

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 350

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: 07.08.2025

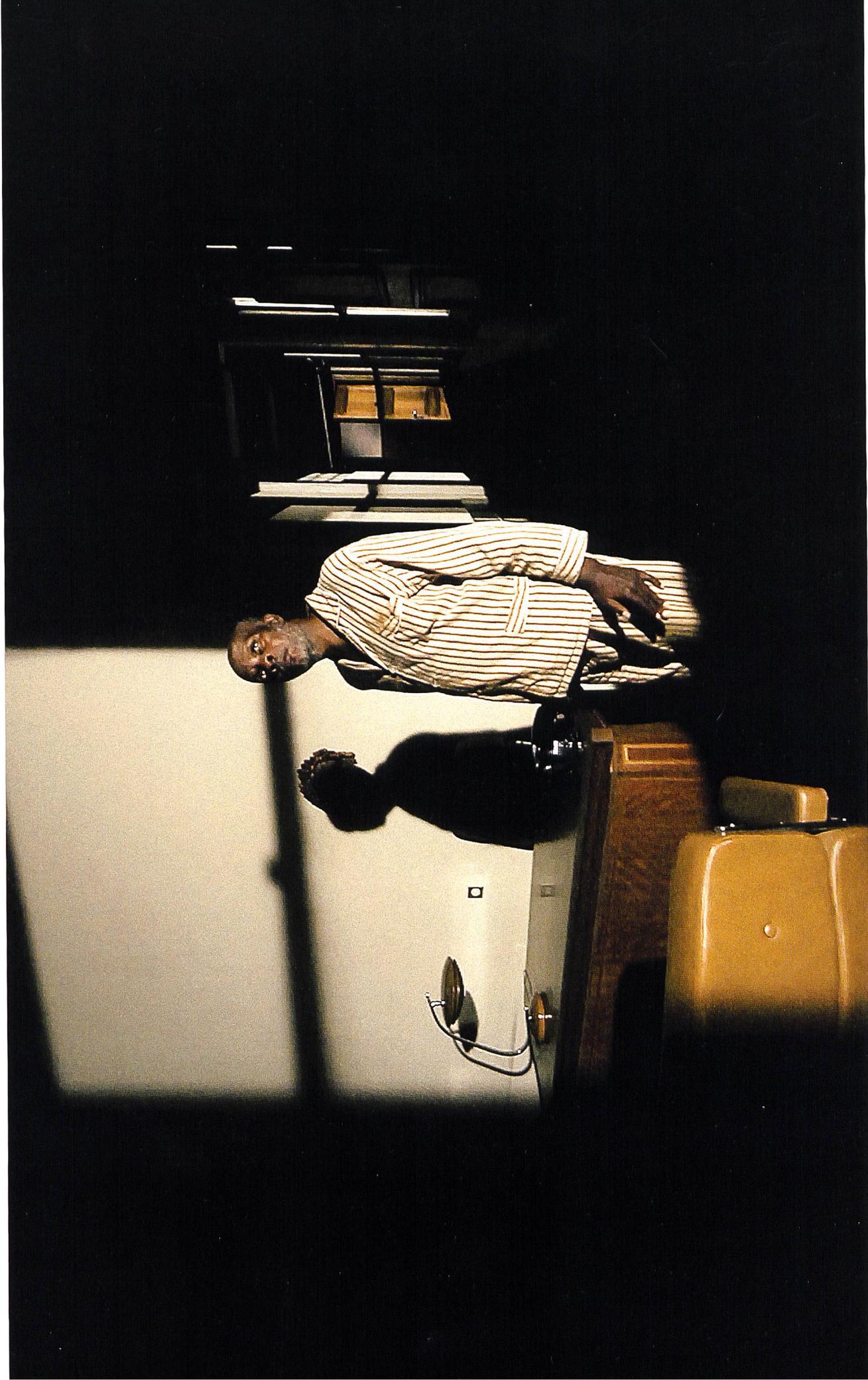
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Fr. 10.- € 8.-
9 770257 785005 07

N° 7 / 2015
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film
und Kino



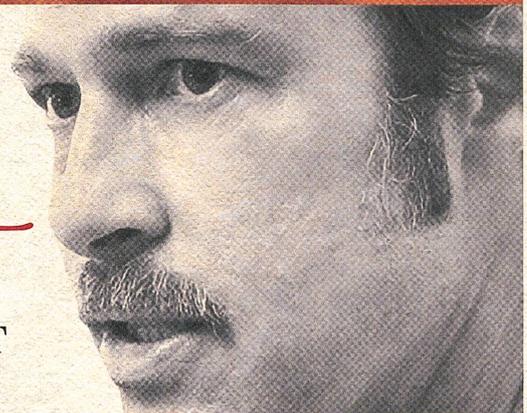
Cavalo dinheiro (2014) «Die Realität ist immer stärker als alles, was man sich ausdenken kann» Werkstattgespräch mit Pedro Costa → S. 6



BRAD PITT ANGELINA JOLIE PITT

By the Sea

Written and Directed by ANGELINA JOLIE PITT



AB 10. DEZEMBER IM KINO

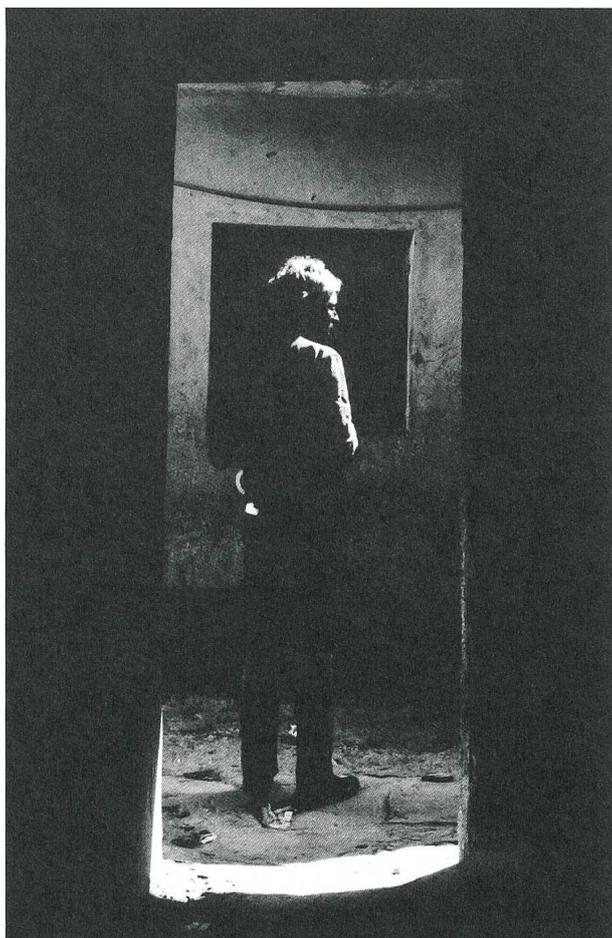
© 2015 UNIVERSAL STUDIOS  UNIVERSAL
A COMCAST COMPANY

Dass ein Film aus bewegten Bildern besteht,
ist nur ein Klischee. Filmemacher müssen
sich Zeit nehmen dürfen, ihre Gedanken auf
der Leinwand zu entfalten.

Manoel de Oliveira

O estranho caso de Angélica (2010)





Pedro Costa

Es war einmal: Einfuhrkon- tingente für Spielfilme

Essay
von Martin Girod
S. 48–57

Von der Auslands- abhängigkeit zur Angebotsvielfalt

«Die Realität ist
immer stärker
als alles, was man
sich ausdenken
kann»

Werkstattgespräch
von Michael Ranze
S. 6–15

Werkstatt-
gespräch mit
Pedro Costa



Jud Süß (1940) Regie: Veit Harlan

Kritik

- s. 21 **Ixcanul**
Jayro Bustamante
von Stefan Volk

- s. 22 **Truman**
Cesc Gay
von Tereza Fischer

- s. 25 **Corn Island**
George Ovashvili
von Stefan Volk

- s. 26 **Imagine Waking Up Tomorrow
and All Music Has Disappeared**
Stefan Schwietert
von Erwin Schaar

- s. 27 **Heimatland**
**Michael Krummenacher,
Jan Gassmann und weitere**
von Natalie Böhler

- s. 28 **As mil e uma noite**
Miguel Gomes
von Patrick Straumann

- s. 32 **La vanité**
Lionel Baier
von Hansjörg Betschart

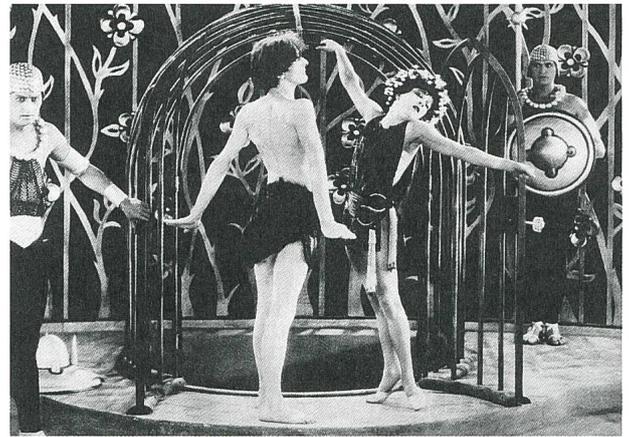
- s. 33 **«Wie ein Märchen»**
Gespräch mit Lionel Baier
von Hansjörg Betschart

- s. 34 **Félix et Meira**
Maxime Giroux
von Tereza Fischer

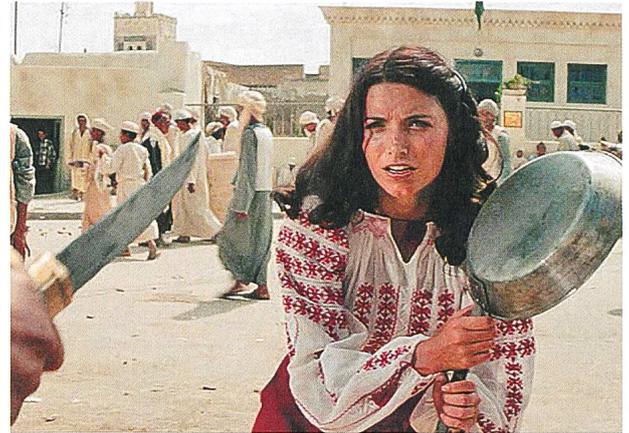
- s. 35 **Dheepan**
Jacques Audiard
von Lukas Foerster

- s. 38 **Rams**
Grímur Hákonarson
von Hansjörg Betschart

- s. 39 **«Man vergleicht mich
mit Ken Loach»**
Gespräch mit G. Hákonarson
von Hansjörg Betschart



Salomé (1923) Alla Nazimova und Nigel de Brulier S. 18



Raiders of the Lost Ark (1981) S. 46

Editorial

S. 5 Poesie und Realismus: Der portugiesische Film
von Tereza Fischer

Close-up

S. 44 Gefühle synchronisieren
von Johannes Binotto

Graphic Novel

S. 16 Der Bechdel-Test
von Tereza Fischer

Soundtrack

S. 46 Klassische Filmmusik im Zeitalter des Sounddesign
von Oswald Iten

Kinovamp

S. 18 Alla Nazimova
von Martin Girod

Kurz belichtet

S. 58 3 DVDs
5 Bücher
1 Box

Fade in/out

S. 20 Die Variablen absoluter Ungewissheit
von Uwe Lützen

Impressum

S. 63

Flashback

S. 42 Lysistrata in Mexiko
von Michael Pfister

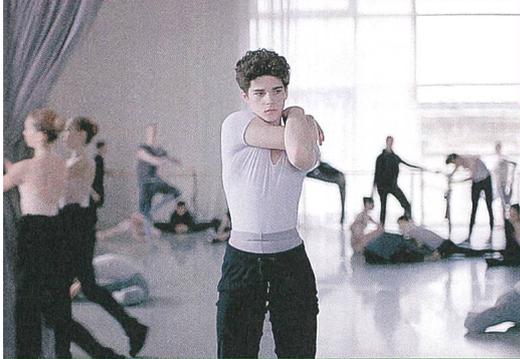
Ablende

S. 64 Die Kunst des Realisten ist die Kunst der Tat. Bemerkungen zum Dokumentarischen
von Ute Holl

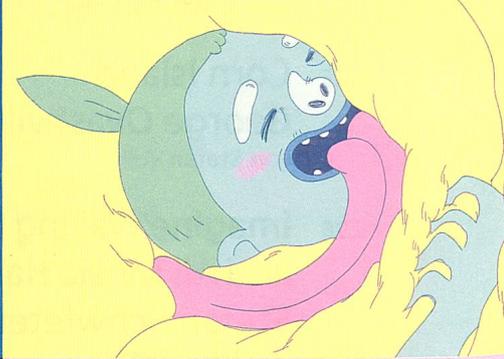
Kurzfilmtage Winterthur
3. – 8. November 2015



←
Seemannsgarn
Julia Munz, Claudia Wirth
SRF



→
Ivan's need
Lukas Suter, Veronica Lingg,
Manuela Leuenberger
SRF



←
**Kacey Mottet Klein,
naissance d'un acteur**
Ursula Meier
RTS

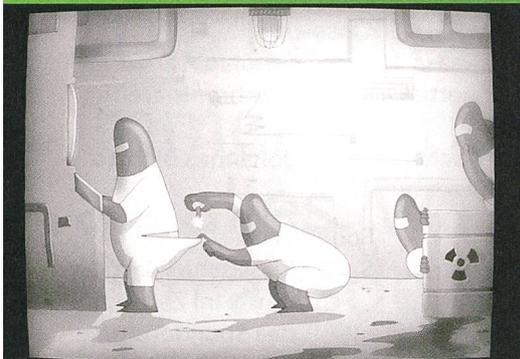
↑
Suspendu
Elie Grappe
RTS



Lucens
Marcel Barelli
RSI
↓



→
Subotika
Peter Volkart
SRF



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

Poesie und Realismus: Der portugiesische Film

Seit der Finanzkrise 2008 steckt das kleine Portugal in einer schweren Wirtschaftskrise, was die Filmproduktion des Landes noch mehr bedroht als zuvor. Vor drei Jahren wurden gerade mal sieben Langspiel-filme produziert. Den portugiesischen Filmschaffenden mangelt es an Fördergeldern und Publikums-erfolgen, auf der anderen Seite ziehen sie jedoch mit ihrem konsequenten Autorenkino an Filmfestivals regelmässig Aufmerksamkeit auf sich. Neben dem im letzten Jahr verstorbenen Urgestein Manoel de Oliveira gehören João Botelho, Teresa Villaverde und Pedro Costa zu der Generation, die in den achtziger Jahren das portugiesische Filmschaffen belebte. Nun sorgt seit einigen Jahren wieder neuer Nachwuchs für poetisches und ganz der Kunst verschriebenes Kino: Dazu gehören João Pedro Rodrigues, Manuel Mozos und vor allem *Miguel Gomes*.

Gomes zeigte zuletzt in Cannes sein Monumentalwerk *As mil e uma noites / 1001 Nacht*. Das Triptychon kommt bei uns nun in drei Teilen ins Kino. Es ist das Porträt einer von der Wirtschaftskrise geplagten Gesellschaft, betrachtet durch das Prisma des orientalischen Märchens von Scheherazade. Wirklichkeit und Phantasie verschränken sich hier zu einer poetischen und kritischen Gesellschaftsanalyse. Der Film erinnert durchaus an Manoel de Oliveiras

Non oder Der vergängliche Ruhm der Herrschaft, der militärische Niederlagen schildert und damit die Geschichte und Psychologie Portugals auslotet. Die Wirklichkeit sei das, was man im Film suche, sagte Oliveira. Seine Überzeugung, dass man sich auf der Leinwand Zeit lassen soll, um die Gedanken zu entwickeln, nimmt sich Gomes mit seinem fast siebeneinhalbstündigen Monsterfilm jedenfalls sehr zu Herzen.

Der wohl radikalste unter den portugiesischen Autorenfilmern ist immer noch *Pedro Costa*. Für *Cavalo dinheiro*, der derzeit in den deutschen Kinos läuft, gewann er 2014 in Locarno den Preis für die beste Regie. Auch bei ihm ist die Dichotomie von Realismus und Kunst charakteristisch. Seine Filme, die er seit langem mit Laien, mit den Bewohnern der Armenghettos, entwickelt und dreht, faszinieren durch Bilder, die mit ihrer Lichtführung an Gemälde Rembrandts oder Caravaggios erinnern und gleichzeitig von unaushaltbaren Zuständen in ärmsten Verhältnissen erzählen. Fast alleine mit einer digitalen Kamera unterwegs zelebriert Costa einen kompromisslosen Minimalismus, der auf epische Filmlängen trifft. Michael Ranze hat für uns mit Costa ein ausführliches Werkstattgespräch über sein Frühwerk und über seine Cinephilie geführt.

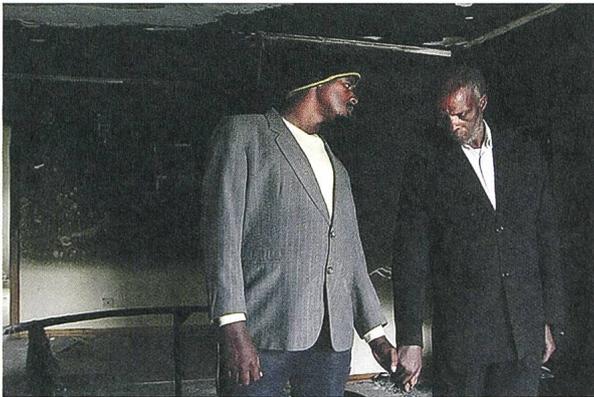
Im Vergleich zu Portugal steht die Schweiz wirtschaftlich am entgegengesetzten Ende des europäischen Spektrums. Die fehlende Radikalität des künstlerischen Ausdrucks in hiesigen Filmen lässt sich damit alleine dennoch nicht erklären. An Fördergeldern mangelt es auch hier, wenn auch nicht im gleichen Ausmass. Vor der Einführung von Fördermassnahmen setzte die Schweiz auf eine Einfuhrkontingentierung für Spielfilme – nicht immer nur mit dem Ziel von kulturpolitischen Massnahmen oder zwecks «geistiger Landesverteidigung», wie Martin Girods Blick zurück zeigt. Wirtschaftliche Ziele waren oft ausschlaggebend, die Zensur während des Zweiten Weltkriegs dafür erstaunlich nachlässig. Girod beleuchtet einen wichtigen Bereich der Schweizer Filmgeschichte und zieht dabei einen Bogen von den dreissiger Jahren bis heute.

Tereza Fischer



→ Redaktionsräumlichkeiten in Winterthur
Die vorliegende Ausgabe ist die letzte,
die im Gewerbehaus Hard entstanden ist.
Die Redaktion zieht im November nach Zürich.

«Die Realität ist immer stärker als alles, was man sich ausdenken kann»

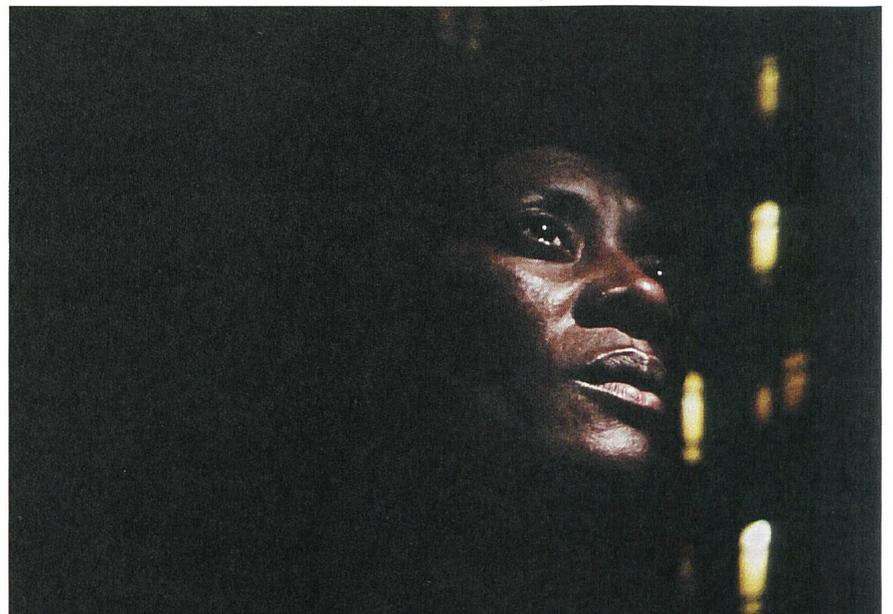


Juventude em Marcha / Colossal Youth (2006)



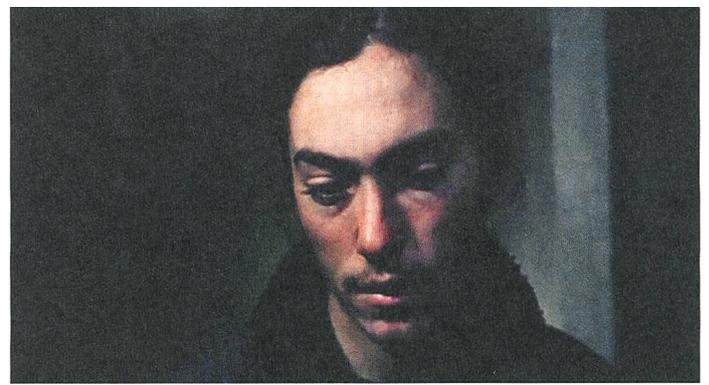
O sangue / Das Blut (1989)

Cavalo dinheiro / Horse Money (2014)





Juventude em Marcha
Im Armenviertel Fontainhas



Ossos / Haut und Knochen (1997)

Casa de lava (1994)



Michael Ranze

arbeitet als freier Autor und lebt in Hamburg.

Das Gespräch mit Pedro Costa führte Michael Ranze am 30. Juni in Hamburg. Costa war auf Einladung der Hochschule für Bildende Künste (HfBK) ins Kommunalkino Metropolis gekommen, um seine Fontainhas-Tetralogie zu begleiten.

Dank an Volko Kamensky, der bei der Organisation und Durchführung des Gesprächs geholfen hat.

Werkstatt- gespräch mit Pedro Costa

Schön und schmerzhaft, faszinierend und doch schwer zu ertragen sind die Filme des Portugiesen Pedro Costa. Für **Cavalo dinheiro** hat der radikalste und eigenwilligste Filmmacher Europas den Regiepreis am letztjährigen Filmfestival in Locarno erhalten. Im Werkstattgespräch spricht er über sein Frühwerk und über seine Leidenschaft und Autonomie als Filmmacher.

Eine Begegnung mit Pedro Costa ist, abseits der Zwänge des Verleih- oder Festivalalltags mit Press-Junkets oder grossen Interviewrunden, gewiss etwas Besonderes. Costa: ein grosser charismatischer Mann, sehr zurückhaltend, fast scheu, dabei uneitel und freundlich. Falls er sich seines Kultstatus als radikalster und eigenwilligster Regisseur des europäischen Kinos bewusst ist, zeigt er es nicht. «Wer dem portugiesischen Filmmacher je begegnet ist, vergisst seine fragenden, melancholischen Augen nicht mehr», schrieb Josef Nagel 2011. Small Talk ist Costas Sache nicht. Bei Fragen nach dem Wohlbefinden oder seiner Meinung über Hamburg ernte ich nur ein Grummeln oder Nicken. Doch kaum spreche ich mit ihm über das Kino und seine Filme, holt er weit aus – langsam, bedächtig, immer nach dem richtigen Wort suchend, nach Möglichkeit nichts vergessend. Leidenschaft, sogar Pathos, macht sich vor allem an Wortwiederholungen fest. Auch nach den Filmvorführungen im Hamburger Metropolis steht er dem Publikum geduldig, manchmal bis weit nach Mitternacht Rede und Antwort. Costa will verstanden werden. Seine Filme sind ihm doch zu wichtig.

Pedro Costa wird am 30. Dezember 1959 geboren. Die Nelkenrevolution vom April 1974, also die Befreiung vom faschistischen Salazar-Regime, hat ihn politisch so sehr geprägt, dass er zunächst Geschichte studiert und, beeinflusst durch den Punk aus England, Musik macht. Nebenbei geht er auch viel ins Kino, um die Klassiker aus Hollywood, aber auch

«Wer dem portugiesischen Filmmacher je begegnet ist, vergisst seine fragenden, melancholischen Augen nicht mehr»

aus Russland kennenzulernen. Zusammen mit Freunden schreibt er sich an der neu gegründeten Filmabteilung der Hochschule Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) ein. Nach verschiedenen Assistenzen, unter anderem bei João Botelho kann er 1989, mit 30 Jahren, endlich seinen ersten Film inszenieren: *O sangue*, bei dem der deutsche Kameramann *Martin Schäfer* für die kontrastreiche Schwarzweissfotografie sorgt. Schon hier deutet sich der asketische Stil von Costa an, das Minimalistische, das Elliptische. Costa verweigert sich der Einfühlung, der Zugänglichkeit. Man kann sich als Zuschauer nicht fallen lassen, sondern man muss beim Schauen aktiv mithelfen: Bezüge erschliessen, Symbole entschlüsseln, Distanzierungen überwinden, Zeitsprünge verknüpfen. Noch arbeitet Costa mit professionellen Schauspielern, später wird ihn die Unmittelbarkeit von Laien mehr interessieren. Mit *Casa de lava* verlässt der Regisseur 1994 Portugal und geht auf die Kapverdischen Inseln vor der Küste Afrikas. Die Geheimnisse des Films offenbaren sich nur langsam, auf den Bezug zu Jacques Tourneur und sein *I Walked with a Zombie* (1943) wäre ich von selbst nicht gekommen, hätte Costa ihn nicht im Gespräch hergestellt. *Casa de lava* schlägt dann – in einer Anekdote, die Costa gern, auch bei den Filmvorführungen, erzählt, weil ihr etwas Zufälliges und Schicksalergebenes anhaftet – die Brücke zu Fontainhas, jenem inzwischen abgerissenen Elendsviertel von Lissabon, in dem es nicht einmal Strom oder eine Kanalisation gab. Fontainhas wird so etwas wie eine künstlerische Heimat für Costa, vier Filme wird er hier drehen, einer kompromissloser als der andere: *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006) und *Cavalo dinheiro*, der im letzten Jahr im Wettbewerb des Filmfestivals von Locarno lief. Filme, ebenso faszinierend wie schwer zu ertragen, ebenso schön wie schmerzhaft – weil sie dokumentarisch hinschauen, dem Zuschauer nichts ersparen an Armut und Elend, weil sie sich traditionellen Erzählformen verweigern, weil sie die Zeit dehnen, weil sie so anders sind. Egal, ob ein Vater sein Baby verkaufen will oder eine Drogensüchtige ums Überleben kämpft – «Wie kann man nur unter diesen Bedingungen leben, wie konnte es nur so weit kommen mit der menschlichen Spezies?» ist der wohl wichtigste Satz aus unserem Gespräch.

Ossos bedeutet auch den Abschied von grossen Crews und Zelluloid. Seitdem dreht Costa mit kleinen digitalen Kameras, die ihm grosse Freiheit ermöglichen und ihn trotzdem grandiose Bilder finden lassen. Aus *Juventude em Marcha*, der die Einwohner von Fontainhas, vor allem aber Vanda, in ihrer neuen Umgebung, eilig hochgezogenen Apartments, zeigt, stammt die Figur des Ventura. Wegen eines Nervenleidens liegt er nun in *Cavalo dinheiro* in einem verzweigten Krankenhaus, dessen spärlich erleuchtete Gänge sich endlos erstrecken. Hier, hinter dicken Mauern, suchen ihn Erinnerungen heim, Geister aus der Vergangenheit, sodass der Zuschauer einem Traum, einer Halluzination zu folgen scheint – fast so, als spiele der Film im Kopf Venturas. Andere Räume sind ebenso abstrakt: ein Keller, eine leere

Fabrik, ein Aufzug. Vergangenheit und Gegenwart überlappen sich: Einmal behauptet Ventura trotz seinem sichtbaren Alter, 19 Jahre alt zu sein, dann wieder springt der Film quasi als Erinnerungsschnipsel ins Jahr 1974, zur Nelkenrevolution. Das Fiktional-Dokumentarische der drei Vorgängerfilme hat Costa hier fast völlig aufgegeben zugunsten einer schwebenden Phantasie, die noch langsamer, noch statischer inszeniert ist als bisher. Höhepunkt ist die minutenlange Sequenz, in der Ventura einem goldfarbenen Soldaten im Aufzug begegnet und sich qualvoll seiner Vergangenheit stellen muss. Ein radikaler Film, noch kompromissloser als alles, was der Regisseur zuvor gemacht hat. Pedro Costa verweigert sich in seinem Werk einer wie auch immer gearteten Publikumswirksamkeit. Er dreht die Filme so, wie er sie sich vorstellt, unabhängig und bedingungslos. Er ist der autonome Filmemacher.

Pedro Costa, ich würde gern über Ihre Karriere als Regisseur sprechen. Wie haben Sie im Filmgeschäft angefangen?

Pedro Costa Ich habe zunächst an der Universität Geschichte studiert. Das war nicht lange nach der portugiesischen Revolution von 1974, so 1978 oder 1979. Es gab immer noch so etwas wie Echos dieser Ereignisse. Diese ersten Jahre an der Universität waren auch die ersten Jahre des Erwachsenseins. Ich liess also viele Dinge zur gleichen Zeit hinter mir. Ich hatte auch ein wenig mit Musik zu tun, spielte sogar in einer Band. Nichts besonderes. Als ich zum ersten Mal einen Film sah – da war ich noch nicht cinephil –, war ich so begeistert, dass ich mehr als andere ins Kino ging. Und eines Tages, in diesem Gewirr aus Studien, Musik, Kino und Demonstrationen auf der Strasse, sah ich zusammen mit Freunden eine Anzeige in der Zeitung, die auf die neue Filmhochschule aufmerksam machte. Nur aus Neugier gingen meine Freunde und ich dorthin und wurden einfach so angenommen. Ich blieb dabei, allerdings nur zwei der drei Jahre, weil mir jemand einen Job bei einem Film anbot. Das führte zu einem anderen Job – bis ich Regieassistent wurde. Ich war fortan entschlossen, Filme zu machen. Ich schrieb Drehbücher und wartete auf Geld (das nie kam), drehte einen Kurzfilm und arbeitete kontinuierlich. Und dann, 1989, begann ich mit *O sangue* erstmals Regie zu führen.

Wie war das kulturelle Klima zu der Zeit in Portugal?

Nun – wir hatten alle die Revolution miterlebt, die für uns sehr bedeutend war. Damals war ich 14 oder 15. Ich bin also politisch schon sehr reif an die Universität gekommen. Auch die Kultur war politisiert. Es gab im Theater sehr viele Kollektive, natürlich in Opposition zum Nationaltheater. Die Musik, besonders die von Liedermachern, war von engagierten Texten geprägt. Und dann, 1977, schwappte auch der Punk von England und Amerika nach Portugal. Das war so das Umfeld, in dem ich mich bewegte. Auch das Kino begann sich zu verändern, wegen der neuen Filmschule, durch die Unterstützung, die man erhielt – es gab Geld vom Staat. Und wir sahen auch viele Filme zum ersten Mal – Hollywood, die Russen, Bergman, alles aufregende Sachen. Das portugiesische Kino hingegen war nicht sehr politisch und nicht immer interessant. Es gab nur wenig Dokumentationen und oberflächliche Komödien. Insgesamt war unser Kino sehr schwach. Nach dem faschistischen Regime mit der strengen Zensur konnten sich die Dinge nicht so schnell ändern. Während es woanders neue Wellen gab, wurden in Portugal in den sechziger und siebziger Jahren nur wenige interessante Filme gemacht. Wir hinkten also Ländern wie Frankreich, Brasilien oder England hinterher.

Wie schwierig war es dann, 1989 Ihren ersten eigenen Film auf die Beine zu stellen?

Ich fing an in den ersten Jahren der öffentlichen Unterstützung von Filmproduktionen. Meine Kollegen und ich bewarben uns für diese staatlichen Fonds. Ich war ein bisschen vorsichtig. Ich kannte das Business schon, die Crews, das Milieu, fast jeden im Geschäft. Und so schrieb ich ein Drehbuch, um es einzureichen. Ich war auch immer mit den Freunden von der Filmschule zusammen, wir unterstützten und inspirierten uns gegenseitig. Wir arbeiteten nicht allein vor uns hin, sondern als Gruppe. Gemeinsam haben wir eine Produktionsgesellschaft gegründet, *O sangue* war dann unser erster Film.

Warum haben Sie sich entschlossen, den Film in Schwarzweiss zu drehen?

Ich liebe Schwarzweiss, weil ich klassische Hollywoodfilme in Schwarzweiss liebe. Dann war mein Film aber auch ein Abschied von einer bestimmten Art von Kino, wie es häufig so ist: ein sehr persönliches Debüt. Wir schätzten Regisseure wie Nicholas Ray, Bresson, Welles, Cocteau. Daher die Idee, wie sie in Schwarzweiss zu drehen. Die Storyline hingegen hat natürlich mit Kindheit zu tun, mit Vergangenheit.

Das ist für mich die zentrale Frage: Bei der Vater-Sohn-Beziehung geht es um zwei unterschiedliche Generationen, die zwei unterschiedliche Portugals repräsentieren, eines vor dem Faschismus und eines danach.

Vielleicht, ich weiss es nicht. Ich mag es nicht so sehr, meine Filme zu interpretieren. Es geht um eine eigentümliche Familie, eine auseinanderfallende Familie,

mit einem Vater, der bald sterben wird. Die Kinder überleben nur von Tag zu Tag. Und dann ist da dieser Gangsteronkel, sehr morbid, sehr schäbig. Das ist ein wenig autobiografisch. Ich komme aus einer Familie, in der es keine enge Verbundenheit gab. Ich bewegte mich in einem düsteren und grimmigen Zirkel – so empfand ich das damals als Junge unter dem faschistischen Regime. Da war eine Angst, eine konstante Angst.

Haben Sie mit professionellen Schauspielern gearbeitet?

Die meisten von ihnen waren Profis. Die beiden Teenager hatten schon Schauspielerefahrung, drei, vier Filme hatten sie zuvor gemacht. Das Mädchen wollte auch Schauspielerin werden. Kurz danach zog sie nach Frankreich und drehte dort Filme mit Jacques Rivette (*La bande des quatre*), aber auch mit anderen. All die anderen waren bereits Schauspieler mit viel Training

Ich frage deshalb, weil Sie in späteren Filmen nur noch mit Laien gearbeitet haben. Was sind die Vorteile, wenn man mit nichtprofessionellen Schauspielern dreht?

Allgemein kann ich darüber nichts aussagen, ich kann nur über meine eigenen Erfahrungen sprechen. Ich gelangte irgendwann zu einer Serie von Verweigerungen. Ich weigerte mich, dies zu tun, ich weigerte mich, das zu tun. Vor allem was grosse Produktionen anbelangt, war ich mit ganz vielen Dingen unzufrieden, zum Beispiel mit der grossen Crew oder den grossen Kameras, dem ganzen kinematografischen Apparat. Ich konnte meine Unzufriedenheit nicht genau benennen, aber ich ahnte, dass sich etwas ändern musste. Als Regieassistent hatte ich mich nie so recht wohl gefühlt – so, als würde ich mich belügen. Man achtet darauf, dass alles perfekt abläuft. Die Wahrheit aber ist, dass ich den Regisseur hasste, die Schauspieler hassten den Produzenten. Und ich fragte mich: Ist dies das Leben, das ich führen will? Ich musste etwas ändern und zwar aufseiten der Produktion, näher an mir. Jetzt arbeite ich wie eine Band, wie eine Rockgruppe. Es ist mehr eine Kollaboration, langsamer, unaufgeregter, mit mehr Ruhe und Zeit, Dinge miteinander zu entwickeln. Zu diesen Entscheidungen gehörte auch, nicht mehr mit professionellen Schauspielern zusammenzuarbeiten. Mein grosses Problem: Ich brauche beim Dreh ganz viel Zeit, meine Zeit. Und ich wusste, dass ich möglicherweise einen professionellen Schauspieler vom Budget her nicht bezahlen konnte. Später dann, nach *Casa de lava*, gelangte ich ja nach Fontaínhas, diesem Armenviertel von Lissabon, um Briefe und Nachrichten der Schauspieler, die am Film gearbeitet hatten, abzugeben, und ich wurde dort sofort akzeptiert. Und dann nach einer schlaflosen Nacht hatte ich die Idee, dass dies der Platz sein könnte, an dem ich leben und arbeiten könnte, so eine Art Studio, aber ohne Schauspieler, ohne Crew drum herum, um das Leben dort zu entdecken. Es war also gar nicht so sehr die Entscheidung, ohne Schauspieler zu arbeiten, sondern

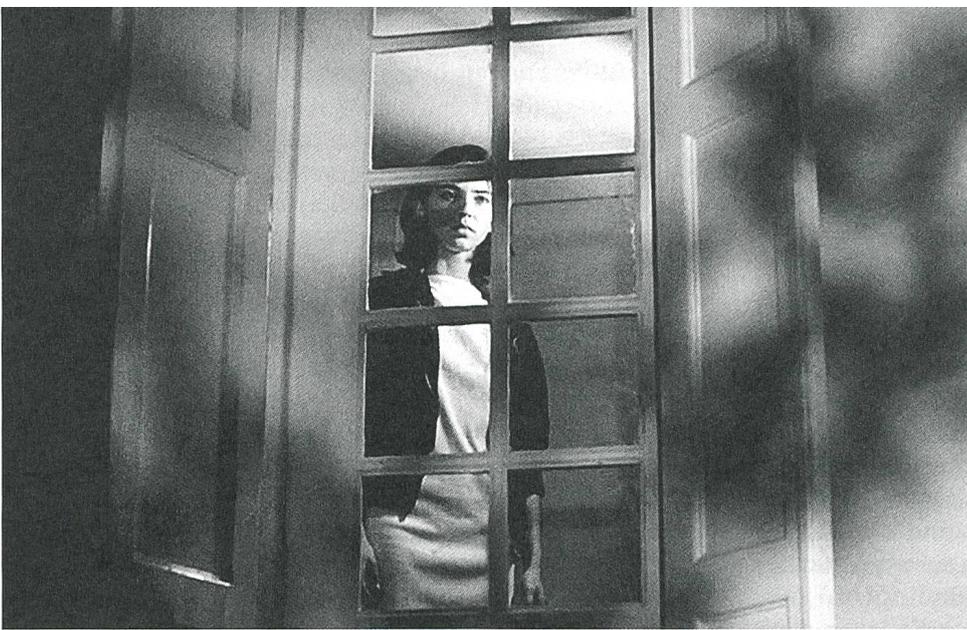
mit den Menschen zu arbeiten, die dort leben. Dann kommt noch ein anderes Moment hinzu. Wir reden ja von den neunziger Jahren, da gab es bereits die ersten digitalen Kameras, und die boten mir ganz andere Möglichkeiten. Ich brauchte plötzlich keine Crew mehr, keine Maschinen, keine Schienen, kein künstliches Licht. Ich ging einfach an den Drehort, so wie er war. Und die Schauspieler waren aus Fontaínhas. Sie wurden dann mit jedem Film, den ich dort inszenierte, immer erfahrener.

Wie haben Sie mit ihnen zusammengearbeitet? Proben Sie viel, oder erlauben Sie auch Improvisationen?

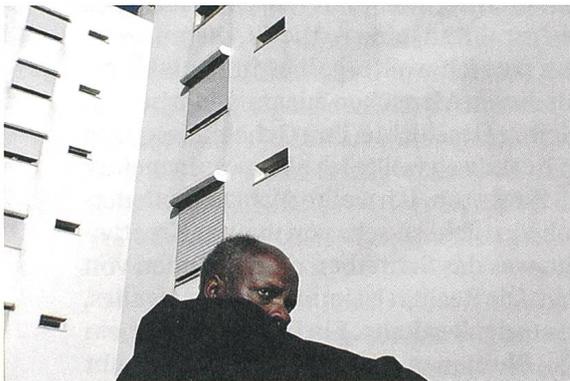
Die Methode ist nicht so sehr die der Improvisation. Es geht darum, gemeinsam herauszufinden, was wir machen wollen. Wir starten mit der Kamera, nicht mit einem Papier oder einem Text. Das Set ist immer mehr oder weniger real. Wir fangen mit einer Idee für den Dialog an, mit den Figuren. Wir wissen schon, was wir wollen. Der Dialog kann dann woanders hinführen. Wir haben auch geprobt, weil ich überzeugt bin, dass die Schauspieler Proben brauchen, um sicherer zu werden. Es gefällt mir natürlich, dass sie keine Tricks draufhaben. Sie müssen sich aber an etwas festhalten können. Sie kommen ja auch aus einem ganz anderen Umfeld. Manche meiner Schauspieler haben noch andere Jobs, in denen sie körperlich hart arbeiten müssen. Das ist eine grosse Umstellung. Ich muss natürlich die Idee verfolgen, dass wir mit der Zeit besser werden, stärker, überzeugender. Ich habe niemals Probleme mit den Schauspielern aus Fontaínhas gehabt. Professionelle Schauspieler sind da ganz anders. Sie stellen stets alles infrage, wollen diskutieren. «Das gefällt mir nicht!» – «Warum gefällt dir das nicht?» Schon geht der Ärger los. Es gibt viele Details, die ich nicht kontrollieren kann. Doch das ist nicht schlimm. Manchmal bekommt man mehr, als man erwartet hat, und das ist einfach unbezahlbar. Unbezahlbar! Und ich versuche auch, ihnen mit dem fertigen Film etwas zurückzugeben.

Bedeutet diese Art der Zusammenarbeit, dass Sie kein Drehbuch verwenden?

Nicht im konventionellen Sinn. Ich schreibe einige Sätze auf, einige Seiten, sodass wir etwas über die Umstände wissen. Das fertige Drehbuch entsteht erst, wenn wir für den fertigen Film die Untertitel erstellen (lächelt ein wenig). Dann erst ist der ganze Dialog aufgeschrieben und für jedermann lesbar. Ich mag die Idee der traditionellen Überlieferung, vom Grossvater auf den Vater zum Enkel, wie es früher mit Märchen oder Gedichten, Fabeln oder Gutenachtgeschichten geschah. Wenn man so Filme auswendig lernen könnte, hätte man ganz viele Geschichten im Kopf.



O sangue (1989) Hommage in Schwarzweiss



Juventude em Marcha (2006) Fontainhas



Ossos (1997) Horror ohne Horror

Casa de lava (1994) gedreht auf Kap Verde



O sangue (1989) professionelle Schauspielerin

Ihr zweiter Film, Casa de lava, spielt auf den Kapverdischen Inseln. Warum haben Sie sich, zumindest örtlich, von Portugal wegbewegt?

Nach meinem ersten Film dachte ich zunächst, ich könnte leicht den zweiten drehen. *O sangue* wurde in Portugal, auch in anderen europäischen Ländern, gut aufgenommen, ich war bei einigen Festivals eingeladen. So hätte es für mich weitergehen können. Doch das war nicht der Fall. Drei Jahre musste ich warten. Bis mir schliesslich ein Produzent helfen wollte, der allerdings auch nicht gleich das Geld beschaffen konnte. Ich hatte dann die Idee, auf den Kapverdischen Inseln nach Motiven zu suchen, um so etwas wie ein Drehbuch zu schreiben. Ich habe keine Verbindungen dorthin, dort keine Verwandten. Ich hatte Bilder des Vulkans gesehen, eine sehr eigenartige Mondlandschaft. Mit diesem Bild im Kopf und dem Wunsch, wieder mit mir bekannten Schauspielern und Technikern einen Film zu drehen, flog ich auf die Kapverden. Die Abenteuer- und Horrorfilme aus dem Hollywood der vierziger Jahre, etwa *I Walked with a Zombie* von Jacques Tourneur, mochte ich immer sehr, und daran wollte ich mich orientieren, vielleicht sogar so etwas wie ein Remake in Farbe machen. So flog ich dorthin, und wir drehten den Film. *Casa de lava* hat ja beide Elemente, zum einen den Zombie, zum anderen diese verrückte Frau. Der Zombie ist ein Arbeiter, der vom Gerüst gefallen ist, die verrückte Frau ist auch politisch engagiert. Unter dem Faschismus hatten die Portugiesen hier politische Gegner in Konzentrationslagern interniert. Die Insel war in der Tat so etwas wie ein Gefängnis. Für uns war es ein grosses Abenteuer. Die Insel ist weit weg von Portugal, wir mussten alles mitbringen, Generatoren, Lichtmaschinen, einfach alles. Für mich war das alles sehr verwirrend. Ich war hoffnungslos verloren. Es war der erste Film, bei dem ich Stellung beziehen musste. Ich hatte professionelle Schauspieler, aber dann sah ich vor Ort diese Menschen mit ihren eindrucksvollen Gesichtern, die ich zu bevorzugen begann. So boykottierte ich die Schauspieler und die Produzenten und mich selbst. Das war aber gleichzeitig die Chance, ob aus Angst oder Frustration, eine Beziehung zu dieser Gemeinschaft aufzubauen. Am Ende der Dreharbeiten, und das ist eine ganz berühmte Geschichte, gaben mir die Einwohner Briefe und Geschenke mit für ihre Freunde und Bekannten in Lissabon, und zwei Tage später, also unmittelbar danach, ging ich nach Fontainhas, um all dies abzuliefern. Und dann habe ich meine nächsten Filme dort gedreht.

Das klingt fast so, als sei Ihre weitere Karriere Schicksal gewesen.

Nun ja, was während *Casa de lava* passierte, war, dass ich mich verliebte, in die Menschen, in den Ort, in den Vulkan. Und dann diese vielen Einwohner, die die einsamen Inseln verlassen müssen. Es ist hart, dort zu leben, weil es dort nichts gibt. Trotzdem sind die Kapverdianer schöne, grosse und freundliche Menschen. Aber auch sehr verloren. Sie würden gern weggehen. Doch das ist schwierig.

Ist Ihr Film auch eine Kritik am Kolonialismus Portugals?

Nein, gewiss nicht. Vielleicht muss man dem Kolonialismus sogar dankbar sein, weil er die Kapverdischen Inseln erst auf die Landkarte setzte. Sie sind ja kreolischen Ursprungs. Beide Inseln liegen mitten im Atlantik, auf der Höhe Senegals. Dort starteten im 16. Jahrhundert die Spanier, Portugiesen und Niederländer ihre Reisen nach Amerika und Brasilien. So wurden die Inseln zu einem Hafen für jedermann. Ein verrückter Platz, ein Handelsort mit Waren und Sklaven, auf dem die unmöglichsten Begegnungen passieren konnten.

Ich war sehr beeindruckt von Ossos, Ihrem ersten Film, den Sie in Fontainhas gedreht haben. Woher stammt dieses Interesse für die Armen, die Ausgestossenen, die Einwanderer?

Tief in mir habe ich nie geglaubt, dass einen Film zu machen aus meinem Inneren käme. Ein Drehbuch auf Papier schreiben, Schauspieler und Crew zusammenschaffen, dann drehen – das kann jeder. Für mich war Filmemachen immer etwas anderes: vielleicht Dokumentarfilme machen, der Realität nachspüren. Natürlich spielt auch mein altes Interesse für Geschichte mit hinein, Forschung, all das zusammen. Vom Schicksal an diesen Ort geworfen zu sein und fasziniert zu sein von der Oberfläche der Dinge – Gesichter, Körper, Hautfarbe, Musik, Geräusche, Häuser –, das war eine Attraktion, eine Ästhetik, die mir sehr zusagte. Alles, was ich wollte, gab es in Fontainhas. Ich wollte mit diesen Menschen zusammenarbeiten. Sie gaben mir ihre Geschichte, ihre Geheimnisse, ihre Stimmen. Im Austausch wollte ich alles, was in meiner Macht stand, für sie tun. Ich wollte nicht alles niederschreiben. Ich bin nicht so sehr von meiner Kreativität überzeugt, was das Schreiben oder Erfinden von Dingen angeht. Die Realität ist immer stärker als alles, was man sich ausdenken kann. Ein Bild, ein Klang, ein Sonnenstrahl, Blumen, ein Vogel – ein Vogel bleibt immer ein Vogel. Man kann das alles fälschen, mit Licht, mit Spezialeffekten. Aber so arbeite ich nicht. Die Geschichten, die ich erzählen wollte, waren hier. Sie könnten auch meine Geschichten sein. Sie können auch sehr fragil, sehr zerbrechlich sein. Auch dass die Menschen hier fast vergessen sind wie die letzten Verlierer, macht es spannend. Für mich sind sie selbstverständlich keine Verlierer, denn meine Familie kommt aus der Unterschicht. Sie waren Händler. In meiner Kindheit trieb ich mich auf Märkten und in Geschäften herum. Die andere Welt kannte ich nicht. Sie erschien mir feindlich. Und diese Menschen hier in Fontainhas verdienen Aufmerksamkeit und Interesse. Für mich sind sie zur Leidenschaft geworden. Wie in einem Jacques-Tourneur-Film.

Ich bin nicht so sehr von meiner Kreativität überzeugt, was das Schreiben oder Erfinden von Dingen angeht. Die Realität ist immer stärker als alles, was man sich ausdenken kann.

Vor zwei Tagen erzählten Sie nach der Vorführung von Ossos, dass Sie mit den Umständen des Drehs nicht zufrieden waren, weil die Crew zu gross war und Sie sich wie ein Eindringling vorkamen.

Ich habe ein wenig übertrieben, um deutlich zu machen, wie tief der Einschnitt für mich war. Für mich war das wirklich eine Frage von Leben und Tod. Während des ganzen Drehs hatte ich ein Auge auf den Film, auf das, was ich unbedingt tun musste. Das andere Auge konzentrierte sich auf die Umgebung. Ich hatte stets das Gefühl, dass da etwas fehlte. Es gab nicht genug Raum für die Kamera. Den Proben haftete etwas Falsches an. Der komplette Film schien auf der anderen Seite stattzufinden – ohne mich. Ich glaube, jeder Filmemacher hat dieses Problem ein- oder zweimal in seinem Leben – wenn er es ernst meint. Man steht hier, man schaut nach da. Ich schaue stets umher, nach rechts, nach links, nach vorne. Ich hatte das Gefühl, dass zu viel von mir und zu wenig von ihnen, den Bewohnern, in den Film einfluss. Die Balance war nicht richtig. Es ist wirklich eine Frage der Balance. Kadrage, Schnitt, Menschen, vielleicht moralische Überlegungen – all das muss zusammenpassen. Ich strebe eine Art Kohärenz an, versuche, nicht zu weit zu gehen, also etwas Fiktionales hinzuzuerfinden, aber auch nicht das Gegenteil, nämlich dumm zu sein und einfach nur etwas einzufangen – wie im Fernsehen. Man muss das behutsam austarieren. Es ist wie ein Puzzle. Aber ich setzte damals kein Puzzle zusammen, sondern ich arbeitete hart. Ich will nicht sagen, dass der Produzent schlecht war. Ich übertreibe jetzt auch mit meiner Unzufriedenheit, weil ich alle Beteiligten, meine Freunde, die Crew, sehr mag. Für die Crew war der Film eine wundervolle Erfahrung. Alle erinnern sich gern an den Film.

Im Film gibt es sehr viele Nahaufnahmen von Gesichtern, Augen, Händen, dann wieder Bilder, gerahmt durch halb geschlossene Türen, oder die Kamera wartet lange, bis jemand ins Bild kommt oder es verlässt. Ein Stil, der mich an Regisseure wie Bresson und Ozu erinnert. Sind das Einflüsse, vielleicht sogar Vorbilder, die Sie als solche benennen würden?

Ja, natürlich. Das sind gute Namen. Bresson ist am offensichtlichsten – wenn auch nicht bewusst. Ich habe alle seine Filme gesehen, mehrmals sogar, da war ich noch ein Teenager. Als junger Erwachsener, vielleicht gilt das auch für Sie, beeinflussen einen solche Geschichten besonders stark, Geschichten über Gewalt und Einsamkeit. Manchmal stellen sich die Dinge in der Jugend zerbrochen dar, als Teile, nicht komplett – wie ein zerbrochener Spiegel. Mein Kameramann Emmanuel Machuel, mit dem ich auch schon bei *Casa de lava* zusammengearbeitet hatte, hatte in verschiedenen Funktionen für Bresson gearbeitet, als Kameraassistent, aber später auch als Director of Photography, der sich um die Kadrage und das Licht gekümmert hatte. Bei *Casa de lava* habe ich ihn gar nicht wegen des Bresson-Hintergrunds verpflichtet, sondern wegen eines seiner Filme, den ich

wirklich sehr mochte: Van Gogh von Maurice Pialat. Als ich den 1991 gesehen hatte ... (gerät ins Schwärmen) – ein phantastischer Farbfilm, vielleicht der beste Farbfilm aus jener Zeit. Ich wollte also unbedingt, dass Machuel mich auf die Kapverden begleitet. Seine Zusammenarbeit mit Bresson war ein eigentümlicher Zufall. Ozu liebe ich auch sehr, nicht so sehr wegen der scharfen Gesellschaftskritik, sondern vor allem wegen seiner präzisen und interessanten Beschreibungen von Familienbeziehungen. Dieser Moment, wenn etwas in der Familie zerbricht oder jemand weggeht – das inszeniert Ozu überragend. Das waren für mich zwei sehr bedeutende Künstler. Sie sind mir immer noch sehr präsent.

Sie haben aber auch eine besondere Beziehung zu Jean-Marie Straub.

Ja, das kommt aber aus einer anderen Richtung. Das ist nicht dasselbe. Mit ihm und seiner Frau Danièle Huillet habe ich einen Film gedreht, und zwar als Teil der Serie «Cinéma, de notre temps» über französische Filmemacher für Arte. Die Redakteure des Senders luden mich ein, diesen Film zu drehen, weil sie wussten, dass ich ein grosser Straub-Fan bin. In jedem Interview sprach ich über ihn, und so schien ich der Richtige für das Projekt zu sein. Ich dachte viel über Straub nach, seit langem schon. In den achtziger Jahren habe ich viel aufgesogen, alles war wichtig, stark und nützlich, moralisch, diese schnelle, einfache Musik der Sex Pistols oder der Clash, diese neuen Formen von populärer, leichter Kultur. Und dann Straub: Für mich macht Straub die sinnlichste Form des Kinos, das fortschrittlichste Kino. Es bleibt bei mir für immer. Ich hatte auch das Glück, ihn kennenzulernen, als der Dreh begann. Der Film wurde dann besser, als ich erwartet hatte, und wir wurden Freunde – auch weil er sah, dass ich ernsthafte Arbeit geleistet hatte. So wurden wir zu Kollegen – Kollegen ist vielleicht das bessere Wort. Er würde nicht wollen, dass ich ihn einen «Künstler» nenne. Ich bewundere ihn dafür, was er ist: ein guter Bürger und ein guter Arbeiter – so, wie mein Grossvater ein guter Schuhmacher war. Er ist ein guter Filmemacher. Und – ich betone es noch einmal – er ist ein guter Bürger. Er hat niemals die Idee verraten, dass das Kino nützlich ist, dass es für uns da ist, dazu da ist, um ein bisschen Gerechtigkeit zu bringen, die manchmal fehlt. Straub erinnert uns an Vergessenes. Das ist seine revolutionäre Leistung, dass er an Vergessenes erinnert. Für mich ist er der revolutionärste Künstler überhaupt.

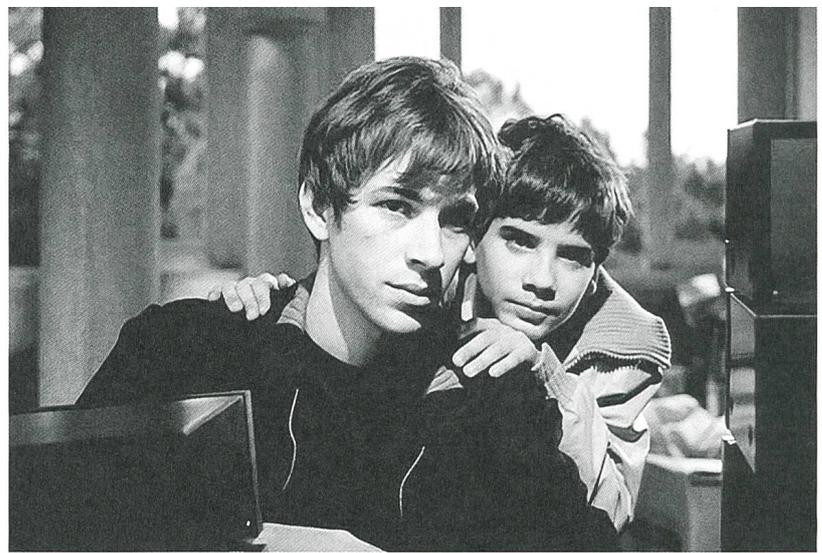
Für In Vanda's Room haben Sie mehr als hundert Stunden Material aufgenommen. Wie muss ich mir dann den Prozess des Schneidens vorstellen?

Bei der Montage ist nichts zufällig – was es manchmal sehr kompliziert macht. Der Schnitt ist ein Moment, das nur dem Kino gehört. Das gibt es in keiner anderen Kunst. Es ist sehr geheimnisvoll, manchmal aber auch sehr konkret. Zwei Bilder miteinander zu verbinden, ergibt ein drittes Bild, und dieses dritte Bild sieht man nicht. Es ist das Ergebnis dieser zwei,

Man steht hier, man schaut nach da. Ich schaue stets umher, nach rechts, nach links, nach vorne. Ich hatte das Gefühl, dass zu viel von mir und zu wenig von ihnen, den Bewohnern, in den Film einfluss.



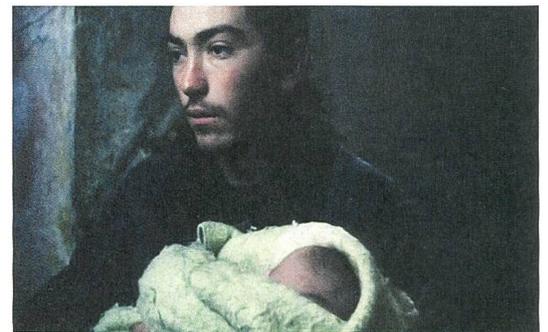
Cavalo dinheiro (2014)



O sangue (1989)

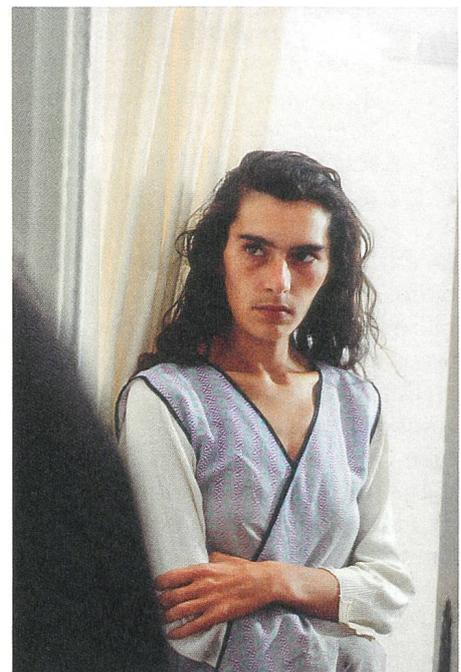


In Vanda's Room (2000) Vanda Duarte spielt sich selbst



Ossos (1997) Kamera: Emmanuel Machuel

O sangue (1989)



Ossos (1997) Vanda Duarte als Clotilde

es existiert nicht. Ich liebe diesen Prozess, und es ist offensichtlich, dass mit *In Vanda's Room* etwas Neues begann. Der Film ist digital aufgenommen, das ist billiger, man dreht mehr. Ich sichte dann mehrere Monate lang das Material und wähle aus, was ich für die besten Takes halte. In meinem Fall versuche ich, ein Gebäude zu errichten, eine Konstruktion aufzubauen, die mich den Film finden lässt. Wir finden und entdecken das während dieses Fortschritts, dieses eigenartigen Moments, bis sich alles zusammenfügt.

War das Ihre grösste künstlerische Entscheidung, auf Video zu drehen?

Die grösste Entscheidung war, den Film überhaupt zu machen. Ich sage so etwas nicht: «Ich tue das!» Es passiert mit der Zeit.

Aber Sie sind nicht nostalgisch, was Zelluloid angeht?

Nein, überhaupt nicht. Die Filme, die ich im Kino gesehen habe, als ich jung war, sind die grossen Filme meines Lebens. Da sind Monumente dabei. Aber meine Filme sind immer Annäherungen an etwas, von dem ich nicht weiss, wie es aussehen wird. Manchmal konnte es unverhofft passieren, dass der Film förmlich verschwand. Mir kamen Zweifel: «Wie kann ich tun, was ich tun muss?», fragte meine innere Stimme, und so sah ich mir auf Video noch einmal die Bilder an. Ich schulde diesen kleinen Maschinen sehr viel Freiheit. Ich hätte dieselben Filme – so wie sie jetzt sind – nicht auf Zelluloid drehen können. Dafür bin ich sehr dankbar. Das bedeutet aber nicht, dass ich Zelluloid verachte. Ein kleines Bedauern, mehr nicht. Mit Digitalvideo kann ich tun, was ich will, es ist sehr viel nützlicher. Es ähnelt einem Mikroskop, das man schnell aus der Tasche nimmt. Oder einem Pinsel für den Maler, einem kleinen Instrument, das man mit sich führt. Vorher leitete ich so etwas wie ein Symphonieorchester, und nur Lastwagen konnten es zum Drehort bringen. Ein Albtraum aus Lastwagen.

Wie nehmen Sie den Ton auf?

Ich ziehe es vor, den Ton direkt aufzunehmen, vor allem die Stimmen, die für mich am wichtigsten sind. Die werden aufgenommen, während es passiert. Das Bild ist direkt mit dem Ton «verheiratet», sie gehören unverbrüchlich zusammen. Manchmal konnten wir in der Nachbarschaft, wo wir gedreht haben, nicht alles einfangen. Vögel in Käfigen, Katzen, andere Tiere, Echos, die wegen der arabischen Architektur widerhallen. In Fontáinhas gibt es einen grossen Klangreichtum. Wir nehmen sehr viele dieser Geräusche separat auf und benutzen sie natürlich beim Schnitt. Das bereichert den Film ungemein. So bekommt man eine gute Idee davon, was für ein reicher und schöner, aber auch schrecklicher und brutaler Ort dies ist. Es ist ein sehr intensiver, sehr emotionaler Sound, weil die Menschen so laut singen, reden, schreien, streiten. Fontáinhas ist sehr lebendig.

Ich habe letzte Nacht In Vanda's Room zum ersten Mal gesehen. Für mich war es ein sehr grausamer Film. Es geht ums Überleben, darum, sein Heim zu verlieren, und das unter der ständigen Bedrohung durch Bulldozer und Abrissbirnen. Wie kann man unter solchen Umständen leben? Liegt dem Film auch eine politische Botschaft zugrunde?

Es ist genau, wie Sie sagen. Wie kann man nur unter diesen Bedingungen leben, wie konnte es nur so weit kommen mit der menschlichen Spezies? Was ist das für ein Chaos? Das waren meine Gedanken während des Drehs. Wir waren einfach dabei. Kleine Kinder gehen zur Schule, während um sie herum die Häuser zusammenfallen. Ich habe gezittert – es war wie ein Kriegsgebiet, aber die Kinder gehen singend zur Schule. Der Film ist drei Stunden lang. Es ist ein grausamer, harter Film. In der Mitte gibt es eine Einstellung von einem kleinen Mädchen, das am Küchentisch seine Hausaufgaben macht. Diese Einstellung dauert genau 25 Sekunden und ist zwischen zwei lange Szenen eingefügt, in denen Vanda über den Tod eines Freundes spricht. Dieses Mädchen muss mehr arbeiten, weil es hier lebt, es muss sich mehr anstrengen, um sich zu konzentrieren, wegen des Lärms, wegen der Störungen. Was es alles mitansehen muss – es ist einfach ein Verbrechen. Ratten, Ungeziefer, Schmutz, ein winziges Zimmer, nie ein offener, grosszügiger Raum – diese Kinder müssen sehr stark sein, um das zu ertragen. Das macht diese Szene so schön, natürlich auch sehr traurig, sehr brutal. «Wie können sie überleben?» Das ist die Frage, die ich mir während der Dreharbeiten täglich stellte. Und nachdem ich so viel Zeit mit den Menschen verbracht hatte, wusste ich die Antwort: Sie überleben, weil sie vergessen. Es hat schon seine Gründe, warum es hier so viele Drogen gibt. Man muss wirklich sehr, sehr, sehr stark sein, um hier zu überleben. Ich könnte das nicht. Und das ist einer der Gründe, warum dieser Film gemacht wurde. Das ist ein bisschen so wie bei Ozu, der uns sagt: «Schau genau hin, denn etwas stimmt hier nicht.»

Manchmal hatte ich den Eindruck, einen Dokumentarfilm zu sehen. Sie scheinen Vanda nur zu beobachten, wie sie lebt, ihren Alltag bewältigt, Drogen nimmt. Gleichzeitig folgt der Film einer fiktiven Erzählung. Wie würden Sie In Vanda's Room definieren?

Ich würde ihn gar nicht definieren. Jeder Film seit Beginn der Filmgeschichte ist für mich eine Dokumentation. Egal ob Charlie Chaplin oder John Ford – das sind für mich alles Dokumentarfilme. Es geht um Orte, Menschen, Worte und um das, was sie bedeuten. Sie sind auch Fiktion, weil sie versuchen, vieles, was wir denken und träumen, mit einem gewissen Appeal zusammenzufügen. Ich liebe es, Geschichten zu hören, wunderbare oder schwierige. Es müsste so etwas wie eine Fiktion der Sehnsucht geben im Dokumentarfilm, sehr nah dran an etwas Eigenartigem, Ungewöhnlichem, Unvertrautem. Du kennst es. Und auch wieder nicht. x

Alison Bechdel: Fun Home: Eine Familie von Gezeichneten (Original: Fun Home: A Family Tragicomic). Kiepenheuer & Witsch 2008 (2006), 240 S. Fr. 27.90



Fun Home: A Family Tragicomic (2006)

Der Bechdel-Test

Haben Sie schon mal den Bechdel-Test gemacht? Das ist so etwas wie der feministische Elchtest für Filme. Benannt ist er nach der US-amerikanischen Comiczeichnerin Alison Bechdel, die auf Anregung ihrer Freundin Liz Wallace für einen Comicstrip einen humoristischen Dialog geschrieben hat. Darin erklärt eine Protagonistin ihrer Freundin ihre Auswahlregel für Filme: Es müssen 1. mindestens zwei weibliche Figuren vorkommen, die 2. miteinander reden und zwar 3. über etwas anderes als Männer. Dass dieser Test aus dem 1985 gezeichneten Strip «Dykes to Watch Out For» eine Karriere bis in die europäischen Fördergremien machen würde, hätte sich Bechdel damals wahrscheinlich nicht denken können. Seit 2014 wendet der Filmförderungsfonds des Europarats Eurimages diesen Test auf Drehbücher an, um Aussagen über Gendergleichheit machen zu können. Und in Schweden haben einige Kinos und der Kabelfernsehsender Viasat Film den Test in ihre Ratings aufgenommen.

Natürlich sagt der Test nichts über die Qualität der Filme aus. Er kann nur Hinweise darauf geben, in welchem Mass Frauen im Film repräsentiert sind. Ein Film kann den Test bestehen und trotzdem sexistisch sein. Oder eine starke weibliche Hauptfigur ins Zentrum stellen und dennoch in allen Punkten durchfallen, wie kürzlich zum Beispiel *Sicario*. Auf der anderen Seite gibt es viele hervorragende Filme, die den Test nicht bestehen, zum Beispiel wenn sie in Männergesellschaften spielen, in einem Kloster etwa. Es ist dennoch ein valabler und bisher einziger Test für Gleichberechtigung der Geschlechter im Film. Unterdessen haben Userinnen und User auf

der Website www.bechdeltest.com über 6000 Filme nach der simplen Regel ausgewertet.

Dass diese private Idee eine politische Dimension besitzt, passt zu Bechdels Werk und zu ihrem Motto «political is personal/ personal is political». «Dykes to Watch Out For», einer der ältesten und erfolgreichsten LGBT-Comicstrips, erschien zwanzig Jahre lang in der feministischen Zeitung «Womansense» und wurde in mehreren Sammelbänden veröffentlicht. Bekannt geworden ist Bechdel bei uns aber vor allem dank ihrer autobiografischen Graphic Novel «Fun Home», die 2006 vom «Time Magazine» zum besten Buch des Jahres gekürt wurde. Bechdel erinnert sich darin an ihren verstorbenen Vater und lotet ihre fragile Beziehung zu ihm aus. Mit dem Wissen um seine geheim gehaltene Homosexualität nähert sich ihm die Autorin und reflektiert gleichzeitig ihr eigenes Coming-out. In «Fun Home» verwebt sie Weltliteratur, Memoiren und pointierte Comiczeichnungen zu einem vielschichtigen und berührenden Werk.

Das herausstechende Merkmal dieser autobiografischen Graphic Novel ist das, was man im Film Voice-over nennt. Nahezu jedes Panel wird mit dem subjektiven Kommentar von Bechdel begleitet; Text und Bild greifen ineinander, sind voneinander abhängig, wobei das Wort die Führung übernimmt. Bechdels monochrome Bildwelt ist in erster Linie an den Text geknüpft, die Panels «sprechen» wenig untereinander. Ihre Lakonie ist jedoch bestechend.

Im Gegensatz zu Robert Crumb, dem Grossvater des autobiografischen Comics, zeichnet sich Bechdel

nicht als Subjekt, das die Leser direkt adressiert, sondern als Objekt ihrer Erinnerungen. Sie tritt in einer Verdoppelung als aus der Distanz schreibendes Subjekt hinzu. In «Fun Home» bleibt diese Konfiguration durchgehalten. Auch in der Fortsetzung, «Wer ist hier die Mutter?» (2012), springt sie zwar visuell zwischen Vergangenheit und Gegenwart hin und her, behält die kommentierende Stimme jedoch immer bei. Dabei laviert sie auf dieser Reise in die Vergangenheit zwischen Ironie, Komik und Melancholie.

In den ersten Bildern in «Fun Home», in denen sie als kleines Mädchen mit ihrem Vater Bruce «Flugzeug» spielt und auf seinen Beinen balanciert, führt Bechdel den Mythos von Ikarus und Dädalus als Analogie für ihre Beziehung ein. In den sieben Kapiteln zieht sich dieses Bild als roter Faden durch. Bruce Bechdel, Lehrer und Bestatter, ist ein Buchliebhaber und obsessiv mit der Renovation und Dekoration des alten Hauses beschäftigt, in dem die Familie wohnt. Ein Mann, der «Abfall zu Gold verwandeln» kann, ein Dädalus der Inneneinrichtung. Alisons Bewunderung für seine künstlerische Seite mischt sich auch mit dem Bedauern darüber, dass der Vater die Kinder auch als Möbelstücke behandelte.

Bereits im zweiten Kapitel wird Bruces Tod erzählt. Kurz nachdem sich Alison ihren Eltern gegenüber in einem Brief geoutet hatte, wurde ihr Vater von einem Lastwagen überfahren. Die Hinweise darauf, dass auch der Vater schwul war, drängen sich von Beginn an in die Bilder, auch wenn das Thema erst später zur Sprache kommt. So führt Bechdel einen Subtext auf visueller Ebene, während sie gleichzeitig



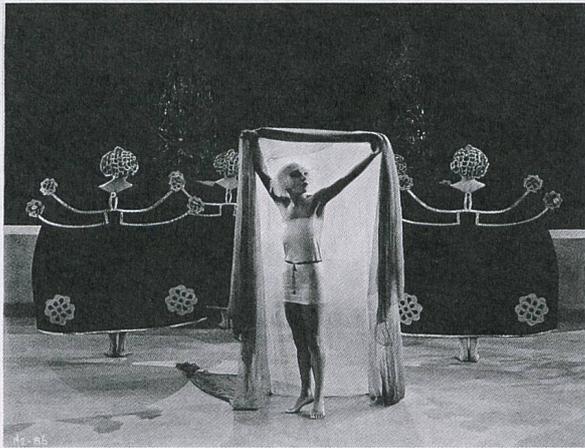
Dykes to Watch Out for (1985)

literarische Analogien sucht, um sich ihrem abwesenden Vater zu nähern. So vergleicht sie ihn mit dem grossen Gatsby, zieht Verbindungen zu Proust, Camus und Wilde. Sie kann nur zurückschauen, ohne in einen Dialog treten zu können, kann dem Mann,

dessen Macken sie listenweise aufzählt, nicht wirklich böse sein. «Fun Home» ist der Versuch, den Vater über die Verbindung der Homosexualität, über die sie nie mit ihm sprechen konnte, zu verstehen. Am Ende kann sie der Vater in ihrer Geschichte

auffangen, wenn sie wie Ikarus ins Wasser stürzt. Ein schönes Bild, das aus einer plausiblen Alltagsbegebenheit ein versöhnliches, grosses Ende für eine literarische Reise zaubert.

Tereza Fischer



Kinovamp

«Here She Comes! Kinovamp»

Eine Filmreihe zu hundert Jahre Kinovamp

Salomé

Regie: Charles Bryant; Buch: Peter M. Winters (= Natacha Rambova) nach dem gleichnamigen Theaterstück von Oscar Wilde; Kamera: Charles Van Enger; Ausstattung und Kostüme: Natacha Rambova.

Darsteller (Rolle): Alla Nazimova (Salomé), Nigel de Brulier (Jochanaan, der Prophet), Mitchell Lewis (Herodes), Rose Dione (Herodias, seine Frau).

Produktion: Nazimova Productions, Alla Nazimova.
USA 1923. Schwarzweiss; Dauer: 73 Min.

Alla Nazimova

Weder die biblische Salome noch Marguerite Gautier, die «Kameliendame» von Alexandre Dumas fils, mögen typische Vamp-Figuren sein. Zumindest wenn man dem Jesuitenpater und Filmliteraturpionier Charles Reinert folgt, der 1946 in seinem «Kleinen Filmlexikon» «Vamp» als Ausdruck definiert «für den Typ des verführerischen Weibes, das die Männer durch seine erotischen Reize in seine Netze lockt, um sie wirtschaftlich auszunützen». Doch mag man dieses Wort auch im weiteren Sinn als Inbegriff der starken, ihren Willen durchsetzenden Frau verstehen, die von den Männern als Bedrohung empfunden wird. Es fällt auf, dass sich weder *Theda Bara* noch die als Vamp in ihre Fussstapfen tretende *Alla Nazimova* (1879–1945) diese beiden Paraderollen entgehen liessen – so wenig wie vor ihnen die italienische Diva *Francesca Bertini*. Ohnehin ist der Weg kurz von den Diven zu den Vamps.

In *Camille* von Ray C. Smallwood, einer in die Gegenwart verlegten Version der Kameliendame (neben dem berühmten Garbo-Film von 1936 fast völlig vergessen), spielt Alla Nazimova 1921 die Marguerite Gautier. Den Paradiesvogel der Anfangsszenen gibt sie in Körperhaltung, Gestik und Mimik fast ins Grotesk-Exaltierte gesteigert; dies entspricht der Stimmung der die Todesangst frenetisch verdrängenden Figur, ist zugleich aber ein Ausdrucksmittel, das künstlerische Distanz schafft. Welch ein Kontrast zur späteren Schlüsselszene mit Armand Duvals Vater: Da erleben wir die Nazimova zu Beginn ganz zurückgenommen auf einem Höhepunkt naturalistischer Gestaltung («naturalistisch» im stilhistorischen Sinn, aber auch in jenem äusserer Wirklichkeitstreue und Alltagsgläubwürdigkeit). Dann wird Marguerite die Ungeheuerlichkeit des Ansinnens ihres Besuchers bewusst, der von ihr erwartet, mit seinem Sohn, ihrer grossen Liebe, ganz und definitiv zu brechen. Nun setzt Nazimova die grossen Gesten der vornaturalistischen Schauspielkunst ein: Marguerite versucht, die Zumutung mit ausgestreckten Armen weit von sich zu weisen, dann erhebt sie sie, um Erbarmen flehend, und fällt vor Armands Vater auf die Knie. Nach diesem Ausbruch kehrt Ruhe ein, sie hat die Aussichtslosigkeit ihrer Situation verstanden, die Tragik wird wieder verinnerlicht und wirkt umso intensiver.

Anders als Theda Bara hatte die auf Jalta geborene Alla Nazimova eine klassische Schauspielausbildung am Moskauer Konservatorium erhalten; diese dürfte weitgehend dem im 19. Jahrhundert vorherrschenden «Hoftheaterstil» standardisierter grosser Gesten verhaftet gewesen sein. Sie setzte dann aber ihre Ausbildung an Stanislawskis Künstlertheater fort, der Hochburg des aufkommenden Bühnennaturalismus. Mit einem russischen Ensemble ist sie bereits als Theaterstar 1905 nach New York gekommen. Sie soll in Rekordzeit Englisch gelernt haben und triumphierte ab 1906 am Broadway mit Stücken des naturalistischen Repertoires, etwa als Ibsens



Hedda Gabler und Nora. Viele halten sie für eine der grössten Schauspielerinnen des amerikanischen Theaters des 20. Jahrhunderts. Noch bevor sie 1918 nach Hollywood übersiedelte, musste sie Kenntnis gehabt haben von den auf den Naturalismus folgenden, diesen zu überwinden trachtenden Tendenzen im Theater, den Aufführungen der französischen Symbolisten und insbesondere jenen von Wsewolod Meyerhold in Russland. Ihre Ausdrucksmöglichkeiten umfassten jedenfalls souverän die Gesten der Hoftheatertradition, naturalistischer Abbildungstreue und postnaturalistischer Künstlichkeit.

Was aber sollte Hollywood 1918 mit diesem Angebot an gestalterischer Vielfalt anfangen? So beeindruckend die Variationsbreite von Nazimovas Spiel in *Camille* ist, so wenig lässt die Arbeit des Regisseurs Smallwood ein Konzept für den Einsatz der unterschiedlichen Stilmittel erkennen. Konsequenter löste *Albert Capellani* in *The Red Lantern* (1919) die Aufgabe: Alla Nazimova spielt darin die Doppelrolle der «Eurasierin» Mahlee und ihrer «europäischen» Halbschwester Blanche Sackville. Der – als Schüler André Antoines seinerseits aus der naturalistischen Schule stammende – Regisseur lässt seinen Star die Rolle der Blanche in naturalistischer Weise zeichnen, während sie als Mahlee in einer entrückt «fremdartigen» Manier agiert, die an das Spiel von Richard Barthelmess in der Rolle des Chinesen in Griffiths *Broken*

Blossoms erinnert – also offenbar einem damals verbreiteten «exotischen» Klischee entsprach.

Den Höhepunkt einer postnaturalistischen, betont künstlichen Darstellungsweise erreichte die Nazimova 1922 als *Salomé*. Der von ihr produzierte, von ihrem langjährigen Bühnen- und Filmkomplizen *Charles Bryant* in symbolistischer Manieriertheit inszenierte Film folgt dem Bühnenstück von Oscar Wilde; die jugendstilhaften Dekors und Kostüme von *Natacha Ramobova* sind von Aubrey Beardsleys Entwürfen für die Premiere des Wilde-Stücks inspiriert. Gespielt wird mit vollem Körpereinsatz, fast tänzerisch: Gesten und Körperhaltung sind prägender als die Mimik. Louis Delluc hat als Zeitgenosse in seiner Besprechung des Films («Cinéa», 18. 5. 1923) festgestellt: «Wir haben kaum Zeit, einzelne Gesten oder Posen zu isolieren. Wir können nur flüchtig wahrnehmen, dass diese Gesten und Posen schön sind, gewollt und normal, lebendig und stilisiert, wobei das eine zum anderen komplementär ist. Alles ist auf ein Ganzes hin konzipiert.»

Die ungewohnte ästhetische Radikalität stiess Presse und Publikum vor den Kopf. Der künstlerische und kommerzielle Misserfolg «dieses originellen und zu intellektuellen, seiner Zeit vorausseilenden Werks» (Vittorio Martinelli: «Le dive del silenzio») liess Alla Nazimova Hollywood den Rücken kehren und sich wieder ihrer nie völlig unterbrochenen Bühnenkarriere zuwenden.

Aufgrund ihres dezidiert künstlichen, späteren Hollywoodkonventionen diametral entgegengesetzten Stils galten die Nazimova-Filme lange als überholt und gerieten weitgehend in Vergessenheit; in vielen amerikanischen Filmgeschichtsbüchern sucht man sie vergebens. In den letzten Jahren ist jedoch *Salomé* wieder ausgegraben und als «schräger» Kultfilm gefeiert worden. Noch breiter zu entdecken bleibt die aussergewöhnliche Darstellungskunst der Nazimova.

Martin Girod

- Information:
Salomé von Charles Bryant mit Alla Nazimova wird in Zusammenarbeit mit IOIC von Livemusik begleitet. Es spielen Dada global & Steve Buchanan (Altsaxofon, Gitarre, Liveelektronik)
- Freitag, 11. Dezember, Kino Cameo, Winterthur
- Donnerstag, 7. Januar 2016, Lichtspiel, Bern

Die Variablen absoluter Ungewissheit

INT. UNI-MENSA – TAG

ORSON hatte im Universitätsviertel zu tun. Es war mittags, er hungrig, und so erinnerte er sich an die Mensa.

Nun steht er da mit dem Menu 1: einem Teller Fisch, Kartoffeln und Erbsen. Die Suppe hat er sich gespart. Sein Blick schweift über den vollen Raum. Nichts frei. Ausser einem einzelnen Stuhl an einem voll besetzten Tisch.

Mit einem fragenden Nicken setzt er sich dazu.

Die DREI STUDENTEN, wohl schon in höherem Semester, sind sicher aus den exakten Wissenschaften und würden idealtypisch wohl als Nerds durchgehen. Sie lassen sich von Orson nicht weiter stören ...

STUDENT MIT BRILLE Jonas hört mit dem Studium auf.

STUDENT MIT MÜTZE Der ist doch bald fertig!

STUDENT MIT BRILLE Er will jetzt Drehbuchautor werden.

Orson horcht auf.

STUDENT MIT BART Typisch Germanist!

STUDENT MIT MÜTZE Drehbuch schreiben ist am Ende vielleicht besser als Taxi fahren – oder vielleicht doch nicht.

Orson schluckt an seinem Fisch.

STUDENT MIT BART Germanisten werden Lehrer. Philosophen werden Taxifahrer.

STUDENT MIT MÜTZE Ach. Klischees!
STUDENT MIT BART Na und? Stimmt aber!

Orson schiebt – unschlüssig, ob er in die Diskussion eingreifen soll – die Kartoffeln auf seinem Teller hin und her.

STUDENT MIT BRILLE Jedenfalls hat er mich was Interessantes gefragt, und ich konnte ihm keine Antwort geben. Er wollte wissen, welcher Faktor beim erfolgreichen Schreiben eines Drehbuchs wichtiger ist: Talent oder harte Arbeit.

STUDENT MIT BART Klarer Fall: zwei Variablen. Also 50/50-Prozent-Anteile.

STUDENT MIT MÜTZE Bullshit!

STUDENT MIT BRILLE So einfach gehts nicht! Nur weil es zwei Variablen sind, müssen sie ja noch lange nicht dieselbe relative Bedeutung haben.

Genau! Damit spiest Orson eine Kartoffel auf seine Gabel. So einfach ist das nicht.

STUDENT MIT BART Aber es steht ja wohl ausser Frage, dass beide Faktoren für das Schreiben eines Drehbuchs unabdinglich sind.

STUDENT MIT MÜTZE Aber sie können nicht gleich gewichtet werden.

STUDENT MIT BRILLE Leute mit viel Talent müssen für ihren Erfolg in der Regel weniger hart arbeiten.

Und die Talentfreien können sich abrackern, wie sie wollen.

STUDENT MIT MÜTZE Also ist Talent die einflussreichere Variable!

STUDENT MIT BART Und was ist mit all den verkannten Genies? Van Gogh hat zu Lebzeiten nichts verkauft. Talent ist nicht alles!

Orson schneidet herzhaft durch den Fisch. Das Gefühl des Verkannten kennt er gut. Kurzes Schweigen. Dann:

STUDENT MIT BART Was ist Talent überhaupt? Kann das mal einer definieren?

STUDENT MIT MÜTZE Naja, das steht in diesem Kontext wohl für die Fähigkeit, Beobachtungen in der Realität zu machen, dies als wahr oder beispielhaft zu erkennen, damit diese durch die Kunst beziehungsweise das Schreiben umgeformt werden können in ein Format wie Film, das dann wiederum die gewonnene Erkenntnis zurück ins Publikum spiegelt.

STUDENT MIT BRILLE Isst du deine Erbsen nicht mehr?

STUDENT MIT MÜTZE Kannst sie haben. Aber nur die Hälfte!

STUDENT MIT BRILLE Ich zähle doch deine Erbsen nicht ab.

Damit schiebt er sich alle Erbsen auf seinen Teller rüber und fängt an zu mampfen. Der andere schnaubt. Der Student mit Bart

fingeret etwas auf seinem I-Pad rum. Dann:

STUDENT MIT BART Okay. Ich komme auf 79 Prozent Talent und 21 Prozent harte Arbeit.

STUDENT MIT BRILLE Ist das gerundet?

STUDENT MIT BART Aufgerundet.

Orson überlegt sich angestrengt, ob er selber auf die 79 Prozent Talent kommt. Da kommt er oft ins Zweifeln. Und so schlägt ihm die Diskussion nun etwas auf das Gemüt.

Die Runde ist nun aber angeheizt.

STUDENT MIT MÜTZE Moment. Wir haben uns von der Frage die Antwort diktieren lassen! Es reicht ja nicht, ein Drehbuch zu schreiben. Man will ja auch davon leben – es also verkaufen. Und wenn das so ist, gibt es bestimmende externe Faktoren!

STUDENT MIT BART Shit!

STUDENT MIT MÜTZE Produzenten, TV-Sender, Regisseure, Schauspieler, der Publikumsgeschmack, andere Filme und was hip ist et cetera bilden eine Matrix äusserer Einflüsse, die sich kaum prognostizierbar entweder positiv oder negativ, aber nie neutral auf das Endergebnis des kreativen Prozesses auswirken.

STUDENT MIT BART Das Glück! Wie konnten wir das vergessen?

STUDENT MIT MÜTZE Glück als Variable absoluter Ungewissheit, als chaotisches System.

STUDENT MIT BART Glück ist gut. Eine Matrix imaginärer Zahlen.

Er beginnt auf seinem I-Pad zu rechnen. Die anderen beiden ziehen ebenfalls ihre Laptops hervor. Dann:

STUDENT MIT MÜTZE Arbeit 38,4 Prozent. Talent 59,32 Prozent. Und Glück 2,28 Prozent!

STUDENT MIT BART Nein. 15 Prozent Arbeit, 55 Prozent Talent und 30 Prozent Glück!

STUDENT MIT BRILLE Rundungsfehler! 36,6 Prozent Glück, 29,1 Prozent Talent und 34,3 Prozent harte Arbeit!

Orson hat genug gehört. Mit einem Ruck steht er auf – ohne dass die drei Studenten Notiz davon nehmen. Er räumt sein Tablett nicht ab und geht, beinahe fluchtartig, Richtung Ausgang. Orson muss sich um seine 21 Prozent, 38,4 Prozent, 34,4 Prozent oder Wie-auch-immer-Prozente Arbeit kümmern. Bald ist Abgabetermin!

Disclaimer: Truly fictitious. Almost.

Uwe Lützen

Ixcanul



Regie, Buch: Jayro Bustamante; Kamera: Luis Armando Arteaga; Schnitt: César Díaz; Ausstattung: Pilar Peredo; Kostüme: Sofía Lantan; Musik: Pascual Reyes.
 Darsteller (Rolle): María Mercedes Coroy (María), María Telón (Juana), Manuel Antún (Manuel), Justo Lorenzo (Ignacio), Marvin Coroy (Pepe). Produktion: La Casa de Producción; Marina Peralta, Pilar Peredo. Guatemala, Frankreich 2015. Dauer: 91 Min. CH-Verleih: trigon-film

Jayro Bustamante

Am Fusse eines Vulkans, am Rand einer Kaffeepflanzung, irgendwo in Guatemala steht eine Hütte. Notdürftig zusammengezimmert fungiert sie als Dorf- und Kneipe. Die jungen Männer betrinken sich darin, bis das Geld ausgeht oder der Magen rebelliert. Und sie machen sich lustig über Pepe, der nach Amerika will, in die USA, das reiche Land voller Autos gleich hinter dem Vulkan, nur noch Mexiko liegt dazwischen. Die anderen lachen. Auf so einen wie Pepe, lästern sie, hätten die Gringos bestimmt nur gewartet. Draußen vor der Hütte hat Regisseur Jayro Bustamante seine Kamera aufgestellt. Sie steht nur da, statisch, und zeigt in einer langen tiefenscharfen Totalen, wie sich die 17-jährige María von hinten an die Schenke heranschleicht. Der Ausschnitt ist sorgsam gewählt. Die Ecke der Hütte teilt das Bild in zwei Bereiche. So entsteht eine Art natürlicher Splitscreen. Links taumelt Pepe besoffen der seitlichen Hüttenwand entlang und bittet seinen Kumpel vergeblich, ihm doch noch einen auszugeben. Rechts hinter der Hütte kauert María auf dem Boden, lauscht, wartet, bis Pepe endlich allein ist. Während er sich übergibt, knöpft sie sich die Kleider auf.

Mit weit aufgespannten Tableaus wie diesem wählt Jayro Bustamante in seinem Spielfilmdebüt eine so bedächtige wie bedachtsame Erzählweise. Zugleich steckt er damit aber auch den soziokulturellen und geografischen Rahmen ab, in dem sich seine Protagonisten bewegen. Natürlich verdanken die in satten Farben getünchten Leinwandgemälde

ihren eigentümlichen Reiz jener kargschönen, urtümlich anmutenden Landschaft, in der sie entstanden sind: den üppigen, grün leuchtenden Kaffeefeldern, den dampfenden Aschebergen eines aktiven Vulkans. Trotz der optischen Distanz, aus der Bustamante das Geschehen beobachtet, haftet seiner Perspektive jedoch nichts Ethnografisches oder gar Folkloristisches an. Der guatemaltekische Regisseur führt die Mayakultur nicht vor. Er blickt nicht – oder besser: nicht nur – von aussen auf die indigenen Bewohner seines Landes, sondern schaut auch durch ihre Augen hindurch auf die Welt. Dass ihm das so fabelhaft gelingt, liegt in erster Linie daran, dass er fast ausschliesslich mit Laiendarstellern arbeitet. *María Mercedes Coroy* in der Hauptrolle, *Marvin Coroy* als Pepe, *Justo Lorenzo*, der den gebildeten, Spanisch sprechenden Vorarbeiter Ignacio spielt, dem María eigentlich versprochen ist, sowie *María Telón* und *Manuel Antún* in der Rolle von Marías Eltern: Für sie alle ist *Ixcanul* das erste Filmprojekt. Und obwohl ihre überzeugenden Darbietungen entscheidenden Anteil daran haben, dass Bustamantes Erzählung trotz einigen dramaturgischen Stolperstellen so stimmig wirkt, dürften die wenigsten von ihnen am Anfang einer grossen Kinokarriere stehen. Dafür bleiben sie am Ende vielleicht doch zu sehr sie selbst. Freilich, um eine zwielfichtige Figur wie Ignacio derart nuanciert zu verkörpern, wie Justo Lorenzo das macht, oder so viel brodelnde Energie und Emotionalität auszustrahlen wie María Telón in der Mutterrolle, braucht es schon eine gehörige Portion schauspielerischen Talents.

Allein authentisch zu sein, genügt auch Bustamante nicht. Bei aller Nähe, die der 38-jährige Drehbuchautor und Regisseur zu seinen Figuren sucht, geht er doch auch immer wieder auf Distanz zu ihnen. Und das nicht nur visuell. Die eigentlich recht banale Liebesgeschichte würzt er mit reichlich (Tier-)Metaphorik (Schweine werden geschlachtet und geboren, Schlangen treiben in den Plantagen ihr Unwesen), aber auch mit kultur- und sozialkritischen Untertönen. María, ihre Familie, ihre indigene Kultur erscheinen dabei als Opfer eines rücksichtslosen modernen Kolonialismus, was besonders im letzten überraschenden Drittel dieses facettenreichen, faszinierenden Films deutlich wird, in dem es María und ihre Eltern unfreiwillig in die tosende Stadt verschlägt. Die geduldigen Tableaus weichen dort schnellen, gehetzten Schnitten und einem hektisch-dokumentarischen, mitreissenden Handkamerastil. Zugleich aber erscheinen María und ihre Familie auch als Opfer ihrer eigenen Naivität, mangelnder Aufklärung im sexuellen und philosophischen Sinn. Noch immer halten sie an Traditionen und Ritualen – etwa zur Vertreibung der Schlangen – fest, an die sie eigentlich schon gar nicht mehr glauben. Nein, das sind keine Einheimischen mehr, von denen *Ixcanul* erzählt. Es sind Heimatlose, Getriebene, Vertriebene, Zerriebene zwischen den Welten.

Insofern taugt auch Marías schmerzliches Coming-of-Age als Sinnbild für die Verlusterfahrung ihres Volkes. Zugleich aber formuliert es eine ziemlich universelle Teenagerstory. Das alte Lied. Vor der

Dorfkneipe verführt María den heillos betrunkenen Pepe. Sie hofft, dass er sie dann aus Liebe mit in die USA nehmen wird. Beide liegen auf dem nackten Erdboden. Er keucht, sie beisst auf die Zähne. Es ist ihr erstes Mal. Als sie ihn bittet «aufzupassen», raunt er ihr leichtfertig ins Ohr: «Beim ersten Mal passiert nichts.» Bis zum Beweis des Gegenteils ist er längst schon über alle Berge.

Stefan Volk

Truman



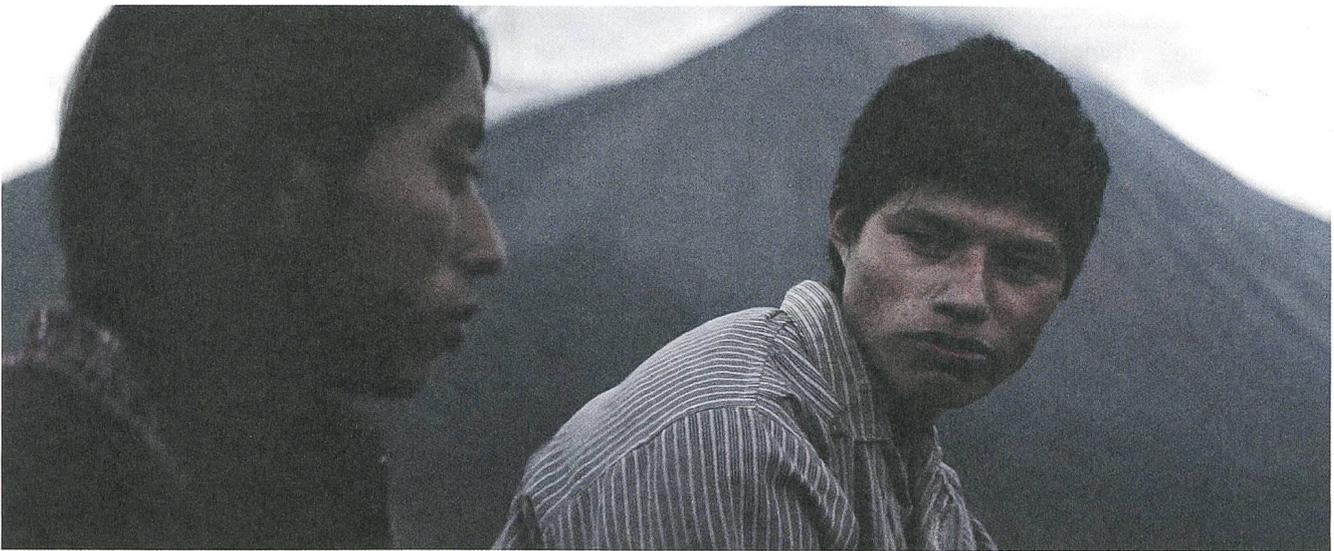
Regie: Cesc Gay; Buch: Cesc Gay, Tomàs Aragay;
Kamera: Andreu Rebés; Schnitt: Pablo Barbieri; Ausstattung:
Irene Montcada; Musik: Nico Cota, Toti Soler. Darsteller
(Rolle): Ricardo Darín (Julián), Javier Cámara (Tomás), Dolores
Fonzi (Paula), Eduard Fernández (Luis), Alex Brendemühl
(Veterinär), Pedro Casablanc (Arzt), José Luis Gomez
(Produzent), Javier Gutiérrez (Berater im Beerdigungs-
institut). Produktion: Imposible Films, BD Cine;
Diego Dubcovsky, Marta Esteban. Spanien, Argentinien 2015.
Dauer: 109 Min. Verleih: Elite Film

Cesc Gay

Für vier Tage ist Tomás aus Kanada in seine Heimatstadt Madrid zurückgekehrt, um seinen Jugendfreund nochmals zu sehen. Dass Julián todkrank ist, weiss er nicht von ihm selbst, sondern von dessen besorgter Cousine Paula. Julián tut sich schwer damit, den Menschen, die ihm nahestehen, von seinem Schicksal zu erzählen. Anderen weniger. Nun ist er doch von Tomás' längst überfälligem Auftauchen überrascht, aber auch erfreut. Obwohl er ahnt, dass Paula Tomás beauftragt hat, ihn von der nächsten Therapie zu überzeugen, nimmt der sture Patient seinen Freund überallhin mit. So staunt der diskrete Tomás nicht schlecht, als ihn Julián zum Tierarzt schleppt, von dem er wissen will, wie sich sein Hund Truman nach dem Verlust des Herrchens fühlen wird. Julián sorgt sich mehr um seinen treuen Begleiter als um sich selbst. Sein Krebs lässt sich nicht mehr heilen, der Tod nur noch wenig hinauszögern. Das nimmt er erschreckend gelassen zur Kenntnis. So sitzt Tomás konsterniert da, als Julián dem Arzt freundlich, aber entschlossen eine weitere Chemotherapie ausschlägt, schaut zu, wie er seine eigene Bestattung organisiert, wie er Bekannte offen und mutig mit seiner Lage konfrontiert – und vor allem, wie er fieberhaft versucht, für den auch schon betagten Truman ein neues Zuhause zu finden.

Es war eine kluge Entscheidung des katalanischen Regisseurs Cesc Gay, die über weite Strecken episodisch wirkende Geschichte aus der Perspektive des zuschauenden Besuchers statt des Betroffenen zu erzählen und ihn als Katalysator einzusetzen. Tomás finanziert, was der bankrotte Schauspieler sich nicht mehr leisten kann. Wie dieser Geld aus fremder Tasche ausgibt, wird zum Running Gag in der in leichtem Ton erzählten Tragikomödie. Plötzlich erwacht mehr Unternehmungsgeist in Julián. Sogar eine Tagesreise zu seinem Sohn Nico, der in Amsterdam studiert, nimmt er begeistert in Angriff. Der subtile Humor entsteht zudem aus der behutsamen Distanz und den alltäglichen Missgeschicken und Missverständnissen, die ob der schmerzlichen Lage lächerlich und darum zum Lachen sind.

Am Ende schrumpft das Leben zu einem Mikrokosmos zusammen, dessen Nukleus Freundschaft, Liebe und Familie bilden. «Das ist das Wichtigste im Leben», sagt Julián. Aber auch: «Jeder stirbt, wie er kann.» Kleine Weisheiten zum Thema Sterben. Beiläufig und unaufdringlich stellt sich den Zuschauern in den Alltagsszenen immer wieder die Frage: Was würde ich tun? Das ist auch im Film nichts Neues. Viele haben schon vor Gay im tragikomischen Genre Sterbende sich von ihren Freunden verabschieden lassen. Die Vorzüge von Truman liegen in der sicheren Vermeidung von Pathos und dem perfekt aufeinander abgestimmten Spiel der beiden Hauptdarsteller Javier Cámara und Ricardo Darín. Beide haben zwar schon in Gays Episodenfilm *Una pistola en cada mano* gespielt, aber nicht miteinander. Hier passen sie perfekt zusammen. Wie ein altes Ehepaar verständigen sie sich mittels kleiner Gesten, weniger Worte und mit Blicken. Kleine, aber auch grössere Missverständnisse übergehen sie mit freundschaftlicher Grosszügigkeit und Ehrlichkeit.



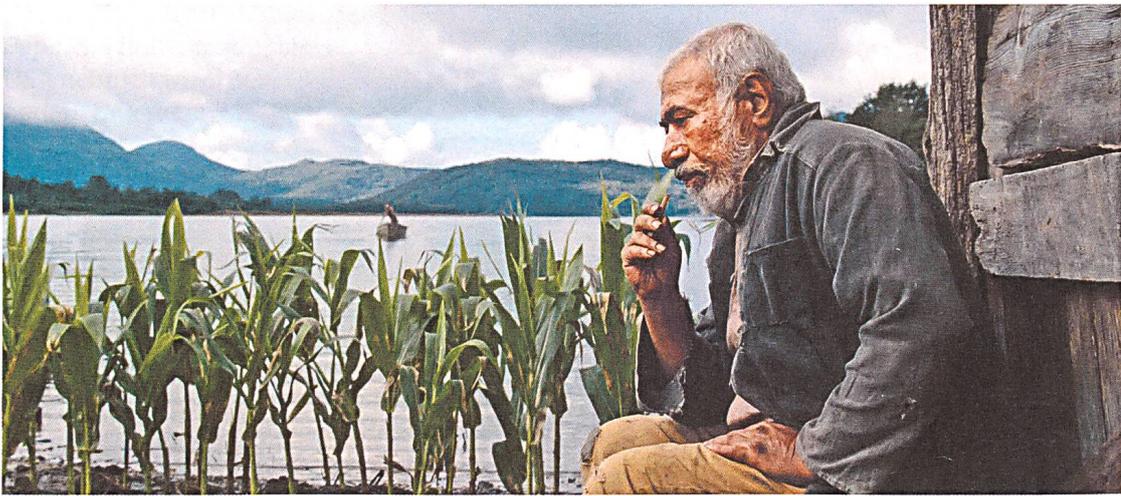
Ixcanul María Mercedes Coroy und Marvin Coroy



Ixcanul María Mercedes Coroy und Maria Télon



Truman Javier Cámara und Ricardo Darín mit Troilo als «Truman»



Corn Island Ilyas Salman



Imagine Waking Up Tomorrow and All Music Has Disappeared
Bill Drummond und ein Chor von Strassenarbeitern



Heimatland düstere Aussichten

Der Argentinier Darín, der bei uns vor allem mit *El secreto de sus ojos* bekannt geworden ist und zuletzt in *Relatos salvajes* zu sehen war, spielt den Todgeweihten mit leichtfüssiger Zurückhaltung. Am ergreifendsten – aber nie zu dick aufgetragen – ist die Spannung zwischen geerdeter Haltung und innerem Schmelzen vielleicht beim Überraschungsbesuch bei Nico in Amsterdam. Julián bringt den Mut nicht auf, seinem Sohn die Wahrheit zu sagen, schiebt Tomás als Alibi vor, der in Amsterdam vermeintlich eine Konferenz besucht. Der grosse Abschied nach einem herzlichen Treffen wird so zu einem gespielt vorübergehenden, alltäglichen. Der Sohn spielt auch – merklich. Dass er Bescheid weiss, erfahren wir wie Julián erst später. Eine weitere Überraschung in einer Reihe kleiner Wendungen. Nichts ist ganz so, wie es scheint. Da klingt Peter Weirs *The Truman Show* leise an. In *Truman* versucht aber keiner, den anderen vorsätzlich hinters Licht zu führen, bloss Würde zu bewahren, den anderen und sich selbst gegenüber. So überrascht es kaum, dass Juliáns verzweifeltes Ringen darum, Truman loszulassen, in Wirklichkeit die Unmöglichkeit ist, das Leben so einfach und viel zu früh aufzugeben.

Tereza Fischer

Corn Island / Die Maisinsel *Simindis Kunzuli*



Regie: George Ovashvili; Buch: George Ovashvili, Roelof Jan Minneboo, Nugzar Shataidze; Kamera: Elemér Ragályi; Schnitt: Sun-min Kim; Ausstattung: Agi Ariunsaichan Dawaachu; Musik: Joseph Bardanashvili. Darsteller (Rolle): Mariam Buturishvili (das Mädchen Asida), Ilyas Salman (Abga, ihr Grossvater), Tamer Levent (abchasischer Offizier), Irakli Samushia (Soldat). Produktion: Alamdary Films, 42film, Arizona Films, Axman Production, Kazakhfilm; Nino Devdariani, Eike Goreczka, Guillaume de Seille, Karla Stojáková, Sain Gabdullin. Georgien, Deutschland, Frankreich, Tschechien, Kasachstan, Ungarn 2014. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: trigon-film; D-Verleih: Neue Visionen Filmverleih

George Ovashvili

Jedes Jahr im Frühling, so heisst es sinngemäss im Prolog zu George Ovashvilis *Corn Island*, spüle die Schneeschmelze fruchtbare Erde aus dem Kaukasus in den Fluss Enguri, wo sich diese vorübergehend zu kleinen Inseln auftürme. Die armen Bauern der Region bepflanzen dann die Inseln in der Hoffnung, ihre Ernte einbringen zu können, ehe das Land wieder weggespült wird.

Der 51-jährige georgische Filmemacher Ovashvili (*The Other Bank / Gagma napiri*) erzählt in seinem Spielfilm von einem dieser Bauern; dem alten, zähen, wettergegerbten Abga. In einem winzigen Holzbötchen macht Abga auf dem jungfräulichen Eiland fest, gräbt seine grobe Hand in die lockere Erde, vermisst die Insel mit langen Schritten. Was folgt, ist die Schöpfungsgeschichte eines Mikrokosmos. Und er sah, dass es gut war. Erster Tag. Gemeinsam mit seiner Enkelin Asida errichtet der alte Mann eine Hütte, gräbt die Erde um, pflanzt Mais an. Ovashvili schildert das gemächlich, wortlos, mit malerischen Panoramaaufnahmen, wunderschön fotografiert vom 76-jährigen ungarischen Kameramann *Elemér Ragályi*, der in seiner langen Karriere schon so unterschiedliche Filme wie Xavier Kollers Oscar-gekrönten *Die Reise der Hoffnung* oder Peter Kassovitz' *Jakob der Lügner* ins Licht setzte. Verächtlich könnte man auch sagen: Ovashvili wälzt das lang und breit aus. Es gibt ja diese behäbigen, kunst- und selbstverliebten Streifen, die das Weniger-ist-mehr als Freischein zur Langeweile missverstehen. *Corn Island* gehört nicht dazu.

Behutsam entfaltet Ovashvilis klug getaktete Dramaturgie mit wenigen gezielten und markanten Wendungen eine faszinierende Dynamik mit poetischer Sogkraft. Es dauert mehr als eine Viertelstunde, ehe das erste Wort fällt. Eine Hommage an den Stummfilm ist *Corn Island* trotzdem nicht. Von Anfang an kommt der Tonebene eine prägende Rolle zu. Erst durch das Schweigen tritt das elementare Rauschen von Wind und Wellen in den Vordergrund, verleiht der Klang eines Hammerschlags, die pointierte Akustik jedes einzelnen Handgriffs dem Geschehen eine meditative Atmosphäre, die so zeitlos und arkadisch entrückt wirkt, dass es nur ein kleiner Schritt zu sein scheint vom Fuss des Kaukasus hinüber etwa in die urtümliche Alpenwelt von Erich Langjahrs Dokumentarfilm *Das Erbe der Bergler*. Die Harmonie von Mensch und Natur allerdings wird in *Corn Island* bereits von dem Moment an unterhöhlt, in dem die pubertierende sommersprossige Enkelin Asida das erste Mal die Bildfläche betritt.

Wie zuvor auch ihr Grossvater taucht die grazile Asida gleichsam aus dem Nichts auf. Woher sie kommt, wohin sie geht, wenn sie zwischendurch ins Boot steigt, bleibt im Ungefähren. *Corn Island* kennt nur diesen einen Schauplatz, dem das Freiluftkammerpiel seinen Titel verdankt. Klaglos geht Asida ihrem Grossvater zur Hand, aber ohne sein Lächeln zu erwidern. Wenn sich die Kamera an den Saum ihres Kleids heftet, während sie sich das Flusswasser aus den Gummistiefeln schüttet, lässt sich erahnen, dass die Veränderungen auf der Insel zugleich auch Asidas Erwachsenwerden symbolisieren. Kindlich kokett

wippt sie als Kaukasus-Lolita auf einem Brett, das sie auf einen Stein gelegt hat. Ihr mürrischer Blick klart erst auf, als eine Gruppe von Soldaten in einem Patrouillenboot vorüberfährt. Die Männer winken, rufen ihr zu, und Asida flüchtet in die Hütte. Auch dieses Spannungsfeld von Neugier und Angst spiegelt sich in der Aussenwelt wider. Die Insel befindet sich im Grenzgebiet zwischen Georgien und Abchasien inmitten eines militärischen Konflikts. Die Lage spitzt sich zu, als Asida und Abga eines Tages einen verwundeten Soldaten im Maisfeld finden und ihn in ihrer Hütte verstecken. Fast zur gleichen Zeit setzt bei Asida die Menstruation ein.

Hier die weibliche Natur, dort die männlich-grossväterliche Kultur und die militärische Unkultur: Es sind archetypische Sinn- und Rollenbilder, die *Corn Island* wachruft. Im Spiegel unserer modernen westlichen Zivilisation mag das überkommen, gar rückschrittlich wirken. *Ovashvili* kriecht mit seinem aussergewöhnlichen *Coming-of-Age-Drama* jedoch nicht nur eine märchenhafte und märchenhaft schöne Metaphorik, sondern zeichnet auch den Kreislauf eines realen Lebens, den Asida am Ende nur mit Gewalt durchbrechen kann.

Aber so konsequent das Finale *furioso* dramaturgisch sein mag, es trägt doch eine Spur zu dick auf. Am Ende verwandelt sich der knorrige Abga in eine Art zweiten *Captain Ahab*. Nicht dass *Ilyas Salman* den Vergleich mit Gregory Peck scheuen müsste. Gerecht wird er ihm allerdings auch nicht. Sollte *Ovashvili* die Rollen von Grossvater und Enkelin als archaische Stereotype angelegt haben, ist sein Plan grandios gescheitert. Wenn *Salman* und die kongeniale Kinodebütantin *Mariam Buturishvili* nämlich in einem versagen, dann darin, austauschbar zu erscheinen. Viel zu tief brennen sich einem ihre individuellen, eigenwilligen Gesichter und die unausgesprochenen Biografien, die sich darin abzeichnen, in die Netzhaut ein und – wenn man so mag – in die Seele.

Stefan Volk

Imagine Waking Up Tomorrow and All Music Has Disappeared



Regie: Stefan Schwietert; Kamera: Adrian Stähli; Schnitt: Frank Brummundt, Florian Miosge; Musik: Bill Drummond; Ton: Dieter Meyer, Jean-Pierre Gerth. Mitwirkender: Bill Drummond. Produktion: Maximage, Flying Moon; Cornelia Seitler, Brigitte Hofer, Helge Albers. Schweiz 2015. Dauer: 86 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih, D-Verleih: Real Fiction

Stefan Schwietert

Journey from one coastline to another / Record voices on the way / At the end of the journey combine the recordings / Play back and listen to the recordings once / Then delete

Dieser «Score» ist die kürzestmögliche Inhaltsbeschreibung eines dokumentarischen Films, den das künstlerische Multitalent Bill Drummond zusammen mit seinem Regisseur Stefan Schwietert (*Das Alphorn*, 2003; *Heimatklänge*, 2007) in Szene gesetzt hat. Die Reise im Landrover durch England und Wales bis an die irische Küste steht unter dem Motto des Scores, dessen Beginn der Filmtitel darstellt und der imaginiert, dass die Stimmen von Menschen, die Drummond zufällig trifft, zum virtuellen Chor *The 17* zusammengestellt werden können. Zusammengesetzt und angesteuert werden sie zu einem Stück gemixt, das nur einmal gehört und danach auf Nimmerwiederhören gelöscht wird.

In seinen Scores, die Drummond als Anweisungen versteht, wird ein Nullpunkt anvisiert, von dem aus durch die eindimensionalen Stimmen in der Kombination Musik entstehen soll. Zugegeben, die Voraussetzung, nur zu wissen, dass Musik mal existiert hat und dass sie für uns und unsere Kultur wichtig ist, würde eine gewaltige Verzichtleistung unseres Gedächtnisses voraussetzen, und dem kann der Filmtitel einfach nicht gerecht werden. Bill Drummond hat seinen Aktionen aber vor allem Performance-Qualitäten abgetrotzt. Scores und Aktionen werden für eine Partitur verbindlich, die dem Zuseher und Zuhörer eine so unaufdringliche und sensible Unterweisung in den

Geist von Musik liefert, dass eine spannungsvolle, witzige, Erkenntnis fördernde Expedition durch eine Art von Sinngebung der Existenz erfolgt. Das improvisierende Talent des Aktionsartisten lässt die profunde Aussage des Filmtitels vergessen und eine Art Wohlgefühl entstehen: «Bill sagt: Rede nicht einfach weg, was du fühlst und beobachtest, sondern gehe raus und setze es um. Mach es!» (Schwietert)

In seinem Score Nr. 1 «Imagine» gibt Drummond vor: «You can only remember that it (the music) had existed and that it had been important to you and your civilisation.» Solche formalistisch klingenden Anweisungen werden in ihren Umsetzungen zu einem spannenden, im besten Sinn pädagogischen Film kompiliert, der durch die Persönlichkeit Drummonds die faszinierende Aussage gewinnt, auch wenn oder weil das improvisierende Talent des Künstlers natürlich durch eine Auswahl des Regisseurs aus vielerlei, sicherlich auch missglückten Aktionen ins filmische Licht gerückt wird.

Aber wer ist dieser Bill Drummond, der wie ein Berserker von einem improvisierten Geschehen zum nächsten zu eilen scheint? Der 1953 in Südafrika geborene Schotte ist Künstler, Musiker, Schriftsteller und Plattenproduzent – ein Talent, dem auch etwas Missionarisches eigen ist, vielleicht nicht verwunderlich als Kind einer beruflich religiös orientierten Familie. Drummonds Überzeugungskraft besitzt aber so viel Humor und Einfühlungsgabe, dass Menschen aller Altersstufen seinem Ansinnen kaum ausweichen können. Zusammen mit Jimmy Cauty hat er einst die Band KLF gegründet, die durch ihre aus Musikstücken anderer Künstler gesampelten Ambient- und House-Musik international Erfolg hatte und 1992 auch einen BRIT Award gewann. Drummond brach dann alle Verbindungen zur Popmusikwelt ab und gewann noch einmal die weit grössere öffentliche Aufmerksamkeit, als er eine Million britische Pfund in Noten verbrannte. Das scheint ihm eine schillernde Aura vermittelt zu haben.

Drummond kann aus Geräuschen seines Autos und den Tönen, die er Strassenarbeitern, Kneipenbesuchern oder Schulklassen entlockt, ein Gefühl für das Hören vermitteln, damit Andacht oder gute Laune, ausgehend von der Annahme, dass Musik immer wieder aus dem Nichts entstehen kann. Wobei natürlich der Titel des Films eine gelinde Übertreibung ist und eher Aufmerksamkeit generiert. Aber Schwietert sieht das gerade als die Herausforderung für den Zuschauer und meint zum Anliegen seiner Zusammenarbeit mit dieser ungewöhnlich selbstbewussten Figur im abgeschabten Ledermantel: «Es gab unglaublich viele Übereinstimmungen zu meinem Projekt, denn bei The 17 stehen die gleichen Fragen im Hintergrund: Welche Funktion hat Musik heute, und wie geht man damit um?»

Das Ende des Films könnte dann frustrierend sein, aber es löst zum einzigen Mal das Versprechen der Welt ohne Töne ein.

Erwin Schaar

Heimatland



Regie, Buch: Michael Krummenacher, Jan Gassmann, Lisa Blatter, Gregor Frei, Benny Jaberg, Carmen Jaquier, Jonas Meier, Tobias Nölle, Lionel Rupp, Mike Scheiwiller;
 Kamera: Simon Guy Fässler, Denis D. Lüthi, Gaëtan Varone;
 Schnitt: Kaya Inan; Musik: Dominik Blumer.
 Darsteller (Rolle): Peter Jecklin (Peter), Dashmir Ristemi (Goran), Julia Glaus (Sandra), Michèle Schaub Jackson (Eveline), Florin Schmidig (Adrian), Egon Betschart (Roger), Gabriel Noah Maurer (Kevin), Liana Hangartner (Rosi).
 Produktion: Contrast Film, 2:1 Film, Passanten
 Filmproduktion; Stefan Eichenberger. Schweiz, Deutschland
 2015. Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih

Michael Krummenacher, Jan Gassmann, Lisa Blatter, Gregor Frei, Benny Jaberg, Carmen Jaquier, Jonas Meier, Tobias Nölle, Lionel Rupp, Mike Scheiwiller

Über Felswänden und plätschernden Bergbächen steigen Nebelschwaden auf, erst feine, dann immer dichtere. Was zu Beginn anmutet wie ein Werbespot für Valserwasser, wandelt sich bald einmal zum Katastrophenszenario: Die Wolken über der Schweiz ballen sich zusammen und werden immer dunkler. Meteorologen sagen einen Sturm von nie gekannter Stärke voraus; die Bevölkerung wird panisch, macht Hamsterkäufe und flüchtet Richtung Grenze; Versicherungsgesellschaften suchen schon vor dem Sturm nach Strategien, um sich vor den Schadenszahlungen zu drücken. *Heimatland* schildert in episodischer Struktur, wie sich die drohende Katastrophe auf verschiedenste Bewohnerinnen und Bewohner des Landes auswirkt und welche Befindlichkeiten durch die Verunsicherung zutage treten. Die Figuren reagieren ganz unterschiedlich: Während die einen sich verbarrikadieren, bleiben die andern gleichgültig oder feiern lustvoll den Untergang. Als der Sturm schliesslich losbricht, erst am Ende des Films, regnet es zwar nicht wie in P. T. Andersons *Magnolia* Frösche vom Himmel, aber auch hier fungiert das Naturereignis als moralischer Appell.

Heimatland will Katastrophenfilm und zugleich Gesellschaftsanalyse und Sittengemälde sein. Das Projekt entstand aus der Entrüstung über die Annahme der sogenannten Masseneinwanderungsinitiative im Februar 2014, die die Personenfreizügigkeit einschränken möchte. Der drohende Sturm steht für eine in der Schweiz grassierende Fremdenangst, die

sich in grossen und kleinen Rassismen zeigt sowie in einer Aussenpolitik, die zunehmend auf Abkapselung und Alleingang setzt und dadurch die Isolation des Landes riskiert.

So dringlich, aktuell und unterstützungswürdig das Anliegen der Filmemacher ist, (Schweizer) Fremdenfeindlichkeit anzuprangern, im Lauf des Films droht leider die Gefahr, dass die angestrebte Wirkung etwas verpufft. Dies liegt zum einen an den teilweise schablonenhaften Figuren, die zu eindeutige Feindbilder liefern. Dadurch können wir uns zu klar von ihnen abgrenzen. Wer identifiziert sich schon mit dem rassistischen Freier, dem brutalen Ladenaufseher im Kontrollwahn, der senilen alten Frau, die sich mit ihrem Wellensittich unterhält? Die Perfidie von Fremdenangst und Ausgrenzung liegt in der Beiläufigkeit und Alltäglichkeit ihrer Mechanismen, die uns oft kaum bewusst sind; im Schwarzweiss der Figurenzeichnungen entsteht aber keine Möglichkeit zur Selbstreflexion. Andere Figuren wiederum bleiben auf einer metaphorischen Ebene und werden in ihrem gesellschaftskritischen Gehalt nicht recht greifbar, so etwa die beiden jungen Schwestern, die sich in lyrischen Sequenzen zu Hause von der Aussenwelt abschotten. Ausserdem werden zwischen dem Egoismus der Individuen und der gesamtgesellschaftlichen Ausrichtung Parallelen suggeriert, die aber unklar bleiben. So bleibt der Film bei aller Dramatik in seiner Gesamtaussage etwas diffus.

Das eigentliche Novum des Films liegt in seiner Entstehungsweise: Er wurde von einem Kollektiv junger Filmemacher konzipiert und gedreht. Die zehn Leute sind zwischen 30 und 40 Jahre alt, sie stammen aus der Deutschschweiz und der Romandie. Der Mut zum aufwendig produzierten abendfüllenden Spielfilm und zur Sprachgrenzen überschreitenden Kooperation setzt ein erfreuliches Zeichen in der filmischen Landschaft der Schweiz, ebenso wie das Anliegen der unverblühten politischen Stellungnahme. Die Thematik der EU-Grenzen, an die Heimatland in seiner abschliessenden Pointe rührt, erhält im Licht der Flüchtlingsbewegungen des Jahres 2015 eine Aktualität, die zum Zeitpunkt der Entstehung des Projekts noch kaum erahnt werden konnte.

Natalie Böhler

As mil e uma noites 1001 Nacht



Regie: Miguel Gomes; Buch: Miguel Gomes, Telmo Churro, Mariana Ricardo; Kamera: Sayombhu Mukdeeprom, Mário Castanheira; Schnitt: Miguel Gomes, Telmo Churro, Pedro Marques; Art Direction: Artur Pinheiro; Kostüme: Silvia Grabowski, Lucha d'Orey. Darsteller (Rolle): 1. Teil: Crista Alfaiate (Punk Maria), Chico Chapas, Luísa Cruz (Dona do Bordel), Carloto Cotta (Übersetzer), Miguel Gomes (er selbst); 2. Teil: Crista Alfaiate (Génio/Vaca Estropiada), Américo Silva (Händler), Carloto Cotta (Careto), Chico Chapas (Simão «Sem Tripas»), Bernardo Alves, Luísa Cruz (Juiza), Jing Jing Guo (Sprecher der 12 Chinesen); 3. Teil: Crista Alfaiate (Scheherazade/Condezza Beatriz), Bernardo Alves (Alves), Chico Chapas (Passarinheiro), Carloto Cotta (Ruderer), Jin Jing Guo (Ling), Américo Silva (Wesir), Gonçalo Waddington (Gonçalo). Produktion: O Som e a Fúria, Shellac Sud, Komplizen Film, Box Productions. Portugal, Frankreich, Deutschland, Schweiz 2015. Dauer: 131 Min. CH-Verleih: Outside the Box

Miguel Gomes

Das portugiesische Filmschaffen hatte von jeher eine Tendenz zum barocken Exzess, diese Strömung ist nun um ein Opus reicher: *As mil e uma noites* ist masslos in den Dimensionen, erfinderisch in Ton und Sprache und doch immer nahe am Alltäglichen. Aufgrund seiner radikalen Formgestaltung hatte sich Miguel Gomes bereits mit seinen ersten zwei Filmen eine solide Reputation eingehandelt – *Aquele querido mês de agosto* (2008) stimmt sich auf den losen Rhythmus der langen und warmen Sommernächte der portugiesischen Provinz ein; *Tabu* (2012) erzielt mit seinen schwarzweissen Aufnahmen im 4:3-Format eine verfremdende Wirkung, die seiner tropischen Rhapsodie einen surrealen Charme verleiht. Bei *As mil e uma noites* scheint das Tempo erneut von der Aussenwelt vorgegeben: Der Blickwinkel ist nicht der Perspektive seines Autors unterworfen, die 381 Minuten lange Produktion lebt vom Wildwuchs zahlloser Figuren und von Situationen, die kaleidoskopisch gebrochen von der Befindlichkeit eines in der Tiefdruckzone der globalen Ökonomie gefangenen Landes berichten.

Was allerdings nicht heissen will, dass die Abfolge keiner inneren Bewegung gehorcht. Die drei Teile (untertitelt als *Der Ruhelose / o inquieto*, *Der Verzweifelte / o desolado* und *Der Entzückte / o encantado*) besitzen die symmetrische Form eines Triptychons, erinnern in ihrem Fluss jedoch eher an eine chinesische Tuschlandschaft: Porträts, Genreszenen und Tierbilder sind hierarchie- und chronologielos aneinandergereiht; die Erzähllinien, von einer zeitlosen (und



As mil e uma noites



As mil e uma noites



As mil e uma noites

zeitlos schönen) Scheherazade ausgerollt, verweben sich zu einem kontrastreichen Bild des heutigen Portugal und verfestigen sich zu einer Bestandesaufnahme, die sich nicht allein als «soziale Dokumentation» versteht, sondern auch als Kunstobjekt, das der wirtschaftlichen Verengung des Lebensraums die offenen Perspektiven der Utopie gegenüberstellt.

Lassen sich die einzelnen Sequenzen resümieren, ohne deren fragile Substanz zu gefährden? *Der Ruhelose* zeigt eine Schiffswerft in Viana do Castelo, die angesichts der anstehenden Massenentlassungen in einen Lähmungszustand verfällt; das folgende Kapitel stellt einen Hahn vor, der in Resende wegen seines frühmorgendlichen Krähens juristische Schereereien bekommt, aber dennoch – fast – zum Bürgermeister gewählt wird. Ein weiteres Segment berichtet von einem Jugendlichen, der aus Liebeskummer einen Waldbrand ausgelöst hatte (hier wird die Zuneigung der Geliebten zu einem Feuerwehrmann mittels eingeblendeter SMS-Fragmente nacherzählt). Man sieht Kamele vorbeiziehen, begegnet einem afrikanischen Hexer und Vertretern der internationalen Geldgeber, die sich wie molièresche Ärzte über den verschuldeten Staatshaushalt beugen. Am Ende werden wir mit einer Reihe empfindsam gefilmter Porträts von Arbeitslosen, die sich ihre Nahrung aus den Mülltonnen zusammensuchen, erneut mit dem ökonomischen Marasmus konfrontiert. (Im Schlussbild trifft sich die auf dem Altar der «Restrukturierungen» geopfert Bevölkerung zu einem Bad im Meer: Der Atlantik, in Portugal eine von jeher positiv besetzte Grenze, stellt den tristen Zukunftsaussichten immerhin einen leisen Hoffnungsschimmer entgegen.)

Im zweiten Teil (*Der Verzweifelte*) werden sich die Brüche, die sich durch die Biografien und die Gemeinschaften ziehen, verschärfen. Simão «Sem Tripas» ist ein Mörder und Outlaw, dessen Flucht westernartige Züge annimmt; als ihn die Polizei nach der Verhaftung auf einem Ochsenkarren abführt, wird ihn die Bevölkerung als gefallenen Helden feiern. Die Richterin, die auf der dörflichen Agora einen Betrugsfall zu schlichten hat, muss beim (nächtlichen) Prozess feststellen, dass die Kläger, Angeklagten und Zeugen im gleichen Mass sowohl Täter als auch Opfer sind. Im letzten Kapitel dieses Teils wird die soziale Implosion in der Architektur einer Sozialsiedlung einen adäquaten Ausdruck finden: Die Bewohner – ein krankes Rentnerpaar, die Concierge aus Moçambique, zwei schüchterne Junkies – sind horizontal wie vertikal voneinander getrennt; bewegliches und zugleich labiles Zentrum in dieser Sequenz ist der weisse Pudel Dixie, der nicht nur regelmässig den Besitzer wechselt, sondern auch dem der Sequenz hinterlegten «Say Yes Say No» von Lionel Richie unvermittelt eine abgründig traurige Klangfarbe verleiht.

Diese Abstecher ins Animalische – vielleicht sind sie dem thailändischen Kameramann *Sayombhu Mukdeeprom* zu verdanken, der üblicherweise die Filme von Weerasethakul ausleuchtet – finden in den dokumentarischen Aufnahmen von *Der Entzückte* ihre ideale Balance. Den Vogelzüchtern eines Aussenviertels von Lissabon, die ihre Singvögel zum

Lernen von neuen Melodien anspornen und sich unter der zerschlissenen Volière zum jährlichen Gesangswettbewerb treffen, sind historische Aufnahmen aus den siebziger Jahren gegenübergestellt, als die nach den Kolonialkriegen überbevölkerten Vororte der Hauptstadt vornehmlich noch aus Armen-siedlungen bestanden. Die Veränderungen, die in der Kollision der zeitgenössischen Bilder mit dem grobkörnigen Archivmaterial sichtbar werden – die amputierten, heute von den Rollbahnen des Flughafens durchschnittenen Lebensräume, die Risse im gesellschaftlichen Gefüge, die sich selbst durch die Familien ziehen –, scheinen die im EU-Zeitalter realisierten Quantensprünge der Nation zu relativieren: Was befreiend wirkt, ist die sinnlich empfundene Flucht aus dem städtischen Staub in die sattgrünen Wiesen, wo sich die wilden Vögel (und manchmal auch einer der benachbarten Bauern) in den Netzen verfangen.

Vermutlich verweisen die gezwitscherten Melodien, die sich bei allen Variationen stets als eine Folge von Einleitung, Durchführung und Finale beschreiben lassen, untergründig auch auf die trianguläre Architektur von *As mil e uma noites*. (Stellt man Gomes' Unternehmen in die Tradition von Manoel de Oliveiras historischen Introspektionen, könnte man im Gezirpe selbst ein fernes Echo der prophetischen Rede von Camões' «würdigem Greis» hören, der den «Herrscherruhm» der Mächtigen in den «Lusiaden» mit dreifachem Kopfschütteln als «nichtiges Verlangen» und «trugvolle Luft» gezeisselt hatte.) Der Film versteht sich jedenfalls nicht nur als künstlerischer *acte de résistance* gegen die behördlich orchestrierte (oder zumindest mitgetragene) Verarmung der Bevölkerung, er stellt dieser auch ein orientalisches «Paradies» gegenüber, das hier in den etwas gebastelten, aber durchaus hedonistisch gezeichneten Strandszenen seinen leuchtenden Ausdruck findet.

Allerdings ist es auch dieser Hang zur *Arte povera*, der Gomes seine innovativsten Momente ermöglicht. *As mil e uma noites* ist weniger gesuchte Nähe zum Volk, wie sie sich etwa Pasolini noch wünschen konnte, als ein Versuch, zu jenem die richtige Distanz zu gewinnen. Dies bedingt einen freien Formwillen, stete Stimmungswechsel, das unvorhersehbare Verfließen der grotesken, absurden und tragischen Momente. Der Erzählton ist wechselnd von weiblichen Stimmen und einer männlichen getragen, die Kamera kann Objekten Leben einhauchen, dem Alltäglichen das Magische gegenüberstellen. Es ist diese Elastizität, das Oszillieren zwischen politischem Befund und poetischer Fabulierlust, die *As mil e uma noites* charakterisiert und dem Film sein singuläres Profil verleiht. Wie kann man ein derart hybrides Unterfangen qualifizieren – ist es eine «Ästhetik des Widerstands»? Ist es Widerstand als Ästhetik? Der Regisseur selbst hatte seinen Film als «Star Wars der Armen» bezeichnet. Warum nicht? Ein Sequel kann man sich hierzu jedoch nur schwer vorstellen.

Patrick Straumann



La vanité Carmen Maura und Patrick Lapp



Félix et Meira Martin Dubreuil



Félix et Meira Hadas Yaron und Luzer Twersky

La vanité



Regie: Lionel Baier; Buch: Julien Bouissoux, Lionel Baier; Kamera: Patrick Lindenmaier; Schnitt: Jean-Christophe Hym; Ausstattung: Anne-Carmen Vuilleumier. Darsteller (Rolle): Patrick Lapp (David Miller), Carmen Maura (Esperanza), Ivan Georgiev (Treplew). Produktion: Bande à Part Films, Les Films du Poisson; Frédéric Mermoud, Estelle Fialon. Schweiz, Frankreich 2015. Dauer: 75 Min. CH-Verleih: Frenetic Films

Lionel Baier

In Lionel Baiers schwarzhumorigem *La vanité* verbirgt sich schon hinter dem Titel mehr als es scheint, denn als Luther das Wort des Predigers Salomon («... et omnia vanitas!») mit «eitel» übersetzte, bedeutete das Wort noch «leer». Auch hinter dem im Zentrum des Films stehenden Sterbebett hängt ein Bild, das nicht ist, was es scheint – ein unpassendes Hotelbild, die Reproduktion eines Renaissancegemäldes einer «Vanité». Ausgerechnet ein herbeigebeter Stricher erklärt zum Schluss des Films die optische Täuschung des Holbein-Doppelporträts, das wir den ganzen Abend angeschaut, aber so nicht gesehen haben.

In *La vanité* erzählt Lionel Baier scheinbar die älteste Geschichte der Welt: Ein Mann und eine Frau begegnen sich. Doch wie er sie erzählt, wirkt schon auf den ersten Blick ungewöhnlich – und besticht durch verblüffende Frechheit. Der Architekt David Miller ist im Ruhestand. Der geht ihm aber entschieden zu wenig weit. Seit er Krebs hat und seine Frau gestorben ist, will er in Würde sterben. Die Frau, die ihm dabei helfen soll, dieses einsame Leben zu verlassen, arbeitet für eine Sterbehilfeorganisation und ist bereit, über ein paar fehlende Formalitäten hinwegzusehen. Sie treffen sich an einem Ort im Niemandsland, der für den ewigen Ruhestand wie geschaffen scheint.

Was nun folgt, ist eine leise, absurde Komödie, die ihren Witz aus ihrer Trockenheit zieht wie auch aus der absurden Grundsituation. So hat sich Baier

an ein Schwimmbad aus den Zeiten der Expo 64 in Lausanne erinnert, das zum Motel umgebaut als Vorlage für seinen Nachbau im Studio dient. Mit der Lakonie von Kaurismäki lässt Baier die Dinge sich verheddern. Mit der Präzision von Tati setzt er die Figuren in seinen Kunstraum. Mit dem Aberwitz von Frank Capra – aber auch mit dramaturgischen Purzelbäumen à la René Clair – treibt er seine Geschichte ihrem optimistischen Ende zu.

In diesem Motel mit dem Charme einer Autobahnausfahrt bereiten nun der Mann und die Frau seinen Tod vor. Doch dann weigert sich der Sohn des Architekten, Zeuge zu sein. Während die ganze Sterbeangelegenheit nun einen anderen Verlauf zu nehmen scheint, fügen sich die Dinge zum makabren Guten: Ein Stricher erweist sich plötzlich als unverzichtbar, und der letzte Lebensabend verlängert sich etwas.

Dabei stellt Baier – nach seinem Roadmovie *Les grandes ondes (à l'ouest)* – erneut die Schauspieler ins Zentrum. Doch diesmal tut er dies in einem Kammerspiel, das nur einen einzigen Schauplatz kennt. Auch damit zeigt sich Baier als Traditionalist: Wie die guten alten Studiofilmer entwickelt er seine Szenerie gern aus dem Raum heraus. War in *Les grandes ondes (à l'ouest)* ein VW-Bus sein Bühnenbild, erzählt nun der Motelbau eine ganze Lebensgeschichte. Der Architekt Miller hat den Ort, an dem er seinen letzten Lebensabend verbringen will, einst gemeinsam mit seiner verstorbenen Frau gebaut. Das Hotelzimmer wird nun zu seiner eigenen Todeszelle. Das enge Zimmer schafft den narrativen Raum zwischen den Figuren.

Baier führt in aller Stille zwei Schauspielertemperaturen zusammen, wie sie unterschiedlicher kaum sein könnten: *Patrick Lapp* spielt den Architekten mit minimalistisch nordischer Verslossenheit. *Carmen Maura* als Sterbehelferin begegnet ihm mit südlichem Temperament. Von *Ivan Georgiev* herzvoll assistiert, hat die Esperanza von Carmen Maura bald für den Sterbekunden Miller nicht nur ein offenes Ohr, sondern auch ein offenes Herz.

Baier hat das alles im Studio gedreht. Das ermöglicht ihm eine dezent zeitlose Lichtgebung und öffnet der Kamera von *Patrick Lindenmaier* jeden denkbar möglichen Winkel – stellt auch das Bild von Holbein im Hintergrund in vielfältige Bezüge. Mehrfach gruppiert er seinen Freitodkandidaten vor Holbeins «Die Gesandten», lässt mal den Totenkopf wie ein Messer in den Kopf des Architekten fahren, mal aus seinem Körper ragen, mal stehen die beiden Botschafter wie stumme Zeugen im Raum, bis der Stricher schliesslich den Sterbewilligen in das Geheimnis des Bildes einweiht – zu unserer eigenen Verblüffung.

In *La vanité* wirkt kaum etwas natürlich improvisiert, eher etwas steif geplant. Baier verzichtet dabei auf den Flirt mit dem Mainstream des Halbdokumentarischen. Er steht dazu, dass Film Kunst ist und Kunst die Erfindung einer eigenen Wirklichkeit, die er mit pfiffigen Zitaten und einem gehörigen Gespür für makabre Komik konstruiert. Wenn auch alles mit der Sicherheit eines gestandenen Filmemachers

inszeniert ist – mit dieser Kombination aus Künstlichkeit und Liebe zu den Schauspielern wird Baier möglicherweise bis ins hohe Alter ein Jungfilmer bleiben können. Zumindest ist er nun schon mit seinem dritten Spielfilm unverwechselbar geworden. Bei aller Liebe zum Vergänglichen gerät er nie in die Gefahr, im Lebenskitsch zu ertrinken: Er entwickelt seinen Stoff dort, wo er nicht schon vor lauter Betroffenheit entstellt ist. Wenn am Schluss der Himmel über dem Schwimmbad wie ein Feuerwerk leuchtet, dann wirkt das ebenso liebenswert kitschlos wie das Los seiner gescheiterten Figuren.

Hansjörg Betschart

«Wie ein Märchen»



Das Gespräch mit Lionel Baier führte Hansjörg Betschart im Rahmen des diesjährigen Zurich Film Festival

Gespräch mit Lionel Baier

Lionel Baier, Sie entwickeln immer mehr einen eigenen Stil. Was unterscheidet Sie von anderen?

Lionel Baier Ich kann schlecht beschreiben, was meinen Stil ausmacht. Aber ich kann erklären, wie er jeweils zustande kommt. Ich achte sehr genau auf die Voraussetzungen, weil ich weiss, dass sie sich im Film niederschlagen werden: La vanité ist im Studio gedreht. Das ist schon eine

wichtige Entscheidung. Ich wollte das so, weil das Studio einen bestimmten Realismus ausschliesst.

Sie haben sich dadurch viel Freiheit im Umgang mit Licht und Raum verschafft. Sie kreieren damit aber auch etwas Zeitloses: Réalité mit Vanité?

Es bleibt eine bewusste Künstlichkeit. Es ist das Gegenteil von wackelnder Handkamera oder hinreissenden Landschaften. Es entsteht etwas Narratives, wie wir es aus den Vierzigern und Fünfzigern kennen, von Douglas Sirk oder Frank Capra. Nicht realistisch. Eher wie ein Märchen.

Nun ist in Ihrem Film auch das Gebaute selber ein Thema. Der Architekt, der seinen Lebensabend im Motel verbringen will, das er gebaut hat, haben Sie nachbauen lassen. Was war zuerst, der Ort oder die Idee, einen solchen Ort zu bauen?

Es gab in Lausanne einen Komplex der Landesausstellung, der Expo 64, der sehr typisch ist für jene Zeit, mit dem starken Versuch, den Aufbruchgeist der US-Architektur zu imitieren. Es gibt dieses Schwimmbad nicht mehr. Viele junge waadtländer Architekten sind damals in den sechziger Jahren den Anregungen

der Amerikaner gefolgt. Das atmet den Geist der Zeit, diese Sehnsucht nach Fortschritt und Freiheit.

Der Architekt Frank Lloyd Wright war einer Ihrer Vorbilder für den Raum. Bei ihm hat auch Walter Burley Griffin gearbeitet, der, wie Ihre Hauptfigur, auch mit seiner Frau gebaut hat. Ein Vorbild für David Miller?

David will an diesem Ort sterben, weil er ihn – wie Griffin – mit seiner Frau gebaut hat. Es ist ihr gemeinsames Kind. Es gibt keine grössere Verbindung mit dem Leben eines anderen Menschen als die gemeinsamen Kinder.

Die Architektur ist bei Ihnen – wie vieles – weit mehr als nur ein historischer Verweis: Die Baukunst war damals im Aufbruch. Heute bleibt von jener Zeit nur die Vanité, im Sinne der Vergänglichkeit ...

Damals stand sie für den unbegrenzten Zukunftsglauben, für Fortschritt. Heute hat die amerikanische Architektur etwas Ikonenhaftes. Der Raum steht also auch für den Endpunkt dieses Fortschritts-glaubens.

Der Architekt fährt einen aussergewöhnlichen Wagen. Millers Auto fasst sein Leben zusammen: Es hat, wie Helmut Qualtinger einst sagte, eine grosse Zukunft hinter sich.

Der Reliant Scimitar GTE V-6 1972 war ein Versuch der englischen Autoindustrie, mit den Amerikanern zu konkurrieren. Auch er ist eine Ikone jener Zeit, die heute etwas «altmodisch» (er spricht das Wort deutsch aus) wirkt.

Kommen wir zu einer anderen Ikone: Carmen Maura ist mit einem der Grossen des europäischen Kinos berühmt geworden. Pedro Almodóvar hat sie immer wieder besetzt. Jetzt haben Sie sie mit Patrick Lapp zusammengebracht, Ihrem Lieblings-schauspieler, der schon in Les grandes ondes (à l'ouest) besticht.

Carmen Maura ist eine grosse Schauspielerin in der Tradition der spanischen Schauspielkunst: Sie kann im Spiel Gefühle leicht nach aussen tragen. Man könnte sagen, sie ist extrovertiert. Sie findet leicht einen physischen Ausdruck für eine Emotion, während Patrick Lapp genau in die andere Richtung funktioniert. Er ist einer, der stark von seinem Gefühl ausgeht, der im Spiel nach innen lauscht. Gefühl ist für ihn ein Lufthauch, den es zu spüren gilt. Das Zusammentreffen der beiden Arten des Spiels ergibt nun eine ganz besondere Mischung, zumal ja auch die Figuren etwas ganz Unterschiedliches voneinander wollen: Der Architekt will sterben, die Helferin will leben. Die wichtigste Frage von

Patrick Lapp ist immer: Warum? Während die Frage von Carmen Maura immer laute: Wie? Wie tut meine Figur das?

Sie sind bereits seit Jahren Dozent an der Filmhochschule in Lausanne. Sie waren lange der jüngste Professor in der Filmbildung. Wie inspirieren Sie Ihre Studierenden?

Nun, die Studierenden sind seit einiger Zeit jünger als ich, zum Glück. Ich war tatsächlich lange der jüngste im Kreise der Professoren in Lausanne. Ich gehöre noch zu den Jungen. Das erleichtert mir den Zugang zu den Studierenden. Es ist schwer zu entscheiden, was Ausbildung in einem wachsenden Künstler hinterlässt. Ich lege Wert darauf, dass die Jungen sich nicht nur in der Komfortzone bewegen. Anstatt lange zu warten, bis man Geld erhält, ist es besser, der Phantasie aktiv den Weg zu bereiten. Machen! Man lernt beim Machen am meisten. Man muss sich die Ungeduld erhalten. Das führt meist zu Resultaten, die einen weiterbringen. Von einem Studierenden darf man vielleicht kein Meisterwerk erhoffen, aber erwarten sollte man immer Risiko. Wer nichts riskiert, wird über sich nichts herausfinden.

Sie haben auch begonnen, indem Sie aus Ihren eigenen Filmen gelernt haben?

Ich stelle meinen nächsten Film immer gegen den letzten. Ich habe mit *Les grandes ondes* (à l'ouest) eine leichte Komödie gemacht. Mit *La vanité* erforsche ich einen ganz anderen Humor. *La vanité* ist makaber. Es ist ein Kammerstück. Das Lachen ist mit viel Trauer vermischt. Mein nächster Film wird wiederum einen anderen Grundton haben. Ich ermutige auch meine Studierenden immer dazu, sich neu zu definieren. Ich versuche immer wieder, meinen ersten Film zu machen.

Sie rücken in La vanité ein Bild aus dem Hintergrund ins Zentrum – indem Sie auf ganz unterschiedliche Art damit spielen. Die beiden Botschafter von Holbein hängen an der Zimmerwand. Erst am Schluss lösen Sie das Rätsel mit einem leisen und einem lauten Witz auf.

Das Bild von Holbein hat mich mehrfach gereizt. Es hängt in der National Gallery in London. Es ist ein Bild, das – wie ein guter Film – sein Geheimnis erst beim genauen Hinschauen preisgibt. Erst will es

nicht in das Dekor passen. Dann stehen da zwei Botschafter aus der Renaissance. Dann scheint es gar zu stören. Dann ist da ein spitzer Gegenstand, der in den Kopf des Architekten zielt. Durch das Hinschauen entsteht eine Geschichte des Bildinhalts.

Filmer sind meist Einzelkämpfer.

Sie sind das nicht. Sie arbeiten intensiv mit ihren Kollegen Ursula Meier, Frédéric Mermoud und Jean-Stéphane Bron zusammen. Wie?

Als Filmschaffender ist man sehr einsam. Es ist eine grandiose Erleichterung, nicht allein zu sein. Es tut gut, als Gruppe zu funktionieren. Wir zeigen einander die Arbeiten in unterschiedlichen Stadien. Ursula berät mich. Mit Jean-Stéphane telefoniere ich fast täglich. Frédéric Mermoud hat den Film für die Firma produziert. Er ist vom Drehbuch bis zum Schnitt an der Produktion beteiligt. Ich glaube, wenn ich, wie viele in der Schweiz, als Einzelkämpfer arbeiten müsste, hätte ich die Schweiz längst verlassen. x

Félix et Meira



Regie: Maxime Giroux; Buch: Alexandre Laferrière, Maxime Giroux; Kamera: Sara Mishara; Schnitt: Mathieu Bouchard-Malo; Ausstattung: Louisa Schabas; Kostüme: Patricia McNeil; Musik: Olivier Alary; Ton: Frédéric Cloutier. Darsteller (Rolle): Martin Dubreuil (Félix), Hadas Yaron (Meira), Luzer Twersky (Shulem), Anne-Elisabeth Bosse (Caroline), Benoît Girard (Théodore), Melissa Weisz (Ruth). Produktion: Metafilms; Sylvain Corbeil, Nancy Grant. Kanada 2014. Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Cineworx

Maxime Giroux

Gleich und gleich gesellt sich gern. In diesem Fall könnten die beiden einsamen Seelen, die in *Félix et Meira* zueinanderfinden, von aussen betrachtet nicht unterschiedlicher sein. Die ersten Bilder des Films und davor schon die Klezmerklänge, die die Titel begleiten, führen uns in eine ultraorthodoxe Gesellschaft ein, in die Welt von Meira. Wir tauchen in die Sabbatfeier einer chassidisch-jüdischen Familie ein. Während der Mann andächtig die rituellen Handlungen ausführt und mit den anderen Männern singt, sitzt seine Frau Meira abwesend und im Essen stochernd am Tisch. Die Distanz zwischen dem jungen Ehepaar scheint weit grösser als der Tisch, an dem sie sich gegenüber sitzen. Meira fühlt sich in ihrer kleinen Welt, allein zu Hause mit ihrer Babytochter, gefangen. Heimlich hört sie Tanzmusik und stellt sich tot, wenn ihr Mann Shulem sie dabei erwischt. «After laughter come tears», singt Wendy Rene und beschreibt damit nicht nur die Szene, sondern auch den weiteren Verlauf von Meiras Ausbruch aus der Enge der orthodoxen Gemeinschaft.

Meira trifft in Montréals Multikultiquartier Mile End den um einiges älteren Atheisten Félix. Auch Félix scheint nicht in seine (wohlhabende) Familie zu gehören. Am Sterbebett erkennt ihn der Vater nicht mehr und vererbt ihm auch nichts; seit zehn Jahren herrschte Funkstille zwischen Vater und Sohn. Dank seiner Schwester erhält Félix dennoch genug Geld, um nicht arbeiten zu müssen. Er lebt allein und in den Tag hinein. Ein 40-Jähriger, der Kätzchen zeichnet.

«Wer von uns ist eigentlich der komischere Vogel?», wird Meira später fragen. Das Zeichnen verbindet die beiden Aussenseiter. Félix und Meira nähern sich einander vorsichtig an und verlieben sich.

Der kanadische Regisseur Maxime Giroux erzählt in seinem dritten Spielfilm diese Annäherung genüsslich langsam und ganz ohne dramatische Höhepunkte. Was sich zunächst als Befreiungsgeschichte einer in einer patriarchalen Gesellschaft unterdrückten Frau anlässt, entwickelt sich zu einem stillen Porträt zweier einsamen Seelen. Es ist eine Liebe ohne grosse Leidenschaft. Selbst als Shulem das Paar überrascht und den Kontrahenten etwas ungelenkt verprügelt, geschieht dies ohne Geschrei. Meira fügt sich leise, um vorzugsweise auf dem stillen Örtchen zu träumen und Fluchtpläne zu schmieden. Dort versteckt sie in einer Damenbindenpackung alles, was ihr lieb und teuer ist.

Das Schweigen wiegt hier schwerer als Worte. Es herrscht Sprachlosigkeit trotz der natürlichen Mehrsprachigkeit der Protagonisten, die zwischen Jiddisch, Englisch und Französisch wechseln. In *Félix et Meira* verlangen die kleinen Gesten und Handlungen nach Aufmerksamkeit. Gemeinsam mit seiner Kamerafrau *Sara Mishara* schafft Giroux eine (Bild-) Erzählung, die Lücken und Leerstellen ins Zentrum stellt. Nach und nach fügen sich die lange zurückgehaltenen Informationen zu einem lückenhaften Ganzen, viel erfahren wir trotzdem nicht über die beiden Figuren. Giroux lässt uns Zeit, uns in sie hineinzu fühlen. Oder eher Raum, denn es sind weniger elliptische Auslassungen als vielmehr die im Dunkel der Bilder verborgenen Motivationen und Wünsche, die wir imaginativ nachvollziehen sollen. Immer wieder sehen wir Meira oder Félix allein, nachdenklich. Momente der Einsamkeit, der Stille und des Wünschens.

Das visuell attraktive Spiel mit Licht und Schatten trennt die Welten draussen und drinnen, es trennt aber auch die Figuren voneinander. Der sich wiederholende Blick aus dem Fenster führt entweder ins Dunkel oder richtet sich auf das überbelichtete Fensterviereck, in dem auch nichts zu erkennen ist. Es sind Projektionsflächen für die Sehnsucht nach einem anderen Leben. Einem gemeinsamen Leben? Am Ende sind Félix und Meira mit ihrer kleinen Tochter ins romantisch aufgeladene Venedig gereist. Wenn aber Félix vom Hotel auf den Kanal schaut, schreit ihm Meiras Kind die Ohren voll. Die junge Frau, die im Laufe des Films mit Jeans geliebäugelt hat, nimmt ihre Perücke ab, um sie gleich wieder aufzusetzen. Und so sitzt das Paar in einer Gondel und fährt der ungewissen Zukunft entgegen. Wie in *The Graduate* bleibt den Protagonisten die Freude ob ihrer gemeinsamen Flucht im Halse stecken.

Tereza Fischer

Dheepan



Regie: Jacques Audiard; Buch: Noé Debré, Thomas Bidegain, Jacques Audiard; Kamera: Eponine Mومenceau; Schnitt: Juliette Welfling; Ausstattung: Michel Barthélémy; Musik: Nicolas Jaar. Darsteller (Rolle): Jesuthasan Antonyhasan (Sivadhasan / Dheepan), Kalieaswari Srinivasan (Yalini), Claudine Vinasithamby (Illayaal), Vincent Rottiers (Brahim), Marc Zinga (Youssof). Produktion: Why Not Productions, Page 114, France 2 Cinéma. Frankreich 2015. Dauer: 109 Min. CH-Verleih: Filmcoop Zürich; D-Verleih: Weltkino Verleih

Jacques Audiard

Wenn man im Kino von einem Milieu erzählen will, das nicht das eigene ist, hat man grundsätzlich zwei Möglichkeiten: Entweder man ignoriert die Differenz und imaginiert eine Innenperspektive. Oder man konstruiert eine oder mehrere Vermittlerfiguren, die den eigenen Blick von aussen (und in den meisten Fällen auch den des Publikums) in den Film selbst hineinholt. Wenn man zum Beispiel als französischer Mittelschichtsfilmemacher einen Film über das Leben in den Banlieues drehen will, gilt das Entsprechende: Es gibt Filme wie *La haine* von Mathieu Kassovitz, der gemeinsam mit Darstellern und Team monatelang im Viertel Chanteloup-les-Vignes lebte, um ein möglichst authentisches Bild von der Existenz am Rand der Gesellschaft zeichnen zu können; und es gibt Filme wie Laurent Cantets *Entre les murs*, der eine Französischlehrerin als Vertreterin des angenommenen gesellschaftlichen Mainstreams mit einer migrantisch geprägten Schulklasse konfrontiert.

In dieser Hinsicht ist der in Cannes eher überraschend mit der Goldenen Palme ausgezeichnete *Dheepan* ein interessanter Sonderfall. Auch Jacques Audiard wählt eine Aussenperspektive, allerdings eine ungewöhnliche: Die Vermittler sind selbst nicht Teil der französischen Mehrheitsgesellschaft. Ganz im Gegenteil: Sivadhasan, Yalini und Illayaal sind im Zuge des Bürgerkriegs aus Sri Lanka geflohen. Sivadhasan wird bald nach der Ankunft ein Job als Hausmeister im Pariser Vorort Le Pré-Saint-Gervais angeboten.

Für die Bewohner der Hochhaussiedlung, in der der Grossteil des Films spielt – riesige Betonklötze umgeben von grünen Wiesen –, sieht es so aus, als komme der neue Hausmeister mit Frau und Kind an. Dabei sind die drei eine reine Zweckgemeinschaft. Als Familie geben sie sich nur deshalb aus, weil in einem Flüchtlingscamp in der Heimat zufällig drei Pässe auf den Familiennamen Dheepan verfügbar waren. Tatsächlich schlafen Sivadhasan, der Mann, und Yalini, die Frau, in getrennten Betten, für die neunjährige Illayaal möchte keiner der beiden so recht Verantwortung übernehmen.

Drum herum herrschen die Gangs. Der Hausmeister darf seiner Arbeit nur dann nachgehen, wenn er von den Fusssoldaten der Bosse durchgewunken wird, seine vermeintliche Frau bekommt sogar einen Job im Zentrum der Macht: Sie pflegt einen alten, verstummten Mann und macht bei dieser Gelegenheit die Bekanntschaft des zwielichtigen Brahim. *Vincent Rottiers* gibt diesen psychotischen Brutalo ziemlich überzeugend: Wenn sich seine Mundwinkel verhärten, gilt es, schleunigst in Deckung zu gehen. Anfangs ist Yalini allerdings durchaus fasziniert von diesem Mann, von seiner Vitalität, die in krassem Gegensatz zu dem steht, was sie in ihrer eigenen Wohnung erlebt.

Denn Sivadhasan verschliesst sich zunächst in sich selbst. Das Gesicht des Hauptdarstellers (*Antonythasan Jesuthasan* war einst selbst Mitglied einer militanten tamilischen Separatistenorganisation, auf seiner Biografie basiert in Teilen der Film) scheint unlesbar, verstockt fast, gezeichnet von einer traumatischen Vergangenheit, die lange Andeutung bleibt. Bis zu einem gewissen Grad ist das der Reiz des Films: Audiard fühlt sich nicht in seinen Protagonisten ein, macht aus ihm keine klassische Identifikationsfigur, vor allem keine Projektionsfläche für wohlfeiles Mitleid oder Idealisierung. Stattdessen geht es gerade darum, dass der Neuankömmling weitgehend eigenschaftslos und unsichtbar ist, dass er aus dieser Position der absoluten Aussenseiterschaft heraus auf die Welt blickt und erst langsam lernt, sich in ihr zu orientieren. In dieser Hinsicht, in der Art, wie Beobachtungen langsam anfangen, sich auf Verhalten auszuwirken, wie der erst geduckt und verschreckt sich bewegende Sivadhasan vorsichtig forscher wird, erinnert Dheepan an *Un prophète*, den ambitioniertesten Film des Regisseurs.

Bei Audiard geht es wieder und wieder um Menschen, die sich in sinnlichen Extremzuständen befinden. Seine Figuren sind mit Blindheit geschlagen (*Sur mes lèvres*), müssen sich in der Gefangenschaft (*Un prophète*) oder mit einer Behinderung (*De rouille et d'os*) zurechtfinden (oder sie lernen, das ist eine interessante Variation des Themas in *De battre mon cœur s'est arrêté*, Klavierspielen). Insofern ist es nur folgerichtig, dass Audiard auch Migration in erster Linie als einen Ausnahmezustand der Wahrnehmung begreift. Aber wo die besten Filme des Regisseurs, *Un prophète* und vor allem *De battre mon cœur s'est arrêté*, einen Sog entwickeln, der auf die sinnliche Wahrnehmung der Zuschauer übergreift, sie zumindest momenthaft mit einem fremden Blick

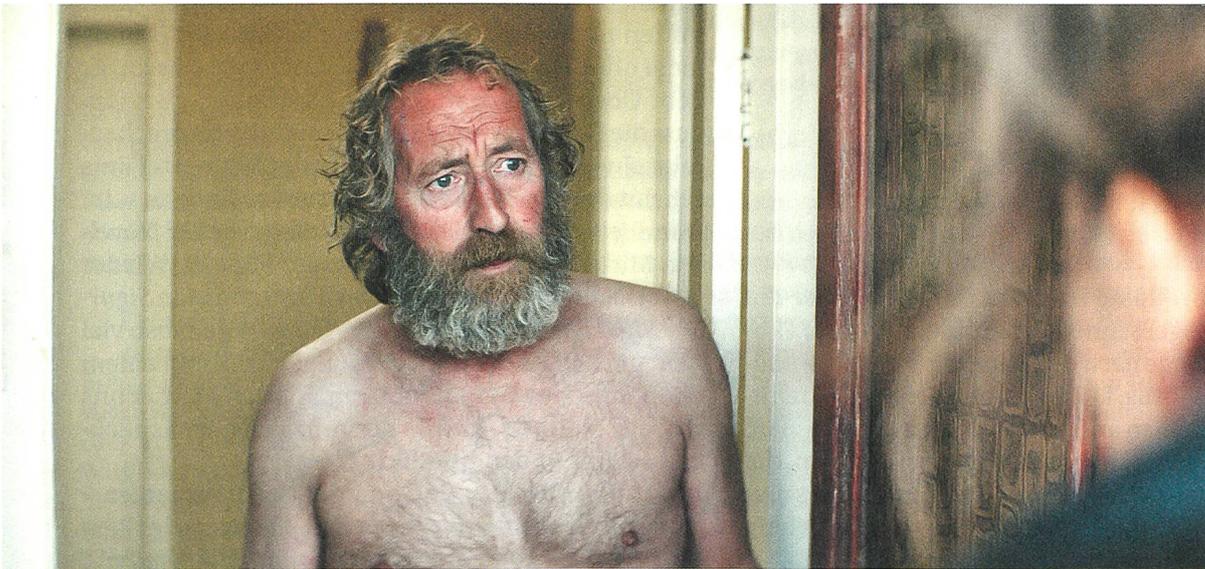
auf die Welt konfrontiert, findet er in Dheepan kaum überzeugende Bilder für die Subjektivität seiner Figuren. Die gesamte erste Stunde bleibt der Film im filmischen Modus eines behäbigen Sozialrealismus gefangen. Wenn Audiard seinen Tamilenkrieger am Ende doch noch von der Leine lässt, gelingen ihm einige intensive Actionszenen, die freilich ziemlich berechnend anmuten: Das ist es doch, scheint der Film zu sagen, was ihr von einem Film über die Pariser Vorstädte erwartet, hier habt ihrs.

Die grösste Schwäche des Films ist allerdings, dass Audiard sich für die Flüchtlinge in ihrer spezifischen Situation, für diese Familie, die keine ist und auch keine sein will, kaum interessiert. Ein paar verstohlene Blicke des Manns durch die Badezimmertür, wenn sich die Frau umzieht, ein Anflug von Zärtlichkeit, wenn das Mädchen zu Letzterer ins Bett kriecht, das ist alles. Vor allem an Illayaal zeigt sich das Problem des Films: Sie ist die Einzige, die in ihrer neuen Heimat halbwegs zurechtzukommen scheint, die in die Schule geht, Französisch lernt, sich gegen Altersgenossen zu behaupten weiss. Aber mit diesem gelingenden Ankommen kann Audiard nicht nur filmisch nichts anfangen, er verliert es auch zunehmend aus den Augen zwischen den blutig wiederaufbrechenden Wunden des Bürgerkriegsveteranen und dem effektiv fotografierten Machogehabe der harten Jungs aus dem Viertel.

Lukas Foerster



Dheepan Anthonythasan Jesuthasan



Hrútar Sigurður Sigurjónsson



Hrútar abgelegener Hof im Norden Islands

Rams Hrútar



Regie, Buch: Grímur Hákonarson; Kamera: Sturla Brandth Grøvlen; Schnitt: Kristján Loðmfjörð; Ausstattung: Bjarni Massi Sigurbjörnsson; Musik: Atli Örvarsson. Darsteller (Rolle): Sigurður Sigurjónsson (Gummi), Theodór Júlíusson (Kiddi), Charlotte Bøving (Katrín), Jón Benónýsson (Runólfur), Guðrun Sigurbjörnsdóttir (Hildur), Þorleifur Einarsson (Sindri). Produktion: Netop Films, Profile Pictures; Grímar Jónsson, Jakob Jarek, Ditte Milsted. Island 2015. Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Grímur Hákonarson

An Islands Nordküste herrscht die Natur über die Menschen. Ausgerechnet dort erreicht nun die Globalisierung – lange nach den Bankern – auch die Bauern. Mit einem Virus. Dieses wuchert nicht in Kreditblasen, es lässt einen anderen Wahnsinn ausbrechen: die Traberkrankheit – eine Art Schafswahnsinn, die das Schafshirn erweichen lässt. Der Befall eines einzigen Schafkopfs reicht. Schon müssen die Schafe des ganzen Tals umgebracht werden.

Gummi und Kiddi sind Brüder. Sie sind die letzten Nachkommen der Bodvarssons und wechseln seit Jahren kein Wort mehr miteinander. Ihr Leben auf dem abgelegenen elterlichen Hof ist karg. Jeder betreibt in seiner Hofhälfte eine Schafzucht. Als Kiddis Bock den Schafzüchterwettbewerb des Tals gewinnt, kommt es zum Eklat: Gummi enthüllt, dass Kiddis Bock die Traberkrankheit hat. Damit kommen die Dinge im Tal in Fahrt. Nicht nur in den Hirnen der Böcke. Aber erst haben sich die beiden Brüder etwas zu sagen. Gummi schickt den Hund Somi mit einer Nachricht zu seinem Bruder Kiddi: ein einziges Wort, das umso schwerer wiegt. Und dieses Wort bringt nun die ganze Gegend in Aufruhr – und den Überbringer in Not.

Der junge isländische Regisseur Grímur Hákonarson erzählt seine Geschichte in einem der abgelegendsten Teile der Erde. Die Weite der Landschaft stellt er gegen die Enge in den Köpfen ihrer Bewohner. Die Bilder des norwegischen Kameramanns *Sturla Brandth Grøvlen* (Victoria) nehmen die Rhythmen

dieser weiten Landschaft um Bolstad auf. Er deutet in gelassenem Tempo eine rasende Talfahrt im Hochland an. *Atli Örvarsson* trägt mit seiner Musik ebenso dazu bei, dass die Bilder haften bleiben, wie er auch die gediegene Distanz, die der Film zulässt, nicht stört. Die Schüsse, die das erste Drittel des Films abschliessen, sind bloss der Anfang eines grossen Gleichnisses von Bruderliebe.

Hákonarson erzählt seinen Film wie eine präzise formulierte Novelle. Er lässt uns in stoischer Ruhe an den kleinen Reibereien im entschleunigten Leben der Brüder teilhaben. Er lässt uns die Tragweite ihres Zerwürfnisses erahnen. Ein zerschossenes Fenster genügt ihm, um uns den Beginn eines Kriegs vor Augen zu führen. Hákonarson braucht keine aufwendigen Kulissen. Er liefert Indizien und verfolgt mit der Akribie eines Dokumentaristen die Handreichungen, die nun verrichtet werden. Zwei Häuser und zwei Schafherden genügen ihm, um eine grosse Frage unserer Zeit zu diskutieren: Wer hat Verantwortung?

Schon wohnt der eine Bruder im Keller, schon sitzt der andere Bruder im Gefängnis. Die Liebe der Brüder zu den Tieren prallt mit Wucht auf den alten Familienhass. Hákonarson lässt aber seine Menschen mitten in der erbarmungslosen Landschaft Islands nicht ohne Gegenwehr in die Katastrophe rasseln. Er liebt Überraschungen. Als die Zuschauer erwarten, dass die Gebrüder endgültig aneinander zerbrechen, folgt eine unerwartete Wende. In der Mitte des Films scheint die Geschichte eines Betrugs zu Ende zu sein. Damit erweist sich Hákonarson als gewiefter Novellist. Mitten im Film fängt ein neuer Film an. Wieder lässt Hákonarson seinen beiden Protagonisten *Sigurður Sigurjónsson* und *Theodór Júlíusson* genauso viel Zeit, um den Konflikt wieder zuzuspitzen. Mit einem ökonomischen Gefühl für Dramatik schildert er uns nur das Nötigste, und in der präzisen Gemächlichkeit schärft er den Konflikt.

Plötzlich hat nun Gummi etwas zu verbergen – was wir hier nicht verraten wollen. In einem einzigen Bild erzählt Hákonarson, wie Gummi geheim hält, was er da im Keller treibt. Und wieder gerät die Geschichte in Gefahr. Und jetzt drängt der Film trotz aller Gemächlichkeit zu einem spannenden Ende: *Hrútar* gewinnt eine unerwartete Zärtlichkeit für die Figuren und eine warme Begeisterung für deren Anarchie. Beide Brüder sehen die Konsequenzen ihres Handelns. Jeder zieht seine Schlüsse. Und wir erhalten so einen Schluss, der so einfach und wunderschön eingefangen ist, als stamme er aus der alten sagenumwobenen Zeit der Insel.

Hansjörg Betschart

«Man vergleicht mich mit Ken Loach»



Das Gespräch führte Hansjörg Betschart im Rahmen des diesjährigen Zurich Film Festival.

Gespräch mit Grímur Hákonarson

Der isländische Regisseur Grímur Hákonarson ist der Sieger des diesjährigen Zurich Film Festival. Seine Schafsaga über zwei Brüder im hohen Norden der Insel hat bereits in Cannes den Preis in der Reihe «Un certain regard» abgeräumt. Es ist der zweite Langfilm des an der Filmhochschule von Prag Ausgebildeten. Grímur Hákonarson ist ein Filmemacher, der in Bildern zu Hause ist. Im Gespräch sucht er nach Worten und lässt sich Zeit – wie in seinen Filmen.

Grímur Hákonarson, kennt Island einen eigenen Zeitbegriff?

Grímur Hákonarson Die Natur, die ja in vielen isländischen Filmen eine Hauptrolle spielt, hat ihre eigene Uhr. Die Wirklichkeit des Landlebens in Island hat ihre eigenen Zeitbegriffe. Arbeitende Menschen brauchen für ihre Tätigkeiten Zeiträume. Das ist filmisch interessant, weil sie schwer einzufangen sind. Schafzucht braucht Generationen. Schafescheren dauert Minuten – dennoch entscheiden länger als ein Mausclick.

Ihr Film entwickelt diese Entschleunigung zu unterschiedlicher Wirkung: Widerstand, Sturheit, Naturverbundenheit – je nachdem übt Ihr Film eine andere Faszination aus. Wenn Eile gilt, kann ein isländisches Pferd auch blitzschnell traben – aber mit sehr kurzen Schritten ...

Ich habe viele Szenen ungeschnitten gelassen, auch den Pferderitt, weil ich genau dies wollte: einen Realismus, der in den Köpfen der Zuschauer Raum für ein eigenes Zeitgefühl schafft – und für eigenständiges Denken.

Ein schnell geschnittener Film tut das nicht?

Ein ruhelos montierter Film appelliert eher an die Instinkte der Zuschauer. Für mich hat die Entschleunigung aber auch praktische Ursachen: Ich habe einen Film mit einem sehr kleinen Budget gemacht. Wir haben also in einem Bild viel einfangen müssen. Mich hat das Thema «Mensch in der Natur» immer fasziniert. Und auch das Aufeinanderprallen ihrer Zeitbegriffe. Der Film ist nur in einer Gegend gedreht worden. Die Hauptstrasse ins Hochland führt genau an unserem Hof vorbei. Das war kostengünstig ...

Ohne so zu wirken ...

Ich hätte viele spektakulärere Landschaften in Island finden können. Aber ich wollte die Natur genau so in den Bildern sprechen lassen, wie ich sie selber erlebte.

Im Film taucht nie ein Telefon auf. Nur einmal ein Handy – das wie ein Walkie-Talkie aussieht. Nur die Polizisten haben I-Phones. Auch das wirkt sehr naturverbunden.

Wir sind in der Natur geschult: Sie verzieht viel, aber sie ist auch erbarmungslos.

Ihre Art der Erzählung erinnert an die literarische Novelle. Orientieren Sie sich an Klassikern?

Ich liebe die Regeln der Erzählkunst, die klassische Narration. Aber ich liebe es auch, die Regeln zu brechen. Viele isländische Regiestudierende sind in den Genuss klassischer Einflüsse gekommen. Wir machen fast alle unsere Ausbildung im Ausland, je nach Budget: Viele gehen nach Skandinavien. Andere studieren in den USA. Oder sie schreiben sich für Drehbuch in Polen ein. Ich selber habe in Prag studiert, was mein Budget erlaubte.

Da sind die Einflüsse auch sichtbar. Zum Beispiel im spärlichen Verwenden von Musik.

Ich bin kein Musiker. Aber ich mische mich stark in die Musikwahl ein. Ich mag es nicht, wenn die Musik dem Zuschauer Gefühle vorschreibt. Ich arbeitete in Hrútar sehr eng mit den Musikern zusammen. Wir entschieden uns rasch, als Hauptinstrument das Akkordeon zu benutzen, das Instrument der Schafbauern. Die wichtigste Musik im Film ist die Stille. Dafür ist dieses Instrument perfekt.

Das macht die Einsamkeit der Brüder noch grösser: Sie reden nicht einmal das Nötigste. Die beiden leben isoliert und isolieren sich gegenseitig.

Dennoch scheinen sie nicht darunter zu leiden.

Gummi, die Hauptfigur, ist mit seinem Leben glücklich. Ich sehe das auch nicht als ein trauriges Leben. Es ist ein schlichtes Leben, am Puls der Natur. Sex spielt keine Rolle. Wohlstand spielt keine Rolle.

Dennoch fehlt etwas Glück?

Wer in der Weite Islands auf dem Land aufwächst, ist von etwas geprägt, das in der Stadt nachwirkt. Es beruht auf Stille. Der Lärm, die Hektik und das schrille Stadtleben zerstören jede Stille. Ich lebe in der Stadt.

Glücklich?

Nun. Ich bin manchmal für Wochen im Landhaus meiner Eltern. Ich bin dann ein Einzelgänger aus Überzeugung.

Und Sie sehnen sich dann nicht nach Begleitung?

Nein. Es ist viel schwerer, sich selbst auszuhalten als andere. Ich lausche gerne in die Stille. So erfahre ich viel über mich.

Die Gebrüder Bodvarssons sind also Ihre Geistesverwandten?

Wenn ich mich viel unter Menschen bewege, muss ich mich zurückziehen können, um wieder Zeit zu finden. Menschen, die der Natur ausgesetzt sind, entwickeln eigene Zeitbegriffe. Fast alle Touristen wollen in Island der Hektik entfliehen. Man kommt zu uns, um durchzuatmen.

Hrútar ist ein Low-Budget-Film.

Man kann in Ihrem Film viel Stille tanken.

Mein Budget war klein. Ich bin also gar nicht in Versuchung gekommen, einen isländischen Actionthriller zu drehen. Aber um diese grossartige Landschaft zu filmen, braucht man nicht zwingend Geld. Man braucht die richtige Geschichte.

Wie gross war Ihr Budget?

Insgesamt fast eine Million Euro.

Das ist für Dreharbeiten in Island wenig.

Ich habe mich nicht nur aus ästhetischen Gründen für eine einzige Location entschieden. Der isländische nationale Filmfonds hat uns unterstützt. Und Dänemark. Man hat erkannt, dass hier eine Geschichte Originalschauplätze braucht. →



Andrej Tarkovskij

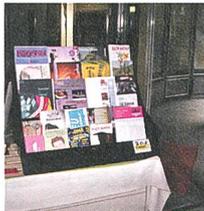
16. November – 31. Dezember 2015
im Filmpodium Zürich

FILMPROMOTION.CH

Anzeige

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.



ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

FESTIVAL TORONTO BESTER KANADISCHER FILM | FESTIVAL SAN SEBASTIAN OFFIZIELLE AUSWAHL | NOUVEAU CINEMA BESTER FILM | FESTIVAL D'AMIENS BESTE SCHAUSPIELERIN BESTER SCHAUSPIELER | FESTIVAL ARTE MARE PUBLIKUMSPREIS

"BEHUTSAM, INTELLIGENT, RAFFINIERT...
EINE GROSSARTIGE LIEBESGESCHICHTE."
BEI DER GRÜNDUNG DES INTERNATIONALEN FILMFESTIVAL TORONTO

AB DEM 19. NOVEMBER

FÉLIX & MEIRA
EIN FILM VON MAXIME GIROUX

MIT MARTIN DUBREUIL HADAS YARON LUZER TWERSKY

cineworx

AARAU FREIER FILM / BASEL KULT.KINO
BERN QUINNIE / LUZERN STATTKINO
ST.GALLEN KINOK / ZÜRICH HOUDINI

Anzeige

Nicht nur die Kameraarbeit des Norwegers Sturla Brandth Grøvlen fängt viel von diesem Geist ein.

Man erkennt auch rasch, dass Sie sich mit der Arbeit auf einem Hof beschäftigt haben.

Ich habe selber als Bauer gearbeitet und weiss, wie man einen Traktor fährt. Ich weiss also sehr wohl, dass der alte Mann den Körper seines Bruders nie alleine hochheben kann.

Aber sehr wohl mit der Mistschaukel des Baggers.

Das sieht für Städter ungemütlich, ja, brutal aus. Aber Gummi hat in seiner Isolation Praxis entwickelt. Er muss ohne seinen Bruder klarkommen. Er transportiert ihn aus praktischen Gründen so. Sigurður Sigurjónsson, der Schauspieler, war ein Bauer. Er kennt die spezielle Vernunft der Arbeitenden.

Mit wem fühlen Sie sich stilistisch verwandt?

Man bringt mich in Island immer in die Nähe von Ken Loach. Ich versuche wie er, nicht mit den Erfindungen von Hollywood zu konkurrieren, sondern als Künstler das Timing aus der Arbeit zu entwickeln. Arbeitende zu lesen. Das habe ich als Dokumentarist gelernt. Ich fange mit dem schmalen Budget Bilder von wirklichen Menschen in Island ein, von ihren kleinen Kämpfen und grossen Verzweiflungen.

Ihre Figuren scheinen seit Jahrhunderten mit dem Ort verwurzelt zu sein, an dem Sie gedreht haben. Wie haben sich die Schauspieler vorbereitet?

Sigurður Sigurjónsson und Theodór Júlíusson leben in Reykjavík, der grössten Stadt Islands mit etwa 120 000 Einwohnern. Sigurjónsson hat wie gesagt auf einem Bauernhof gearbeitet, und wir haben auch mit den dortigen Bauern gemeinsam geprobt.

Beide Hauptdarsteller sind grosse Theaterschauspieler.

Das bedeutet, dass sie viel Erfahrung mitbringen, wie man Dialoge spielt. Das einzige Problem für uns war: Sie sahen nicht wie Brüder aus. Deshalb die Bärte. Jetzt sehen die beiden Brüder miteinander verwachsen aus. Sie sind wie zwei Bäume auf dem Hof stehen geblieben.

Ein weiteres Kennzeichen Ihres Films ist diese hinreissende Sprachlosigkeit. Sie ist in einem Land, von dem man sagt, jeder Zweite sei ein Poet, doch erstaunlich. (Übrigens ist Sigurður Sigurjónsson tatsächlich auch Autor.)

Die Poesie und die Schafzucht haben bei einer historischen Tradition in Island,

ebenso wie die Sagenwelt. Sie reflektieren eine Gegenwelt zur industrialisierten Agrikultur.

Hrútar ist aber auch ein Männerfilm. Die beiden Brüder nehmen an einem Züchterwettbewerb teil: Es gewinnt der Bock mit dem bestausgebildeten Hintern.

Hier sind die Regeln klar. Wenn zwei Schafshintern die gleichen Noten erhalten, wird der Muskel gemessen. Das macht den Unterschied. In unserem Fall ist es ein Millimeter.

Sie erzählen ja nicht nur die Geschichte der beiden Brüder. Ist es nicht auch eine Liebesgeschichte?

Ich erzähle von der Einsamkeit zweier Brüder, deren Liebe verkümmert. Viele Männer bleiben auf den Höfen allein übrig. Das kommt von den Verwüstungen infolge der Industrialisierung. Agrikultur wird zu einem maschinellen Vorgang. Das treibt viele, vor allem Frauen, in die Städte. Zurück bleiben viele Junggesellenbauern: Sie harren bei ihren Familien aus – den Tieren. Dadurch verliert die Liebe ihr Ziel zwischen Mann und Frau. Die beiden Brüder lieben ihre Schafe wie eine Familie. Beide haben in ihrem Leben nie eine Frau gefunden. So werden sie wie ein Ehepaar zusammen alt. Ihre Liebe scheint – wie bei einem langjährigen Ehepaar – eingefroren. Der eine Bruder ist etwas maskuliner, er trinkt. Auf ihn ist kein Verlass. Der andere etwas femininer. Er ist weitsichtig und fürsorglich.

Und die einzige Frau in ihrem Leben ist die Veterinärin, eine Dänin, die ihre Existenz zerstört.

Sie ist die Gegenspielerin aus Vernunft.

Steckt darin auch eine sehr feine Anspielung auf die jüngste Geschichte Islands – auf jenen gewaltigen Betrug der Banker vor zehn Jahren?

Die beiden Brüder werden durch die Schafkrise gezwungen, ihr Lebenswerk aufzugeben. Sie sollen alle ihre Tiere töten. Da geht es ihnen ähnlich wie vielen Isländern. Vor zehn Jahren stürzten viele Leute in Island durch die Banker in tiefe Verzweiflung.

Viele Motive in der Geschichte erlauben, Parallelen zu ziehen zum verheerenden Versagen der Banker, die in Island viele einfache Leute ins Elend gestossen haben. Ist die Behauptung zu weit gegriffen, Hrútar spiele darauf an?

Sicher. Dennoch könnte man vielleicht sagen, die Banker haben eine Seuche ins Land gebracht. Viele Leute sehen tatsächlich die Seuche der Schafkrankheit auch

als etwas, das von ausserhalb kommt. Aber ich würde nicht so weit gehen, Parallelen zu ziehen. Es gibt Krisensymptome: Dass alle Tiere getötet werden sollen, ist dem Desaster nach dem Bankenkonzurs vergleichbar. Dass dabei ein wenig betrogen wird, ist kein Vergleich mit den Vorgängen in der Finanzwelt. Dort wird im grossen Stil betrogen ...

Die Isländer haben offensichtlich viele Überlebensrezepte. Sie wissen zum Beispiel, wie man einen Schneesturm überlebt.

Ich habe von einer Geschichte einer erfrorenen Frau gehört. Zwei Kerle fanden sie, fast tot. Sie haben sich nackt ausgezogen und sie im Schnee so lange gewärmt, bis sie transportfähig war. Sie hat überlebt.

Daran erinnert das letzte Bild Ihres Films. Stand es von Anfang an fest?

Ich habe das Ende lange verworfen und umgestellt. Jetzt ist der Schluss offen. Ich habe ihn dazuerfunden. Man könnte sagen, es ist das «Paradise Lost» der beiden Brüder. Dort treffen sie sich wieder. ×

La liga de las muchachas

Regie: Fernando Cortés; Buch: Janet Alcoriza, Luis Alcoriza; Kamera: Agustín Martínez Solares; Schnitt: Carlos Savage; Ausstattung: Edward Fitzgerald; Kostüme: Lily de Nagy; Musik: Manuel Esperón. Darsteller (Rolle): Elsa Aguirre (Dorita), Miroslava (Marta), Rubén Rojo (Pablo), Consuelo Guerrero de Luna (Doña Remedios), Jorge Reyes (Amado), Alma Rosa Aguirre (Amelia).
Produktion: Ultramar Films, Óscar Dancigers, Mauricio de la Serna. Mexiko 1950. Dauer: 85 Min.



Hat fast alles im Griff: Doña Remedios

Lysistrata in Mexiko

Grosszügig gerechnet dauerte das Goldene Zeitalter des mexikanischen Kinos, das *Cine de Oro*, ein knappes Vierteljahrhundert, von Mitte der dreissiger Jahre bis Ende der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Am Ende dieser Zeit produzierte Mexiko in einem einzigen Jahr (1958) 135 Filme, ein seither unerreichter Rekord. Der Spanische Bürgerkrieg und der Zweite Weltkrieg sowie die Einwanderung von europäischen, vor allem spanischen Exilanten waren ein starker Motor dieser Erfolgswelle. Nach den Revolutionen der zehner und zwanziger Jahre konsolidierte sich in Mexiko aber auch die «Partei der Institutionellen Revolution», die viel Wert auf nationale Identität durch Kultur legte. Daher ist es auch kein Zufall, dass viele mexikanische Produktionen aus den zwielichtigen Banditen, Caudillos und Volkstribunen der Revolution Leinwandhelden machte – allen voran ritt immer wieder Pancho Villa.

Zur *mexicanidad*, die nicht nur die Malerei von Diego Rivera und Frida Kahlo, sondern eben auch das Kino prägte, gehörten aber auch das *Cine Ranchero*, dessen Melodramen auf Haciendas spielten, und Filme über das Leben armer *Campeños* oder der indigenen Bevölkerung. Zwar musste der erfolgreichste und charismatischste Regisseur der Goldenen Epoche, Emilio «Indio» Fernández, die auch in Hollywood erfolgreiche Diva Dolores del Río lange überreden, in *María*

Candelaria eine einfache Indianerin zu spielen. Der Film wurde indes ein Kassenschlager und gewann 1946 in Cannes eine Goldene Palme.

Das mexikanische Kino kopierte das Starsystem Hollywoods nicht nur mit del Río, sondern auch mit María Félix und den singenden *Charros* Pedro Infante und Jorge Negrete. Dazu kamen die zwei überragenden Komiker Tin Tan (Germán Valdés) und Cantinflas (Mario Moreno), deren Filme oft das Milieu der einfachen Leute in den *Vecindades* (Wohngebäude für Arme) von Mexiko-Stadt widerspiegeln – auch wenn wirklich sozialkritische Werke wie Luis Buñuels *Los Olvidados* (1950, ebenfalls siegreich in Cannes) der Staatsmacht und dem Establishment ein Dorn im Auge waren. Abseits der grossen Starvehikel und staatserhaltenden Geschichtsschinken gibt es im mexikanischen Kino dieser kreativen Jahre aber auch viele mit tiefen Budgets gedrehte Kuriosa und Kleinodien zu entdecken.

Eines davon ist die musikalische Komödie *La liga de las muchachas*, die es mit amerikanischen Screwball-Hits durchaus aufnehmen kann und auf dem Einfall beruht, Titelheldin und Versuchsanordnung von Aristophanes' Komödie «Lysistrata» aus dem Athen des 5. Jahrhunderts vor Christus ins Mexiko des 20. Jahrhunderts zu verpflanzen: Eine streitbare Matrone gründet in einer Villa mit Pool ein Asyl für schlecht behandelte und betrogene junge Frauen. Ihr spinsterhaftes Faktotum streift durch die Stadt, beobachtet Ehekräche, männliche Treulosigkeiten und sexuelle Belästigungen. Überall hinterlässt sie eine Visitenkarte, auf der steht: «Sind Sie eine hübsche junge Frau, und möchten Sie das Leben führen, das Sie verdienen?»

Der Ansturm ist gross, in der männerfreien Oase versammeln sich die «adorables rebeldes» – die bezaubernden Rebellinnen, wie sie ein alternativer Titel des Films nennt – um eine Statue der Lysistrata und lauschen den Reden ihrer Befreierin, die sie lehrt, dass Adam aus Evas Rippe (und nicht umgekehrt) geschaffen worden sei und dass es im Tierreich von geeigneten Vorbildern nur so wimmle: Gottesanbeterinnen, Bienen und Taranteln wüssten, wie man mit Männern umspringe. Als eine Novizin schüchtern fragt, wie es denn mit weiblichen Kaninchen stehe, wird lautstark eine Frauenhymne intoniert, die den Männern, die «zu nichts nütze sind», den Tod wünscht und

in der Devise «Arriba la liga!» gipfelt. Das ist freilich zweideutig und bringt eine weitere Novizin dazu, die Röcke zu raffern und stolz den Schenkel zu entblößen. Schliesslich heisst «Liga» nicht nur «Bündnis», sondern auch «Strumpfband» ...

Natürlich raufen sich die «abandonados», die verlassenen Ehemänner und Verlobten, zusammen und lassen sich einiges einfallen, um ihre «mujercitas», ihre «Frauchen», zurückzugewinnen. Ihr Versuch einer «Befreiungsaktion» über die Gartenmauer wird mit Hunden und Gartenschläuchen vereitelt, sodass sich zwei von ihnen als angebliche Ärzte einer staatlichen Impfkampagne Zutritt zum Anwesen verschaffen – Anlass für eine wunderbare Song-Einlage voller «Tökterli»-Erotik: «Ay, doctorcito, me duele la rodilla», trällert eine «Patientin» augenklimpernd.

Natürlich bleibt das Geschlechterverhältnis letztlich im Dorf, und sogar Lysistrata steigt zum Schluss von ihrem Sockel, denn «ohne Männer kann man nicht leben». Aber zwischen Happy End und Koketterie ist der Film in Sachen Gender doch witzig und frech. Das Glanzstück bildet eine Nummer, bei der die verlassenen Männer im Nachbarhaus und in Sichtweite der «Liga» eine Party feiern, wobei sie mit einer Schaufensterpuppe tanzen und zwei von ihnen sich als Frauen verkleiden, um ihre Angebeteten eifersüchtig zu machen. Diese alarmieren kurzerhand die Polizei, die die vermeintlichen Transsexuellen gleich verhaftet. Eine grandiose Demontage des mexikanischen Machoideals – neun Jahre vor Billy Wilders *Some Like It Hot*, aber ebenso lustig.

Der puertoricanische Regisseur Fernando Cortés ist kein sehr bekannter Name. Dass *La liga de las muchachas* mit vielen kleinen Details – unter anderem einer surrealistischen Kuckucksuhr – und einem schrägen, subversiven Humor besticht,



Die verlassenen Ehemänner



«Adorables rebeldes»



Miroslava

liegt vielleicht eher am Drehbuch. Es stammt von Luis und Janet Alcoriza, den besten Freunden Luis Buñuels im mexikanischen Exil. Luis Alcoriza, der an acht Drehbüchern Buñuels mitgearbeitet hat, war wie dieser vor der faschistischen Regierung geflohen und arbeitete in Mexiko als Schauspieler, Regisseur und Drehbuchautor. Zu seinen bekanntesten Regiearbeiten gehört *Tarahumara (cada vez más lejos)* (1965), ein Film über einen jungen Ethnologen, der für die Angehörigen des Tarahumara-Stammes in Nordmexiko und gegen korrupte Grossgrundbesitzer kämpft. Seine Frau Janet, die auch als Raquel Alcoriza oder Raquel Rojas firmiert, kam 1918 in Wien als Tochter des jüdischen Geigers und Dirigenten Hugo Riesenfeld zur Welt, der in der Stummfilmzeit in den USA als Filmkomponist Karriere machte. Janet floh vor dem Faschismus zuerst nach Spanien und dann mit ihrem Mann nach Mexiko, wo sie als Tänzerin, Schauspielerin und Drehbuchautorin arbeitete.

Von *La liga de las muchachas* führt eine weitere Spur zu Buñuel: Eine der fünf neu angekommenen Frauen im Lysistrata-Asyl ist gar keine schlecht behandelte Ehefrau, sondern die Spionin eines Gauners, dem zu Ohren gekommen ist, dass in der Villa viel Geld zu holen sei. Diese Marta wird gespielt von Miroslava Šternová, die auf der Flucht vor den Nazis als Teenager mit ihrer Familie nach Mexiko kam und nach dem Sieg in einem Schönheitswettbewerb eine kurze, aber strahlende Laufbahn als Schauspielerin begann. Nach 30 Rollen in 9 Jahren war Miroslavas letzter Film Buñuels wunderbarer *Ensayo de un Crimen* (1955) über einen Möchtegern-Frauenmörder: Sie spielt das Model Lavinia, von der der Protagonist eine täuschend echte Puppe anfertigt, die er im Ofen verbrennt. Buñuel musste sich in einem eigenen Film wähen, als sich Miroslava unmittelbar nach den Dreharbeiten wahrscheinlich aus Liebeskummer das Leben nahm und auf eigenen Wunsch kremiert wurde.

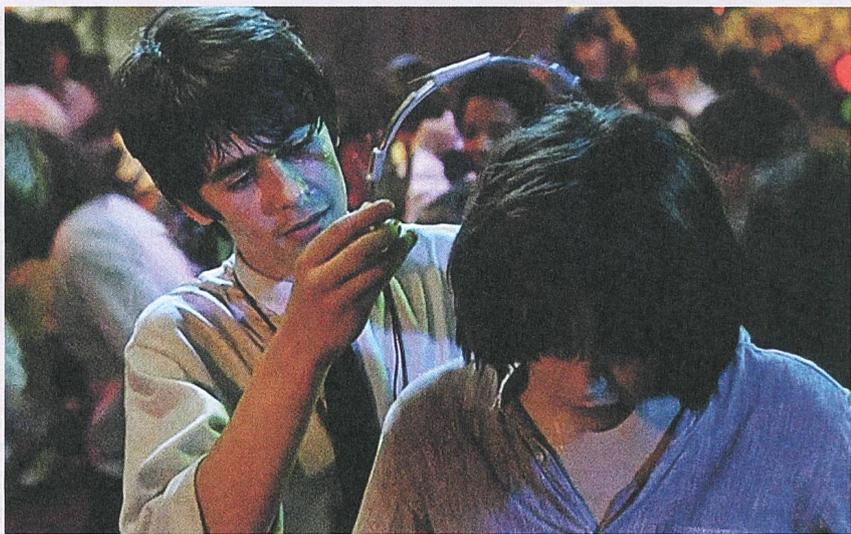
Michael Pfister

La boum 00:28:45–00:29:25
Regie: Claude Pinoteau;
Buch: Claude Pinoteau, Danièle
Thompson; Kamera: Edmond
Séchan; Schnitt: Marie-Josèphe
Yoyotte; Musik: Vladimir Cosma.
Darsteller (Rolle): Sophie Marceau
(Victoire «Vic» Beretton), Claude
Brasseur (François Beretton),
Brigitte Fossey (Françoise Beretton),
Alexandre Sterling (Mathieu).
Frankreich 1980

Gefühle synchronisieren

Die gängige Praxis der Synchronisierung, in der man die Originalsprache eines Films durch eine andere ersetzt, ist dem Cinephilen zutiefst verhasst. Zu Recht erkennt er darin einen aggressiven Eingriff in die ursprüngliche Gestalt eines Films. Doch droht man dabei zu vergessen, dass der Tonfilm immer schon auf Synchronisierung angewiesen war. Bewegtbild und Tonaufnahme, obwohl beide längst erfunden, fanden bekanntlich lange nicht zusammen. Es mangelte ihnen an Synchronität. Versuche, während der Filmvorführung ein Grammophon mit dem passenden Soundtrack laufen zu lassen, waren unbefriedigend geblieben. Der Klang musste erst visuell werden, um dann als optische Tonspur mit den Bildern mitlaufen zu können (wenn auch, aufgrund der Bauweise des Projektors, immer ein wenig voraus). Die prägende Erfahrung aber, dass die Verbindung von Optik und Akustik im Kino nie eine natürliche Gegebenheit, sondern vielmehr ein Effekt von Technik war, treibt den Film auch später um. Die Synchronität von Klang und Bild bleibt fragil und damit auch weiterhin auf technische Gerätschaften angewiesen.

Das eklatante Auseinanderklaffen von Sichtbarem und Hörbarem kennen mithin auch jene, die von der Geschichte um die schwierige Geburt des Tonfilms nichts wissen. Denn Synchronisierungsprobleme gehören zur normalen Kinoerfahrung, selbst dann, wenn man sich alle Filme im Original anschaut. Im Kino gehört es zur Norm, die Handlung eines Films von Musik begleitet zu hören, die die Filmfiguren selbst offenbar nicht wahrnehmen. Extradiegetischer Ton, nennt sich dies in der Fachterminologie: ein externer



Klang aus dem Nirgendwo, jenseits der Erzählung zu uns dringend. Und doch dient gerade dieser externe Ton nicht nur zur Gefühlsverstärkung der Handlung, sondern auch zur Gefühls-synchronisierung.

In Claude Pinoteaus Kassenschlager *La boum* steht an einer der titelgebenden Partys die dreizehnjährige Vic am Buffet, um ein Glas Orangensaft zu trinken. Da nähert sich ihr von

hinten der gleichaltrige Mathieu, der schon lange ein Auge auf sie geworfen hat, und stülpt ihr den Kopfhörer seines Walkmans über. Schlagartig wird der wilde Rock 'n' Roll, zu dem alle anwesenden Teenager tanzen, von Richard Sandersons Lovesong «Reality» abgelöst, den einzig Vic hört. Und wir mit ihr. Es ist, als hätte Mathieu in diesem Moment sein Gerät auch uns Zuschauern aufgesetzt. Der Sound aus

dem Walkman nimmt nicht nur Vics Gehör, sondern die gesamte Akustik des Films in Beschlag und übertönt alles andere. So erscheint das, was wir hier hören, unversehens als extradiegetische Filmmusik und somit als zwischen An- und Abwesenheit merkwürdig schwankend, hat doch dieser externe Klang gleichwohl seine Quelle in jenem Gerät innerhalb der Filmhandlung. Das Lied kommt von hier und von nirgendwo zugleich. Da und doch nicht da – so geht es auch Vic, die, kaum hat die Musik sie umfungen, ekstatisch ins Leere starrt. Von der asynchronen Musik wird sie dem Trubel um sie herum entrückt und versinkt sogleich und vollkommen in Mathieus Umarmung. Die Songzeilen scheinen diesen ungewissen, zwischen Entrückung und Präsenz changierenden Status zusätzlich zu kommentieren: «Dreams are my reality / the only kind of real fantasy / Illusions are a common thing / I try to live in dreams», singt Richard Sanderson. Realität und Phantasie schliessen sich nicht aus. Dass die hier erlebte «real fantasy» durchaus ein übliches Phänomen, ein «common thing», darstellt, erweist sich freilich als umso treffender, als das Gerät, das in dieser Szene die eigentliche Hauptrolle spielt, nicht zuletzt dank *La boum* zum allseits begehrten Konsumprodukt werden sollte. Der Walkman, 1979 von Sony in Japan eingeführt, ist im Film von 1980 noch eine brandneue Innovation, und doch weiss der Film bereits, die Implikationen dieses Apparats luzide zu analysieren – in nur gerade mal 40 Sekunden.

Kein Wunder, nimmt *La boum* auch in Shuhei Hosokawas Aufsatz «The Walkman Effect» einen zentralen Platz ein (wengleich der Musikwissenschaftler die Szene fälschlicherweise im Nachfolgefilm *La boum 2* verortet). Für Hosokawa beweist *La boum*, wie Unrecht jene Pessimisten haben, die im Walkman vor allem ein Gerät der Isolierung sehen: «Walkman-Hörer müssen nicht unbedingt von ihrer Umgebung abgeschnitten sein (oder «entfremdet», um einen wertlastigen Begriff zu benutzen). Vielmehr vereinigen sie sich – in dem autonomen und singulären Moment – mit dem Realen.» Der Walkman schliesst Vic, gerade indem er sie aus ihrer Umgebung herausreisst, an jenen ominösen Bereich an, der noch über die vertraute Wirklichkeit hinausgeht. Das Gerät synchronisiert das Subjekt mit dem Realen.

Indes ist Hosokawas Deutung, Vic und Mathieu würden in diesem Moment in ihrer gemeinsamen Musik versinken, nicht ganz zutreffend.



Hat er übersehen, dass Mathieu seinen Kopfhörer ablegen musste, um ihn Vic überstülpen zu können? Die Musik, die das Mädchen hört, kann der Junge folglich gerade nicht hören. Höchstens kann er sie sich erinnernd imaginieren. Und folglich ist auch die Synchronisierung zwischen dem jungen Liebespaar nur eine scheinbare. Prompt wird Vic am Ende des Films, wenn sie erneut mit Mathieu tanzt, über dessen Schulter hinweg bereits zu einem anderen Jungen blicken, in den sie sich als Nächstes verliebt. Wer genau aufgepasst hat, sieht dieses ironische Ende in der früheren Szene bereits präfiguriert. Und doch ist deren bewegendes Pathos ganz und gar nicht falsch. Was wir in der Szene mit dem Walkman sehen, ist in der Tat eine geglückte Synchronisierung, die freilich etwas anders funktioniert, als Hosokawa meint. Der scheinbar naive Film ist medientheoretisch noch viel gewitzter als der Theoretiker: Während wir zuschauen, wie Vic zur Musik von «Reality» in ihrem Ohr mit Mathieu eng umschlungen tanzt, öffnet sie plötzlich ihre Augen, blickt für einen unmerklichen Moment direkt in

die Kamera und schaut uns an. Nicht Mathieu, wir sind es, die mit Vic synchronisiert sind, die dieselbe Musik wie sie hören. «Tell me that it's true / feelings that are cue»: Die Gefühle, die hier miteinander synchronisiert und aufeinander abgestimmt («cued») werden, sind jene zwischen ihr und uns. Dies ist das Reale, an das wir hier angeschlossen werden. In dieser Szene und im ganzen Film. Und es sind die technischen Geräte, die diese Synchronisierung ermöglichen. Geräte wie der Walkman. Oder der filmische Apparat.

Johannes Binotto

Dramaturgie von *Raiders of the Lost Ark* lebt nämlich nicht zuletzt davon, dass der als Serienheld angelegte Indy innerlich zwischen diesen beiden Objekten seiner Begierde hin und her gerissen ist.

Zusammenspiel von Musik
und Geräuschen

Raiders of the Lost Ark
Regie: Steven Spielberg;
Musik: John Williams, eingespielt mit dem London
Symphony Orchestra, Solotrompete: Maurice Murphy;
Sounddesign: Ben Burtt. USA 1981

Klassische Filmmusik im Zeitalter des Sounddesigns

In *Raiders of the Lost Ark* (1981) zeigt uns Steven Spielberg seinen neuen Helden anfangs nur fragmentiert und in Silhouette. Als wir nach einem gezielten Peitschenschlag erstmals dessen entschlossenen Blick unter dem Hut erspähen, erklingen dazu jene absteigenden Septakkorde der Blechbläser, die im klassischen Hollywood den Auftritt des Bösewichts markieren. Auch im weiteren Prolog seines ersten Films erscheint Indiana Jones eher als zwielichtiger Abenteurer im Stil Humphrey Bogarts in *The Treasure of Sierra Madre* (John Huston, 1948) denn als strahlender Held. Der Komponist *John Williams* setzt die einzelnen Phrasen des synkopierten «*Raiders March*» anfangs deshalb nur spärlich für besonders waghalsige Handlungen ein. In voller Länge ist dieses musikalische Porträt von Indy erst unter dem Abspann zu hören.

«*Marion's Theme*» wiederum verwendet Williams nicht als Leitmotiv für die weibliche Hauptfigur, sondern für ihre Rolle als Projektionsfläche von Indys Liebesphantasien. Wir hören die spätromantisch sehnsüchtigen Viertelriolen deshalb nur, wenn Indy mit ihr zusammen ist, an sie denkt oder von ihr spricht, nicht aber in Szenen, in denen Marion ohne Indy zu sehen ist. Meist geht diese ausladende Melodie allerdings schon nach wenigen Takten in ein absteigendes Dreinotenmotiv über, das für die titelgebende «*ark of the covenant*», also die Bundeslade steht. Die

Während die eingängigen Themen und Motive wohl den meisten Zuschauern im Ohr bleiben, zeigt sich Williams' eigentliche Meisterschaft in seiner Fähigkeit, bildgenau auf visuelle und emotionale Bewegungen zu reagieren, ohne den musikalischen Formwillen dem Effekt zu opfern. Gerade wegen dieser Nähe zur scheinbar redundanten Kompositionspraxis von *Max Steiner* und *Erich Wolfgang Korngold* wird John Williams von der seriösen Filmkritik oft vorschnell als reaktionär ignoriert. Bei genauerer Betrachtung lässt seine angeblich alles zukleisternde Musik der damals massiv aufgewerteten Geräuschespur jedoch erstaunlich viel Raum zur Entfaltung.

So benutzt der Sounddesigner *Ben Burtt* beispielsweise das mit menschlichen Stimmen angereicherte Rauschen des Windes vom Hauch bis zum tosenden Sturm als Leitmotiv für den alttestamentarischen Zorn Gottes. Auch für die zeitlich-räumliche Verortung der Handlung sind die Geräusche zentraler als im klassischen Hollywood. Zwar schwelgt *Raiders of the Lost Ark* als Hommage ans klassische Abenteuerkino bei der Überleitung nach Kairo genüsslich in musikalischen Exotikklišees. Die Szenen innerhalb der Stadt sind akustisch hingegen viel komplexer organisiert als etwa in *Casablanca*, wo Max Steiners extradiegetische Musik gleichzeitig für marokkanische Atmosphäre und Wiedererkennbarkeit von Schauplätzen verantwortlich ist.

Bei Spielberg wiederum sorgt intradiegetische Off-Musik für räumliche Orientierung in den von Marktgeräuschen durchfluteten Gassen: Während im Hauptquartier der Nazis von Ferne arabischer Gesang zu hören ist, verorten wir das Versteck der angeworbenen Schergen intuitiv in der Nähe von Indy und Marion, da hier dieselbe Tanzmusik mit Tambourin und Flöte erklingt. Der slapstickartig choreografierten Verfolgungsjagd, die in Marions Entführung gipfelt, verleiht Williams mit drängenden Achteln im Bass und einer quäkenden Holzbläsermelodie die Leichtigkeit eines ironischen Balletts. Dabei klingen die musikalisch kaum akzentuierten Schläge und Peitschenhiebe anfangs drucklos und leicht. Als Marion allerdings ernsthaft in Gefahr gerät, orientieren sich Musik- und Geräuschespur unisono an der emotionalen Verfassung des Protagonisten, bis Williams Indys nunmehr kraftvollen Schüssen mit einer Trompetenfanfare zusätzliches Gewicht verleiht.

Akustische Beleuchtungseffekte

Im Gegensatz dazu vertont Williams die Bewegungen der Figuren in der Schlägerei auf dem Wüstenflugplatz mit exzessiver Synchronisation von musikalischen und visuellen Akzenten. Weil er die bewusst wahrnehmbaren Faustschläge aber dem herrlich überhöhten Sounddesign überlässt, wirkt das als akustische Blindenschrift verpönte Mickey-Mousing dennoch nicht lächerlich. Der Rhythmus dieser Sequenz wird besonders stark von der akustischen Interpunktion bestimmt. Unabhängig von der Schnittfrequenz strukturiert Williams die Action als Wechselspiel von rhythmischen und ausgehaltenen Passagen. Parallel dazu übernehmen die hart geschnittenen Propellergeräusche zunehmend die Funktion der Trommeln.

Im Detail übernimmt Williams' Musik oft eine der Beleuchtung vergleichbare Funktion: Mit der selektiven Vertonung einzelner Bildelemente lenkt sie unsere Aufmerksamkeit bald auf den von schwerer Perkussion begleiteten Flugzeugmechaniker, den Spielberg wie einen Computerspiel-Endgegner inszeniert, dann wieder auf Indy, dessen Trompetenmotiv sich mit der dramatischen Streicherphrase des bedrohlich auslaufenden Treibstoffs abwechselt. Mit jedem Zwischenschnitt klingt die Kerosinspur greller, bis das Plätschern der Flüssigkeit schliesslich mit Tremoli und Trillern ganz im Zentrum steht.

Solche musikalischen Spotlights werden im Genrekino besonders gern zur Erzeugung affektiver Schockmomente eingesetzt. In *Raiders of the Lost Ark* übernehmen jedoch immer wieder Geräusche die Funktion dieser sogenannten



Stinger. So erschreckt uns Ben Burtts mehrmals erfolgreich mit dem unrealistisch giftigen Zischen und Rasseln der von Indy gefürchteten Schlangen. Als Marion daraufhin auf halbverweste Leichen fällt, unterlegen die Filmemacher die Totenköpfe gar mit verzerrten menschlichen Schreien, die das Publikum wie in einer Geisterbahn erst zusammenzucken und dann lachen lassen.

Wie sehr hingegen die für Spielberg typische Magie des Films von John Williams' akustischer Beleuchtung abhängt, zeigt sich in der praktisch dialoglosen Szene, als Indy mithilfe eines Sonnenstrahls das Versteck der Bundeslade ermittelt. Begleitet von immer dringlicheren Ostinati entfaltet sich dabei das repetitive Dreinotenmotiv über einem anschwellenden Orgelpunkt der Kontrabässe. Dazwischen schiebt Williams mehrmals eine mäandrierend aufsteigende Streicherlinie, die keine Rückschlüsse auf eine bestimmte Tonart zulässt und dem Zuhörer dadurch jeden musikalischen Halt verweigert. Parallel zu Intensität und Bewegung des gebündelten Sonnenlichts verschmelzen die konkurrierenden Miniaturen und Klangfarben im Crescendo zu einem monumentalen Tutti-Akkord, der mit Glöckchengeläut alles überstrahlt.

Oswald Iten

- Information
Ab dem 4. Dezember führt das auf Filmmusik spezialisierte 21st Century Orchestra unter der Leitung von Ludwig Wicki John Williams' komplette Partitur zu *Raiders of the Lost Ark* im KKL Luzern live zum Film auf. Weil die übrigen Elemente der Tonspur in derartigen Konzerten jeweils aus separaten Lautsprechern erklingen, lässt sich das Zusammenspiel von Musik und So unddesign besonders gut mitverfolgen.

Hörbeispiele aus *Raiders of the Lost Ark* finden Sie auf unserer Website www.filmbulletin.ch





Der Will-Busch-Report (1979) Tilo Prückner in einem Film von Niklaus Schilling

Es war einmal: Einfuhrkontingente für Spielfilme

Martin Girod

ist freier Filmjournalist und Programmkurator; von 1993 bis 2005 Koleiter
des Filmpodiums der Stadt Zürich; von 1988 bis 1993
verantwortlicher Redaktor des Branchenblatts «Ciné-Bulletin»; von 1977
bis 1988 Kinoleiter der Filmkunstkinos Camera und Atelier in Basel

Von der Auslands- abhängigkeit zur Angebotsvielfalt

Seit den dreissiger Jahren bewegte sich die Debatte über «Auslandsunabhängigkeit» im Schnittpunkt von Politik, Wirtschaft und Kultur. Die Einfuhrkontingentierung für Spielfilme sollte die Unabhängigkeit gewährleisten. 50 Jahre später wurde dieses Regime abgelöst durch das Ziel der «Angebotsvielfalt» und durch Fördermassnahmen. Ein Rückblick auf eine Entwicklung, die kaum abgeschlossen sein dürfte.

Im Nachhinein erzählte man uns gerne, es sei ein Akt der «geistigen Landesverteidigung» gewesen, dass der Bundesrat in den späten dreissiger Jahren die Kontingentierung der Filmeinfuhr verfügte. Ein Blick in die Akten der Schweizerischen Filmkammer zeigt: Das ist weitgehend eine Legende – wie so manche über jene Zeit tradierte Darstellung. Die ausschlaggebenden Motive waren wirtschaftlicher Natur.

Zwar wurde 1937/38 in den Parlamentsdebatten über die Einrichtung einer «Schweizerischen Filmkammer» die Abwehr fremder Ideologien als Argument für den «Schweizerfilm» und die Schaffung einer eigenen Wochenschau ins Feld geführt. Doch zur Regelung der Filmimporte hatten die eidgenössischen Räte nichts zu sagen. Es war die als Konsultativgremium berufene, von der Filmwirtschaft geprägte Filmkammer, die die Neuerung vorbereitete. Auf ihren Antrag hin verordnete der Bundesrat am 26. September 1938 die Bewilligungspflicht für die «Einfuhr belichteter kinematographischer Filme» und schuf damit die Voraussetzung für die im folgenden Jahr etablierte Kontingentierung. Er stützte sich dabei auf den Bundesbeschluss vom 14. Oktober 1933 über «wirtschaftliche Massnahmen gegenüber dem Ausland».

Der Filmverleiher Werner Sautter (Columbus Film), der zu den treibenden Kräften für diese staatlichen Eingriffe gehört hatte, zog im Rückblick ein differenzierendes, zwischen ursprünglicher Absicht und späterer Wirkung unterscheidendes Fazit:

«Mit dem Beginn der weltweiten Feindseligkeiten erwies sich die Einfuhrkontrolle und Kontingentierung als unentbehrliches Werkzeug der geistigen Landesverteidigung.» («Film und Filmwirtschaft in der Schweiz», Zürich 1968)

Wirtschaftliche statt kulturpolitische Ziele

Als die Filmeinfuhr 1939 kontingentiert wurde, war das Ziel nicht, den Import zu beschränken, sondern «den unabhängigen Filmverleihern eine Existenzbasis zu schaffen und die Entwicklung der Konzentration des Filmverleihs zugunsten der ausländischen Agenturen einzudämmen», wie es in einem Exposé der Schweizerischen Filmkammer vom 13. Oktober 1941 heisst. Zu diesem Zweck erteilte der Bund den einzelnen Verleihfirmen je ein individuelles, nicht übertrag- und handelbares Einfuhrkontingent für Spielfilme, berechnet auf der Basis der vom Verleiher in den Vorjahren eingeführten Menge. Anders als etwa bei der 1926 in Österreich verfügten Kontingentierung bestand kein Bezug zur eigenen Produktion, die 1939 mit nur vier zur Kinopremiere gelangten Spielfilmen wirtschaftlich unbedeutend war.

Die Hollywoodstudios Fox, M.G.M., Warner und United Artists verliehen bereits in den dreissiger Jahren ihre Filme – rund ein Fünftel des Imports – über ihre eigenen Schweizer Filialen und kassierten so den Zwischenhändlerverdienst des Verleihs gleich mit. Die Paramount-Filme wurden über die unabhängige Basler Firma Eos-Film vertrieben, während Werner Sautters Columbus-Film primär Produktionen der Columbia anbot. Was Hollywood konnte, wollten auch die deutschen Filmproduzenten: Tobis-Film eröffnete Mitte der dreissiger Jahre eine Filiale in Zürich. Ausländische Konzerne kauften zudem in die Krise geratene unabhängige Schweizer Verleihfirmen auf; so erwarb die deutsche UFA/Terra-Gruppe im Mai 1938 das traditionsreiche, vorübergehend aber inaktive Verleihhaus Nordisk-Film.

Kulturpolitische Gründe hätten für die Kontingentierung angesichts der hohen geografischen Diversifizierung des Angebots kaum angeführt werden können: Während 1934 in Deutschland 211 Spielfilme ins Kino kamen und in Frankreich 436, importierte die Schweiz im selben Jahr die erstaunliche Menge von 578 Spielfilmen. Bis 1938 stieg diese Zahl noch bis 710 an. Neben den Hauptlieferanten USA, Deutschland und Frankreich waren auch Italien und Grossbritannien gut vertreten; aber auch Ungarn, die UdSSR, Polen, Schweden, die Niederlande, Japan und Australien. Konnte das Publikum oder zumindest die Kinobesitzer also aus einem breiten Angebot auswählen, beklagten sich die unabhängigen Filmverleiher über die Knappheit an frei gehandelten Filmen auf dem internationalen Markt und die daraus resultierenden «Wucherpreise».

Die «Neue Zürcher Zeitung» kommentierte im Juli 1939 die Bekanntgabe der Einfuhrkontingentierung mit der Erwähnung «kultureller wie wirtschaftlicher Gründe» und kam zum Schluss: «Es braucht nicht näher ausgeführt zu werden, dass die Überhandnahme



Ich klage an (1941) Pro-Euthanasie-Melodrama von Wolfgang Liebeneiner

des ausländischen Einflusses in der schweizerischen Filmwirtschaft schwerwiegende Folgen für das Land haben kann.» (NZZ, 12. 7. 1939) Im Ausland sah man, je nach Standort, die Sache etwas anders: Die «New York Herald Tribune» machte schon aufgrund der – offenbar nur bedingt vertraulichen – Beschlüsse der Filmkammer Stimmung gegen eine «Massnahme, die auf den Prinzipien des italienischen Filmmonopols beruht und dort die Ausschaltung amerikanischer Filme zur Folge hatte» (European Edition, 6. 7. 1939). Dagegen kommentierte das deutsche Branchenblatt «Film Kurier»: «Unseres Erachtens bedeutet diese Regelung eine Verewigung der Vormachtstellung, die in diesen Jahren die grossen amerikanischen Firmen auf dem Schweizer Markt errungen haben.» (14. 7. 1939)

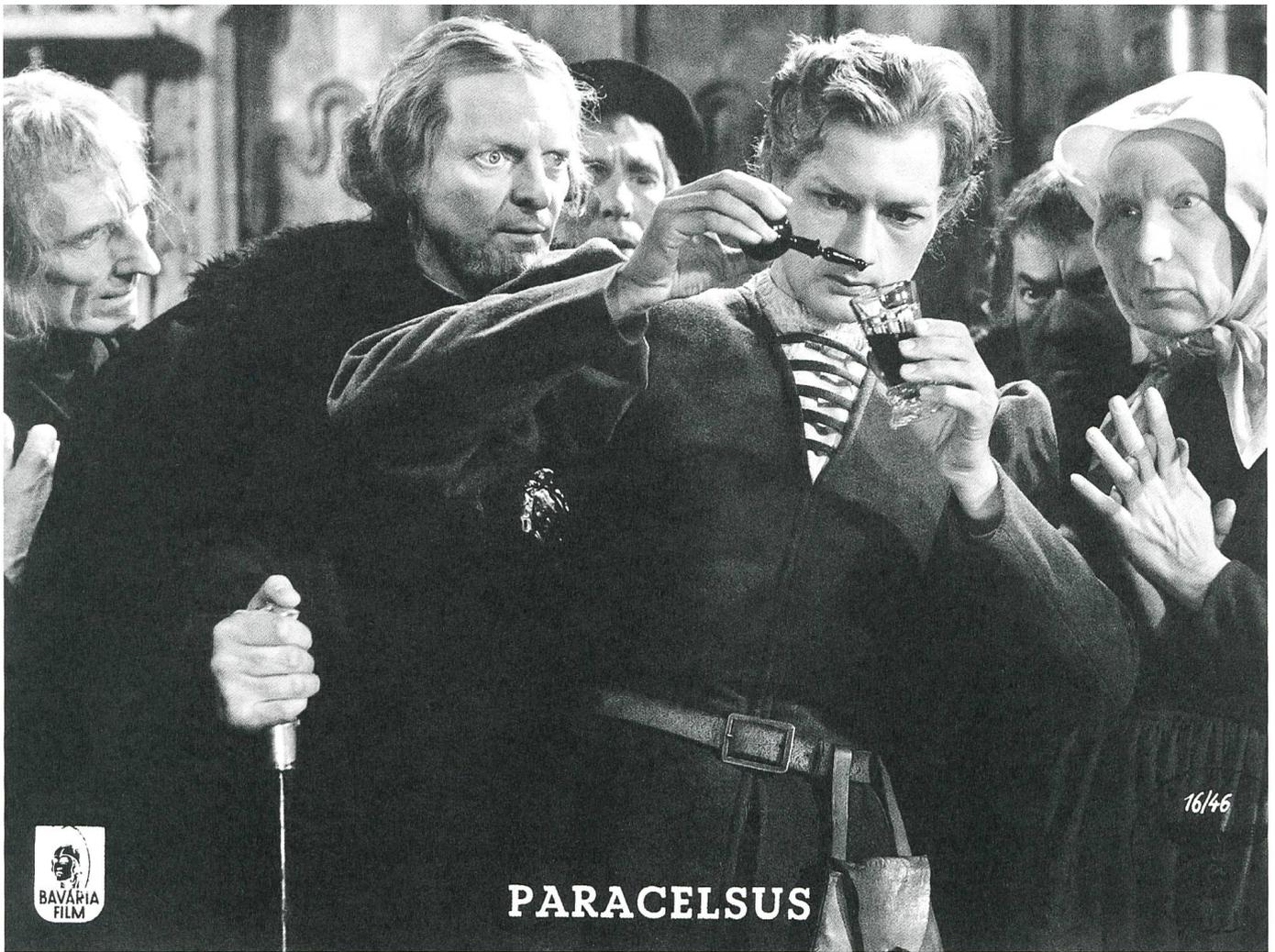
Starke Präsenz nationalsozialistischer Filme

Die Schweiz war in den dreissiger Jahren ein «Land, das zu Deutschlands besten und zahlungskräftigsten Filmabnehmern zählte» (Ernest Prodolliet). Sogar Gustav Ucickys *Das Mädchen Johanna* (1935), eine von Goebbels angeregte, «unter dem persönlichen Protektorat des Propagandaministers» (Armin Loacker) hergestellte Version des *Jeanne-d'Arc*-Stoffs, kam ebenso in die Schweizer Kinos wie Karl Ritters *Unternehmen Michael* (1937), der «das Führerprinzip, den militärischen Gehorsam und den Opfertod glorifiziert» (Ernest Prodolliet). Auch Veit Harlans

Der Herrscher (1937) konnte unter dem Deckmantel einer Gerhart-Hauptmann-Verfilmung ideologische Kernsätze verbreiten, wie: «Wer zum Führer geboren ist, braucht keinen Lehrer als sein eigenes Genie.»

Im November 1938 drückte die Tobis-Film Zürich in einem langen Schreiben an die Filmkammer ihre Befürchtung aus, es sei «ein besonderes Ziel der kommenden Kontingentierung, insbesondere der Einfuhr und Verbreitung des deutschen Films wirksamen Einhalt zu gebieten». Da die Tobis, wie alle grossen deutschen Filmtrusts, 1937/38 de facto verstaatlicht worden war, dürfte ihre Zürcher Filiale in direktem Auftrag aus Berlin gehandelt haben. Werner Sautter – wohl in seiner Eigenschaft als Mitglied der Schweizerischen Filmkammer und des Ausschusses für Filmmarktregelung – versuchte in Berlin in einem von der Schweizer Gesandtschaft vermittelten Treffen den Präsidenten der Reichsfilmkammer zu beruhigen: Es schwebte «den Befürwortern der in Frage stehenden Kontingentierung weder eine Beschränkung der deutschen Filmeinfuhr noch die Zuteilung von Länder-Kontingenten vor» (Aktentnotiz W. Sautter vom 25. 1. 1939). Es gehe vielmehr um «die Lage der auf den deutschen Grossfilm angewiesenen unabhängigen Verleiher».

Weder im Bundesratsbeschluss vom 26. September 1938 noch in der detaillierteren Verfügung des Eidgenössischen Departements des Innern (EDI) vom selben Tag tauchen explizit Kriterien auf wie Selbständigkeit und Auslandsunabhängigkeit in der



PARACELSUS

Paracelsus (1943) G. W. Pabst machte dem NS-Staat Konzessionen

Auswahl der Filme. Artikel 4 der Verfügung hält lediglich fest: «Bewilligungen werden nur an Personen und Firmen erteilt, die im schweizerischen Zollgebiet niedergelassen sind.» Bei der erstmaligen Zuteilung der Kontingentseinheiten wurde mengenmässig aufgrund eines bestehenden Handelsvertrags eine Ausnahme zugunsten der amerikanischen Filialen gemacht. Auch die starke Präsenz des deutschen Films via die Schweizer Tobis-Filiale und die Nordisk-Film traute man sich kaum anzutasten. (Erhellendes zum Geschäftsgebaren der deutschen Verleihfirmen in der Schweiz findet man in den Publikationen von Hervé Dumont und Thomas Pfister.)

Neben dem allgemeinen Bestreben, das Regime in Berlin nicht zu provozieren, dürfte dafür die Nachfrage der Kinos nach deutschen Filmen ausschlaggebend gewesen sein, «weil die Mehrzahl der Kinos in der deutschsprachigen Schweiz damals fast ausschliesslich deutsche Filme vorführten» (W. Sautter, «Film und Filmwirtschaft in der Schweiz»). Der Zürcher Kinovertreter Ernst Schwegler jedenfalls verband im Oktober 1940 in einer Filmkammer-Ausschuss-Sitzung den Aufruf, dass «die Interessen der Kinobesitzer unbedingt mitberücksichtigt werden müssen» mit einer Prognose, die durchscheinen lässt, wie wichtig der deutsche Film damals für die Schweizer Kinos war: «Auf alle Fälle muss der unabhängige Filmverleiher seinen Platz in Zukunft mehr und mehr auf dem deutschen Markt finden», das heisst im Geschäft mit deutschen Filmen.

Uneinheitliche Zensur während des Kriegs

Die Zensur sorgte dafür, dass die schlimmsten Propagandafilme wie Veit Harlans *Jud Süß*, Herbert Selpins *Carl Peters* oder Ucickys *Heimkehr* dem Schweizer Publikum erspart blieben.

Mit Kriegsbeginn führte der Bundesrat am 8. September 1939 die Zensur ein, die auch für die «belichteten kinematographischen Filme jeder Art» galt. Damit beauftragt war die Abteilung Presse und Funk-spruch im Armeestab; deren Sektion Film Sautter von 1939 bis 1942 vorstand. Die Zensur sorgte dafür, dass die schlimmsten Propagandafilme wie Veit Harlans *Jud Süß* (1940), Herbert Selpins *Carl Peters* oder Ucickys *Heimkehr* (beide 1941) dem Schweizer Publikum erspart blieben. Streng um politische Ausgewogenheit bemüht, verbot sie aber auch US-Filme wie Charles Lamonts *When Johnny Comes Marching Home* oder den alliierten Dokumentarfilm *Desert Victory*. Sergej M. Eisensteins *Alexander Newsky* wurde nach anfänglichem Verbot aufgrund eines Rekurses freigegeben. Selbst zuvor in der Schweiz schon gezeigte Filme wurden aus dem Verkehr gezogen, wie Willi Forsts als antifranzösisch empfundener *Bel Ami* (1939) oder antimilitaristische Filme wie *J'accuse* von Abel Gance (1938).

Was die Zensur andererseits an Propagandistischem durchliess, erhellt ein Brief, den ein in Berlin als Geschäftsmann tätiger Auslandschweizer im August 1941 anlässlich einer Reise in die Schweiz und eines hiesigen Kinobesuchs an das Armeekommando schrieb. Er zeigte sich entsetzt von der im Kino gezeigten UFA-Wochenschau, «der man eine Zensurierung



Ohm Krüger (1941) Regie: Hans Steinhoff, Karl Anton

durch eine freie, neutrale, unverblendete Zensurbehörde der Armee (sie ist es doch noch?) nicht anmerkt». Und er fragte: «Weshalb räumt man der nationalsozialistischen Propaganda jenen Platz ein, der von der anderen kriegführenden Partei als Verzicht auf Neutralität gedeutet werden kann?» (Brief von Dr. A. Landoldt, 29. 8. 1941)

Prekäre Beschaffungslage

Die Kontingentierung erreichte den angestrebten wirtschaftlichen Zweck nur bedingt: Einflussreiche Branchenvertreter beklagten, dass «der Einfluss der grossen [das heisst amerikanischen und deutschen] Filmtrusts steigt (...), was die unabhängigen Filmverleiher» in eine «prekäre Lage» bringe (Sitzungsprotokoll des Ausschusses für filmwirtschaftliche Fragen, 15. 10. 1940). Mit dem deutschen Einmarsch in Frankreich war eine zusätzliche Verknappung des Filmangebots in der Schweiz eingetreten. Besonders für die Kinos in der Romandie wurde die Situation dramatisch: Es fehlten nicht nur neue französische Filme, sondern auch bisher aus Frankreich bezogene Synchronversionen der US-Filme. Allerdings füllten die deutschen Firmen diese Marktlücke bald mit französischen Synchronversionen deutscher Filme. Erst durch den kriegsbedingten Produktionsrückgang wurde die starke Präsenz des deutschen Films in den Schweizer Kinos gedämpft.

Andererseits konnte auch das US-Kino nicht dominieren. Aufgrund der Zensurkriterien verzichteten die Verleiher offenbar darauf, die eigentlichen Anti-Nazi-Filme aus Hollywood in der Schweiz zu präsentieren. Ohnehin war die Einfuhr von Filmen aus den USA stark gefährdet. In den ersten Kriegsjahren wurden die Kopien nach Spanien oder Portugal verschifft, doch im August 1942 stoppte die Vichy-Regierung den Transit der Kopien. Trotzdem wurden die Schweizer Kinos weiterhin mit US-Filmen versorgt. Aufgrund der Aktenlage kaum belegbar, aber aus verlässlicher Quelle kolportiert ist die Version, dass die Schweizer Filmwirtschaft schliesslich einen Exponenten des italienischen Regimes bestochen habe, damit die Kopien via Genua in die Schweiz gelangen konnten. Erst als diese Transitroute von der deutschen Wehrmacht unterbrochen wurde, versiegte der Nachschub bis zur deutschen Kapitulation in Oberitalien, sodass 1944 nur gerade 14 neue US-Produktionen in die Schweizer Kinos kamen.

Zumindest die unabhängigen Verleiher wollten mit der Kontingentierung zudem «Zufallsimporteure» ausschalten, das heisst jede nur fallweise oder nebenbei ausgeübte Import- und Verleihtätigkeit. Ob dabei der Kampf gegen mangelnde Seriosität im Vordergrund stand oder reines Konkurrenzdenken, sei dahingestellt. Dass die staatliche Regelung den Kreis der zugelassenen Filmverleiher limitierte, bildete jedenfalls eine wesentliche Grundlage für die Etablierung einer kartellistischen «Schweizerischen



Ohm Krüger (1941) Emil Jannings

Filmmarktordnung» (festgeschrieben im «Interessen-Vertrag» vom 31. 5. 1939). Indem sie die Geschäftsbeziehungen exklusiv zwischen den Mitgliedern des Filmverleihverbandes und jenen der Kinoverbände zuliess, konnten Verleiher wie Kinobesitzer Aussen-seiter und unwillkommene Eindringlinge aus ihrem Geschäftsfeld ausschliessen.

Gegen den Einfluss des Kommunismus

In der Nachkriegszeit geriet die dirigistische Politik des Bundes zur Kontrolle der wirtschaftlichen Aussenbeziehungen mehr und mehr in die Kritik. So nahmen die Stimmberechtigten am 11. September 1949 gegen den Willen des Bundesrats eine Initiative «für die Rückkehr zur direkten Demokratie» an, die dem Regime der «dringlichen Bundesbeschlüsse» ein Ende setzte. Damit war auch den Filmeinfuhrvorschriften die bisherige Rechtsbasis entzogen, und die Branchenverbände wurden erneut aktiv.

Die Aufnahme des Films als Artikel 27^{ter} in die Bundesverfassung schuf am 6. Juli 1958 nicht nur eine Grundlage für die Filmförderung, der Bund erhielt auch die Kompetenz, «Vorschriften zur Förderung der Vielfalt und der Qualität des Filmangebots» zu erlassen. Mit dem Bundesgesetz über das Filmwesen vom 28. September 1962 hat er davon ganz im Sinne der Branche Gebrauch gemacht und die Filmkontingentierung ins ordentliche Recht überführt. So gelang

es schliesslich, eine Massnahme fortzuschreiben, «die mittelbar zwar gewichtigen staats- und kulturpolitischen Interessen, unmittelbar jedoch den ökonomischen Interessen der unabhängigen Filmverleiher dient» (Bundesrat Philipp Etter am 24. 10. 1952 in einem Brief an den Schweizerischen Filmverleiher-Verband).

Hatte auf der politischen Ebene in den dreissiger Jahren der Einfluss der Achsenmächte als Alibi für diese Form der Durchsetzung wirtschaftlicher Interessen herhalten müssen, war es in der Zeit des Kalten Kriegs die Angst vor ideologischer Unterwanderung aus dem Osten. So argumentiert etwa Prof. Hugo Sieber 1958 in einer (wohl von der Branche in Auftrag gegebenen) Studie über Auswirkungen, die bei einem Wegfall von Einfuhrkontingentierung und Filmmarktordnung zu erwarten wären. Er warnt nicht nur vor einer drohenden «Senkung der durchschnittlichen Programmqualität», sondern fügt an: «Neutralitäts- und staatspolitisch wäre eine solche Entwicklung selbst in ausgesprochenen Friedenszeiten nicht ganz unbedenklich, unter den heutigen politischen Verhältnissen jedoch geradezu gefährlich.» Ja, es könnte sogar «ein wesentlicher und zunehmender Teil des für die ideologische Massenbeeinflussung so viele Möglichkeiten bietenden Kinoparks in ausländische Hände» geraten ...

Welche Gefahr Sieber meinte, war für den zeitgenössischen Leser klar: Am 14. November 1956, eine gute Woche nach dem sowjetischen Einmarsch in



Letjat schurawli / Wenn die Kraniche ziehen (1957) Regie: Michail Kalatosow

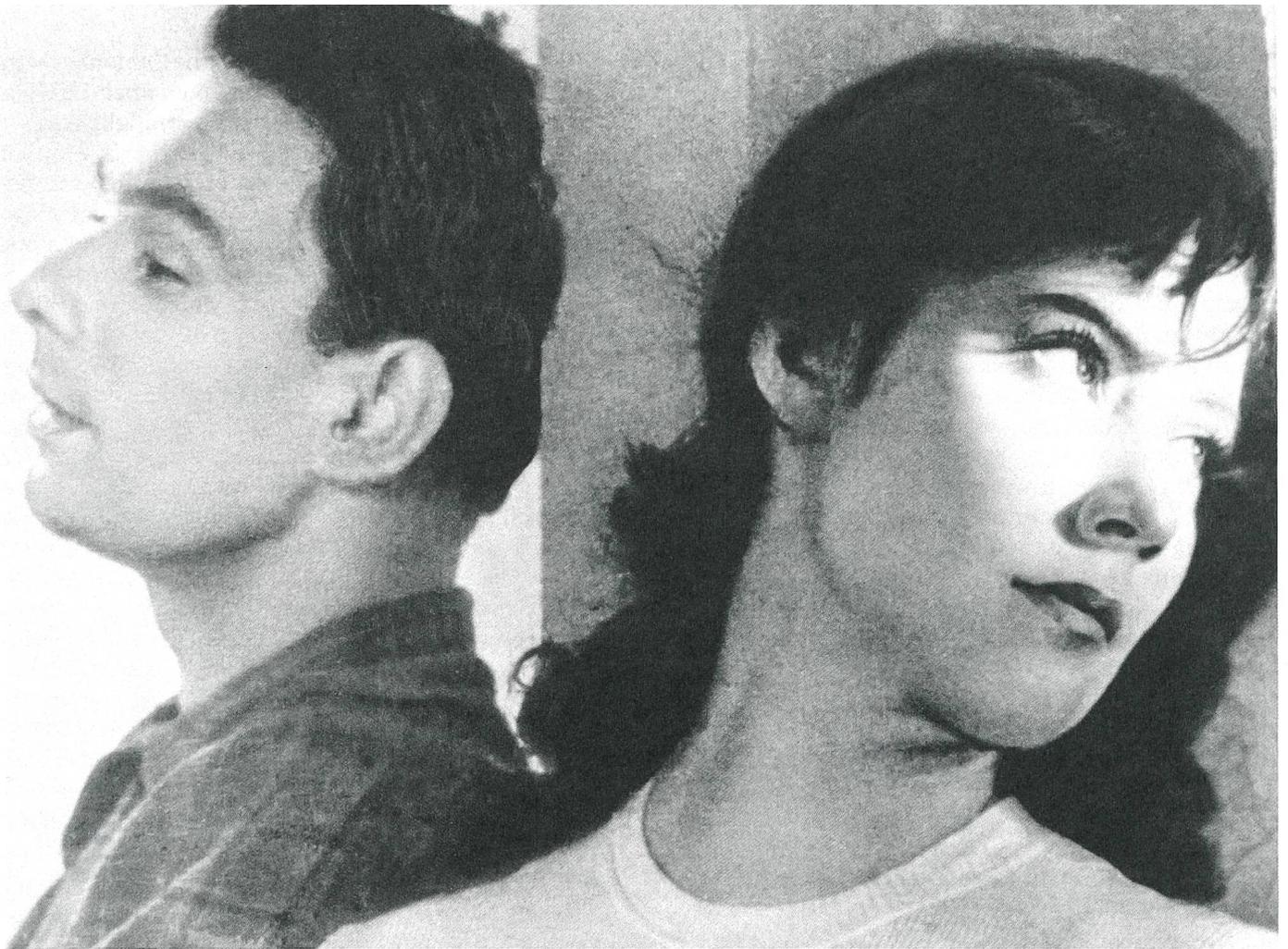
Ungarn, stellte der Vorstand des Schweizerischen Lichtspieltheater-Verbandes fest, dass «dank der bestehenden privatwirtschaftlichen Ordnung des schweizerischen Filmwesens der Film kommunistischer Herkunft in der Schweiz keine Rolle spielt. Er appelliert mit Nachdruck an seine Mitglieder, auch in Zukunft dafür zu sorgen, dass überhaupt kein Meter dieser Filme mehr vorgeführt wird.» («Schweizer Film Suisse», Nr. 11/1956) Ganz anders als in den dreissiger Jahren den Achsenmächten gegenüber fand jetzt in den Kinos tatsächlich eine Abgrenzung gegen Osten statt – zumindest bis 1958 der sowjetische Film *Wenn die Kraniche ziehen* von Michail Kalatosow in Cannes die Goldene Palme gewann und damit kommerziell attraktiv wurde. Die Ursache der Ängste der sich ans Kontingent klammernden Branche lag ohnehin nicht im Osten, sondern bei der west-ausländischen Konkurrenz.

Auf dem Weg zur totalen
«Liberalisierung»

Ideologische Abwehr und das Ausschalten wirtschaftlicher Konkurrenz gingen einmal mehr Hand in Hand, als in den siebziger Jahren der «Neue Schweizer Film» erstarkte. Angesichts dieser unter pauschalem Linksverdacht stehenden Produktionen diente die Filmmarktordnung nun dazu, deren Direktverleih durch die Produzenten an die Kinos zu verhindern. Nach langwierigen Verhandlungen und

ernüchternden Erfahrungen mit unbefriedigenden Zwischenlösungen reichte der Verband Schweizerischer Filmgestalter schliesslich beim Berner Handelsgericht eine Boykottklage gegen die Verbände der Verleiher und Kinos ein. Der Prozess zog sich fast vier Jahre hin, wurde phasenweise bis vor Bundesgericht ausgetragen und endete Anfang 1980 mit einem Urteil des Berner Handelsgerichts zugunsten der Kläger. Nachdem sich die Kinos schon vor dem Ende des Prozesses zurückgezogen hatten, verzichtete schliesslich auch der Verleihverband, in dem inzwischen ein Generationenwechsel stattgefunden hatte, auf einen Weiterzug des Urteils. Der Konflikt hatte ohnehin evident gemacht, dass die kartellistische Ordnung der Branche den öffentlichen kulturpolitischen Interessen zuwiderlief und dass sie im Fall eines Rechtsstreits nicht mehr zu halten war.

Die Einfuhrkontingentierung kam zudem durch die technische Entwicklung ins Wanken: Die neuen elektronischen Aufzeichnungstechniken und Speichermedien machten eine gesetzliche Regelung, die sich am physischen Träger Filmmaterial orientierte, obsolet. Auch unter dem international wachsenden Druck zur Abschaffung von Handelsbarrieren beschäftigte man sich beim EDI mehr und mehr mit einer Revision des Filmrechts: mit Diskussionen in der Eidgenössischen Filmkommission (der Nachfolgerin der einstigen Filmkammer), mit einer ad hoc eingesetzten Expertengruppe, schliesslich einer breit angelegten Vernehmlassung.



Letjat schurawli / Wenn die Kraniche ziehen (1957) Dank der Palme d'Or kommerziell attraktiv

Ein konkreter Konfliktfall erwies sich als Prüf- und Stolperstein für die alte Kontingentsordnung: Der US-Konzern Disney/Touchstone hatte beschlossen, den Vertrieb seiner Produktionen weltweit der Firma Warner Bros. anzuvertrauen. In der Schweiz waren seine Filme bis dahin von der unabhängigen Verleihfirma Park-Film in Genf vertrieben worden. Da die Schweizer Warner-Filiale mit den Filmen ihres Mutterhauses bereits das ihr zugeteilte Einfuhrkontingent ausschöpfte, war sie für den Verleih der Disney-Filme auf eine Aufstockung angewiesen. Damit drohte genau jene Entwicklung, die das geltende Filmgesetz verhindern wollte.

«Die Schweiz hat sich als Bananenrepublik erwiesen. Es standen die Landrechte der Swissair in Atlanta gegen den Disney-Handel; unsere Botschaft in Washington wurde überrannt von den Amerikanern und hat getreulich nach Bern berichtet. Wie das Bundesamt für Aussenwirtschaft sich zum Anwalt von Disney/Touchstone gemacht und diese mit Argumenten gegen das EDI beliefert hat, das war ein staatspolitisches Lehrstück.» (Marc Wehrli als abtretender Präsident des Schweizerischen Filmverleiher-Verbands im «Cinébulletin», Nr. 183/184, Dezember 1990) Mit diesem Einknicken in einem Kernpunkt war das Ende der Einfuhrkontingentierung für Film eingeläutet. (Ironie der Geschichte: Atlanta war eine der ersten Destinationen, die die Swissair, als sie in die Krise geriet, aus ihrem Flugplan strich.)

Im Zuge der internationalen Bestrebungen zum Abbau von Handelshemmnissen (OECD, GATT) war die Schweizer Filmkontingentierung ohnehin unter Beschuss vonseiten der USA geraten. Im Juli 1990 eröffnete das EDI daher eine Vernehmlassung zur Revision des Filmrechts. Wie sehr die unterschiedlichen Interessen der Branche aufeinanderprallten, zeigte sich im Filmverleiher-Verband. Eine ausserordentliche Generalversammlung versenkte einen vom Vorstand ausgearbeiteten Vernehmlassungsentwurf, der die Interessen der unabhängigen Verleiher hätte wahren sollen, und ersetzte ihn unter Federführung der US-Majors durch eine Stellungnahme, die die ersatzlose Abschaffung der Kontingentierung und die Zulassung ausländischen Kapitals forderte – also die totale «Liberalisierung» des Handels mit der Ware Film.

Förderung von «Vielfalt und Qualität des Angebots»

Der Kinoverband war im Prinzip nicht gegen eine Deregulierung, forderte aber staatliche «Massnahmen, die geeignet sind, den Wettbewerb aufrechtzuerhalten und eine gleichmässige Versorgung aller Sprachregionen der Schweiz mit Filmen sicherzustellen». Dagegen verlangte der Schweizerische Verband der Filmjournalisten, das neue Filmrecht sei daran zu messen, ob es «bezüglich der Förderung des einheimischen Filmschaffens einerseits und

bezüglich der Erhaltung der Angebotsvielfalt auf dem Filmmarkt andererseits mindestens so viel leistet wie das bisher geltende».

In zwei Teilbereichen liessen sich wirtschaftliche und kulturpolitische Erwägungen schliesslich weitgehend zur Deckung bringen: Zum einen galt es, die Vielfalt der Filmanbieter und damit des Angebots zu erhalten. Zum anderen sollte die neue gesetzliche Regelung die Einheit des Verleihterritoriums Schweiz bewahren, das heisst verhindern, dass die Verleihrechte jeweils nach Sprachterritorien verkauft und die Schweizer Sprachregionen dadurch zu Anhängseln des deutschen, französischen oder italienischen Verleihmarkts würden.

Das Filmgesetz von 1962, das «die Filmeinfuhr und den Filmverleih unter dem Gesichtspunkt der Wahrung der Selbständigkeit des schweizerischen Filmwesens gegenüber dem Ausland» regelte, ermächtigte den Bundesrat, die Kontingentierung aufzuheben, sofern dieser Grundsatz «durch andere Massnahmen (...) verwirklicht werden kann». Dreissig Jahre später legte man diesen Artikel sehr grosszügig aus und setzte die Kontingentierung mit einer Neufassung der Filmverordnung (24. 6. 1992) ausser Kraft. An die Stelle der Einfuhrbewilligung trat eine generelle Verleihbewilligung und die Pflicht, alle verliehenen Filme zu melden. Eine Verleihbewilligung sollte erhalten, wer «die Unabhängigkeit des Filmverleihs und der Filmvorführung in der Schweiz weder gefährdet noch beeinträchtigt» und «eine selbständige Zusammenstellung des Verleihprogramms gewährleistet». Verleihern, die diesen Vorgaben nicht (mehr) entsprachen, konnte im Prinzip die Bewilligung entzogen werden. Konkretere Massnahmen sah die Verordnung nicht vor.

Schliesslich kam am 14. 12. 2001 eine Neufassung des Filmgesetzes zustande, die ganz von der Kontingentierungsidee Abschied nahm. Politisches Seilziehen hat wiederum einen Text hervorgebracht, der wirtschaftliche Interessen in schöne kulturelle Worte zu kleiden weiss: «Dieses Gesetz soll die Vielfalt und Qualität des Filmangebots sowie das Filmschaffen fördern und die Filmkultur stärken.»

US-Filme: Ein Drittel der Filme generiert
zwei Drittel der Eintritte

Die Qualität des Filmangebots entgeht – weil verbindliche Massstäbe offenbar fehlen – jeder Kontrolle und statistischen Erfassung; lediglich Vielfalt in geographischer Hinsicht wird erfasst. Diese hat sich auf den ersten Blick beeindruckend entwickelt: War der Anteil der US-Produktionen an den Erstaufführungen zwischen 1982 und 1992 nach und nach auf rund 60 Prozent geklettert, betrug er im Durchschnitt der Jahre 1995 bis 2014 nur noch knapp ein Drittel (Bundesamt für Statistik, www.bfs.admin.ch). Ganz anders sieht das Bild bei den Kinoeintrittszahlen aus: Da holten sich die US-Filme in den letzten 20 Jahren fast zwei Drittel – wenn auch mit beträchtlichen jährlichen Schwankungen. Leider gibt es für den Marktanteil keine Vergleichszahlen der Jahre vor der Aufgabe der

Kontingentierung. Überhaupt ist die Zahlenbasis zu lückenhaft, um verlässliche Aussagen über die Konsequenzen des Systemwechsels zu ermöglichen.

Nach Einschätzung der Verleiherin Monika Weibel (Frenetic Films) hat sich die Aufhebung der Kontingentierung nicht unmittelbar auf das Filmangebot in der Schweiz ausgewirkt. Zusammen mit der ihr folgenden Abschaffung der interverbändlichen «Filmmarktordnung» habe sie jedoch eine klare Signalwirkung gehabt: Jetzt können alle! Tatsächlich tauchten in der Folge zahlreiche kleinere Verleiher und Verleihableger von Schweizer Filmproduzenten auf dem Markt auf.

Zum Verhältnis zwischen dem Angebot der unabhängigen Verleiher und jenem der Filialbetriebe ausländischer Firmen fehlen leider Vergleichszahlen aus früheren Jahren. Zählt man für die letzten zwölf Jahre die Marktanteile der vier marktbeherrschenden Schweizer Filialen von US-Majors zusammen, ergibt sich im Schnitt ein Löwenanteil von 61,27 Prozent. Dieser Wert weicht – mal nach oben, mal nach unten – von jenem der US-Filme ab, weil einerseits auch unabhängige Verleiher US-Produktionen anbieten, andererseits die amerikanischen Filialen neben den Produktionen der Mutterhäuser auch auf dem freien Markt zugekaufte Filme verleihen. Jedenfalls gilt die Feststellung in der Botschaft des Bundesrats zum Filmgesetz (18. 9. 2000) weiterhin: Ein grosser Teil des Schweizer Markts befindet sich «in den Händen der weltweit tätigen US-amerikanischen Filmunternehmen».

Hohes kulturelles Niveau
dank Fördergeldern

Bis anhin scheint es weitgehend geglückt zu sein, ein vielfältiges Filmangebot zu bewahren und auch das Prinzip eines einheitlichen Verleihterritoriums zu verteidigen. Letzteres wurde durch die eidgenössischen Räte in der Sommersession 2015 sogar noch ausgeweitet, sodass es neu nicht nur für die Kinoauswertung, sondern auch für «die weitere Werknutzung» (VoD, DVD und so weiter) gilt.

Wurden früher die kulturpolitischen Interessen durch Vorschriften gewahrt, die die Freiheit der Marktteilnehmer einengten, sind an deren Stelle heute finanzielle Anreize getreten: Das Filmschaffen und die Auswertung von Schweizer Filmen wird unter anderem durch eine «erfolgsabhängige» Förderung unterstützt, dazu wird der Verleih von Arthousefilmen und die Angebotsvielfalt in den Kinos gefördert. Unter dem Kontingentsregime haben die privatwirtschaftlichen Verleih- und Kinobetriebe einen wesentlichen Beitrag zur Filmkultur gewissermassen nebenbei geleistet, ohne dass es die Öffentlichkeit etwas gekostet hätte. Das neue Gesetz stipuliert zwar die Angebotsvielfalt als grundsätzliches Ziel; im deregulierten Markt ist ein dem früheren Zustand entsprechender kultureller Effekt letztlich jedoch nur um den Preis erheblicher öffentlicher Mittel zu haben.

«Dieses Gesetz soll die Vielfalt und Qualität des Filmangebots sowie das Filmschaffen fördern und die Filmkultur stärken.»



Letjat schurawli / Wenn die Kraniche ziehen (1957) Tauwetter-Melodrama

Dabei seien, meint Hélène Cardis (Path  Films) im Gespräch, allerdings noch weitere Veränderungen zu berücksichtigen: Das Filmangebot habe sich weltweit in den letzten Jahrzehnten enorm ausgeweitet. Eine Einfuhrkontingentierung hätte sich ohnehin als Hindernis erwiesen, das gewachsene Angebot dem Schweizer Publikum zugänglich zu machen, und hätte schon deshalb nicht mehr lange Bestand haben können. Zugleich sei die Konkurrenz um die Aufmerksamkeit des Publikums härter und kostspieliger geworden. Das enge den Spielraum der Verleiher ein, sich auch einmal einen wirtschaftlich schwächeren, aber kulturell wertvollen Film im Programm zu leisten.

Monika Weibel beklagt, dass die Stellung der europäischen Produktionen auf dem europäischen Kinomarkt trotz der einschlägigen Fördermassnahmen nicht wirklich gestärkt worden sei. Das Problem sieht sie primär in der Produktion: Um die teuren Projekte zu finanzieren, brauche es viele, die Ja sagen, besonders aus den F ordergremien, den Fernsehanstalten und den Koproduktionsl andern. Dass so viele Stimmen konvergieren müssen, führe zwangsläufig zu einer Nivellierung nach unten. Es würden nicht zu viele Filme produziert, sondern zu viele beliebige. Die wirklich profilierten Projekte litten dagegen oft an einer Unterfinanzierung.

Niemand kann wissen, wie die Schweizer Verleih- und Kinolandschaft ganz ohne staatliche Regeln aussähe – oder umgekehrt mit strikteren Vorgaben. Unübersehbar ist jedoch, dass jene Filmverleiher und

Kinos, die «die Vielfalt und Qualität des Filmangebots» gewährleisten, in hohem Mass von Fördergeldern abhängig geworden sind.

Im Hinblick auf die Abstimmung über den EWR-Beitritt vom 6. Dezember 1992 hatte die Filmverordnung vom Juni 1992 bereits festgehalten, dass nach dem Beitritt Filme und Personen aus EWR-Mitgliedstaaten gleich zu behandeln wären wie einheimische. Dieser Schritt in Richtung Marktöffnung hat zwar nicht stattgefunden, doch ist absehbar, dass die letzten noch bestehenden Schutzmassnahmen angesichts des allgemeinen Globalisierungstrends künftig einen schweren Stand haben werden. Immer stärker tobt der Streit zwischen dem Wirtschaftsstandpunkt, der im Film primär eine frei handelbare Ware sieht, und einer kulturellen Optik, für die der Film ein vorbrutalen Marktmechanismen zu schützendes geistiges und künstlerisches Werk darstellt. ×

→ **Benutzte Literatur:**

Hervé Dumont: Geschichte des Schweizer Films, Lausanne 1987
 Armin Loacker u. a.: Professionalist und Propagandist – Der Kameramann und Regisseur Gustav Ucicky, Wien 2014
 Thomas Pfister: Der Schweizer Film während des III. Reiches, Berlin 1982
 Ernest Prodolliet: Der NS-Film in der Schweiz, Zürich 1999
 Werner Sautter: Der Filmverleih in der Schweiz, in: Film und Filmwirtschaft in der Schweiz, Zürich 1968
 Bundesamt für Statistik, www.bfs.admin.ch

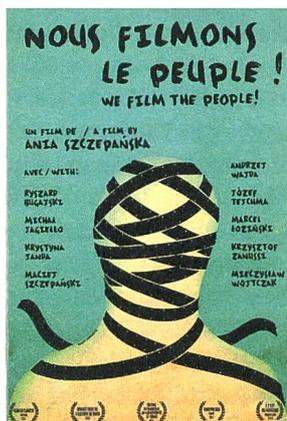
→ **Herzlicher Dank für wertvolle Informationen zur neueren Entwicklung geht an:**

Hélène Cardis (Path  Films), Felix H achler (Filmcoopi), Marc Wehrli (im Bundesamt für Kultur ab 1995 Chef der Sektion Film, später stellvertretender BAK-Direktor) und Monika Weibel (Frenetic Films).

3 DVDs
5 Bücher
1 Box

DVD ↓

Ein Kino der moralischen Unruhe



Nous filmons le peuple (Ania Szczepańska, F 2013), Format 1:1.78, Sprache: Polnisch, Französisch, Englisch, Untertitel: Deutsch u. a., Vertrieb: Aloest Distribution

Die Dokumentaristin Ania Szczepańska widmet sich in *Nous filmons le peuple* (*Wir filmen das Volk*) einer ebenso kurzen wie bedeutsamen Phase des polnischen Filmschaffens, die unter der Bezeichnung «Kino der moralischen Unruhe» in die Geschichtsbücher einging. Sie begann Mitte der siebziger Jahre und endete nach nur einem halben Jahrzehnt bereits 1981 wieder. In dieser Zeitspanne meldete sich eine neue Generation von Filmschaffenden zu Wort, zu der unter anderem Ryszard Bugajski, Agnieszka Holland, Krzysztof Kieślowski, Andrzej Wajda und Krzysztof Zanussi gehörten. Was sie miteinander verband, war nicht nur, dass sie unter den prekären Bedingungen

des damaligen Ostblocks aufgewachsen waren, sondern auch, dass viele von ihnen ihr Handwerk an der berühmten Filmhochschule von Łódź gelernt hatten. Die Gemeinsamkeit ihrer Filme lag jedoch eher auf thematischer denn ästhetischer Ebene: Filme wie *Czlowiek z marmuru* (*Der Mann aus Marmor*) von Andrzej Wajda (1976), *Barwy ochronne* (*Tarnfarben*) von Krzysztof Zanussi (1977), *Kobieta samotna* (*Eine alleinstehende Frau*) von Agnieszka Holland (1981), *Przypadek* (*Der Zufall* möglicherweise) von Krzysztof Kieślowski (1981), *Dreszcze* (*Schauder*) von Wojciech Marczewski (1981) und *Przesluchanie* (*Das Verhör*) von Ryszard Bugajski (1982) warfen ethisch-moralische Fragen auf, die über kurz oder lang in eine Kritik am polnischen Staat mündeten. Doch erhoben sie nicht den didaktisch mahnenden Zeigefinger, sondern lösten breitenwirksame Debatten über gesellschaftliche und politische Grundwerte aus. Typisch war ein hohes Mass an Realismus: Im Verzicht auf glamouröses Licht, edles Dekor, Schminke und wohlgeformte Körper lag die Aufforderung ans Publikum, die ungeschönte Realität der Filme mit der unschönen Wirklichkeit des Alltags in Verbindung zu bringen. Auf beiden Seiten herrschte Düsterei vor, denn die Regisseure protokollierten die Gegenwart so schwarz, wie sie sie erlebten. Auf die offizielle Doktrin des sogenannten Sozialistischen Realismus, dem es freilich nie um Realismus, sondern immer um Ideologie gegangen war, antworteten sie mit Filmen, die einen realen Sozialismus zeigten – und kritisierten.

Das Kino der moralischen Unruhe stand in direktem Zusammenhang mit den weitreichenden politischen Umwälzungen in Polen: Diese begannen als illegaler Widerstand gegen das kommunistische System und wuchsen mit der Gründung von *Solidarność*, der ersten freien Gewerkschaft des Ostblocks, zu einem Massenphänomen von enormer Sprengkraft heran. Der damit verbundene gesellschaftliche Schub wurde jedoch abrupt ausgebremst: 1981 verhängte General Jaruzelski das Kriegsrecht im Land, schlug die oppositionellen Kräfte nieder und verbot *Solidarność*. Dadurch wurde zugleich das Kino der moralischen Unruhe abgewürgt: Filme wurden reihenweise verboten, verschwanden im Giftschränk und wurden sogar aus den Werkverzeichnissen ihrer Regisseure getilgt. Die Filmmacher selbst emigrierten: Wajda, Holland und Kieślowski nach Frankreich, Marczewski nach Dänemark, Bugajski nach Kanada. Von diesem Kahlschlag sollte sich das polnische Kino während langer Zeit nicht erholen. Was bleibt, sind fünf Jahre Filmschaffen auf höchstem Niveau. Und so erzählt *Nous filmons le*

people mit seinen zahlreichen Ausschnitten und Interviews die Geschichte der politischen und künstlerischen Emanzipation einer Generation, die nur wenige Jahre brauchte, um zu einer Bewegung von historischer Bedeutung zu werden.

Philipp Brunner

DVD ↓

Genie & Wahnsinn



Love & Mercy, Bill Pohlad, USA 2015, Format: 1,85:1, Extras: Trailer & Teaser, Interviews Making of, Sprache: Deutsch, Englisch DD 5.1, Untertitel: D, E. Vertrieb: Ascot Elite Entertainment

Mithilfe von Computern verwandeln Maskenbildner heutzutage junge Schauspieler mühelos in alte und verjüngen alte genauso überzeugend. So erstaunt im ersten Moment Bill Pohlads Strategie, die Verkörperung von Brian Wilson, dem kreativen Kopf der legendären Beach Boys, auf zwei Schauspieler aufzuteilen. Dies erweist sich jedoch als überaus gelungen, denn eine schwere psychische Krankheit veränderte den brillanten Musiker. Der sprühende, wenn auch äusserst eigenwillige Künstler mutiert in ein verängstigtes Gemüse von einem Mann. *Paul Dano* hat Erfahrung mit fanatischen Figuren (*Prisoners*, *12 Years a Slave*, *Ruby Sparks* oder *There Will Be Blood*) und spielt die versponnene Art des jungen Wilson entrückt und mit brodelnder Schaffenslust gleichzeitig. Die zwanzig Jahre ältere Version von Wilson gibt *John Cusack*, schwer psychisch verkrüppelt und doch kindlich-romantisch.

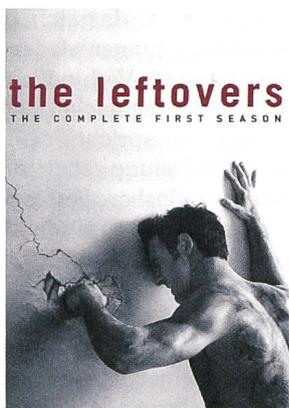
Pohlad lässt die Geschichte zwischen den Sechzigern und den Achtzigern hin und her springen, wodurch zum einen die Entwicklung des Protagonisten eng verzahnt organisch wirkt und zum anderen die Parallelisierung der beiden Antagonisten von Brian möglich wird, denen er emotional ausgeliefert ist: In den frühen Jahren bestimmt der tyrannische Vater Brians Entwicklung, später

bestimmt der Therapeut Eugene Landy bis ins kleinste Details sein Leben. Beide Figuren bleiben leider in ihrer Bösartigkeit eindimensional, *Paul Giamatti* spielt Landy aber teuflisch gut.

Auch stilistisch gibt Pohlad den beiden Epochen in Wilsons Leben eine eigene Form. Nüchtern erzählt er von der Liebesgeschichte zwischen Wilson und seiner späteren zweiten Frau Melinda Ledbetter, die ihn aus den Fängen von Landy befreit. Die Schaffensphase in den Sechzigern ist dagegen in Schnitt, Bildbearbeitung und Sounddesign verspielt, lässt sowohl die drogeninduzierten wie auch die kreativen Rausche aufleben. Die manchmal bis zur Kakophonie fragmentierte Tonspur führt uns in die Hörwelt von Wilson und vermittelt ein Stück weit seine besondere Fähigkeit, im Kopf aus einzelnen Klängen komplexe Arrangements zusammenzufügen, zu den grossen Hits wie «Surfin USA» oder «California Girls». So wird *Love & Mercy* zu einem ungewöhnlichen und sehr sehenswerten Musiker-Biopic.

Tereza Fischer

DVD Zurückgelassen: The Leftovers (Staffel 1)



The Leftovers (Damon Lindelof, Tom Perrotta, USA 2014), Format 1:1.78, Sprache: Englisch, Deutsch, Untertitel: Englisch, Deutsch u. a., Vertrieb: Warner Home Entertainment

Es heisst, für Angehörige sei das Verschwinden eines geliebten Menschen schlimmer als dessen Tod. Man werde zurückgelassen in Ungewissheit, zermürbt von Hoffnung und Trauer, erschöpft von der Suche nach einer Erklärung, beschämt durch die Wut auf die Verschwundenen. Diese emotionale Gemengelage nimmt sich die von HBO produzierte Serie *The Leftovers* (2014) zum Ausgangspunkt – und potenziert

sie zugleich. Sie erzählt nicht von einer hinterbliebenen Familie, sondern von einer hinterbliebenen Welt, denn die Handlung setzt drei Jahre nach dem unerklärlichen Verschwinden von zwei Prozent der Weltbevölkerung ein.

Im Mittelpunkt stehen die Bewohner der Kleinstadt Mapleton im Bundesstaat New York. Im dritten Jahr des «Verschwindens» bilden sie eine Gesellschaft, die mehr schlecht als recht über die Runden kommt. Ihre zivilisatorische Schutzschicht ist hauchdünn geworden, und vieles spricht dafür, dass dieser Prozess keineswegs abgeschlossen ist: Wertmassstäbe sind längst brüchig, Moral und Ethik in Auflösung begriffen, Vertrauen existiert kaum mehr. Die Bereitschaft zur Gewalt hat schleichend zugenommen, während die Wut sich in immer ungezügelteren Ausbrüchen Bahn bricht. Freude, erst recht Lebensfreude, ist verloren gegangen; nicht einmal mehr die Erinnerung daran scheint zu existieren.

Doch über Mapleton liegt nicht nur ein diffuser Schleier der Depression, sondern natürlich auch die allgegenwärtige Frage nach dem Warum – und damit nach dem Sinn der Existenz. Bewährte Erklärungsmuster greifen freilich nicht mehr, und so suchen manche Bewohner Sicherheit bei Sekten, Kirchen und Gurus, während andere sich auf übersteigerten Pragmatismus verlagern. Kämpfen die einen mit extremen Erlebnissen gegen Gefühlstaubheit und Zynismus an, ergeben sich andere der Teilnahmslosigkeit. Wo manche den Alltag gerade noch so hinkriegen, verlieren andere den Verstand.

The Leftovers stammt von *Tom Perrotta*, auf dessen gleichnamigem Roman die Serie beruht, und *Damon Lindelof*, der als Autor bereits für *Lost* (2004–2010) verantwortlich war. Tatsächlich ist die Ähnlichkeit zu *Lost* nicht von der Hand zu weisen: Wie dort verfügen die Zuschauer auch in *The Leftovers* über keinen Wissensvorsprung, im Gegenteil: Sie wissen weniger als die Figuren, deren Charaktereigenschaften und Geheimnisse erst nach und nach wie Puzzleteile zum Vorschein kommen. Die Teile sind mal überraschend, mal unerklärlich, und wie gross das Puzzle ist, kann ohnehin nur erahnt werden. Und wie bei *Lost* waren die Autoren von *The Leftovers* klug genug, das rührselige Potenzial der Geschichte auf ein Minimum zu reduzieren. So sind weder die Verschwundenen noch die Verlassenen reine Opfer und Gutmenschen. Längst nicht jeder ist sympathisch, und selbst in Bezug auf die Sympathischen schleichen sich mancherlei Zweifel ein. Sicherheit gibt es nicht mehr, weder für die Bewohner von Mapleton noch für die Zuschauer.

Serienjunkies dürfen sich auf ein Wiedersehen mit bekannten Gesichtern – aus *American Crime*, *True Detective*, *Olive Kitteridge*, *Mad Men*, *Private Practice*, *Desperate Housewives* und *Six Feet Under* – einstellen. Und HBO-Aficionados werden erfreut feststellen, dass auch bei *The Leftovers* der Vorspann eine Augenweide ist.

Philipp Brunner

Buch

Rebellion und Anpassung



Existenzielle Rebellion im Film
seit James Dean

Marina Küffner: *Auflehnung, Antriebslosigkeit, Antidepressiva und Apokalypse. Existenzielle Rebellion im Film seit James Dean*. Frankenthal, Mühlbeyer Filmbuchverlag 2015, 244 S., Fr. 26.90, € 19,90

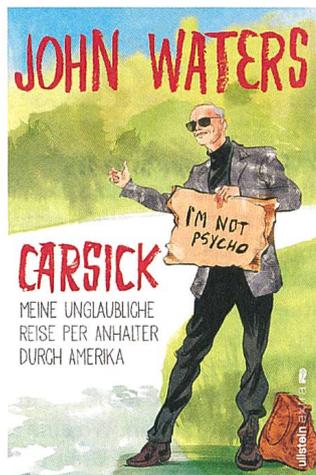
Als «damaged, but beautiful» hat ihn Andy Warhol charakterisiert, den Schauspieler James Dean, der vor 60 Jahren, im September 1955, bei einem Autounfall ums Leben kam (und an den im Kino gerade Anton Corbijs *Life* erinnert). Mit Hauptrollen in nur drei Spielfilmen wurde er zu einer Ikone, allein sein Auftreten in Nicholas Rays *Rebel Without a Cause* hätte schon genügt, ihn als jugendlichen Star unsterblich zu machen. Auf ... denn sie wissen nicht, was sie tun (so der deutsche Verleittitel) haben spätere Filme über jugendliche Rebellen immer wieder Bezug genommen. Wo eine Linie über die Aussteiger der späten Sechziger (*Easy Rider*), die Unzufriedenen der Siebziger (*Saturday Night Fever*) und die retromässig Orientierten der achtziger (*Coppolas Rumble Fish* und *The Outsiders*) in die Gegenwart führt, da interessiert sich *Marina Küffner* in ihrer Untersuchung, 2013 als Magisterarbeit an der Universität Frankfurt/Main bei Vinzenz Hediger eingereicht, für eine etwas andere Entwicklungslinie: *Easy Rider* fällt bei ihr heraus, weil es dort um ein «Leben ausserhalb der Gesellschaft» geht, *The Graduate*, weil dort «der Schwerpunkt

auf der Affäre mit einer älteren Frau» liegt. Küffner interessiert sich für das Verhältnis von Rebellion und dem «Wunsch nach Anpassung, wie ihn die Figuren Deans auch immer verspürten». Zentral für Deans nachhaltige Wirkung ist für sie dabei die «Uneindeutigkeit seiner Sexualität». Die verknüpft sie hier vor allem mit *The Doom Generation* (1995) und *Kaboom* (2010), zwei Filmen des dem «New Queer Cinema» zugerechneten Gregg Araki, aber auch mit *The Rules of Attraction* (2004), der Verfilmung von Bret Easton Elliss' Roman durch Roger Avary.

Den «Rebell im Zwiespalt zwischen Anpassung und Abgrenzung» untersucht sie zuvor anhand der beiden John Hughes-Filme *The Breakfast Club* (1985) und *Ferris Bueller's Day Off* (1986), anhand der Twentysomethings-Protagonisten von Ben Stillers *Reality Bites* (1999) und des Vater-Sohn-Konflikts in *Remember Me* (2010) sowie dreier Filme, in denen Therapie und Psychopharmaka eine zentrale Rolle zukommt: *Charlie Bartlett* (2007), *Garden State* (2004) und *Donnie Darko* (2001). Herausgekommen ist ein lesenswerter Beitrag zur Veränderung des amerikanischen Männlichkeitsbilds, unterstützt durch zahlreiche Screenshots (die leider oft ein wenig klein und dunkel ausgefallen sind).

Frank Arnold

Buch ↓ **Unterwegs**



John Waters: *Carsick. Meine unglaubliche Reise per Anhalter durch Amerika*. Berlin, Ullstein 2015, 365 S., Fr. 16,90, € 14,99

Seinen letzten Spielfilm, *A Dirty Shame*, hat er 2004 gedreht (bei Kiddie Flamingos, 2015, handelt es sich um eine Lesung des Drehbuchs zu *Pink Flamingos* durch Kinder für ein Multimediaprojekt). *John Waters*, einst als «Pope of trash» etikettiert (unter anderem weil er in einem Frühwerk *Divine* auch schon mal echte

Hundescheisse essen liess) und in diesem Jahr 69 Jahre alt geworden, ist heutzutage im Kino eher als Darsteller (meist mit Kurzauftritten) präsent, zudem ist er inzwischen museumsreif geworden, wie kürzlich im Zürcher Kunsthaus zu überprüfen war. Und er veröffentlicht Bücher. Die handeln nicht zuletzt von ihm selber, seinen eigenen Obsessionen und Ängsten. In «*Carsick*» unternimmt er 2012 eine Reise aus seiner Heimatstadt Baltimore zu seinem Haus in San Francisco – per Anhalter, weil er, wie er schreibt, nach 15 Filmen und 6 Büchern Lust auf Abenteuer hat, obwohl er sich als «den ultimativen Kontrollfreak» beschreibt.

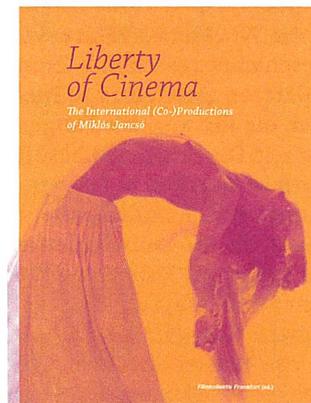
«Ich glaube nicht, dass ich lügen könnte», notiert er am Ende des Prologs und nimmt dabei Bezug auf John Steinbecks Reisebericht «*Die Reise mit Charley*» (1962), der sich Jahre später als weitgehend ausgedacht erwies. Doch zunächst macht Waters die Reise in seinem Kopf, erfindet zuerst «13 gute Fahrten» («Das Beste, was mir passieren kann»), sodann 13 schlechte («Das Schlimmste, was mir passieren kann»), um zum Schluss die Wahrheit zu berichten.

Gleich der erste Autofahrer erweist sich als Waters-Fan und zudem als Marihuana-Dealer, der ihm 5 Millionen Dollar für seinen nächsten Film offeriert – einen Teil davon buddelt er auf seinem Anwesen eigenhändig aus der Erde. Dass Waters-Fans auch unangenehm sein können, erzählt die erste «schlechte Fahrt»: Hier ist der Fahrer ebenfalls ein Aficionado, der Waters fortwährend mit Dialogen aus seinen Filmen traktiert und sich damit als Darsteller für eine zukünftige Produktion bewirbt. «Zu zirka 80 Prozent werde ich in der Öffentlichkeit erkannt», hatte Waters schon im Prolog bemerkt, das ist für ihn gewissermassen eine Lebensversicherung. Immer wieder gerät er an Leute, die sich als Fans, manchmal aber auch als Waters-Hasser erweisen.

Nachdem die ersten beiden Teile des Buches sich mehr und mehr zu surrealen (Alb-)Träumen entwickeln, fragt man sich, ob die Wirklichkeit da noch mithalten kann. Der abschliessende Teil ist, das liegt in der Natur der Sache, nüchterner ausgefallen, aber dank Waters' Selbstironie und der Vielfältigkeit der Menschen, die ihn mitnehmen, ebenso spannend zu lesen.

Frank Arnold

Buch → **Miklós Jancsó – Das Kino als Pfad**



Filmkollektiv Frankfurt (Hg.): *Liberty of Cinema. The International (Co-)Productions of Miklós Jancsó*. Frankfurt, Filmkollektiv Frankfurt 2014, 282 S., € 20

«*Liberty of Cinema*» nennt das Frankfurter Filmkollektiv seine Buchveröffentlichung zu den internationalen Koproduktionen Miklós Jancsós, die im vergangenen Juni begleitend zu einer umfassenden Retrospektive im Frankfurter Filmmuseum erschien. In dieser dankbaren Form widmet sich die Gruppe erstmals ausgiebig den weniger sichtbaren Seiten von Jancsós 60-jährigem Wirken. Programm und Buch folgen den Pfaden eines Kinos des befreiten Sehens und Denkens, das sich trotz seiner Kontinuitäten immer wieder neu erfindet, über kulturelle Verbindlichkeit und Verfasstheit hinweg nachdrücklich universelle Fragen ausspricht.

Strenge und Befreiung gehen in Jancsós Werk eine unauflösbare Verbindung ein. Seine Choreografien für Individuen und Gruppen lassen Tyrannei, Willkür, Gewalt, Demütigung und Unterdrückung auf Ideenräume von Harmonie, Revolution, Gegenkultur und Utopie treffen. Doch Freiheit erscheint bei Jancsó immer auch als ideologisches Spiel. Selbst der Revoluzzer salutiert. Die kroatischen Attentäter in *Winter Winds / Sirokkó* (1969) ändern mit Gewalt die Bedingungen einer bestehenden Diktatur, Jancsó inszeniert sie in Momenten moralisch, besetzt sie charismatisch. Doch widerlegen sie in ihrer faschistisch-ideologischen Härte, in ihrer radikalen Hierarchisierung und Tötung jede aufklärerische Hoffnung. Eine totalitäre Herrschaft weicht einer anderen. Freiheit und Unabhängigkeit werden zur historischen Farce. Der Film entstand mit Frankreich und läutete Jancsós Arbeit mit internationalen Schauspielerinnen und Schauspielern ein. Kurz zuvor: *The Red and the White / Csillagosok, Kantonák* (1967), Jancsós

erbarmungsloseste Auseinandersetzung mit dem militärischen Wesen. Mit der Sowjetunion produziert, wo Jancsó Jahre zuvor als ungarischer Frontsoldat in Gefangenschaft war. Der Film entlarvt seine Figuren als Getriebene einer absurden Weltordnung. Jancsós Choreografien deuten nicht, sie umkreisen und unterwandern. Wer Macht ausübt, gleich welcher Art, wird korrumpiert. Immer wieder in Jancsós Werk wird diese Logik über die gesamte Bildtiefe hinweg als Ornament und Dynamik sichtbar. Freiheit ist hier die Form des Sehens, das Potenzial des Blicks.

Das Buch des Filmkollektivs schafft in zweisprachigen Essays, einer Vielzahl wiederentdeckter und übersetzter Kritiken sowie einer erschöpfenden und kommentierten Filmografie zu Jancsós Koproduktionen einen seltenen, essenziellen Zugang zu seinem unzureichend dokumentierten Werk. Ausgiebige Interviews mit Giovanna Gagliardo, Janós Kende, Zsuzsa Csákány, Lajos Balázsovits und Nykiya Jancsó komplettieren den sorgfältigen Band und machen die Inszenierungsweise und Sensibilität des Künstlers nachvollziehbar: «Man kann sagen, dass er während der Vorbereitung einer Szene die allergrösste Aufmerksamkeit dafür aufbrachte, seinen Schauspielern einen Pfad aufzuzeigen, auch einen Bewusstseinszustand. Letzteren allerdings, so schien mir, erwartete er gleichermassen bereits von ihnen.» Filme, die Pfade abstecken und dadurch andere eröffnen. Und währenddessen: Jancsó selbst als Wanderer, der sich nach seiner internationalen Anerkennung als Filmautor bald in konstanter Bewegung fand, seine ungarische Heimat nach Osten und Westen hin umkreiste und aus der Ferne immer wieder neu betrachtete.

Seine weltweit sichtbarste Arbeit war dabei in Ungarn lange seine unsichtbarste: *Private Vices, Public Virtues / Vizi Privati, Pubbliche Virtù* (1976) war dort bis 1990 unzugänglich, während sich darin vielleicht am deutlichsten eine eingelöste künstlerische Freiheit abzeichnet. Die Ablehnung der österreichisch-ungarischen Monarchie formuliert sich als sinnliches Manifest und eröffnet in Jancsós Filmsprache eine einschneidende Evolution über den Formalismus seiner klassischen Phase hinaus. Eine Evolution, die sich bis in sein ironisches Spätwerk weiter fortführen sollte und die Erinnerung an den 2014 verstorbenen Meisterregisseur von jeder Eindimensionalität befreit.

Dennis Vetter

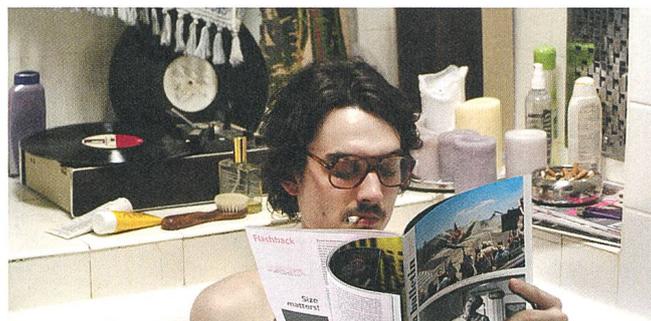
Schenken Sie sich
und anderen

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 €

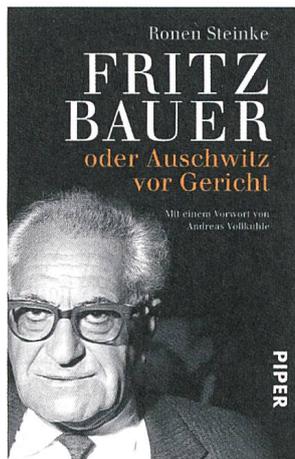
für Studierende und Lehrlinge,
mit Kulturlegi und AHV

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

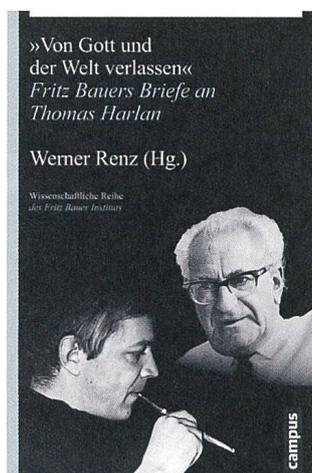
Ein deutscher Held



Ronen Steinke: *Fritz Bauer oder Auschwitz vor Gericht*. München, Piper, 2015 (Serie Piper 30709), 349 S., Fr. 16,90, € 10,99

Werner Renz (Hg.): *»Von Gott und der Welt verlassen«. Fritz Bauers Briefe an Thomas Harlan*. Frankfurt/M., Campus Verlag, 2015, 299 S., Fr. 36,80, € 29,90

Manche Filme zu zeithistorischen Themen wecken das Interesse, sich eingehend mit der Materie zu beschäftigen, so auch Lars Kraumes *Der Staat gegen Fritz Bauer*. Einen guten Einstieg bietet die Biografie von *Ronen Steinke*, Redaktor bei der *«Süddeutschen Zeitung»* aus dem Jahre 2013, gerade (mit kleinen Veränderungen) als Taschenbuch erschienen. In der Chronologie setzt Steinke immer wieder Akzente, so zu Bauers wahrscheinlicher Homosexualität, seiner jüdischen Herkunft und seinem Privatleben. Das Buch verbindet gute Lesbarkeit mit umfangreichem Quellenstudium und Zeitzeugenbefragungen, die Quellen werden in den Anmerkungen präzise nachgewiesen, nur gelegentliche atmosphärische Beschreibungen im Feuilletonstil (*«In Kopenhagen taut und regnet es ...»*) scheinen mir entbehrlich.

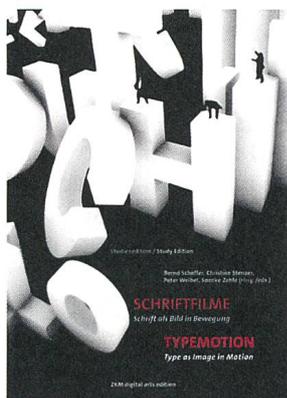


Die Freundschaft Bauers mit Thomas Harlan, Sohn des berühmten Filmregisseurs Veit Harlan (*Jud Süß*) und Ende der fünfziger Jahre auf eigene Faust in polnischen Archiven gegen NS-Täter ermittelnd, wird bei Steinke durch Zitate aus Harlans Werken, aber auch aus Briefen von Bauer dokumentiert. Diese Briefe liegen jetzt als Buch vor (Harlans Briefe sind leider nicht überliefert), eingeleitet durch Texte zu Bauer und Harlan. Die 131 Briefe, geschrieben zwischen dem 1. April 1962 und Mai 1968 und hier umfangreich von *Werner Renz* annotiert, zeugen von der nicht immer einfachen Freundschaft, die Bauer gleichermassen intellektuelle Auseinandersetzung, aber auch kurze Ruhepausen, Momente des Innehaltens und der Reflexion in seiner aufzehrenden Tätigkeit verschaffte. Bei der sah er sich mannigfaltigen Anfeindungen, auch im eigenen Hause, ausgesetzt, auf die er hier immer wieder zu sprechen kommt. Seit 1965 ist man per Du, aber es gibt auch immer wieder Missverständnisse und Kränkungen. Was vor allem aus der Lektüre deutlich wird, ist, wie sehr sich Bauer in seiner Arbeit aufrieb.

Frank Arnold

DVD-Box ↓

Schriftfilme – Studienedition



Bernd Scheffer, Christine Stenzer, Peter Weibel, Soenke Zehle (Hg.): *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung / Typemotion. Type as Image in Motion*. Karlsruhe, ZKM digital arts edition, 2015, deutsch/englisch, Gesamtlaufzeit: 19:50 h

«Der Film verändert und erweitert nicht nur die Potenziale der Schrift, vielmehr gilt auch umgekehrt: Durch die immer wieder erneuerte Konzentration auf die Typografie, auf das Schreiben gewinnt auch der Film selbst neue inhaltliche und formale Dimensionen», schrieb Bernd Scheffer in seinem Essay *«Wenn die Schrift im Film zum Hauptdarsteller*

wird» in *Filmbulletin* 4.15 und wies gleichzeitig auf eine geplante DVD-Box zum Thema hin. Nun ist diese Box als Studienedition beim Zentrum für Kunst- und Medientechnologie ZKM in Karlsruhe erschienen: eine prächtige Fundgrube, ein wahrhaft reichhaltiges Füllhorn an Beispielen. Die Box *«Schriftfilme»* umfasst 14 DVDs und ein dickes Booklet, in dem alle Beispiele mit den technischen Angaben, zwei bis drei Fotos und einem Kurztext (zweisprachig in Deutsch und Englisch und spezifisch auf die schrifttypischen Qualitäten der jeweiligen Beispiele eingehend) vorgestellt werden.

Besonders ergiebig und immer wieder haben sich Künstler und Experimentalfilmer vom Alphabet und der Schrift inspirieren lassen: Zehn der 14 DVDs versammeln Beispiele des künstlerischen Schriftfilms von 1924 bis heute. Das beginnt mit Marcel Duchamps *Anémic Cinéma* und Fernand Légers *Ballet mécanique* aus den zwanziger Jahren, geht über Maurice Lemaîtres *Le film est déjà commencé* von 1951 und lässt einen besonders ergiebige Arbeiten aus Fluxus-Zeiten und experimentellem Schaffen Ende der sechziger, anfangs der siebziger Jahre entdecken (von Ferdinand Kriwet, Peter Weibel, Klaus Peter Dencker, Ernst Schmidt jr., um nur einige der deutschen Namen zu nennen). Auch nach der Jahrtausendwende bricht die künstlerische Auseinandersetzung mit Schrift nicht ab, davon zeugen vier der grob chronologisch geordneten DVDs.

Eine der DVDs versammelt Auszüge aus Spielfilmen und Titelsequenzen mit exemplarischem Gebrauch von Schrift (vorwiegend aus der Stummfilmzeit), die DVD 12 Beispiele von Werbefilmen und TV-Motion-Design, Nummer 13 einschlägige Musikvideos und Nummer 14 Beispiele aus der Computer-Demoszene.

Aus urheberrechtlichen Gründen ist die äusserst ergiebige Box als Studienedition konzipiert und deshalb nicht ganz frei verkäuflich, sondern für Bibliotheken, Archive, Fach- und andere Hochschulen, Forschende und Lehrende gedacht und gegen entsprechende Bescheinigung direkt beim ZKM erwerbbar.

Josef Stutzer

Verlag Filmbulletin

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

ab 16. November 2015 neu:
Dienerstrasse 16
CH-8004 Zürich

Herausgeberin
Stiftung Filmbulletin

Redaktion
Tereza Fischer, Josef Stutzer

Inserateverwaltung,
Marketing, Fundraising
Lisa Heller
+41 52 550 50 56
inserate@filmbulletin.ch

Korrekturat
Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung
Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali,
Mirko Leuenberger, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand
galledia ag, Berneck

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Michael Ranze, Martin Girod, Uwe Lützen,
Stefan Volk, Erwin Schaar, Natalie Böhler, Patrick
Straumann, Hansjörg Betschart, Lukas Foerster,
Michael Pfister, Johannes Binotto, Oswald Iten,
Phillip Brunner, Frank Arnold, Ute Holl

Fotos

Wir bedanken uns bei: Cineworx, Basel; trigon-
film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse,
Photothèque, Penthaz; Outside The Box, Renens;
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle
Zürich, Elite Film, Filmcoopi Zürich, Frenetic
Films, Look Now! Filmverleih, Xenix Filmistribu-
tion, Zürich; Neue Visionen Filmverleih, Berlin;
Kommunalkino Metropolis, Hamburg; Real
Fiction Filmverleih, Köln; Weltkino Filmverleih,
Leipzig; Volko Kamensky, Grandfilm, Nürnberg;
Happiness Distribution, Paris; Viennale, Wien

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 350
November 2015
ISSN 0257-7852



Der Goalie bin ig (2014). Regie: Sabine Boss. Sonia Riesen als Regula und Marcus Signer als Goalie

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

Die Kunst des Realisten ist die Kunst der Tat. Bemerkungen zum Dokumentarischen

Kriege und ihre jeweils andere Sichtbarkeit provozieren ein gesteigertes Interesse für das Dokumentarische. Das gilt auch für die laufenden Kriege, die vor allem als Landkarten und Flüchtlingsströme gezeigt werden, als Karten und Ströme, weniger als Land und Leute.

Dem Dokumentarischen im Kino und in der Kunst nehmen wir das Versprechen ab, einen Kontakt herzustellen oder einen Kanal zu legen zu Dokumenten, die uns versichern, wir könnten die Zusammenhänge verstehen und also intervenieren. Genau diesen direkten Weg ins bessere Wissen versperrt aber das Dokumentarische. Es verweist zuerst auf die Schwierigkeit, unfassbare Ereignisse zu übertragen. *Loin du Vietnam* hiess ein Film, den französische Regisseure und Regisseurinnen 1967 in Paris gedreht haben. *L'Ambassade* hat Chris Marker 1973 mit einer tonlosen Super-8-Kamera inszeniert, vermutlich irgendwo in Paris, als Chronik von Ereignissen, die eine Stimme aus dem Off als Berichte und Gerüchte zusammenfasst, wie sie zur selben Zeit als Botschaften des Militärputsches von 9/11 aus Chile Europa erreichten. Okwui Enwezor hat Markers Film auf der diesjährigen Biennale in Venedig platziert, eine versteckte Chronik, kaum sichtbar im Licht der umgebenden Räume.

Im Ausstellen der eigenen Medialität verweist Dokumentarisches auf Wahrheit als eine Prozedur der Wahrnehmung. Zwei kürzlich erschienene Texte diskutieren die gegenstrebigsten Kräfte, aus denen Dokumentarisches entsteht: Harun Farocki entwickelt die Spannung des Dokumentarischen aus der Verhandlung von *Kontrolle und Kontingenz*. Benjamin Buchloh beschreibt dokumentarisches Arbeiten im Spannungsfeld von *Dekor und Dokument*. Beide Texte, so scheint

es, halten ihre Überlegungen durch Allianzen zusammen.

Dekor, als Verfahren der Aneignung, verbunden mit Formen der Dokumentation sei, so Buchloh, «zentrale Herausforderungen der Gegenwart». Während Gesten des Dekors versuchten, Formen der Erinnerung vor ihrer endgültigen Auslöschung durch das Spektakel zu retten, artikuliert sich im Dokument unterdrückte Geschichte und vergessenes Politisches. Daher zeigt sich Dokumentarisches in Buchlohs Beispielen präzise in medialen Formen: in der Kartografie, die verschiedene Werke auf der Biennale als Stillstellung und Beherrschung sozialer Prozesse bearbeiten; in Fotoarchiven und Fotoagenturen, in deren Ordnungen Ereignisse zu ikonischen werden oder einfach verschwinden. Auch Chroniken organisieren zuerst zeitlich, wofür es noch keine richtige Ordnung gibt. Sie sind Medien einer laufenden Geschichte und zeigen immer zugleich an, dass zwischen den aufgezählten Ereignissen etwas fehlt. Im Verweis auf das Fehlende und den Riss entsteht das Dokument.

Harun Farocki untersucht den Effekt des Dokumentarischen im Kino ebenfalls an medialen oder filmischen Formen: an Einstellungen oder Kamerabewegungen, die symptomatisch anzeigen, dass der Ablauf der Ereignisse nicht vorhersehbar ist. Suchbewegungen, sekundenlang ziellos, bevor sie die entscheidende Handlung in einer Einstellung finden, dokumentieren das Verhältnis von Wissen und Nichtwissen in einer Situation. Die Kamera zeigt sich im dokumentarischen Kino als Beobachterin und als Beobachtete zugleich. Dieselbe Strategie aber wird auch in inszenierten Filmen eingesetzt: Die Schauspielerinnen bei Philippe Grandrieux dürfen Handlungen nicht wiederholen, damit der Kameramann immer neu suchen muss, was er aufnehmen wird. Im Moment der Kontingenz werden auch inszenierte Filme zu dokumentarischen. Für *Chronik der Anna Magdalena Bach*, einen Spielfilm, der das sehr schwierige Musizieren in ununterbrochenen Einstellungen dokumentiert, hat Jean-Marie Straub das 1968 mit Brecht formuliert: «Die Wahrheit herauszugraben, unter dem Schutt des Selbstverständlichen, das Einzelne auffällig zu verknüpfen mit dem Allgemeinen, im grossen Prozess das Besondere festzuhalten, das ist die Kunst des Realisten.»

Der grosse Prozess der Geschichte ist inzwischen selbst ins Mediale gerutscht. Die Sichtbarkeit der Kriege sind Bilder der Welt, in denen das Einzelne und Partikulare im elektronischen Rauschen verschwinden. Kontrolle und Kontingenz verschränken sich zu statistisch steuerbaren Anordnungen. Farocki hat das in seinen vielen Untersuchungen der

Kopplung von Visualisierungs- und Waffensystemen rekonstruiert. Der laufende Krieg weitet sich aus. Was wird sichtbar? Was ist Dekor, was Dokument?

Samirs *Iraqi Odyssey* blättert Evidenzen in einer Art Hyperdeko auf die Leinwand. Der Film ist eine schonungslose Chronik in 3D, der Familien und der irakischen Geschichte. Aus dem Rauschen der Bilder evakuiert Samir jene, die aufrufen, wovon seine Verwandten sprechen: vom Traum eines modernen kommunistischen Irak — und seiner systematischen Zerstörung. Es ist eine Chronik des 20. Jahrhunderts aus der Perspektive des Mittleren Ostens, um dessen Ressourcen die Supermächte nicht aufhören zu kämpfen. Der Bilderbogen wird zum Dokument, weil er von «einem kleinen Fleck und einem Riss», wie Aziz Ali am Anfang des Films singt, durchzogen ist. Diese Odyssee kennt keinen *nostos*, keine Heimkehr. Samirs Film schliesst mit einem Zitat. Wie in der *Chronique d'un été* von Rouch und Morin diskutieren die Protagonisten am Ende über den Rohschnitt des Films. Traum, Theorie, Hypothese, Tat und Revolution: Onkel Jamal erinnert daran, dass wir verstehen können und also intervenieren müssen. Das Kino hilft, weil der Riss der Welt da auch durch uns geht.

Das Dokumentarische ist eine sehr komplexe Form rekursiver Wahrnehmung. Irritation, Verunsicherung und Ambivalenz sind seine ästhetischen Verfahren. Es zwingt dazu, ständig aufs Neue jene Grenze zu verhandeln, an der das Selbstverständliche ins Unfassbare umkippt, an der sich ein stabiles Weltbild als Ruinenlandschaft zeigt, in der uns Utopisches als ganz alte Erfahrung entgegenkommt, an der das Offenbare plötzlich sichtbar wird. Im Dokumentarischen, als Kino und als Kunst, ist der Abstand zwischen Bild und Störung, Körper und Symptom, Botschaft und Lager auf ein Minimum reduziert. Darin liegt die Chance, das Muster der Wahrnehmung zu ändern.

Ute Holl

- Harun Farocki: «Über das Dokumentarische», Zeitschrift für Medien und Kulturforschung 6/1/2015, S. 12–19
- Benjamin Buchloh: «Biennale on the Brink», Artforum, September 2015, S. 314
- Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, Filmkritik 10, 1968, S. 694
- An der Duisburger Filmwoche (2.–8. 11.) ist *Iraqi Odyssey* mit vier weiteren Schweizer Dokumentarfilmen zu sehen.
- Ute Holl ist Professorin für Medienwissenschaft an der Universität Basel. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Medienästhetik und Wahrnehmungstheorien, mediale Anthropologie und experimentelles Kino sowie Kinosound und Elektroakustik.

KINO
BAR
HOUDINI
OPEN NOW!

Badenerstr. 173 Zürich

kinohoudini.ch



OFFICIAL SELECTION
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES



Winner
Official Competition
Zurich Film Festival

Sigurður Sigurjónsson Theódór Júlíusson

RAMS

(HRÚTAR) Ein Film von Grímur Hákonarson



Grosser Wettbewerb: Reise nach Island
zu gewinnen mit Island Tours!
Teilnahme siehe www.xenixfilm.ch



AB 26. NOVEMBER IM KINO

