitag, Anne-Marie Blanc, Hannes Schmidhauser; Produktion: Imfas Film

Zwei Paare wagen den Aufstieg zur Aiguilles Blanches auf fast 4000 Metern. Monica und Gisler, frisch verliebt, sowie Dr. Gruber, der seiner Frau seine körperliche Fitness beweisen will. Der Abstieg wird zur Tragödie.

Wilhelm Tell

1960, 101 Min., DVD; Regie: Michel Dickoff, Karl Hartl; Schauspiel: Robert Freitag, Alfred Schlageter, Heinz Woester; Produktion: Josef Richard Kaelin

Der Film zeigt erstmals in Farbe, die viel erzählte Geschichte des Schweizer Freiheitshelden, der die Urschweiz von der Tyrannei der österreichischen Landvögte befreite.

An heiligen Wassern

1960, 109 Min., DVD; Regie: Alfred Weidenmann; Schauspiel: Hansjörg Felmy, Cordula Trantow, Hanns Lothar; Produktion: Cine Custodia Film AG

Eine Lawine am Gletschernrand zerstört die Wasserleitungen an den Steilwänden. Ein Freiwilliger muss hinaus in die Wand, so bestimmt es ein uraltes Gesetz.

Bonditis

1961/67, 100 Min.; Regie: Karl Suter; Schauspiel: Gerd Baltus, Marion Jacob, Christiane Rücker; Produktion: Turnus Film

Bond, James Bond? Nein, Born, Frank Born! Seit sich Born für den Meisterspion begeistert, verliert er die Realität aus den Augen. Nun soll er seine «Bonditis» in einem Bergdorf auskurieren.

Schneewittchen und die sieben Gaukler

1962, 107 Min., DVD; Regie: Kurt Hoffmann; Schauspiel: Caterina Valente, Walter Giller, Hanne Wieder; Produktion: Independent Film GmbH

Der Bankangestellte Norbert hat im Schweizer Skiort Klostermatt ein veraltetes Hotel geerbt, das er wider in Schuss bringen will. Dabei erobert die reizende Heizungsingenieurin Anita das Herz des jungen Hotelbesitzers.

Schellen-Ursli

1963/65, Stummfilm, 19 Min.; Regie: Ulrich Münzig; Schauspiel: Gianni Cantoni; Produktion: Condor Films

Ein Knabe sucht auf der Alp die alte Kuhglocke seines Vaters um die Frühlingszeremonie, die dem Winter den Garaus macht, anzuführen.

Die Sage vom alten Hirten Xeudi und seinem Freund Reimann

1973, 50 Min.; Regie: Hans-Jakob Siber; Schauspiel: Alexander von Bergen, Hans Reiman, Marie Reiman; Produktion: Hans-Jakob Siber

Der alte Hirte Xeudi, verkauft seinen Hof und findet fortan keine Ruhe mehr. Wiesen, Wälder, Berge und Schluchten lösen sich in einer kaleidoskopischen Bildfolge auf, dazu dröhnt ein rockiger Klangteppich.

La Paloma

1974, 110 Min.; Regie: Daniel Schmid; Schauspiel: Ingrid Caven, Peter Kern; Produktion: Ciné Films, Artco Film, Les Films du Losange

La Paloma ist eine Nachtklubsängerin, der Graf Isidor seit Jahren vergeblich den Hof macht. Erst als sie ernsthaft an Schwindsucht erkrankt, gibt sie seinen Avancen nach.

San Gottardo

1977, 90 Min.; Regie: Villi Hermann; Schauspiel: Hans-Dieter Zeidler, Maurice Aufair, Roger Jendly, Dimitri; Produktion: Filmkollektiv Zürich AG, Villi Hermann

Der szenische Film zeigt Parallelen zwischen dem Bau des Bahntunnels im 19. Jahrhundert und dem des Autobahntunnels 100 Jahre später. Dabei thematisiert er die soziale Problematik der Tunnelarbeiter.

Les petites fugues

1979, 154 Min., DVD; Regie: Yves Yersin; Schauspiel: Robert Robin, Fabien Barraud, Laurent Sandoz; Produktion: Filmkollektiv Zürich AG

Der alte Knecht Pipe macht nach 30 Jahren Arbeit auf demselben Bauernhof eine beispielhafte Veränderung durch: Er schafft sich ein Motorrad an und geniesst die neue Freiheit.

Messidor

1979, 130 Min., DVD; Regie: Alain Tanner; Schauspiel: Clementine Amouroux, Catherine Retore; Produktion: Ciné Films, Action-film

Zwei Mädchen auf einen ziellosen Roadtrip durch die Schweiz. Die Begegnungen unterwegs mit engstirnigen Bürgern macht sie zu Aussenseiterinnen. Am Ende wissen sie sich nur noch mit Gewalt zu helfen.

Matlosa

1981, 90 Min.; Regie: Villi Hermann; Schauspiel: Omero Onutti, Francesca De Sapio, Fabio Bucci; Produktion: Imago Film

Alfredos friedliches Leben in einem Tessiner Bergdorf wird durch seine Suche nach dem Vater und nach der Vergangenheit gestört. Eine Generation zwischen bäuerlich-archaischer Welt und Dienstleistungsgesellschaft.

Reisender Krieger

1981, 195 Min.; Regie: Christian Schocher; Schauspiel: Willy Ziegler, Barbla Bischoff, Marianne Huber Donati; Produktion: Christian Schocher Filmproduktion

Ein Handelsreisender namens Krieger fährt für eine Kosmetikfirma durch die graue Schweiz. Er begegnet den unterschiedlichsten Menschen, bleibt aber heimatlos auf der Reise zwischen Mittelland und Bergregionen.

Höhenfeuer

1985, 100 Min., DVD; Regie: Fredi M. Murer; Schauspiel: Thomas Nock, Johanna Lier, Dorothea Moritz; Produktion: Langfilm, Alfred Richterich, Walter Schoch, SRF, WDR

Die Geschichte einer Kindheit und einer Liebe: Der taub geborene «Bub» und seine Schwester Belli leben mit den Eltern auf einem entlegenen Berghof und tun Dinge, die in den Augen der Mutter nicht normal sind.

Derborence

1985, 102 Min.; Regie: Francis Reusser; Schauspiel: Isabel Otero, Jacques Penot, Maria Machado; Produktion: Sagittaire Productions, Marion's Films

Der frischvermählte Antoine steigt mit dem alten Séraphin auf die Alp. Ein paar Wochen später reisst ein schrecklicher Bergrutsch Tiere und Menschen in den Tod. Überlebende gibt es keine. Oder doch?

Ausflug ins Gebirg

1985, 33 Min.; Regie: Peter Liechti; Produktion: Peter Liechti

Während den Ferien macht einer einen Ausflug ins unbekannte Nachbarland. In der alpinen Enge findet er ein ideales Echo auf seinen mitgebrachten Zivilisationskoller.

Tauwetter

1987, 8 Min., Video On Demand; Regie: Peter Liechti; Produktion: Liechti Filmproduktion GmbH, Roman Signer

Zur Zeit der Schneeschmelze, wenn die Hügel im Appenzell mit einem Netz von Flecken überzogen sind, gleiten gefüllte Wassereimer den Hang hinauf und hinab. Das Ritual lässt den Brunnen im Tal fast überfliessen.

Si le soleil ne revenait pas

1987, 118 Min.; Regie: Claude Goretta; Schauspiel: Philippe Léotard, Charles Vanel, Catherine Mouchet; Produktion: Les Productions JMH, Marion's Films, Sara Films, RTS

Der alte Anzevui kündigt in einem kleinen Bergdorf das Ende der Welt an. Die Sonne werde nicht mehr wieder kommen und das Dorf im ewigen Winter versinken. Diese Drohung lastet schwer über der Gemeinde.

Lüzzas Walkman

1989, 120 Min.; Regie: Christian Schocher; Schauspiel: Thomas Pfister, Bice, La Lupa, Hannes B. Bossert; Produktion: Christian Schocher, SRF, ZDF

Der rockverrückte Lüzza will die Touristen, für die er jeweils die Skiliftsessel poliert, an ihrem Wohnort kennen lernen. Er fährt im gestohlenen Jeep nach Zürich und erlebt die Bankenstadt aus der Sicht von unten.

Pestalozzis Berg

1989, 119 Min., DVD; Regie: Peter von Gunten; Schauspiel: Gian Maria Volonte, Rolf Hoppe, Heidi Zürger, Christian Graxhof; Produktion: Deutsche Film AG, Ellepi Films, Praesens-Film, SRF, Stella Film

Der Pädagoge und Humanist Pestalozzi ist mit seinem Versuch, verwaisten Kindern ein Zuhause zu geben, gescheitert und geht ins Sanatorium. Einzig Mädi, ein einfaches Mädchen, vermag ihm Hoffung zu geben.

Der Berg

1990, 98 Min., DVD; Regie: Markus Imhoof; Schauspiel: Susanne Lothar, Mathias Gnädinger, Peter Simonischek; Produktion: Langfilm, ZDF, Österreichischer Rundfunk

Auf einem einsamen Gipfel ist ein Paar als Wetterbeobachter stationiert. In der Enge der Station beginnt zwischen den beiden und einem Neuankömmling ein Kampf auf Leben und Tod.

Reise der Hoffnung

1990, 100 Min., DVD; Regie: Xavier Koller; Schauspiel: Mathias Gnädinger, Necmettin Cobanoglu, Nur Sürer; Produktion: Catpics AG, Condor Films AG, Antea s.c.r.l., Dewe Hellthaler International

Die wahre Geschichte des türkischen Ehepaares Haydar und Meryem, das zusammen mit dem siebenjährigen Sohn die Reise aus der armen Heimat in die reiche Schweiz antritt. Die illegale Einwanderung endet tragisch.

Las uras richas dal Dr. Berry

1991, 11 Min., DVD; Regie: Rudolph Straub; Schauspiel: Hans Schenker, Ursina Hartmann; Produktion: Yo-Yo Productions

Der Maler und Pianist Doktor Berry zieht für ein Konzert vor dem Alpenpanorama ein Klavier mit dem Pferdeschlitten auf den Bernina.

Jean-Claude des Alpes

1991, 8 Min., Animationsfilm; Regie: Claude Huber und Ted Sieger; Produktion: Halter & Sieger

Jean-Claude besteht aus Jean und Claude, die sich so verzanken, dass Jean den angestrickten Claude einfach abschneidet. Eine wilde Alpenparty mit rasenden Kühen, Geißen, Schweinen und einem jodelnden Stier.

Brandnacht

1992, 108 Min., Video On Demand; Regie: Markus Fischer; Schauspiel: Bruno Ganz, Barbara Auer, Ueli Jäggi; Produktion: Boa Filmproduktion AG, Kick Film GmbH

Nachforschungen über den Mord an einer jungen Frau führen den privaten Ermittler Peter Keller in das schöne Dorf Schwand im Emmental. Die scheinbare Dorfidylle erhält Risse.

Der grüne Heinrich

1993, 100 Min., DVD; Regie: Thomas Koerfer; Schauspiel: Thibault de Montalembert, Florence Darel, Mathias Gnädinger; Produktion: Condor

Der Grüne Heinrich, ein junger Maler, taucht in den Münchner Fasching ein. Vor einem alles entscheidenden Duell erinnert er sich seiner turbulenten Jugendzeit und seiner Liebe zu zwei Frauen in der Schweiz.

Die Gemmi – ein Übergang

1994, 33 Min.; Regie: Clemens Klopfenstein; Schauspiel: Max Rüdlinger, Polo Hofer; Produktion: Ombra-Film

Max und Polo wandern über die Gemmi, ein Pass zwischen Bern und dem Wallis, und reden über Gott und die Welt – und die Frauen.

Le combat des Reines

1995, 86 Min.; Regie: Pierre-Antoine Hiroz; Schauspiel: Pascale Rocard, Jean-Marc Bory, Daniel Prévost; Produktion: TSR, Continentale, Crittin & Thibbaud

Julie kehrt mit einem Doktortitel der Ökonomie ins Wallis, ihre Heimat, zurück. Sie kauft die Kuh Glorieuse, die noch nie besiegt wurde, um im «Kampf der Königinnen» den begehrten Titel zu holen.

La guerre dans le Haut Pays

1998, 105 Min.; Regie: Francis Reusser; Schauspiel: Yann Trégouët, Marion Cotillard, Antoine Basler; Produktion: Arena Films, CAB productions, Saga Film

Winter 1797/98: Die Truppen Napoleons besetzen das Waadt und bereiten den Sturz Berns vor. Im Schutz der Berge organisiert sich der Widerstand gegen das liberale Gedankengut und eine Liebe gedeiht.

Beresina oder Die letzten Tage der Schweiz

1999, 108 Min., DVD; Regie: Daniel Schmid; Schauspiel: Elena Panova, Geraldine Chaplin, Marina Confalone, Stefan Kurt; Produktion: T&C Film AG, Pandora Film Produktion, Prisma Film- und Fernsehproduktion GmbH, SRF, Teleclub AG

Das schöne russische Call Girl Irina gerät in ein märchenhaftes Alpenland. Doch der wachsende Kundenkreis aus Wirtschaft, Politik, Militär und Medien treibt sie in die Enge. Unwissentlich löst sie den Beresina-Alarm aus.

Azzurro

2000, 85 Min., DVD; Regie: Denis Rabaglia; Schauspiel: Paolo Villaggio, Jean-Luc Bideau, Marie-Christine Barrault, Soraya Saka; Produktion: C-Films AG, Alhena Films SA, Gam Film S.r.l., Tecnovisual S.r.l., Machinassou Sarl, RSI

Nach 30 Jahren in der Schweiz wohnt der 75-jährige Giuseppe mit seiner blinden Enkelin wieder in Apulien. Eines Tages kehrt er zurück und bittet seinen früheren Arbeitgeber um das für eine Augenoperation notwendige Geld.

Heidi

2001, 103 Min., DVD; Regie: Markus Imboden; Schauspiel: Cornelia Gröschel, Paolo Villaggio, Marianne Denicourt, Aaron Arens; Produktion: Vega Film AG, Aventura Films SA, RTS

Als Heidis Mutter stirbt muss sie zu ihrem Grossvater auf die Alp ziehen. Der mürrische Alte ist ihrer nicht begeistert. Doch als sie nach Berlin reist, vermisst er sie schmerzlich.

Im Namen der Gerechtigkeit

2002, 93 Min., DVD; Regie: Stefan Jäger; Schauspiel: Martin Schenkel, Mathias Gnädinger, Manfred Liechti, Anne-Marie Blanc; Produktion: Zodiac Pictures Ltd, Luna Film GmbH, EuroArts Music International GmbH, SRF

Ein idyllisches Bergdorf wird durch eine absichtlich ausgelöste Lawine abgeschnitten. Dorfpolizist Jentsch findet heraus, dass Dynamit in den Bergen über dem Dorf verteilt wurde. Es beginnt ein Wettlauf gegen die Zeit.

Au sud des nuages

2003, 78 Min., DVD; Regie: Jean-Francois Amiguet; Schauspiel: Bernard Verley, François Morel, Maurice Aufair; Produktion: Langfilm, Zagora Films SA, Native Productions, RTS

Der starrköpfige, kompromisslose Walliser Alfons, spricht selten aber umso entschiedener. Er wird im Tal gefürchtet und respektiert. Eine Reise nach China führt ihn zu seinem Inneren.

Bienvenue en Suisse

2004, 105 Min., DVD; Regie: Léa Fazer; Schauspiel: Vincent Perez, Denis Podalydès, Walo Lüönd; Produktion: Vega Film AG, Arena Films, RTS

Thierry lebt schon lange nicht mehr in der Schweiz, als er mit seiner Partnerin Sophie ans Begräbnis seiner Grossmutter zurückreist und eine Erbschaft annimmt, die an schwierige Bedingungen geknüpft ist.

Oeschenen

2004, 86 Min.; Regie: Bernhard Giger; Schauspiel: Martin Rapold, Walo Lüönd, Bettina Stucky, Yangzom Brauen; Produktion: Caroc Film AG, SRF

Im Dorf gibt es Pläne für eine grosse Skiüberbauung. Der Anwalt Christian Aellig ist überzeugt, dass jemand seinen Vater zum Verkauf zwingen und ihn deshalb mit falschen Anschuldigungen und der Polizei einschüchtern will.

Ultima Thule – Eine Reise an den Rand der Welt

2005, 90 Min., DVD; Regie: Hans-Ulrich Schlumpf; Schauspiel: Stefan Kurt, Barbara Auer, Patrick Frey; Produktion: Ariane Film AG, SRF, Teleclub AG

Der Börsenhändler Fred Böhler verunglückt auf dem Weg zur Arbeit mit seinem Auto. Während sein schwer verletzter Körper in die Intensivstation eingeliefert wird, fliegt seine Seele als Adler in eine andere Welt.

Lenz

2006, 92 Min.; Regie: Thomas Imbach; Schauspiel: Milan Peschel, Noah Quelli, Barbara Terpoorten; Produktion: Bachin Film, Pandora Film Produktion, SRF

Der Filmemacher Lenz verlässt Berlin, um die Hintergründe von Georg Büchners Fragment «Lenz» zu erforschen. Vom Wunsch getrieben, seinen neunjährigen Sohn Noah zu sehen, macht er sich auf nach Zermatt.

Schönes Wochenende

2006, 82 Min., DVD; Regie: Petra Volpe; Schauspiel: Judith Hofmann, Heidi Diggelmann, Sandra Utzinger; Produktion: Dschoint Ventschr Filmproduktion AG, SRF, SWR

Die brave Mutter und Ehefrau bricht unverhofft aus dem Familientrott aus und überlässt die nörgelnden Teenager ihrem Ehemann. Sie erlebt ein Wochenende voller Überraschungen und Einsichten.

Marmorera

2007, 110 Min., DVD; Regie: Markus Fischer; Schauspiel: Anatole Taubman, Eva Devaele, Mavie Hörbiger; Produktion: Snakefilm GmbH, Kick Film GmbH, SRF, Teleclub AG, ARTE G.E.I.E.

Anfang der Fünfzigerjahre wurde in den Schweizer Alpen das Dorf Marmorera und das gesamte Tal für ein Staudammprojekt geflutet. Bis heute kommt das versunkene Dorf nicht zur Ruhe.

Tell

2007, 90 Min., DVD; Regie: Mike Eschmann; Schauspiel: Mike Müller, Axel Stein, Christian Tramitz, Gardi Hutter; Produktion: Zodiac Pictures Ltd, MMC Movies Köln GmbH, Impuls Home Entertainment AG, SRF, Teleclub AG

Im Jahr 1291 ziehen Wilhelm Tell, ein reservierter, österreichischer Jungeselle und Val-Tah (phonetisch: Walter), Eskimo und Prinz des Nordpols, durch die Innerschweiz und wollen die Burg der Habsburger erobern.

Die Seilbahn

2008, 7 Min., Animationsfilm, DVD; Regie: Claudius Gentinetta und Frank Braun; Produktion: Gentinetta, SRF

DER STAAT GEGEN FRITZ BAUER

BURGHART KLAUSSNER
RONALD ZEHRFELD

EIN FILM VON
LARS KRAUME

Festival del film Locarno
Publikumspreis UBS Piazza Grande

«Bis zur letzten Sekunde politisch und emotional spannend. Ein intensives Zeitbild, bis in die kleinste Nebenrolle optimal besetzt.» www.kino.de

«Ein ungemein starker Film! Unbedingt sehenswert!»
www.programmkino.de

JETZT IM KINO

zero one film · terra film · WDR · hr · arte · Film und Medien Stiftung NRW · FFA · Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein

WWW.DERSTAATGEGENFRITZBAUER.DE

german films · Creative Europe MEDIA · Hessische Filmförderung · Deutscher Filmförderfonds · Nordic Cinema · LOOK NOW!