

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 352

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: 23.02.2026

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



Das Welschlandwunder Rückblick auf die Groupe 5 S. 6
Kleiner Unterschied, grosse Wirkung Dialekt im Film S. 59



DIE DUNKLE SEITE DES MONDES

21.1.2016

von Stephan Rick
mit Moritz Bleibtreu, Jürgen Prochnow

4.2.2016

NICHTS PASSIERT

von Micha Lewinsky
mit Devid Striesow, Annina Walt,
Max Hubacher

KEEPER

von Guillaume Senez
mit Kacey Mottet Klein, Galatea Bellugi

25.2.2016

THE CHINESE RECIPE

Mutig und Klug
von Jürg Neuenschwander

17.3.2016

19.5.2016

LE MIRACLE DE TEKIR

von Ruxandra Zenide
mit Dorothea Petre, Elina Löwensohn

POLDER

von Samuel Schwarz, Julian M. Grünthal

Frühjahr 2016

Frühjahr 2016

DAS LEBEN DREHEN

Wie mein Vater versuchte das Glück festzuhalten
von Eva Vitija

Ich habe mit sehr vielen Regisseuren gearbeitet,
deren Stil auf der Improvisation beruht ...
Da muss man als Kameramann eben schnell auf
das reagieren, was vor der Kamera passiert!

Vilmos Zsigmond (1930–2016)

Scarecrow (1973) Gene Hackman und Al Pacino, Regie: Jerry Schatzberg, Kamera: Vilmos Zsigmond



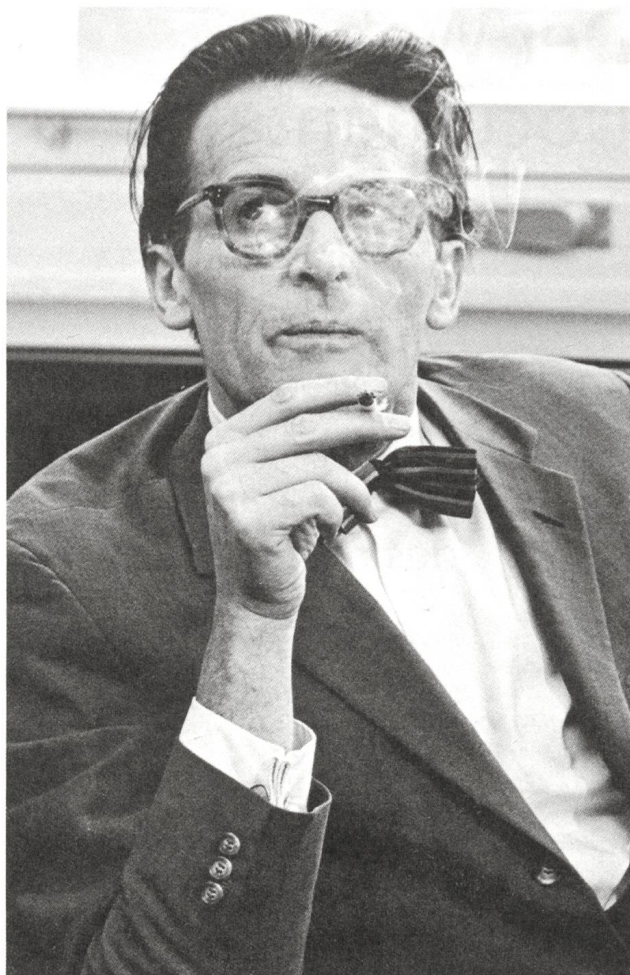
Das Welschlandwunder

Essay
von Martin Walder
S. 6–16

Rückblick auf die Groupe 5



Der Goalie bin ig (2014) Markus Signer



Charles mort ou vif (1969) François Simon

Kleiner Unterschied, grosse Wirkung

Essay
von Tereza Fischer
S. 59–65

Dialekt im Film

Der Web Documentary

Essay
von Till Brockmann
S. 67–71

Wenn die Realität nur einen Klick weit entfernt ist

Editorial

S. 5 Die Kleinen und
die Grossen
von Tereza Fischer

Der Spoiler

S. 17 Mord in der Post-
kutschenstation
von Simon Spiegel

Kinovamp

S. 18 Louise Brooks
von Martin Girod

Ausstellung

S. 20 Film Implosion!
von Eva Kuhn

La grande illusion

S. 22 Im Labyrinth
der Echos
von Gerhard
Midding

Fade in/out

S. 24 Wenn keiner
weiss, wie es geht.
von Uwe Lützen

Flashback

S. 52 Extremitäten
von Julia Marx

Soundtrack

S. 54 Musikalische
Spurensuche
von Oswald Iten

Close-up

S. 56 Aussicht auf
Verdrängung
von Johannes
Binotto

Kurz belichtet

S. 73 3 DVDs
6 Bücher

Impressum

S. 79

Abblende

S. 80 Filmiland Sudan
von Judith Wyder

Kritik

S. 25 The Revenant
Alejandro G. Iñárritu
von Oswald Iten

S. 28 Above and Below
Nicolas Steiner
von Kim Schelbert

S. 29 El abrazo de la serpiente
Ciro Guerra
von Stefan Volk

S. 31 Für eine schöne Welt
Erich Langjahr
von Pierre Lachat

S. 35 Nichts passiert
Micha Lewinsky
von Michael Pekler

S. 36 La buena vida
Jens Schanze
von Stefan Volk

S. 37 La loi du marché
Stéphane Brizé
von Philipp Stadelmaier

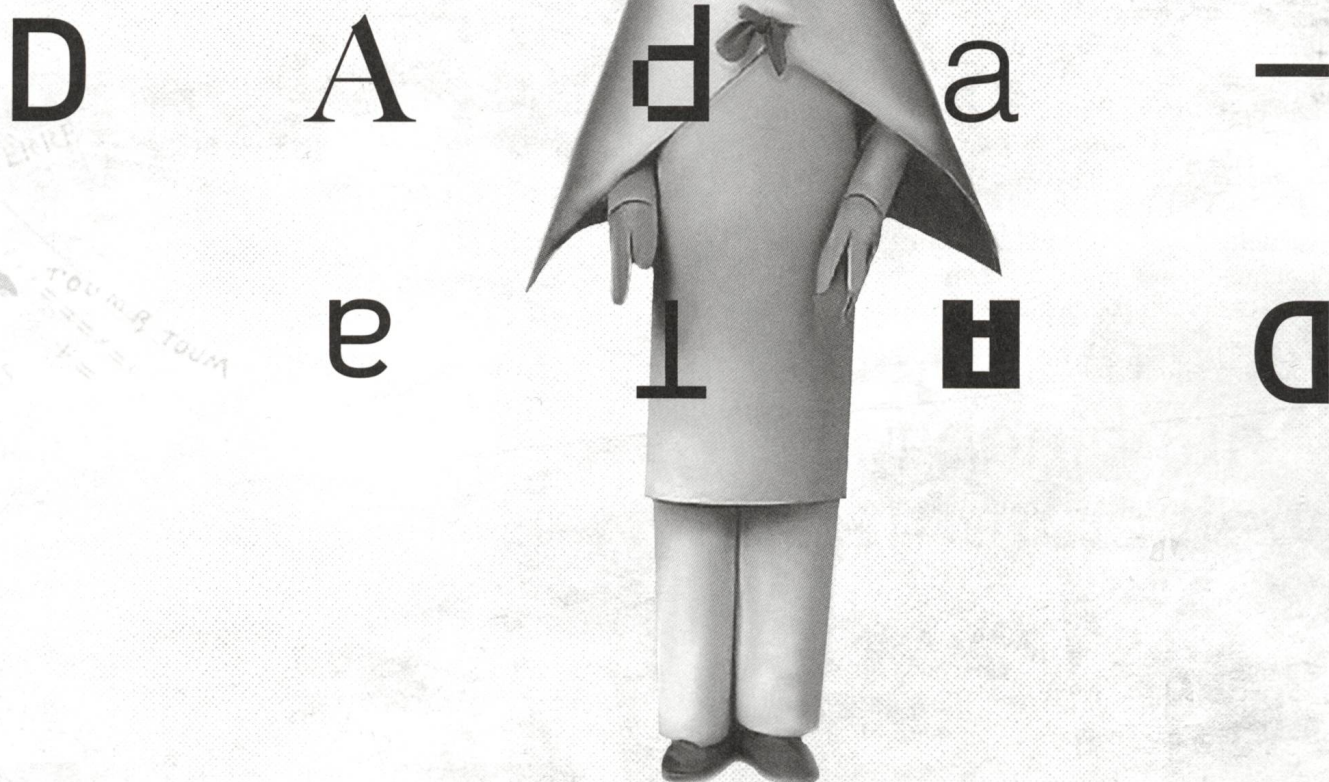
S. 41 The Hateful Eight
Quentin Tarantino
von Oswald Iten

S. 44 Keeper
Guillaume Senez
von Tereza Fischer

S. 47 Spotlight
Tom McCarthy
von Michael Ranze

S. 49 Die Schwalbe
Mano Khalil
von Hansjörg Betschart

S. 50 Comme un avion
Bruno Podalydès
von Frank Arnold



SRG SSR

Ab 5. Februar 2016 auf www.dada-data.net

En ligne sur www.dada-data.net
dès le 5 février 2016

Die Kleinen und die Grossen

Vom 21. bis 28. Januar hält die Schweiz in Solothurn wieder Rückschau auf die Landesfilmproduktion eines ganzen Jahres. An den Solothurner Filmtagen wie an allen Filmfestivals sind dabei viele spannende kleine Produktionen zu entdecken: Kurzfilme, Video-clips, Fernsehserien, Dokumentarfilme und Low-Budget-Produktionen. Zu sehen werden natürlich auch die «grossen» Filme sein, die im Kino sicher ihr Publikum finden. In dieser Ausgabe sind gleich vier von ihnen besprochen: der Eröffnungsfilm *Die Schwalbe*, *Nichts passiert*, *Above and Below* und *Keeper*.

In den Kinos gehören diese Schweizer Filme im Vergleich zu den Blockbustern dann aber wieder zu den Kleinen. Unser Anliegen ist es, dieses Filmschaffen in den Fokus zu rücken und vor allem eine vertiefte Auseinandersetzung mit den medial eher unauffälligen Filmen, mit Experimenten oder medialen Grenzüberschreitungen zu ermöglichen. Das heisst nicht, dass wir die Grossen ausschliessen, sondern einen Dialog zwischen den Formen und Kulturen fördern.

Die erste Ausgabe 2016 vereint drei ganz unterschiedliche Themen, die einiges gemeinsam haben: Sie sind alle nicht nur auf die Kinoleinwand ausgerichtet, und sie umkreisen einen äusserst übersichtlichen Bereich der Filmgeschichte, der Produktion respektive der Rezeption: Martin Walder blickt zurück auf ein Phänomen im Welschschweizer Filmschaffen, auf die Groupe 5. Er zeigt dabei auf, «wie viel von einer glücklichen Konstellation und Pragmatismus abhängt, die einer Idee zum Durchbruch verhelfen können». Alain Tanner, Claude Goretta, Jean-Louis Roy, Michel Soutter und Jean-Jacques Lagrange, fünf junge Filmemacher, haben sich in den sechziger Jahren zusammengefunden, mit kleinen Fernsehproduktionen angefangen und schliesslich Schweizer Filmgeschichte geschrieben.

Die Zeit der Groupe 5 steht auch für eine Periode in der Schweizer Filmgeschichte, in der der Dialektfilm nach einer blühenden Phase einbrach. In der Welschschweiz war die Mundart ohnehin kein Thema, und hinter dem Röstigraben verzichtete man vorübergehend auf die suspekt gewordene Volksnähe des Schwiizerdütsch. Seit gut zwanzig Jahren aber erfreuen sich Dialektproduktionen grosser Beliebtheit. Dennoch werden immer wieder unnatürliche Dialoge und «falsche» Mundart bemängelt. Wir haben einen Focal-Kurs für Schauspielerinnen und Schauspieler zu diesem Thema besucht und jene befragt, die sich dem Dialekt im Film widmen.

Schliesslich betrachtet Till Brockmann eine neue Form des Dokumentarfilms, den Webdoc oder Web Documentary. Die Digitalisierung ermöglicht neue Formen von Multimedialität und vor allem auch von Rezeption. Betrachter respektive User spielen eine neue, aktive Rolle und tragen teilweise sogar zu den Projekten bei. Als Zuschauer lässt man sich



Charles mort ou vif (1969) Politique des collaborateurs

weniger als im traditionellen Dokumentarfilm Zusammenhänge nur präsentieren, sondern lässt sich im Idealfall mit Gewinn ablenken, umlenken und überraschen, in Eigenregie.

So oder so, wir wünschen Ihnen für das Kinojahr 2016 viele kleine und grosse Entdeckungen.

Tereza Fischer



Le fou (1970) François Simon und Claude Goretta bei den Dreharbeiten

Les arpenteurs (1972) Jean-Luc Bideau und Marie Dubois, Regie: Michel Soutter



Das Welschland- wunder



Martin Walder

Martin Walder lebt als Kulturjournalist in Genf und Zürich. Nach der Promotion über Ödön von Horváth erste Spuren abverdient als Redaktor für Film/Radio+Fernsehen/Tourismus in der NZZ bei Martin Schlappner. Theater- und Literaturkritik. Von 1978 bis 2002 bei DRS2 in leitenden Funktionen tätig; Redaktor/Moderator von Sendungen wie «Reflexe», «Passage2», «Musik für einen Gast». 2002–2009 bei der NZZ am Sonntag zuständig für Film und E-Musik. 2011–2015 Mitglied der Auswahlgruppe für die Semaine de la critique am Filmfestival von Locarno.

Rückblick auf die Groupe 5



L'invitation (1973)
Rosine Rochette und Jean-Luc Bideau, Regie: Claude Goretta



In den sechziger Jahren herrschte in Europas Film-schaffen Aufbruchstim-mung. In der Schweiz schlossen sich fünf welsche Filmemacher zusammen und entdeckten im Bereich des Spielfilms das Nie-mandsland. Als Groupe 5 schrieben sie Filmgeschichte.

Am Anfang war nicht nichts. Aber sicher war da keine eigentliche Filmszene. Was es gab: einzelne Filmer, hüben wie drüben des Röstigrabens. Im Welschland wurde um 1960 der Neuenburger Mittelschullehrer und Filmer Henry Brandt zur ersten Referenzfigur im Dokumentarischen, namentlich mit *Quand nous étions petits enfants*, dem Porträt des jurassischen Weilers Les Taillères und seiner Dorfschule. Die Expo 64 in Lausanne bündelte erste gemeinsame (aber vergebliche) Projekt-Energien von Filmemachern wie dem Chaux-de-Fonnier Brandt (*1921) sowie den Genfern Alain Tanner (*1929) und Claude Goretta (*1929).¹ Realisiert wurden Brandts fünf Kurz-filme zum Thema *La Suisse s'interroge*. Sie setzten sich im kollektiven Gedächtnis des Landes fest. Die grossen, tristen Augen von Brandts kleinem Sohn Christophe im Fond des Autos beim sonntäglichen Familienausflug widersprachen der «course au bon-heur» im Titel jener Episode unvergesslich. Einzelne Filmer traten mit ersten Dokumentarfilmen hervor, Tanner zum Beispiel mit *Ramuz, passage d'un poète* (1961) oder *Les apprentis* (1964), Goretta mit *Grande Dixence* (1960). Weitere wie Claude Champion und Yves Yersin sollten folgen.

Jean-Louis Roy (*1938) wagte sich an den Kino-spielfilm: *L'inconnu de Shandigor* wurde 1967 in den Wettbewerb von Cannes eingeladen. Und dann, am Ende des Jahrzehnts, nach Michel Soutters ersten, bil-ligst fabrizierten *fictions*, das frühlingshafte Aufblü-hen eines helvetischen Spielfilms in der Romandie.

Es gehorcht einem Zauberwort, das *Le Groupe 5* lautet, und steht auch dafür, wie viel von einer glück-lichen Konstellation und Pragmatismus abhängt, die einer Idee zum Durchbruch verhelfen können.

Dazu muss man an zweierlei erinnern. Zum einen wurden Spielfilme vom Bund erst ab 1971 (mit Tanners *La salamandre*) gefördert. Zweitens ist ein näherer Blick auf das Verhältnis von Kino und Fern-sehen damals nötig. Und da herrschte in Bezug auf *fiction* generell erst einmal Berührungsscheu: «La TV, c'était la technique; le cinéma, c'était l'art», zwei Welten, zwei Visionen für sich, so hat es der Pionier Jean-Jacques Lagrange auf den Punkt gebracht.² Gleichwohl war in Genf – ganz im Gegensatz zur Deutschschweiz – ein Nährboden für Gemeinsames gegeben, und es begegneten sich die zwei Welten, die bei näherem Hinsehen einander so fremd gar nicht waren, in der Groupe 5 – zu beider Nutzen, zumin-dest für eine kurze Zeitspanne. Wie war das möglich?

Filmtalentschmiede Fernsehen

Eine Voraussetzung war, dass in der Genfer Fernseh-anstalt zu jener Zeit kreative Köpfe mit filmischem Temperament am Werk waren. Teils sind sie dort angestellt, so Claude Goretta und Jean-Jacques Lagrange. Teils sind sie mit der Télévision in regel-mässiger Zusammenarbeit verbunden: Alain Tan-ner, Michel Soutter, Jean-Louis Roy. Sie haben schon zuvor füreinander gearbeitet: die Genfer Uni-Film-klubfreunde Tanner und Goretta in ihrer legendären preisgekrönten London-Impression *Nice Time* (1956), Roy zum Beispiel als Cutter von Gorettas frühem Do-kumentarfilm *Grande Dixence*, Soutter zunächst als Assistent und Autor von Goretta, der selber nach sei-ner Rückkehr von London durch seinen Schulkame-raden Lagrange zum welschen Fernsehen gestossen ist. Lagrange wiederum ist 1954 ein Mann der ersten Stunde bei der neuen Télévision genevoise gewesen.

Sie sind Freunde, die sich im Kern als Filmema-cher, als *cinéastes*, verstehen wollten – nicht primär gegen das Fernsehen als Medium gerichtet, sondern innerhalb ihres Selbstverständnisses als *téléastes*. Soutter und Goretta sind besonders vielseitig, man schreibt und inszeniert zum Beispiel sogenannte Dra-matiques, also aufgezeichnete Studioproduktionen (eigene oder nach Theatervorlagen), man dreht Fern-sehfilme oder bereist für dokumentarische Enqueten und Porträts die Kontinente von Fernost bis Feuer-land. «Continents sans visa» heisst das journalistische Tummelfeld im 30-Minuten-Format, zwischen 1959 bis 1969 das informativ-feuilletonistische Flaggschiff des welschen Fernsehens mit internationalem Re-nommee. Dessen in unserem Zusammenhang wich-tige Spezialität: Nicht die damals üblichen Dreier-equipen, bestehend aus Journalist, Kameramann und Tontechniker, machen sich auf die Pirsch, sondern man ist zu viert. Mit einem Journalisten vom Fach zur Seite ist der *réalisateur* als der filmische Gestal-ter für einen Beitrag zuständig. Interessenkonflikte vorprogrammiert? Der Genfer Schriftsteller Nicolas Bouvier hat folgende hübsche Hierarchie definiert:

Sie sind Freunde, die sich im Kern als Filmemacher, als cinéastes, verstehen wollten – nicht primär gegen das Fernsehen als Medium gerichtet, sondern innerhalb ihres Selbstverständnisses als téléastes.



Le fou (1970) François Simon und Camille Fournier, Regie: Claude Goretta

Charles mort ou vif (1969) Marcel Robert und François Simon, Regie: Alain Tanner





James ou pas (1970) Michel Soutter und Darsteller bei den Dreharbeiten



Le retour d'Afrique (1973) Alain Tanner (mit Brille) und Renato Berta bei den Dreharbeiten

«Le réalisateur est le roi. Le caméraman vice-roi. Le journaliste prince-consort»³ – König, Vizekönig, Prinzgemahl also.

Und die Könige träumen vom Spielfilm. Doch Kinofilme in schweizerischer Manufaktur herzustellen, bedeutete in Sachen Produktion den Gang ins Niemandsland. Und Niemandsland betreten hiess, einen grossen Schritt zu wagen, unter welchen Voraussetzungen auch immer. Und warum nicht mit der leichten, mobilen und synchronisierbaren 16-mm-Kamera- und Direktonteknik, die international das Fernsehen eben erobert und auch die Direct-Cinema-Bewegung ermöglicht hat? Soutters erste Filme wie *La lune avec les dents*, *Haschisch* und *La pomme* kosteten jeder weniger als 50 000 Franken. Seine Courage löste den Wunsch aus, sich künftig auf eine finanzielle und produktionelle Basis abstützen zu können: «Pour donner un sens à mes expériences de tournages, je sentais le besoin de transformer mes expériences personnelles en expériences collectives. J'étais sûr que mes méthodes artisanales pourraient être utiles à d'autres, mais pour cela, il me fallait trouver une idée de production. Je pensais surtout à mes amis Tanner et Goretta ...»⁴

Warum also nicht dort anklopfen, wo man bereits tätig war? «Comme il n'y avait pas d'industrie cinématographique en Suisse, nous étions obligés au départ de nous adresser au seul producteur existant de long métrage, en l'occurrence la télévision.»⁵ 1968 geht man also auf den Direktor der TSR und den Chef der Abteilung Dramatik zu. Ziel ist, «de convertir les dramatiques télévisées en films de cinéma».⁶ In René Schenker hat das welsche Fernsehen seit 1958 einen Direktor, wie es ihn sich nur wünschen kann. Der studierte Musiker, früherer Preisträger des renommierten Concours de Genève und Bratschist im Orchestre de la Suisse Romande, ist schon Initiant des Genfer Fernsehexperimenten gewesen und steht danach dem welschen Fernsehen vor (von 1973 bis zur Pensionierung 1985 leitet er die ganze RTS). Schenker hat ein offenes Ohr. Er spürt das Potenzial des Vorschlags; auch will er in durchaus eigenem Interesse seine besten Arbeitskräfte nicht verlieren. Und so gelingt es, mangels einer tragfähigen einheimischen Filmproduktion, das Fernsehen weniger als Koproduzenten denn, bei hälftigem finanziellem Engagement, als eine Art Vorkäufer von Filmen lokalen und nationalen Charakters zu gewinnen.

Eine Win-win-Situation

Der Pfiff an der Sache ist für die Filmher, dass sie ihre in individueller künstlerischer und produktioneller Verantwortung, also auch nicht mit Fernsehesequipment hergestellten Werke vor der TV-Ausstrahlung in den Kinos von Schlüsselstädten während eines Jahres auswerten können. Das Fernsehen wiederum bekommt die Chance, Kinofilme billiger als die eigenen Dramatiques und aktuell ins Programm nehmen zu können. Aktueller jedenfalls, als die gängige Auswertungsregel für kommerzielle Leinwandproduktionen auf dem Bildschirm es gestattete. Überdies

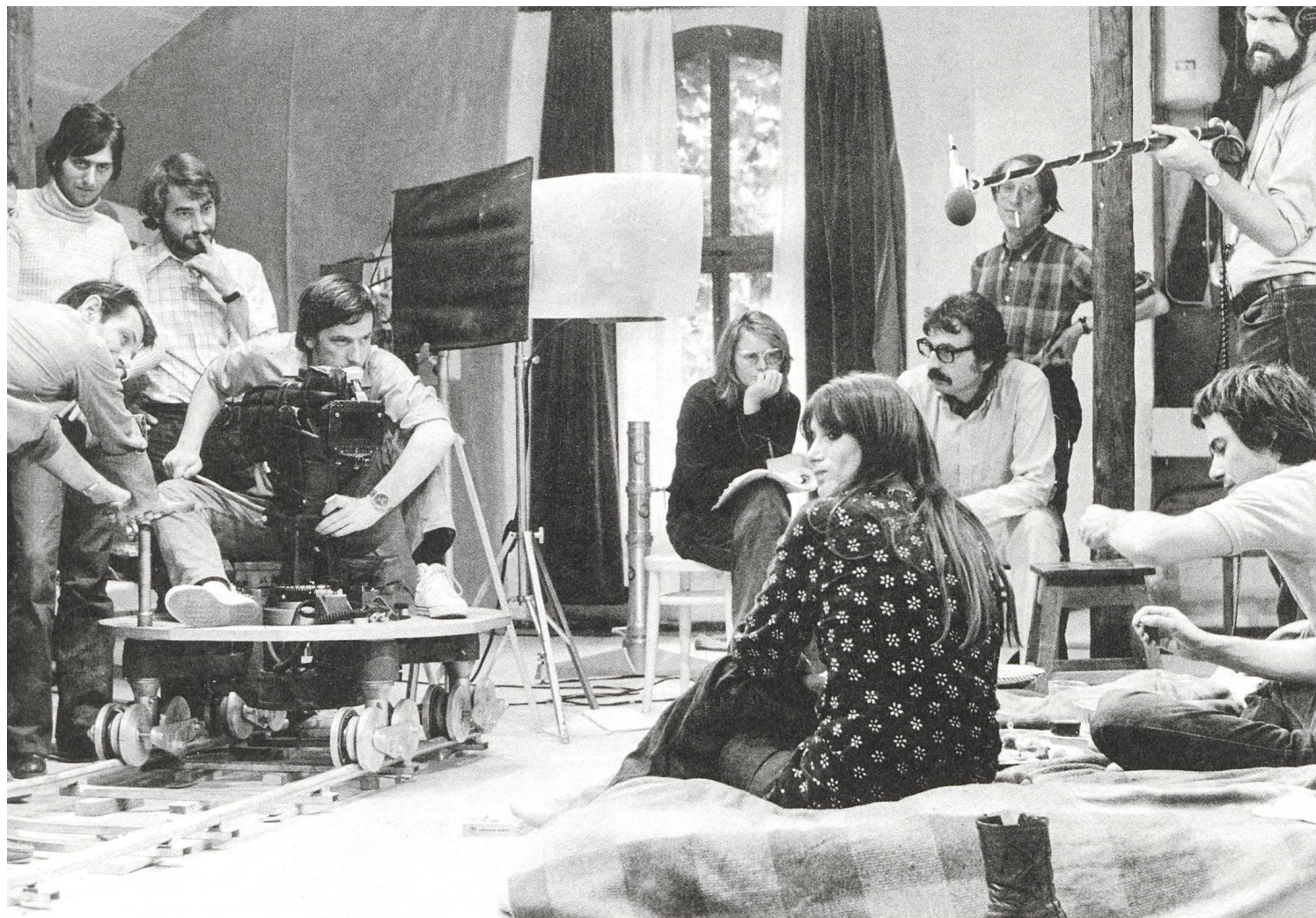
handelt es sich um Werke aus dem eigenen Land, die «eigenen Angelegenheiten» betreffend, oder wie Alain Tanner es formuliert hat, um originale Filme «d'expression nationale».⁷

Eine erste Vereinbarung, ein erster Accord 1969/70 mit je 60 000 Franken Zuwendung ermöglichte Tanners *Charles mort ou vif*, dann Soutters *James ou pas*, Roys *Black out* und Goretas *Le fou*; ein zweiter 1971/72 mit je 80 000 Franken Soutters *Les arpenteurs* sowie teilweise Tanners *Le retour d'Afrique* und Goretas *L'invitation*. Die Gruppe der fünf bestand da also eigentlich noch aus dreien, wobei an die Stelle des krankheitshalber verhinderten Lagrange Yves Yersin hätte treten sollen. Für den 1938 geborenen Jean-Louis Roy sollte es in diesem Rahmen bei *Black out* bleiben, dem Bunkerdrama eines dem Wahnsinn verfallenden älteren Paares. Generell ging es in dem Vertrag nicht darum, möglichst viele Mittel «abzuholen», sondern vertragliche Sicherheit zu gewährleisten. Tanner, so wird sein Freund Soutter später resümieren, «avait troué le mur de l'indifférence. Il a été l'impulsion. Nous étions l'objet d'une curiosité attentive. Ensuite nos succès firent connaître ce nouveau cinéma suisse, aussi bien en Suisse qu'à l'étranger.»⁸

Der neue Schweizer Spielfilm wird an internationalen Festivals wie Cannes und Locarno gezeigt und heimst Preise ein. Und das Publikum zieht nach. *La salamandre* (1971 ausserhalb der Groupe 5 produziert) bedeutet den Durchbruch mit 64 Wochen Laufzeit allein in Paris; das (frankophone) Ausland beginnt sich für Koproduktionen zu interessieren. Eitel Minne also? Auf Rosen bettete sich das junge Filmschaffen damit gewiss nicht; den Autoren blieb genug Ungewissheit und (auch zeitlicher) Aufwand mit dem eigenen Arbeitsanteil am Schreiben, an Finanzierung, Produktion und Verleih ihrer Filme. Abgesehen davon, dass sie ihren Lebensunterhalt anderweitig zu bestreiten hatten. Diese ihre Realität hielten sie denn auch René Schenker in einer Stellungnahme in der Zeitschrift «Radio-TV – je vois tout» vor, nachdem jener in derselben Publikation

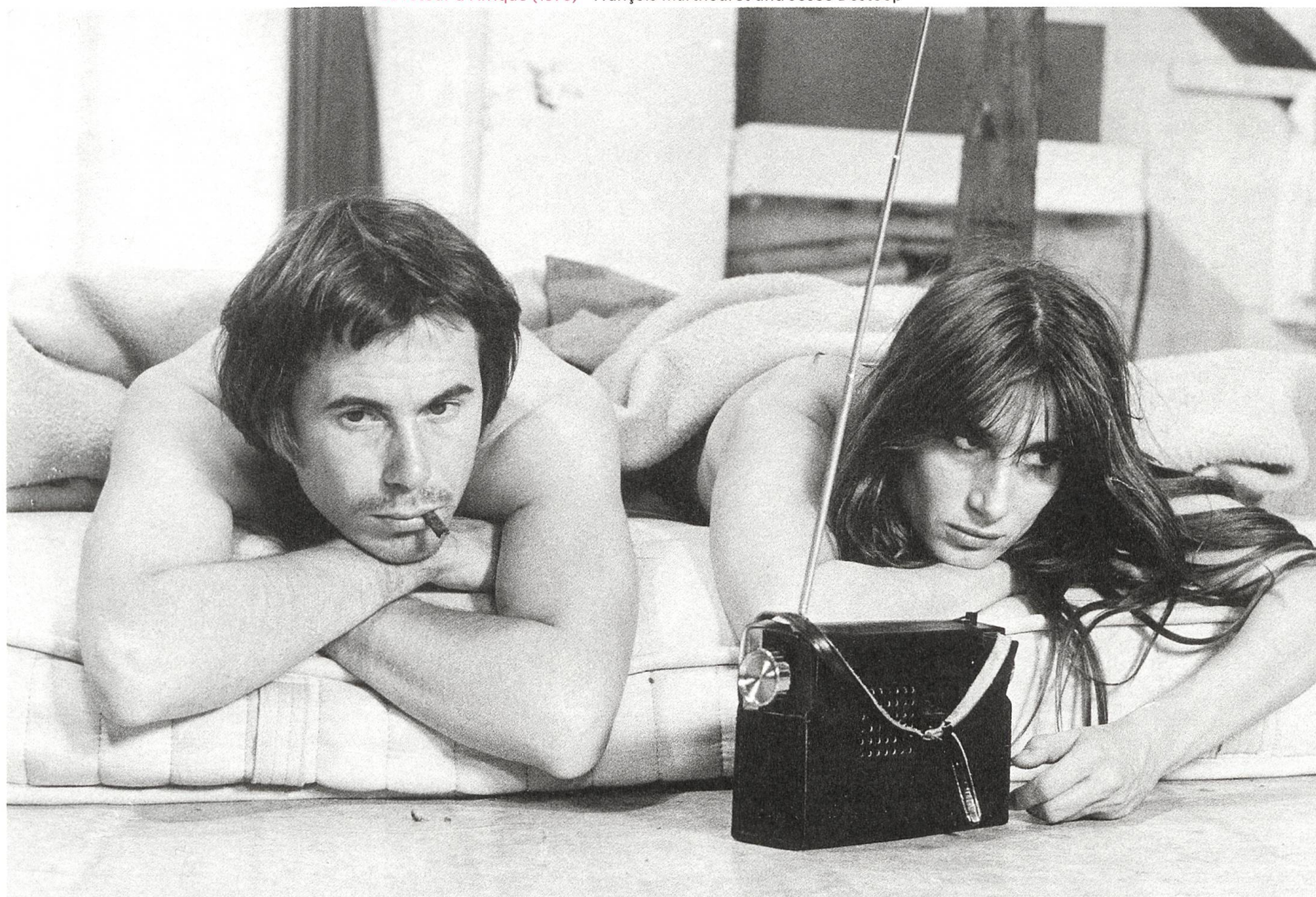
→ Autour du Groupe 5

Im Laufe dieses Jahres erscheint, herausgegeben von der Cinéma-thèque suisse in Zusammenarbeit mit der RTS, eine DVD-Box zum Thema «Autour du Groupe 5». Sie enthält als Langfilme von Jean-Louis Roy *L'inconnu de Shandigor* (1967) sowie ab dem Originalnegativ restaurierte Fassung von Michel Soutters *Les arpenteurs* (1972). Alain Tanner ist vertreten mit seinem für «Aujourd'hui», dem Langformat von «Continents sans visa», produzierten *Docteur B., médecin de campagne* (1968), Jean-Jacques Lagrange mit *L'assassinat de Bob Kennedy* (1968), dem einzigartigen Dokument des Zufalls, als die Equipe von «Continents sans visa» eine Woche lang in den USA die Primaries-Kampagne von Robert Kennedy verfolgt hatte – und plötzlich Fernsehgeschichte schrieb. Das brisante Material von der Mordnacht des 6. Juni, einem Dienstag, musste von Lagrange persönlich mit dem Nachtflug auf den Donnerstag nach London gebracht werden und konnte erst von da aus in den News-Exchange der Eurovision eingespielt werden. In Genf gingen die stärksten Rushes am Donnerstagabend über den Sender; eine stündige Montage des ganzen Materials von acht Tagen folgte am Montag darauf. Sie wurde mit einem Emmy Award preisgekrönt. Claude Goretta schliesslich ist mit dem für «Temps présent», der Nachfolgesendung von «Continents sans visa», gedrehten Feature *Les motards* (1972) vertreten. Ein rund 80-seitiges Booklet sowie halb-stündige Porträts der fünf Filmemacher und ein Interview mit dem Schauspieler Jean-Luc Bideau, neben dem kürzlich verstorbenen Jacques Denis sozusagen das Gesicht der Groupe 5, vervollständigen die Box. (mw.)



Le retour d'Afrique (1973) bei den Dreharbeiten

Le retour d'Afrique (1973) François Marthouret und Josée Destoop



James ou pas (1970) Jacques Denis, Regie: Michel Soutter



sein Bedauern kundgetan hatte, dass für die Saison 1970/71 keine weiteren Drehbücher zur Prüfung eingereicht worden seien.⁹

Was das Fernsehen betrifft, ist den Vereinbarungen mit der Groupe 5 durchaus auch eine gewisse Feigenblattfunktion in der quasi öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt zugeschrieben worden, die in den Nachwehen des 68er-Mai im Jahr 1971 eine akute Krise durchmachen sollte.¹⁰ Und seitens der Filmemacher hat Tanner viele Jahre später freimütig bekannt: «En fait on voulait s'extraire de cette télévision. A l'époque cette solution était la plus arrangeante, pour les deux parties. C'était très bien ainsi.»¹¹ Wobei daran zu erinnern ist, dass Tanner ganz im Gegensatz zu Goretta aus seiner Distanz zum Medium Fernsehen nie ein Hehl gemacht hat.

Die grossen Drei

Michel Soutter (1932–1991) liess sich am meisten auf die Äste hinaus; er gilt als der Träumer, der Poet der Gruppe. Seine Filme erzählen höchstens in Fragmenten Geschichten. Geschichten interessierten ihn nicht: «Was mich am meisten berührt, sind Begegnungen, der Zufall von Begegnungen, alles, was sich um Personen schlingt und wieder löst.»¹² Das öffnet sich in *James ou pas* (1970) gar von der verlässlichen Realität weg zur eventuell blossen Einbildung des Geschehnisses um einen Taxifahrer und den Herrn James, der am Ende tot auf einem Feld aufgefunden wird. Soutters auch sehr erotisches Universum wird quasi von verborgenen psychischen Transversalen mit Berührungspunkten durchmessen – der Filmtitel *Les arpenteurs* (*Die Landvermesser*, 1972) spielt ironisch verkehrt auf die Unzuverlässigkeit der Rationalität an.

Alain Tanner andererseits ist der politische Kopf. Bei ihm wird essayistisch geredet, analysiert und zitiert, nicht ohne Humor zunächst. Mehrfach ist die klassische Einfühlungsdramaturgie gebrochen. *La salamandre* (1971) über das Mädchen Rosemonde, das sich dem Arbeitsalltag wie der Vereinnahmung durch den Journalisten Pierre und den Autor Paul (Jean-Luc Bideau und Jacques Denis) verweigert, wird Kult. Tanners und John Bergers filmische Versuchsanordnung hat – auch dank der rauen Unfassbarkeit Bulle Ogiers als Rosemonde – ihre schöne Stacheligkeit bewahrt. Gesellschaftliche Entfremdung und cachierte *folie* haben sich ja seither nicht in Luft aufgelöst, nur weil unsere Zeit sie nicht mehr wahrnehmen mag.

Claude Goretta dagegen ist der Ethnologe, der beobachtende Psychograf, dabei einer im dokumentarischen Porträt gründenden Narration verpflichtet. Menschen zugewandt, die in einem von Goretta viel zitierten Wort seines Freundes und Mitarbeiters Georges Haldas kein «Rendez-vous mit der Geschichte» haben und dennoch von der Geschichte bestimmt sind, Menschen, die «eine reichere Sensibilität haben als ihre Möglichkeiten, diese zu äussern».¹³ Goretta schaut so lange und so teilnahmsvoll auf seine Figuren, bis das Bild an der Oberfläche zu zittern beginnt, zu flirren,

Goretta schaut so lange und so teilnahmsvoll auf seine Figuren, bis das Bild an der Oberfläche zu zittern beginnt, zu flirren, einzureissen, kurz und leise zu explodieren.

ezzureissen, kurz und leise zu explodieren, um dann vielleicht wieder sich zu schliessen und zu erstarren. Über einen Leisten schlagen lassen sich die Filme der Groupe 5 also nicht, doch leben sie vom Aufspüren einer anderen Schweiz, von der Poesie der armen Mittel. Und auffällig ist schon, wie viele leise Verrückte durch die Geschichten geistern. Goretta's Kinoerstling nach der bildmächtigen, ebenfalls vom Wahnsinn handelnden Ramuz-Verfilmung *Jean-Luc persécuté* heisst gar *Le fou* (1970). Es ist die Geschichte eines frühpensionierten Magaziners, der, wegen einer Fehlspekulation um seine Ersparnisse betrogen, seinen Traum eines Häuschens auf dem Lande mit Einbrüchen zu rächen versucht – Ausgang sinnlos tödlich. Das geraubte Geld hat dieser Georges Plond auch gar nicht neu investiert, sondern bloss aus dem Verkehr gezogen und irgendwo verbuddelt. Er durchlebt quasi umgekehrt, was in Alain Tanners Erstling *Charles mort ou vif* (1969) den Fabrikbesitzer Charles Dé verspätet Nein zu seiner Karriere sagen lässt, in welche die Familienkonstellation ihn als jung nolens volens befördert hatte. Der verhinderte Einsteiger bei Goretta steht da also gegen den Tanner'schen Aussteiger, wie Gerhart Waeger es schön auf den Punkt gebracht hat.¹⁴

Psychiatrie hier und Tod dort sind der Preis der anarchischen Verweigerung. Die spiegelbildliche Koinzidenz von *Le fou* und *Charles mort ou vif* ist nicht zuletzt inkarniert im gleichen Hauptdarsteller François Simon. Dessen fragile Erscheinung mit der kirschsteinharten Sanftheit seines dunklen Blicks bleibt eine enigmatische Ikone des damaligen Schweizer Films. So, wie ganz anders der ungeschlachte Riese Jean-Luc Bideau bei Soutter, Tanner und Goretta, wohl die «vedette» der Groupe 5, und sein poetischer Gegenpart Jacques Denis oder Michel Robin.

Ästhetik der Armut – und ihre Grenzen

Zusammengefasst war, was aus der Genfer Küche kam, filmästhetisch keine Einheitskost. Der gemeinsame Aufbruch soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich hier im Zuge jener politisch sensibilisierten Jahre des *mai 68* Freunde teils gleichen Alters, doch mit ganz eigenem künstlerischem Temperament zusammengefunden hatten. Gemeinsam war den Werken wie gesagt, dass es bescheidene Filme waren, mit kurzen Drehzeiten nach strikte zu befolgendem Drehplan, bescheiden produziert, in körnigem Schwarzweiss auf 16 mm, später aufgeblasen auf 35 mm, ohne jedes Raffinement im Licht. «Licht, Ton, Arbeitsweise machten die Filme einander verwandt. So empfand es jedenfalls das Publikum. Und man fühlte etwas Neues: eine Direktheit, eine Frische, die das Kino sonst kaum zu bieten vermochte; ja, viele glaubten gar, hier würde improvisiert. Etwas Reportagehaftes schien die Filme auszuzeichnen.»¹⁵

So weit ein erster, formaler Blick, wie ihn Bruno Jaeggi in seinem klugen Essay «Der arme Film – Chance oder Hemmnis» zum Zusammenhang von Budget und Ästhetik in den Filmen der Groupe 5 charakterisiert hat. Und natürlich herrscht da im Klima

jener Zeit nach dem Mai 68 eine Gemeinsamkeit im Blick auf die Welt: «In all diesen Filmen wird – wenn auch verschiedenartig – die soziale Wirklichkeit eingewoben; die Revolte oder deren Unmöglichkeit erscheint als Leitfaden; man stellt die Mechanismen der Gesellschaft infrage, zeigt ihre pervertierenden, zerstörerischen Kräfte, in Tanners Filmen und auch bei Soutter, wo die Figuren sich von ihren sozialen Rollen, ihren aufgedrängten Verengungen und Funktionen lösen müssen oder sollten.»¹⁵ Gleiches lässt sich für Goretta reklamieren.

Um von diesem Zusammenhang von Budget und Stil der Filme der Groupe 5 nun zu sprechen. Wie Tanner klarsichtig analysiert hat, mussten sie «eine ganz genaue Auswahl treffen, um nicht in den Fehler zu verfallen, aufwendige Filme ohne Geld machen zu wollen, die Schwierigkeiten dadurch zu vergrössern und selbst Misserfolge herbeizuführen. Wir mussten vielmehr die Beschränkungen, die uns das Budget auferlegte, von Anfang an einkalkulieren.»¹⁶ Soutter, Tanner, Goretta und Jean-Louis Roy – alle hatten sie sich genau in diesen Koordinaten zu finden, zu erfinden und weiterzuentwickeln. In ihrem Selbstverständnis waren sie sich der heiklen Dialektik von wachsendem Budget und gefährdetem Freiraum in der Entwicklung einer eigenständigen Autorenfilmsprache bewusst. Die künstlerische Wirklichkeit stellt sich allerdings komplexer und vielfältiger dar.

Sagen wir es vielleicht so: Die durch die Budgets gesetzten Grenzen, die «Armut» der Filmsprache also, schränkten Roy mit seinem dem grossen Kino-film zugewandten Temperament und auch Goretta mit seinem genau und behutsam ins schweigsame Innere seiner Figuren lotenden Ansatz der Beobachtung sozialer Existenz tendenziell eher ein. Hingegen mochten sie Soutters und Tanners spielerisch essayistischem Ansatz ästhetisch zunächst eher entsprechen. Das Assoziative, Sprunghafte, sozusagen pinteresque Verrätselnde von Soutters Dialogen und der literarische und didaktisch verfremdende Brecht-Touch von Tanners Filmen, die fleissig mit Kommentar- und Zitatstimmen arbeiten – sie zielten in Richtung einer poetischen beziehungsweise reflektierenden Kohärenz. Tanner, so wird Goretta hochbetagt mit der ihm eigenen Ironie festhalten, «Alain fait un cinéma qui est à l'opposé de ce que je fais. Il est un essayiste, comme Soutter est un poète. Et moi je suis un cinéaste cinéaste – c'est déjà pas mal!»¹⁷

Unterwegs zum Markt

Die Entwicklung der Genfer Cineasten folgte danach ihrer eigenen Dynamik. Ein Trend zu aufwendigeren Koproduktionen, in denen die Groupe 5 bereits beim zweiten Accord keine zukunftssträchtige Rolle mehr spielen sollte, schien mit Blick auf die Professionalisierung von Herstellung und Vertrieb für den Markt unausweichlich. In diesem zweiten Accord wurden lediglich drei Filme produziert: *Le retour d'Afrique* und *L'invitation* als Koproduktionen mit Frankreich; für letzteren und auch *Les arpenteurs* zeichneten mit der Citel Films S. A. respektive der Panora Films S. A.

Produktionsgesellschaften, die später vereinigt als Citel-Films S. A. von Yves Perrot und Yves Gasser bis Ende der siebziger Jahre alle weiteren Filme von Soutter, Tanner und Goretta produzieren sollten.¹⁸ Ohne Auswirkung auf die Filmsprache, ohne Krisen, ohne Verluste, früher oder später, konnte es nicht abgehen. Ohne den Gewinn an Breitenwirksamkeit im Kino auch nicht. Die Groupe 5 hatte als Hebamme ihre Funktion erfüllt. Zumindest für Tanner und Goretta bedeutete die Zeit um und nach 1970 aber ihre besten, innovativsten Jahre. ✕

→ Anmerkungen:

- 1 Alexandra Walther: Aux racines du «nouveau cinéma suisse»? Le projet de Tanner, Brandt et Goretta pour l'Exposition nationale de 1964. In: 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze 54, 2008
- 2 Jean-Jacques Lagrange, Entretien avec Marthe Porret et Laurence Gogniat, 14. 11. 2010. In: Cinémémoire.ch: Une histoire orale du cinéma suisse, frz. Transkription S. 16
- 3 Nicolas Bouvier zum 25-jährigen Bestehen der RTS: «25 ans ensemble – 1979», zit. nach François Bardet: Témoins de la terre. Continents sans visa 1959–1969. Manus. unpubl. S. 3
- 4 zit. in Freddy Buache: Michel Soutter. Cinémathèque Suisse / L'Age d'homme, Lausanne 2001, S. 105
- 5 Alain Tanner 1972, zit. in Claude Vallon: Groupe 5 et Télévision. CINEMA 1/74, S. 5
- 6 Hervé Dumont : Histoire du cinéma suisse 1966–2000. Vol. 1, Cinémathèque suisse, Lausanne / Editions Gilles Attinger, Hauterive 2007, S. 51
- 7 TV-Interview Alain Tanner, TSR 4. 12. 1968
- 8 zit. in Freddy Buache: Michel Soutter, op.cit. S. 106
- 9 dazu Thomas Maurer: Filmmanufaktur Schweiz. Kleine ökonomische Entwicklungsgeschichte. Schweizerisches Filmzentrum: Texte zum Schweizer Film, Zürich 1982, S. 80 ff. – s. a. Claude Vallon op. cit. in: CINEMA 1/74, S. 9
- 10 s. Claude Vallon op. cit. S. 8 ff.
- 11 in: Filmfestival Locarno, «Pardo News» 7. 8. 1992, zit. nach Hervé Dumont, op. cit. S. 52
- 12 zit. nach: Katalog Internationales Forum des jungen Films 1971, Blatt 31, Les arpenteurs.
- 13 in: Michel Boujut: Claude Goretta, cinéaste des vies rêvées. TV-Magazin Viva, TSR, 21. 4. 1992
- 14 Gerhart Waeger: Menschen zwischen Revolte und Rückzug. Claude Goretta zum 70. Geburtstag. Programmheft Filmpodium Zürich, Juni 1999, S. 6
- 15 Bruno Jaeggi: Der arme Film – Chance oder Hemmnis? Über Budget, Sprache und Thema und mögliche Zusammenhänge. In: CINEMA 1/74, S. 25–37
- 16 Bruno Jaeggi: Die «Groupe 5» – ein Filmwunder in der Wüste?, «Die Tat», 29. 12. 1973
- 17 Claude Goretta im Gespräch mit Martin Walder. Stadtkino Basel, 3. 12. 2013
- 18 s. Thomas Maurer, op. cit. S. 82

In all diesen Filmen wird – wenn auch verschiedenartig – die soziale Wirklichkeit eingewoben; die Revolte oder deren Unmöglichkeit erscheint als Leitfaden; man stellt die Mechanismen der Gesellschaft infrage, zeigt ihre pervertierenden, zerstörerischen Kräfte.

The Hateful Eight (2015)
Regie: Quentin Tarantino

Mord in der Postkutschenstation

Die Filme Quentin Tarantinos scheinen weitgehend spoilerresistent. Wenn ich etwa weiss, dass die Figur von John Travolta in der Mitte von *Pulp Fiction* umgelegt wird, nur um dann später wieder aufzutauchen, ist mir zwar ein wesentliches Element des Plots bekannt, das Erlebnis des Films tangiert das aber kaum. Der eigentliche Clou von Tarantinos Zweitling liegt nicht in der Handlung, sondern in der Art und Weise, wie diese erzählt wird. Damit illustriert der Film treffend, wie kurz-sichtig die Spoilerpanik oft ist, denn sie reduziert einen Film auf eine stringent nacherzählbare Geschichte und blendet die ästhetischen Mittel, derer sich ein Regisseur bedient, komplett aus. Ein Film schrumpft so zur simplen Zusammenfassung seiner Handlung zusammen.

Gerade im Fall eines Regisseurs wie Tarantino greift dies zu kurz. Denn Tarantino ist zwar ein Meister im Entwerfen einzelner Szenen – besonders

Dialogszenen –, im Zeichnen von skurrilen Figuren, im Setzen von Überraschungs- und Schockeffekten, der grosse dramatische Bogen ist aber seine Sache nicht. Die Handlung seiner Filme ist oft extrem simpel, und seine Kunst liegt nicht zuletzt darin, dass er dies durch die Erzählweise gekonnt verschleiern. Die von ihm so geliebte Einteilung in Kapitel, die Zeitsprünge, die abrupten Stimmungs- und Tempowechsel täuschen oft darüber hinweg, dass der Plot nicht sonderlich viel hergibt. Tarantino interessiert sich weitaus mehr für das Erzählen als für das Erzählte.

Auf den ersten Blick scheint *The Hateful Eight* diesem Muster gar nicht zu entsprechen, denn das Setting erinnert an ein klassisches Whodunit: Acht Männer, einer davon ein Kopfgeldjäger mit der steckbrieflich ausgeschriebenen Daisy Domergue im Schlepptau, sind in einer Postkutschenstation eingesperrt, ein Blizzard zwingt sie, die nächsten Tage gemeinsam zu verbringen. An Konfliktpotenzial fehlt es nicht, zumal sich schnell abzeichnet, dass hier so einiges nicht stimmt. Niemand scheint die Wahrheit zu sagen, und die zentrale Frage ist, wer mit wem intrigiert – und mit welchem Ziel.

Das Set-up ist ein klassisches Huis clos, das an Krimis wie «The Mouse Trap» oder «Murder on the Orient Express» erinnert; entsprechend wird auch in vielen Rezensionen der Vergleich mit Agatha Christie bemüht. Das mag überraschen. Geht es beim klassischen Krimi nicht mehr als bei jedem anderen Genre um ein raffiniertes Handlungsgerüst mit zahlreichen Sackgassen und Twists? Ist Tarantino doch noch zum grossen Plotbauer geworden?

In einem mittlerweile klassischen Text beschreibt der Literaturwissenschaftler Tzvetan Todorov den klassischen Krimi à la Christie oder Arthur Conan Doyle als rückwärtsgewandte Doppelstruktur. Damit bringt er zum Ausdruck, dass der Krimi typischerweise am Ende beginnt – mit dem Entdecken der Leiche – und der Detektiv primär damit beschäftigt ist, den Tathergang zu rekonstruieren. Es werden also immer zwei Geschichten erzählt: die der Aufklärung und innerhalb dieser die Vorgeschichte, die zum Mord geführt hat. Der Thriller dagegen ist vorwärts gerichtet, sein Interesse gilt dem, was geschehen wird.

Es ist wohl kein Zufall, dass der klassische Krimi im Kino heute praktisch inexistent ist und dass moderne Fernsehkrimis wie *Tatort* meist mit Thriller- und Actionelementen angereichert sind, denn in seiner Reinform besteht das *Murder Mystery* primär aus



Szenen, in denen Figuren von Dingen erzählen, die bereits geschehen sind. Zugleich wird auch klar, was Tarantino an dieser Form gereizt haben dürfte: Sie bietet reichlich Gelegenheit für ausufernde Dialoge. Jede Figur muss ihre Geschichte zum Besten geben, und wir als Zuschauer müssen stets von neuem abwägen, was wir davon glauben können.

Für Todorov ist der Krimi eine Art Metagenre, in dem der Detektiv zum Leser wird, der sich aus den Hinweisen eine kohärente Geschichte basteln muss. Das eigentliche Thema des Krimis ist somit das Erzählen selbst. Dass sich Tarantino dessen genau bewusst ist, zeigt sich spätestens, als sich zu Beginn des vierten Kapitels unvermittelt eine allwissende Erzählerstimme meldet und uns darüber aufklärt, dass einer der Anwesenden soeben den Kaffee vergiftet hat. Damit wird nicht nur eine klassische Suspense-Situation geschaffen – wer nimmt sich von dem tödlichen Getränk? –, auch die Krimistruktur mit ihrem doppelten Erzählen wird explizit gemacht. Das folgende Kapitel setzt dann noch einen drauf: Tarantino vollzieht einen seiner sehr berühmten Zeitsprünge, setzt am Morgen des gleichen Tags ein und zeigt uns, wie vier Gangster die Station in ihre Gewalt bringen, um Daisy Domergue zu befreien. Nun, da die Vorgeschichte vollständig aufgerollt ist, sind die Genreanforderungen erfüllt, und der Film kann zu seinem Ende kommen. In einem Punkt weicht Tarantino freilich deutlich von der klassischen Struktur ab. Sein Film beginnt mit drei Leichen, die sich für die restliche Handlung allerdings als irrelevant erweisen, und endet erst, als restlos alle Figuren tot sind.

Simon Spiegel





Kinovamp

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

Die Büchse der Pandora

Regie: Georg Wilhelm Pabst; **Buch:** Ladislaus Vajda, nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Frank Wedekind; **Kamera:** Günther Krampf; **Schnitt:** Joseph R. Fieseler; **Ausstattung, Bauten:** Andrej Andrejew, Bohumil Heš. **Darsteller (Rolle):** Louise Brooks (Lulu), Fritz Kortner (Dr. Schön), Franz Lederer (Alva Schön), Carl Goetz (Schigolch), Krafft-Raschig (Rodrigo Quast). **Produktion:** Nero-Film, Seymour Nebenzahl. Deutschland 1929. Schwarzweiss; **Dauer:** 123 Min.

Louise Brooks

Kein Zweifel, Louise Brooks (1906–1985) ist längst zur Kino-Ikone geworden. Doch sie unter die Vamps einzureihen, mag auf den ersten Blick absurd erscheinen. Ihrer Darstellungskunst ist alles Manierierte, alles aufgesetzte Gehabe fremd. Mit ihrem völlig natürlich wirkenden Spiel war sie für die USA, und erst recht für Deutschland, ihrer Zeit voraus. Einem Spiel, das auf äusserliche Gesten und grosse Mimik verzichten konnte, ganz aus der Konzentration auf den Ausdruck der Figur und der Situation entstand und seine stärkste Wirkung in den Blicken der Schauspielerin entfaltete.

Zeitgenössische Kritiker warfen Louise Brooks vor, sie spiele ja gar nicht, weil ihre Spielweise nicht den – oft vom Theater geprägten – Vorstellungen entsprach, die diese Kritiker von der Schauspielkunst hatten. Sieht man heute mehrere ihrer Filme in Folge an, wird deutlich, dass sie nicht nur sehr unterschiedliche Figuren verkörperte, sondern auch für jede von ihnen einen adäquaten Ausdruck fand. Dennoch ist die Leinwandpersona Louise Brooks auch ein gestaltetes Kunstprodukt. Früh hat sie sich die schwarze Kurzhaarfrisur zugelegt, deren spitze Enden seitlich ins Gesicht ragen und unter deren Pony ihre Augen blitzen. Das hell geschminkte Antlitz lässt ihre Sommersprossen verschwinden und ergibt mit der Frisur zusammen einen fast grafischen Eindruck. Am besten lässt sich die Wirkung dieser Maske in *Beggars of Life* (1928) erkennen. Regisseur William Wellman

spielt raffiniert mit der schwarzen Helmfrisur: In entscheidenden Momenten teilen sich die Haare und lassen Louise Brooks' hohe Stirn sichtbar werden, wodurch sie plötzlich viel verletzlicher wirkt.

Oft besetzte man Louise Brooks in den zeit-typischen Flapper-Rollen als ungehemmt leicht-lebige, selbstsüchtige und skrupellose junge Frau. So verführt sie in *Love'em and Leave'em* (Frank Tuttle, 1926) den Verlobten ihrer seriöseren Schwester – und stiehlt dabei Evelyn Brent, der eigentlichen Hauptdarstellerin, glatt die Show. In Howard Hawks' *A Girl in Every Port* (1928) spielt sie eine Jahrmarktsartistin, die einen Matrosen um den Finger wickelt, um an sein Ersparnis zu kommen, und ihn dann mit seinem besten Freund betrügen will. Weit differenzierter ist ihre Rolle in *Beggars of Life*: Sie entwickelt sich von der jungen Frau, die ihren Pflegevater umbringt, weil er sie zu vergewaltigen versucht, zu einer von der Polizei Gehetzten, die in Männerkleidern als Hobo durchs Land zieht und sich zu behaupten lernt, und wird schliesslich zur Liebenden, die nach und nach die wahre Natur ihrer Gefühle für den Reisegefährten zu erkennen beginnt. Auch die Hauptfigur in *Tagebuch einer Verlorenen* (1929), ihrem zweiten Film unter Georg Wilhelm Pabst nach *Die Büchse der Pandora*, durchläuft ganz unterschiedliche Stadien: von der verführten naiven Konfirmandin über die Erziehungsheiminsassin, die gegen die Unterdrückung rebelliert, ausbricht und im Bordell landet – für sie im Kontrast schon fast ein Hort der Geborgenheit. Am Schluss bewegt sie sich souverän in der gehobenen Gesellschaft, schockiert sie aber mit der Preisgabe ihrer Vergangenheit und der Anklage gegen die angeblich gut gemeinten Erziehungsmethoden.

Die kurze Aufzählung macht deutlich, dass Louise Brooks keineswegs auf typische Vamprollen abonniert war. Was sie aus heutiger Sicht am ehesten als Kinovamp erscheinen lässt, dürfte ihre Verkörperung von Frank Wedekinds Lulu-Figur in Pabsts *Die Büchse der Pandora* sein. Doch der Kritik war sie damals gerade nicht vamphaft genug. Diese Kritiker konnten nicht akzeptieren, dass Pabst die «unschuldige» Erotik suchte und eine Lulu zeichnet, deren Attraktion nicht aus durchtriebener Berechnung zum Verhängnis der Männer wird. Diese zerbrechen vielmehr am eigenen Besitzstreben, dem sich Lulu entzieht.

Als Pabst Louise Brooks nach Berlin holte, war sie in Hollywood kaum ein Star. Nach einer Tanzausbildung hatte sie am Broadway auf der Bühne begonnen und träumte noch später von einer Karriere als Tänzerin. Eine Schauspiel-ausbildung hatte sie nie; sie sagte von sich (zu Kevin Brownlow): «Ich habe die Schauspielerei gelernt, indem ich Martha Graham beim Tanzen beobachtete, und ich habe gelernt, mich im Film zu bewegen, indem ich Chaplin beobachtete.» Ab 1925 hat Louise Brooks Filmrollen gespielt und sich von kleinen Aufgaben bis zu den weiblichen Hauptrollen bei Hawks und Wellman hochgearbeitet.



Zum Film und vor allem zu Hollywood scheint sich Louise Brooks immer eine gewisse innere Distanz bewahrt zu haben. Dass sie neben der Filmarbeit viel (und Anspruchsvolles) las, mag dazu ebenso beigetragen haben, wie die Tatsache, dass sie von vielen, darunter sehr begüterten Männern umschwärmt und verwöhnt wurde. Bei den Studiogiganten muss ihr selbstbewusstes Auftreten schlecht angekommen sein; 1928 platzten die Verhandlungen zur Vertragsverlängerung bei Paramount. Das Rollenangebot eines ihr unbekannten Regisseurs aus Berlin kam ihr daher gerade recht. Es war Georg Wilhelm Pabst, mit dem sie 1928/29 *Die Büchse der Pandora* und danach *Tagebuch einer Verlorenen* drehen sollte, jene beiden späten Stummfilme, die den künstlerischen Höhepunkt und zugleich schon fast das Ende ihrer Karriere bedeuteten. Gerade auf ihnen basiert die Louise-Brooks-Verehrung, die ab den fünfziger Jahren langsam einsetzte. Anders als Kinovamps wie Theda Bara und Alla Nazimova, die zu ihrer Zeit berühmt waren und später vergessen wurden, anders als eine Marlene Dietrich, deren Ruhm die Zeit überdauert hat, ist Louise Brooks der seltene Fall einer Schauspielerin, die erst Jahrzehnte nach dem frühen Ende ihrer schauspielerischen Tätigkeit zur Kultfigur avancierte.

Diese Wiederentdeckung verdanken wir in erster Linie James Card vom George Estman House (Rochester NY) und dem Pariser Cinéma-thèque-Direktor Henri Langlois. Card war es auch, der Brooks ermunterte, über ihre einstigen Kollegen in der Filmindustrie zu schreiben. Ihre Texte über Lillian Gish, Greta Garbo, W. C. Fields oder Humphrey Bogart, die mit so manchem tradierten und immer wieder abgeschriebenen Klischee aufräumen, gehören zum Erhellendsten, was über Hollywoodschauspieler publiziert wurde.

Martin Girod

- *Die Büchse der Pandora* wird in Zusammenarbeit mit IOIC von Livemusik begleitet. Es spielen Dadaglobal & Steve Buchanan (Altsaxofon, Gitarre, Elektronik). Louise Brooks' Texte sind in deutscher Übersetzung unter dem (etwas irreführenden) Titel «Lulu in Berlin und Hollywood» 1983 bei Schirmer/Mosel in München erschienen.
- Donnerstag, 18. Februar, 20 Uhr, Lichtspiel, Bern
- Freitag, 26. Februar, 20.15 Uhr, Kino Cameo, Winterthur

Film Implosion! Experiments in Swiss Cinema and Moving Images

Fri Art, Kunsthalle Freiburg,
www.fri-art.ch. Die Schau läuft noch
bis zum 21. Februar.

Film Implosion! Ein Rundgang durch den ausge- stellten Film

Spätestens seit der Digitalisierung hat sich das Kino als Ort der Aufführung des Films in alle Richtungen zer-sprengt. Filme werden nicht mehr nur im Kino und im Fernsehen, sondern auch auf Websites, Handys, Laptops, auf den Displays der Kameras selbst abgespielt, oder aber sie werden zu Hause über einen Beamer auf weisse Wände projiziert. Einer dieser Orte, an den der Film ausgewandert ist, ist der Ausstellungsraum der bildenden Kunst – in diesem Fall die Kunsthalle Fribourg. Die Ausstellung «Film Implosion!» setzt nicht die angesichts des aktuellen Zustands des Kinos vielfach verwendete Metapher der *Explosion* in den Titel, sondern wählt programma-tisch den Begriff der *Implosion* – lässt also gleichsam «den Film» von ver-schiedensten Richtungen in den Aus-stellungsraum einbrechen und schafft mit der Montage von sorgfältig aus-gewählten paradigmatischen Werken und damit verbundenen filmreflexiven Themen eine sich über drei Stockwerke entfaltende Gesamtinstallation. Diese kartografiert die zerklüftete Land-schaft des schweizerischen Experi-mentalfilms von 1949 bis heute und stellt die grundsätzliche Frage nach einer Ontologie des Films, die sich nach dem Zusammenbruch der gros-sen ideologischen Diskurse des Mo-dernismus keinesfalls essenzialistisch und ein für alle Mal beantworten lässt. Vielmehr wird die Frage nach dem Film und dem Kino durch die singu-lären Praktiken und in der Rezeption der Werke jeweils neu erprobt und verhandelt. Gemeinsam ist den ausge-stellten Arbeiten eine experimentelle Methode und dadurch eine zerglie-dernde, analytische Kraft, die ermög-licht, «den Experimentalfilm» nicht

als festgelegte Genrebezeichnung zu übernehmen, sondern mit Blick auf seine epistemologische Funktion neu zu konzipieren und auch das Kino nicht als fixen Apparat, sondern als variable Konstellation zu begreifen.

Die Ausstellung zum marginalen Film wird von den Rändern her auf-gerollt. Den Empfang bereitet ein fil-misches Tableau, dessen malerischer Charakter zunächst an die Projektion von zerkratzten und durch die Kino-operateure markierten Start- und Endbändern erinnert. Kurz darauf wird deutlich, dass hier belichtetes Filmmaterial – eine Filmrolle, die dem Katalogtext zufolge auf einem Londoner Gehsteig der titelgeben-den Noel Street aufgelesen wurde – vom Genfer Künstlerkollektiv *Ecart* mit raschen Zeichnungen versehen worden ist. Klassische Praktiken des Experimentalfilms – jene des Found Footage wie auch jene des malerischen oder plastischen Eingriffs am Filmmaterial – werden hier etabliert und Film dadurch als medial hetero-gene Praxis vorgestellt. Dazu passt, dass Künstler wie der dem Kollektiv *Ecart* angehörige *John Armleder* oder auch *Rolf Winnewisser*, dessen von den Kuratoren wie ein kleines Statement eingesetzte Arbeit *Bildentstehung* in einer Koje vor dem Eingang fast über-sehen wurde, nicht in erster Linie und nicht ausschliesslich als Filmemacher, sondern als multimedial oder besser: als *postmedial* arbeitende Künstler in Erscheinung getreten sind.

Mit dem Empfang durch einen Film, der in gemeinschaftlicher (Hand-) Arbeit entstanden ist, werden wir auch gleich zu Beginn auf Fragen der Si-gnatur und Autorschaft verwiesen und darauf aufmerksam gemacht, dass wir es hier und in der Folge mit anderen Formen der arbeitsteiligen Produktionsweise zu tun haben als mit jenen, die wir aus dem industriell produzierten Kino kennen. Der junge *Fredi Murer* propagiert ein «privates

Kino», ein Filmschaffen unter Freun-den, in dem sich Film und Leben neu verbinden lassen.

Hinter der ersten Leinwand öffnet sich ein flimmernder Projektionsraum, das Herzstück der Ausstellung. Die eigentlichen Generatoren der Filme, Beamer und 16-mm-Projektoren, wer-den nicht hinter opaken und schall-dichten Wänden versteckt, sondern rattern oder surren als sicht- und hör-bare Teile der Gesamtinstallation. Von allen Seiten und aus unterschiedlichen Entfernungen werfen sie ihre Bilder in unterschiedlichen Formaten auf die mit anderen Filmbildern geteilten Wände und leiten den Ton via Kopfhörer an die Besucher und Besucherinnen weiter. Einzig in *Urs Breitensteins* Installation *Filmstripes* wird der Ton über Lautsprecher im ganzen Raum verbreitet. Bild und Ton, die zentralen Grundbausteine des Films, sind in die-ser Arbeit auf besonders eindringliche Weise miteinander verknüpft. Horizontal aufgebrachte Linien, Kratzspuren auf dem Filmstreifen, zeigen sich in der Projektion als Lichtschlitze und erinnern an das Blinzeln der Jalousie aus *Der Mann mit der Kamera* von Dziga Vertov. *Jalousie* ist denn auch der Titel einer 1967 entstandenen und ums Eck angebrachten Arbeit von *Hans-Jakob Siber*, einem Mann *ohne* Kamera, der seine Filme insbesondere durch Scha-ben und Feilen und das Auftragen von Säuren aufs Zelluloid entstehen liess.

Nach einem streng bemessenen System wandern die *Filmstripes* von Urs Breitenstein von oben nach unten die Leinwand hinab und ragen in einer Weise über die seitlichen Ränder der Leinwand hinaus, dass sie sich an der Aussenwand des leicht zurückversetz-ten Projektionsraums abzeichnen und den Blick von der flächigen Leinwand um die Wahrnehmung der räumlichen Verfasstheit des filmischen Dispositivs erweitern. Im Katalogtext wird der Verdacht bestätigt, dass die in unter-schiedlichen Höhen brummenden

Das Portrait der Cordua (1969) von HHK Schoenherr





Contour (2011) von Hannes Schüpbach

Töne in einer kausalen Abhängigkeit mit den sichtbaren Kratzlinien stehen. Die Linien werden vom Projektor nicht nur optisch rezipiert, sondern auch als Lichttonspur behandelt und durch Abtastung in Tonfrequenzen umgewandelt.

Streifen, Linien, Bänder bilden einen der vielen roten Fäden durch die Ausstellung. In der Arbeit von *Tjerk Wicky*, *Pêche de nuit*, reagiert die vom abstrakten Maler Luc Peire produzierte Bildspur auf die durch divers erprobte Stimmbänder verlaublichen Klang- und Kehldichtungen von Henri Chopin. Es sind dies Sprachfragmente, die mit dem zentralen Organ der Innerlichkeit, der Stimme, wortgetreu persönlich produziert worden sind und den abstrakten Bildern eine konkrete Körperlichkeit verleihen. *HHK Schoenherr*s *Portrait der Cordua* bindet die zuvor als malerische Abstrakta aufgeführten Bewegungen an die konkrete Figur einer Tänzerin zurück und vermisst filmisch ihre körperlich ausagierten Choreografien.

Das Verhältnis von Stillstand und Bewegung als zentrales Thema des Mediums Film wird auch in einer Doppelprojektion von zwei 16-mm-Filmen von *Peter Stämpfli* erkundet. In *Firebird* tastet der als Maler bekannt gewordene Künstler nicht mit dem Pinsel, sondern mit der Kamera die lackierte Oberfläche und Plastizität des titelgebenden Automobils auf ihren formalen und ästhetischen Wert ab und isoliert, fetischisiert durch die Kadage Teile von dessen stahlblecheren Körper. *La ligne continue* begleitet auf einer Autofahrt ins Blaue die teils unterbrochene, teils durchlaufende Mittellinie und bildet gewissermassen ein visuelles Analogon zum Transport des Filmstreifens.

In einer Dunkelkammer werden vom Museumspersonal die beiden Filmspulen *Early Monthly Segments* von Robert Beavers und *Eniaios II-5* von seinem Lebenspartner Gregory

Markopoulos eingefädelt. Die beiden Filmemacher sind auch die Protagonisten in Beavers Film über eine Reise, Erotik, Liebe und das Filmemachen; das Alltagsleben und die filmische Praxis ist vom filmischen Produkt spätestens nach dieser Visionierung nicht mehr zu trennen. In dieser und in anderen Arbeiten, in *Dieter Meiers* *81000 Units* beispielsweise, wird aus Zug- oder Busfenstern gefilmt und die Frage aufgeworfen, ob der filmische Travellog – verbunden mit einem persönlichen Erlebnis – mit dem strukturellen Film vielleicht mehr gemeinsam hat, als allgemein angenommen.

Ein Sprung im Raum oder aber ein diskontinuierlicher Schnitt ins Obergeschoss der Ausstellung führt zu *André Lehmann*, einem Vertreter der Basler Schule, der während seines Studiums in New York 1977 zu Fuss dem vom Abriss bedrohten Westside Highway entlangspazierte und im Einzelbildverfahren das gleichnamige Roadmovie drehte. Die durch Auslassungen abgehackte Bewegung der Bilder beschleunigt den Gang des Fussgängers und macht zugleich den ruckartigen Transport des Filmstreifens sichtbar. Für *Manhattan 8 Standorte*, der ums Eck projiziert wird, blieb Lehmann mit seiner Super-8-Kamera nahe an Passanten stehen und filmte ihr Eilen, Zögern, Debattieren, ähnlich wie Jahre später der hier nicht ausgestellte Beat Streuli mit seinem Teleobjektiv. Der Passant in der Grosstadt ist auch Thema bei Rudy Burckhardt, der nach New York ausgewandert ist und fast 40 Jahre vor Lehmann mit seiner Boilexkamera an ähnlichen Orten unterwegs war. Die indexikalische Qualität der Filme gibt Anlass zum Studium beziehungsweise zum Vergleichen der Drehorte und der Manier und Mode der Stadtbewohner.

Parallel mit diesen vorwärtsge wandten und im alltäglichen Leben verwurzelten Bewegungen verfängt sich andernorts in der Ausstellung

immer wieder eine Fliege im Todesloop. Im Close-up und auf Grossleinwand wird eine Agonie gezeigt. Die animalische und filmische Bewegung endet in *René Baumeisters* und *Charles-André Vosers* *Point Zero* mit dem Tod. Der filmischen Schlaufe geschuldet bildet dieser keinen abschliessenden Stillstand, sondern einen blossen Zeitpunkt im Übergang zum wiederum grässlich verendenden Leben. Daneben läuft im Gegenzug *Resurrection* (1968) von *Daniel Spoerri*, in dem sich ein Stück verdautes Kalbfleisch über den Teller auf dem Tisch, via Pfanne in die Metzgerei zur toten Kuh im Schlachthof zurückverwandelt. Dort wird das Tier «entschossen», springt auf und läuft auf die Weide. Es ist dies ein allein der filmischen Technik zu verdankendes Happy End.

Im letzten Raum im Obergeschoss wird abschliessend oder neu eröffnend nochmals über die Möglichkeiten des Ausstellens von Film nachgedacht. Auf einzelnen Blättern gibt Rolf Winnewisser Einblick in ein filmisches Gedächtnis oder aber kreierte über Zeichnungen von nachhaltigen Filmszenen einen potenziellen Found-Footage-Film. In *Tony Morgans* Koffer, *Maquette de la présentation des films structurels*, werden dessen Expanded-Cinema-Projekte zusammengefasst und die materiellen Bestandteile der Projektion in ihrer räumlichen Dimension thematisiert. In grosser, digitaler Projektion wird nicht *Werner von Mutzenbechers* Schlachthoffilm, sondern sein Porträt der leer geräumten, sich zwischen zwei Ausstellungen befindlichen Kunsthalle Basel gezeigt. Es ist dies ein Film über das lichterfüllte Volumen eines Ausstellungsraums für Gegenwartskunst und dessen gleisend weisse Wände, die auf die weisse Wand der Kunsthalle Fribourg zu liegen kommen. Von diesem geplätteten White Cube geblendet, verziehen wir uns in die mit Stühlen bestückte Black Box im Keller, wo in gemütlichem Ambiente *Clemens Klopfensteins* in diverses Dunkel gehüllte *Geschichte der Nacht* an den Grenzen der Sichtbarkeit die Randzonen von Städten erkundet.

Eva Kuhn

La grande illusion

Die Ausstellung «Letztes Jahr in Marienbad – Ein Film als Kunstwerk» in der Kunsthalle Bremen spürt dem Einfluss von *L'année dernière à Marienbad* auf die moderne Kunst nach. Sie ist noch bis zum 13. März zu sehen.

www.kunsthalle-bremen.de

Im Labyrinth der Echos

Irgendwo zwischen Vergangenheit und Gegenwart meint man, vom Weg abgekommen zu sein. Es ist nicht klar, wo der Pfad vom letzten Jahr zum Heute weitergehen soll. Zwar weisen Pfeile in Richtung Marienbad, aber der Besucher findet sich in der Mitte der Ausstellung unversehens in einem Raum wieder, der zu einer anderen Schau gehört, die sich «Regisseure des Lichts» von Rembrandt bis James Turrell widmet. Nicht wenige Besucher verweilen in ihm. Diese Irritation mag einer szenografischen Unpässlichkeit geschuldet sein. *Alain Resnais* und *Alain Robbe-Grillet*, den Erfindern des cineastischen Verwirrspiels *L'année dernière à Marienbad*, hätte sie bestimmt gefallen.

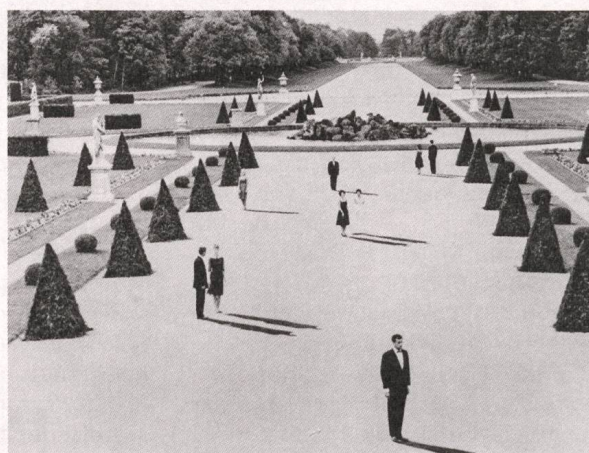
In ihrem filmischen Labyrinth erweisen sich Raum und Zeit als trügerische Kategorien. Diese Fusion des avancierten Gegenwartskinos mit den Stilexperimenten des Nouveau Roman bricht mit den Regeln des linearen Erzählens; in ihr widerrufen Traum und Erinnerung kontinuierlich die Wirklichkeit. 1961 verwandelte der Film die Syntax des Kinos nachhaltig und führte ein breiteres Publikum an die Avantgarde heran. Die zwei Alains schichteten unzählige Ebenen der Unergründlichkeit übereinander. Der französische Verleih fand ihn unverständlich und wollte ihn nicht herausbringen. Der Surrealistenpapst André Breton, den die Autoren als Fürsprecher gewinnen wollten, hasste ihn. Als der Film jedoch in Venedig den Goldenen Löwen gewann, avancierte er

zu einem kulturellen Ereignis, an dem sich Partygespräche, philosophische Debatten und cineastische Glaubensfragen entzündeten. Wie heftig das Für und Wider diskutiert wurde, führt in der Ausstellung der Bremer Kunsthalle eine Doppelseite der Tageszeitung «Le Monde» vor Augen, die akkurat die Positionen von Gegnern und Verteidigern darlegt. Eingangs stellt die Schau den



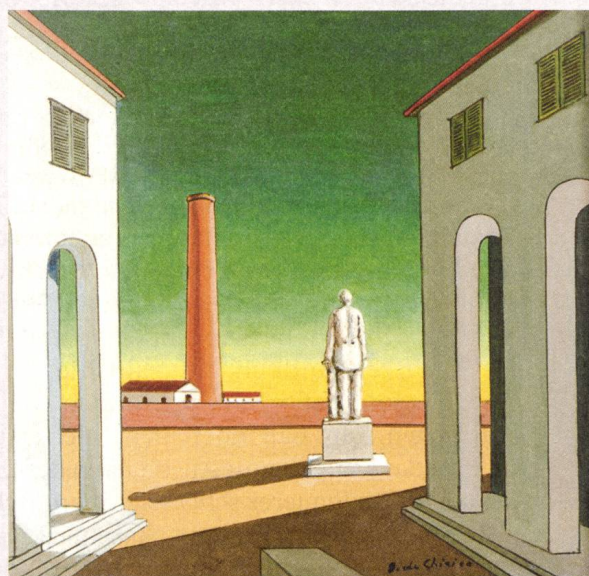
René Magritte: «Le grand siècle», 1954

Foto: Kunstmuseum Gelsenkirchen/Martin Schmüdderich



Georges Pierre: «L'année dernière à Marienbad», 1960

Foto: G. Pierre, Österreichisches Filmmuseum



Giorgio de Chirico: «Piazza d'Italia con statua»

Foto: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Film mit Ausschnitten, Filmplakaten aus aller Welt und den atmosphärischen Standfotos von *Georges Pierre* vor (einige davon sogar in Farbe, was sehr befremdlich wirkt). Neben den Autoren setzt sie auch zwei unbesungene Helden der Produktion in ihr Recht, das Scriptgirl *Sylvette Baudrot* und den Szenenbildner *Jacques Saulnier*.

Allerdings löst sie *L'année dernière à Marienbad* radikal aus dem Kontext der filmischen Moderne, um seine Ausstrahlung auf die anderen Künste – Malerei, Fotografie und Mode – umso schillernder präsentieren zu können. Das ist insofern ein riskantes Unterfangen, als der Film allen möglichen Hypothesen und Phantasmen offenzustehen scheint. Seine Bilderwelt ist ins kollektive Gedächtnis eingegangen; das Aufzeigen von Zusammenhängen und Einflusslinien könnte sich im Vagen, ja in der Beliebigkeit verlieren. Vollends gebannt haben die Kuratoren *Eva Fischer-Hausdorf* und *Christoph Grunenberg* diese Gefahr nicht. Sie warteten mit grossen Namen auf (*Gerhard Richter*, *Roberto Longo*, *Bruce Nauman*), um die Spuren aufzuzeigen, die *L'année dernière à Marienbad* hinterlassen hat. Das ist nicht durchweg schlüssig. *Jeff Koons'* «Christ and Lamb» trägt wenig Erhellendes bei. Wer sich künstlerisch mit den Mysterien der Realität und der Identität auseinandersetzt, hat Resnais und Robbe-Grillet praktisch immer auf seiner Seite. *Cindy Sherman's* «Film-stills» sind ein mittlerweile ziemlich verschlissener Passepartout.

Eindeutiger verhält es sich bei jenen Künstlern, die den Film unmittelbar zitieren, wie etwa *Marie Harnett*, die einzelne Einstellungen in Miniaturzeichnungen überträgt, oder *Kota Ezawa*, der die mondänen Posen der Filmfiguren in den Animationsfilm übersetzt. Ungleich aufschlussreicher ist es, nicht nach direkten Einflüssen zu suchen, sondern das Erbe des Films als ein ikonografisches Reich zu begreifen, das sich kontinuierlich erweitert. *Patrick Faigenbaums* Serie kühl distanzierter Gesellschaftsporträts, *Rodney Grahams* leuchtendes Diptychon «Actor/Director» und *Vanessa Beecrofts* Performance «VB51» sind in dieser Hinsicht bezwingende Exponate.

Unverständlich, weshalb hier Richard Avedons fotografische Impressionen vom venezianischen Volpi-Ball 1991 fehlen. Noch erstaunlicher ist das weitgehende Ausblenden des Einflusses auf die Bildhauerei; schliesslich berauscht sich der Film doch heftig am Anblick von Statuen, Lüstern, Säulen und Stuck. Spannend ist indes das Echo, das in der Modewelt vielfach nachhallt. *Karl Lagerfelds* Frühjahrskollektion 2011 für Chanel ist nicht nur sinnfällig, weil *Delphine Seyrig* von der Modeschöpferin eingekleidet wurde, sondern auch, weil das Defilee das Motiv der Gartenanlagen sowie das Posieren der Darsteller aufgreift.

Faszinierend schliesslich sind Arbeiten, die Resnais' filmischer Symbiose von Form und Inhalt Rechnung tragen, indem sie seine Struktur und Thematik neu interpretieren. *Laurent Fiévets*

Videoinstallation reduziert die Szenenfolge des Films entsprechend den geheimnisvollen Regeln des «Nim»-Spiels, bei dem sich die männlichen Protagonisten messen. In dessen Regelwerk wird man übrigens zu Beginn der Ausstellung eingeweiht und kann es mit grossformatigen Streichhölzern nachspielen. Immerhin dieses Rätsel wird gelöst.

Gerhard Midding



Manuel Outumuro: «Cita en Marienbad», 2011
Modestrecke für «Marie Claire»



Karl Lagerfeld für Chanel, 2010
Modeschau im Grand Palais, Paris



Cindy Sherman: «Untitled Film Still #63», 1980
Courtesy of the Artist and Metro Pictures, New York

Wenn keiner weiss, wie es geht. Oder der Humor im Augenwinkel

INT. KINOSAAL – TAG

Eigentlich geht ORSON kaum an Filmfestivals. Natürlich geht er gerne ins Kino. Und das am besten mehrmals am Tag. Doch wenn man keine eigenen Filme präsentieren kann, redet man an Festivals, die ja auch immer Branchentreffen sind, viel zu viel über unfertige Projekte – also über gute Absichten und fern liegende Ziele, denen auch immer das Scheitern droht. Aber heute kann Orson einen neuen Film präsentieren. Orson betritt den Saal. Die REGISSEURIN, der PRODUZENT sowie die SCHAUSPIELERIN-NEN und SCHAUSPIELER haben noch einen Fototermin im Foyer. Der Saal ist voll. Die Vorstellung, diese Menschen hätten sich alle eines Films wegen in Bewegung gesetzt, für den Orson irgendwann eine Idee hatte, für den er dann irgendwo einen ersten Satz auf irgendeinen Zettel kritzelte, macht Orson nervös. Er hat jetzt Lampenfieber. Und so bleibt er gerne unbemerkt. Einer der Vorteile des Drehbuchautor-Daseins, dass meist andere im Rampenlicht stehen. Die Regisseurin und der Produzent stellen sich mit dem Cast vorne auf. Es folgt das bekannte Begrüssungs- und Verdankungsritual. Schliesslich:

REGISSEURIN Wir wünschen Ihnen allen «bonne projection»!

Der Saal wird dunkel. Die Gespräche verstummen, und alle Blicke richten sich erwartungsvoll auf die Leinwand. Der Film beginnt ...

Und Orson ist nicht minder gespannt. Der Film soll nicht durchfallen. Und es soll gelacht werden – ist ja schliesslich eine Komödie.

INT. KINOSAAL – SPÄTER

Die ersten Filmminuten sind durch. Bisher keine Reaktion im Publikum! Beim Schreiben fand Orson diese Szenen immer sehr lustig. Das Publikum sieht das offenbar anders. Orson geht leidenschaftlich mit den Figuren mit, als könne er dadurch eine positive Reaktion im Publikum erwirken. Aber was auf der Leinwand erscheint, ist fixiert. Es wurde schon längst geschrieben, gedreht und geschnitten. Orson wagt es und dreht seinen Kopf zur Seite. Neben ihm sitzt die Regisseurin. Fast synchron hat sie sich zu Orson gewendet. Ihre Blicke treffen sich. Beide sind nun machtlos.

INT. SITZUNGSZIMMER – RÜCKBLENDE

Monate vorher: Orson sitzt mit der Regisseurin, dem Produzenten und einem SCRIPT DOCTOR an einem Sitzungstisch. Drehbuchbesprechung.

SCRIPT DOCTOR Die Szene verstehe ich nicht, die müssen Sie mir erklären.

ORSON Wie, erklären? Das ist einfach lustig.

PRODUZENT Das ist doch nicht lustig!

REGISSEURIN Ich finde das persönlich sehr lustig. Aber versteht es auch das Publikum?

ORSON Wieso nicht?

PRODUZENT Wir müssen uns da sicher sein!

ORSON Wer kann sich da schon sicher sein?

SCRIPT DOCTOR Der Humor muss eben aus der Geschichte, aus den Figuren heraus entwickelt sein.

REGISSEURIN Also ich fands schon auch lustig, aber ich kann nicht erklären, wieso.

ORSON Reicht doch.

PRODUZENT Das ist mir zu subjektiv.

SCRIPT DOCTOR Was soll denn der spezifische Humor dieser Geschichte sein?

Orson versteht die Frage eigentlich nicht. Dennoch:

ORSON Humor ist erst einmal, wenn ich lache.

REGISSEURIN Ich habe nicht gelacht.

ORSON Nicht?!

REGISSEURIN Naja, geschmunzelt.

ORSON Reicht doch. Ist ja erst der Anfang des Films.

PRODUZENT Das ist mir alles zu subjektiv.

ORSON Humor ist doch subjektiv.

SCRIPT DOCTOR Eine Komödie ist ein Genre. Und Genres haben Regeln ...

ORSON ... die ständig gebrochen werden müssen. Keiner weiss doch verbindlich, warum man lacht. Wenn wir uns hier einigen, dass das lustig ist, dann ist das erst mal so. Oder?!

Der Script Doctor verwirft fatalistisch die Hände, als wollte er sagen: Ich will euch ja nur helfen.

PRODUZENT Also: Bleibt die Szene nun drin oder nicht?

Der Produzent nickt zur Regisseurin: Deine Entscheidung! Die windet sich etwas. Dann:

REGISSEURIN Das können wir dann später auf dem Dreh oder im Schnitt noch entscheiden.

INT. KINOSAAL – SPÄTER

Die Szene ist schliesslich im Film geblieben. Aber keine spürbaren Reaktionen im Publikum. Orson wird heiss.

Orson und die Regisseurin blicken nun wieder beide zur Leinwand. Die Handlung nimmt ihren Lauf ...

Orson brütet vor sich hin: Komödien schreiben ist eben eine ernste Sache. Und auch wenn es regelweise Bücher dazu gibt, es bleibt eine Kunst. Keiner weiss vorher, wie es geht. Und im Nachhinein sind alle schlauer. Es ist so, als würde man Humor nur aus den Augenwinkeln erkennen. Man weiss zwar genau, dass er da ist. Aber wenn man direkt drauf blickt und versucht, ihn zu analysieren, dann verliert er seinen Zauber. Und das gilt generell für das Filmemachen.

Dann, wie aus dem Nichts: Das Publikum lacht!

Orson blickt verwundert um sich. Was? Hier? Denkt er sich. Die Stelle war doch gar nicht lustig gemeint. Aber das Publikum sieht das offenbar anders und amüsiert sich. Und das bleibt so bis zum Abspann ... Allmählich entspannt sich Orson. Hauptsache, der Film funktioniert. Und wenn keiner weiss, wie es geht, warum sollte er dann eine Ausnahme sein.

DISCLAIMER: Truly fictitious.

Uwe Lützen

The Revenant



Regie: Alejandro González Iñárritu; **Buch:** Mark L. Smith, Alejandro González Iñárritu; **Kamera:** Emmanuel Lubezki; **Schnitt:** Stephen Mirrione; **Ausstattung:** Jack Fisk; **Kostüme:** Jacqueline West; **Musik:** Ryuichi Sakamoto, Carsten Nicolai, Bryce Dessner. **Darsteller (Rolle):** Leonardo DiCaprio (Hugh Glass), Tom Hardy (John Fitzgerald), Domhnall Gleeson (Captain Andrew Henry), Forrest Goodluck (Hawk), Will Poulter (Jim Bridger); **Produktion:** New Regency Pictures, Anonymous Content, Appian Way, RatPac Entertainment. USA 2015, Dauer: 156 Min. **CH-Verleih:** 20th Century Fox

Alejandro G. Iñárritu

Ganz langsam bewegt sich ein abstrakt pulsierendes Atemgeräusch durch atmosphärische Naturlaute hindurch aus dem Zuschauerraum zur Leinwand und zieht uns in die innere Welt des Protagonisten Hugh Glass. Ebenso langsam blenden Erinnerungen an dessen Pawnee-Frau und den gemeinsamen Sohn Hawk in Zeitlupentableaux auf, die von indianischen Voice-over-Beschwichtigungen umflüstert werden.

Erst nach dieser metaphysischen Ebene wird die äussere Realität von Alejandro G. Iñárritus ambitiösem Trapper-Epos *The Revenant* über einen meditativen Blick ins fliessende Wasser eingeführt. Mit der bei *Birdman* perfektionierten Technik enthüllt Emmanuel Lubezkis unwirklich schwebende Steadicam in einer einzigen ungeschnittenen Bewegung die im Wasser stehenden Bäume, lässt den Protagonisten und seinen Sohn als Jäger mit den Gewehren voran ins Bild waten und nimmt zeitweilig Hawks Subjektive ein, um schliesslich von den angepeilten Elchen im Moment des Schusses zu einer Nahaufnahme von Glass' Gesicht zu gelangen.

Im Gegensatz zu *Birdman* wenden Iñárritu und Lubezki solche Kraftakte diesmal fast ausschliesslich in intensiven Szenen an, deren Drastik dadurch noch gesteigert wird. Ihre volle sogartige Wirkung entfalten die ungewohnt tiefenscharfen Bilder der hochauflösenden Digitalkamera freilich nur auf einer Leinwand, die so breit ist, dass die bewegungsbedingte Weitwinkelverzerrung am Bildrand nur peripher wahrgenommen wird.

Der visuelle Hyperrealismus passt durchaus zum schonungslos fiktionalisierten *Tall Tale* über den historisch verbürgten Tracker Hugh Glass, der 1823 auf einer Expedition der Rocky Mountain Fur Trade Company von einem Bären zerfleischt wurde und sich über 300 Meilen in sechs Wochen alleine zurück ins Leben kämpfte, um jene zu stellen, die ihn liegen gelassen und beraubt hatten.

Der Sohn als Antrieb

Entgegen Iñárritus Beteuerung, der Racheaspekt habe ihn nicht interessiert, versucht der Film mit beträchtlichem Aufwand, ausgerechnet dieses Element der Geschichte anhand der Vater-Sohn-Konstellation emotional zu unterfüttern. Innerhalb der Trappergruppe leidet der Pawnee-Mischling Hawk vor allem unter John Fitzgerald, der Glass' Autorität in ständiger Angst vor den Arikara – *Arikaree* oder schlicht *Ree* genannt – von Anfang an infrage stellt.

Besonders gefährlich ist der von Tom Hardy mit irrem Blick verkörperte Schuldner deshalb, weil er ausser seiner Handelsware nichts zu verlieren hat. Als Hawk in einer Verschnaufpause gegen Fitzgeralds rassistische Anfeindungen aufbegehren will, befiehlt ihm der Vater harsch, «unsichtbar» zu bleiben: «Sie werden deine Stimme nicht hören, sondern nur die Farbe deines Gesichts sehen.» Wo ihm das Drehbuch wie hier die Möglichkeit dazu bietet, lässt Leonardo DiCaprio die tiefliegende Angst aufblitzen, von der auch Glass getrieben ist. Zunehmend stellt sich allerdings der Verdacht ein, Iñárritu und sein Kodrehbuchautor Mark L. Smith hätten Hawk hauptsächlich dazu erfunden, den Durchhaltewillen des Liegengebliebenen zu motivieren. Nun haben zwar auch Jack DeWitt und Richard C. Sarafian, die den Stoff 1971 als *Man in the Wilderness* verfilmten, ihrem Protagonisten einen Sohn angedichtet. Dort gibt die Erinnerung an das einst verleugnerte Kind dem Überlebenden die Kraft, die Rache zugunsten eines neuen Lebens als Vater aufzugeben.

Nach dem brutalen Bärenangriff bleibt in *The Revenant* neben Hawk und dem jungen Jim Bridger ausgerechnet Fitzgerald an der Seite des schwer verwundeten Glass zurück. Nachdem der vom Tod faszinierte Regisseur in *Biutiful* (2009) einen sterbenden Vater just so lange am Leben gehalten hat, bis dieser seine Kinder in sicherer Obhut wusste, lässt er Glass nun in *The Revenant* auf eine Bahre gebunden mitansehen, wie Fitzgerald seinen Sohn in übertriebener Notwehr ermordet. Diese melodramatische Umkehrung wirkt sich jedoch fatal auf die Dramaturgie aus. Weil die enge Beziehung zu Hawk bis zu diesem Zeitpunkt anhand von Sätzen wie «du bist mein Sohn» lediglich behauptet wurde, will sich die Höllenqual des schäumenden Vaters trotz Leonardo DiCaprios erschütternder Intensität nicht recht auf den Zuschauer übertragen. Zudem hat Glass jetzt zwar einen emotionalen Grund, sich an Fitzgerald zu rächen, weil es aber keinen Sohn zu retten gibt, verweigert ihm das Drehbuch viel zu früh das Potenzial zur inneren Entwicklung.

Dafür steht der junge Jim Bridger vor einem jener Dilemmas, die *Íñárritu* frühere Filme trotz ihrer Konstruiertheit derart packend machten. Einerseits will er den offensichtlich lebendigen Glass nicht hilflos im Schnee liegen lassen, andererseits ist er von der Gunst des älteren Fitzgerald abhängig, der ihm schon einmal das Leben gerettet hat. Diese Abhängigkeit wirkt wie das Zerrbild einer Vater-Sohn-Beziehung, wobei Fitzgerald seine Schuldgefühle in perfider Weise auf den eloquent schweigenden Jungen abschieben will.

Ästhetische Überwältigung

Doch *The Revenant* fokussiert vor allem auf die spektakuläre Darstellung von Glass' Überlebenskampf in der eisigen Einsamkeit. Heimgesucht von den immer gleichen Visionen seiner massakrierten Familie nimmt DiCaprio in seiner körperlich wohl anspruchsvollsten Rolle mit zunehmendem Erstarken selbst die Statur eines Bären an. Wie schon die verstörende Beliebigkeit des initialen Bärenangriffs gezeigt hat, setzt *Íñárritu* seinen Protagonisten in einer hiobsmässigen Flut von Gefahren und Rückschlägen erfreulicherweise nicht der Feindseligkeit, sondern der Demut einflössenden Gleichgültigkeit der Natur aus. Visuell lässt der tiefe Horizont die Berge und Bäume umso höher erscheinen. Gleichzeitig vermittelt der wiederkehrende Blick in die wogenden Baumwipfel jenes schwindelerregende Taumeln, das Glass' Frau aus dem Off beschwört: «Wer nur die Äste der Bäume betrachtet, könnte schwören, dass sie fallen. Wer hingegen den Stamm anschaut, der sieht ihre Stabilität.»

Selten liessen sich im Kino Naturgewalten derart hautnah miterleben wie in *The Revenant*. Da stört es auch kaum, dass man sich als Zuschauer immer wieder beim ästhetischen Staunen über die Perfektion der filmischen Überwältigungsmechanik ertappt und sich auch schon mal fragt, wie dieser in seiner Unmittelbarkeit schon wieder distanzierende Realitätseindruck überhaupt fabriziert wurde. Scheinbar sind sich *Íñárritu* und Lubezki dieses Effekts durchaus bewusst. Schliesslich kratzen sie da und dort an der sorgfältig aufgebauten Illusion, indem sie beispielsweise DiCaprios Atem das Objektiv beschlagen lassen und damit auf die Präsenz einer Kamera hinweisen. Gekonnt wird dieser Effekt jedoch sogleich für einen assoziativ montierten Schauplatzwechsel über wolkenverhangene Berge zum Rauch aus Fitzgeralds Pfeife genutzt.

Authentizität und magischer Realismus

Parallel zu Glass' Jagd nach Fitzgerald geistert eher schemenhaft ein ebenso verbitterter Arikarahäuptling auf der Suche nach seiner geraubten Tochter durch die Wildnis. Obwohl wir dank Untertiteln alle Äusserungen der Ureinwohner verstehen, tragen sie weniger zur Konturierung der schemenhaften Arikara als zum angestrebten Authentizitätseindruck bei. Einen entscheidenden Beitrag zur realistischen Darstellung des gnadenlosen Trapperralltags leisteten die Kostümbildnerin *Jacqueline*

West sowie der Production Designer *Jack Fisk*, die beide schon für *Terrence Malicks The New World* (2005) eine 200 Jahre frühere Epoche bis ins letzte Detail auferstehen liessen. Wieder errichtete Fisk in der Wildnis komplette Sets, die man aus jedem Winkel filmen konnte. Wegen der unverwechselbaren Handschrift von Malicks Kameramann Lubezki erinnert *The Revenant* auch visuell an die *Pocahontas*-Verfilmung.

Beide Werke sind fast ausschliesslich mit natürlichem Licht gedreht, wobei Lubezki hier von seiner Erfahrung mit Malick profitierte, der seine improvisierenden Schauspieler am liebsten im Gegenlicht filmt. *Íñárritu* und Lubezki haben den Sonnenstand und das Gegenlicht nun exakt in ihre komplex choreografierten Szenen eingeplant. Die Präzision der kunstvoll komponierten Massenszenen ist umso erstaunlicher, angesichts der Tatsache, dass für die meisten Aufnahmen täglich nur 90 Minuten brauchbares Licht zur Verfügung stand.

Zwar greift *Íñárritu* mit Wasser, Vögeln und natürlichen Spiralen vordergründig auf eine ähnliche Motivik zurück wie Malick. Sein magischer Realismus unterscheidet sich dagegen deutlich vom Erzählstil des zurückgezogenen Amerikaners. Während Malicks impressionistische Bilder in der Montage von *Pocahontas'* Sterbeszene ihre Mehrdeutigkeit behalten, ist der überscharfe Surrealismus von Glass' Erinnerung an seine Frau oft mit allzu eindeutiger Symbolik aufgeladen, etwa wenn der Brust des leblosen Körpers ein Vöglein entschlüpft.

Im Gegensatz zur dominant eingesetzten Klassik bei Malick steht die klangflächenartige Hintergrundmusik von *Ryuichi Sakamoto*, *Carsten Nicolai* (aka *alva noto*) und *Bryce Dessner* in *The Revenant* selbst in lauten Momenten klanglich weit hinter der Geräuschespur. Nur ganz selten rücken konturierte Streicherpassagen in den Vordergrund, beispielsweise als sich in einer besonders gelungenen Traumsequenz vermeintliche Höhlenmalereien als Teil einer zerstörten Kapelle entpuppen, deren tonloses Glöcklein in Zeitlupe hin und her schwingt.

Noch stärker als in den Naturdarstellungen erinnern Lubezkis kristallklare Digitalbilder hier an zeitgenössische Gemälde wie Caspar David Friedrichs «Klosterfriedhof im Schnee» von 1819. Dank der Kraft solcher Bilder überzeugt *The Revenant* als ästhetische Erfahrung auch dort, wo *Íñárritu* dramaturgisch an den eigenen Ambitionen scheitert. Der heilige Ernst hingegen lässt nicht einmal nach, als sich der formale und inhaltliche Kreis mit der letzten Einstellung am Wasser schliesst und sich über der schwarzen Leinwand die keuchenden Atemgeräusche langsam beruhigen.

Oswald Iten



The Revenant Leonardo DiCaprio



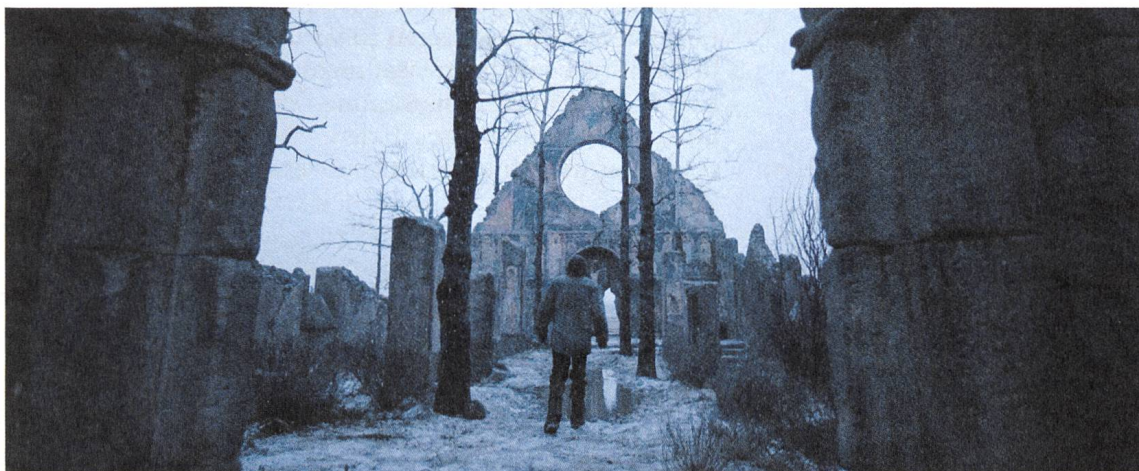
The Revenant Schwer verletzt und machtlos



The Revenant Eisige Einsamkeit



The Revenant Tom Hardy als skrupelloser Fitzgerald



The Revenant Wie aus einem Gemälde von C. D. Friedrich

Above and Below



Regie, Buch: Nicolas Steiner; Kamera: Markus Nestroy;
Schnitt: Kaya Inan; Musik: Paradox Paradise, Jan Miserre,
John Gürtler. Produktion: Maximage, Flying Moon
Filmproduktion, Filmakademie Baden-Württemberg; Brigitte
Hofer, Cornelia Seidler, Helge Albers. Schweiz 2015.
Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Cineworx

Nicolas Steiner

Tropfen, durchs Wasser watende Schritte, Plätschern. Hin und wieder erhellt das Licht einer Taschenlampe das Dunkel. Unscharf zeichnen sich im Hintergrund Kanalwände ab. Lalo erzählt von einer unheimlichen Erscheinung, dem Geist eines Mädchens, der ihm an dieser Stelle im Tunnel begegnet sei. Es hatte hier mit seiner Familie gewohnt und kam in den Abwasserfluten um. Das Licht der Taschenlampe richtet sich aufs vorbeiziehende Wasser, der zuvor beschränkte Blick weitet sich in einer Totale. Unverhofft beginnt Lalo zu singen: «Halleluja.» Als befände er sich in einer Kathedrale des Untergrunds, erfüllt der Gesang das Kanalsystem, hallt von den Wänden, offenbart eine Schönheit im Unbehagen. Diese Art von Gegensätzlichkeit zieht sich thematisch und filmisch durch *Above and Below*. Ein ungewöhnlicher Dokumentarfilm, der mit Direct Cinema nichts am Hut hat, sich einem puristischen Ansatz verweigert, in puncto Provokation vielleicht ansatzweise den Spuren des Cinéma vérité folgt, eigentlich aber nur eines tut: dokumentarisches Kino neu denken.

Der Schweizer Regisseur Nicolas Steiner beschreibt sich in *Above and Below* einer philanthropischen Weltanschauung, erzählt von Freude auf der Kehrseite des Lebens, Respekt vor dem vermeintlich Anderen und setzt dabei ein starkes Statement, was Kino im Allgemeinen und Dokumentarfilm im Speziellen können muss: Ton, Musik, Bildästhetik ausreizen, um Geschichten zu erzählen, die sich nach keinem Lehrbuch richten. Das treibt Steiner an. Im

Kurzfilm *Ich bin's Helmut* (2009) führte er die Gemachtheit des Spielfilms ad absurdum, liess Kulissen babuschkaartig vor den Augen des Zuschauers neu entstehen. In seinem ersten Dokumentarlangfilm *Kampf der Königinnen* (2012) setzte er Kakofonie, harte Schnitte, Unschärfe, extreme Zeitlupe ein und liess die geschickt montierten Storylines zu einer Welt verschmelzen. Was durch den Heimatfilm-Plot unauffälliger gewirkt haben mag, wird im unschweizerischen Wildwestsetting von *Above and Below* umso evidenter, verleitet einen sogar, Verfremdungseffekte als amerikanische Einflussnahme zu verorten. Steiners Kinoverständnis hat sich in seinem Zweitling radikalisiert, übergeht Dokumentarfilmkonventionen. Weder die Anwendung von Fiction-Komponenten (Kranfahrten, Musik zur Untermalung) noch die Sichtbarmachung konstruierter filmischer Realität (Jump Cuts, Eingriffe in die Umgebung) sind für ihn ein Tabu.

Drei verblüffende, sehr ungewöhnliche Handlungsräume waren ausschlaggebend, die Geschichten ihrer Bewohner zu erzählen: Lalo haust wie das Liebespaar Rick und Cindy «below» in den unterirdischen Flutkanälen von Las Vegas. Obwohl Drogen und Illegalität ihr Dasein bestimmen, sind sie kein zentrales Thema. Vielmehr handelt der Film vom unermüdlichen Lebenswillen und der Freude am Alltäglichen, das – überraschenderweise – sogar im Nichtalltäglichen zu finden ist. Rick und Cindys Zuhause wird regelmässig weggeschwemmt, jedes Mal beginnen sie von vorne, richten sich mit Gefundenem aus dem Sperrmüll neu ein. Ausgestossene, Leben am Rand der Gesellschaft. Diese Gemeinsamkeit teilen sie mit Dave. Er bewohnt einen verlassenen Militärbunker in der Einöde der Wüste Utahs, mit wenig Ressourcen, dafür umso mehr Tatendrang. Auf ihre Weise abgekapselt ist auch April, die in der Mars Society Desert Research Station ihr späteres Leben «above» im All trainiert.

Steiner schafft es eindrucklich, zu allen Protagonisten Nähe aufzubauen, er wird im Off beinahe spürbar. Immer wieder stellt sich das Gefühl ein, da müsse ein verdammt guter Menschenkenner neben der Kamera stehen, so offen wird von Vergangenem, persönlichen Ängsten und Hoffnung erzählt. Intensiver als in *Kampf der Königinnen* gelingt es, zwischen inhaltlichen Aussagen und Bildwelten die Parallelen der verschiedenen Handlungsstränge herauszukristallisieren, sie audiovisuell zu verbinden, sei es auf der Soundebene, indem collageartig das Geräusch eines Rasierapparats ins Summen eines Marsmobils übergeht, Off-Sound aus anderen Spielräumen eingeblendet wird oder bildlich, wie Staubfegen in der Wüste und im Flutkanal aussehen kann. Der Ton und insbesondere die Musik werden beinahe zu einem sechsten Protagonisten, sind für die Stil- und Handlungsebene ausschlaggebend: Lalo singt, Rick spielt E-Gitarre, Dave Klarinette und Schlagzeug (wie Steiner selbst, was ihm zu einem kurzen Cameoauftritt verhilft). Die Musik konstruiert aus den vier Schauplätzen eine zusammenhängende Welt, stiftet Emotionen und funktioniert als Triebwerk.

Der hohe Anspruch an Bild und Ton erinnert eher an Hollywood als an klassische Dokumentarfilme. Cinemascope sowie häufig eingesetzte geringe Schärfentiefe sorgen für ein Kinoerlebnis mit zeitgenössischer und attraktiver Bildästhetik. *Above and Below* übt keine Amerikakritik, wirkt nicht aufklärerisch, sondern zeigt mit detailreichen Aufnahmen fremde Landschaften, die man sonst vermutlich niemals zu Gesicht bekommen würde. Trotz der Offenheit der Protagonisten bleiben Fragen unbeantwortet, nicht allen Figuren kommt gleich viel Aufmerksamkeit zu, das kann unbefriedigend wirken. Das Ende, ein arrangiertes Feuerwerk bei Sonnenuntergang, hätte etwas weniger Kitsch vertragen. Für die Handlung wäre so viel Brimborium nicht nötig gewesen. Der Eingriff unterstreicht hingegen die Haltung eines eigenwilligen Dokumentarfilmers – solche Einstellungen braucht das Schweizer Filmschaffen.

Kim Schelbert

El abrazo de la serpiente



Regie: Ciro Guerra; **Buch:** Ciro Guerra, Jacques Toulemonde;
Kamera: David Gallego; **Schnitt:** Etienne Boussac, Cristina Gallego; **Ausstattung:** Ramses Banjumea; **Musik:** Nascuy Linares; **Ton:** Carlos Garcia, Marco Salaverria. **Darsteller**
(Rolle): Jan Bijvoet (Theodor Koch-Grünberg), Brionne Davis (Richard Evan Schultes), Taíffama Karamakate alt, Nilbio Torres (Karamakate jung), Yauenkü Migue (Manduca).
Produktion: Ciudad Lunar; Cristina Gallego. Kolumbien, Venezuela, Argentinien 2015. Schwarzweiss; **Dauer:** 125 Min.
CH-Verleih: trigon-film

Zwei weisse Forscher verlieren sich im Amazonasgebiet. Der deutsche Anthropologe Theodor Koch-Grünberg unternimmt ab 1898 jahrelange Expeditionen durch den Urwald im Norden Brasiliens und Süden Venezuelas. Auf einer davon stirbt er 1924 an Malaria. Siebzehn Jahre später, 1941, macht sich der US-amerikanische Botaniker Richard Evans Schultes auf den Weg in den Regenwald. Im Auftrag der Harvard-Universität sucht er Pflanzen mit potenziell medizinischen Wirkstoffen. Das Ganze soll nicht länger als ein paar Wochen dauern. Schultes kehrt erst vierzehn Jahre später in seine Heimat zurück. Mit im Gepäck die wegen ihrer halluzinogenen Wirkung in der Hippieszene bald legendären «Magic Mushrooms». Im Auftrag der US-Regierung hat er zuvor jedoch auch nach Rohstoffen zur Gummiproduktion gefahndet.

Wenn der kolumbianische Regisseur und Drehbuchautor Ciro Guerra (*Los viajes del viento*) diese beiden Forschungsreisenden nun in einem Spielfilm zusammenbringt, begibt er sich auf ideologisch vermintes Terrain. Hier die ethnozentrische Begutachtung «exotischer» Naturvölker. Dort der reflexartige Vorwurf kolonialistischer Unterdrückung. Guerras lyrisch-surreale Filmerzählung aber schlängelt sich mit traumwandlerischer Geschmeidigkeit zwischen derlei Untiefen hindurch. Obwohl *El abrazo de la serpiente* von den Biografien und Tagebüchern Koch-Grünbergs und Schultes' inspiriert wurde, wie im Vorspann zu lesen ist, emanzipiert sich der Film offenkundig von den darin überlieferten Fakten. Das (fast) durchgängige Schwarzweiss, für das sich Guerra allen natürlichen Farbverlockungen zum Trotz entschied, verleiht dem Streifen letztlich weniger einen historischen als einen poetischen Anstrich.

Die beiden weissen Männer begegnen auf ihren Expeditionen im Abstand von mehreren Jahrzehnten demselben Schamanen. Karamakate ist der einzige Überlebende seines Stamms. In eremitischer Abgeschiedenheit lebt er in einer Hütte mitten im Dschungel. Für Karamakate sind die Forscher im Grund ein und dieselbe Person. Im jungen Schultes, der sich selbst einen «Mann der Wissenschaft» nennt, erkennt er eine Art Wiedergänger des alten Koch-Grünberg, wie der Deutsche im Film heisst. Ein Alter Ego «in der Zeit ohne Zeit». So bezeichnet der Schamane jene metaphysische Dimension, in die, so scheint es, auch Guerras Film immer tiefer eintaucht. Beide Männer, Koch-Grünberg und Schultes, suchen nach der gleichen geheimnisumwitterten Wunderpflanze: Die Yakruna, so heisst es, wächst auf dem Kautschukbaum und erhöht dessen Reinheit. Ausserdem soll sie eine einzigartige psychedelische Kraft besitzen. Für den todkranken Grünberg ist sie die letzte Hoffnung auf Heilung. Schultes will mit ihrer Hilfe angeblich das Träumen lernen. Tatsächlich, stellt sich später heraus, ist er nur hinter dem Kautschuk her.

Für den jungen, stolzen Karamakate wäre das ein Grund mehr gewesen, den weissen Eindringling zu hassen, ihn zu verachten, wie er auch all die Ureinwohner verabscheut, die sich von den Weissen zivilisieren, missionieren oder auch nur ausbeuten lassen.

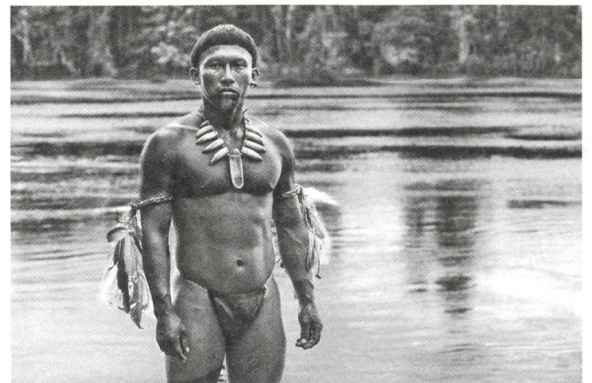
Ciro Guerra



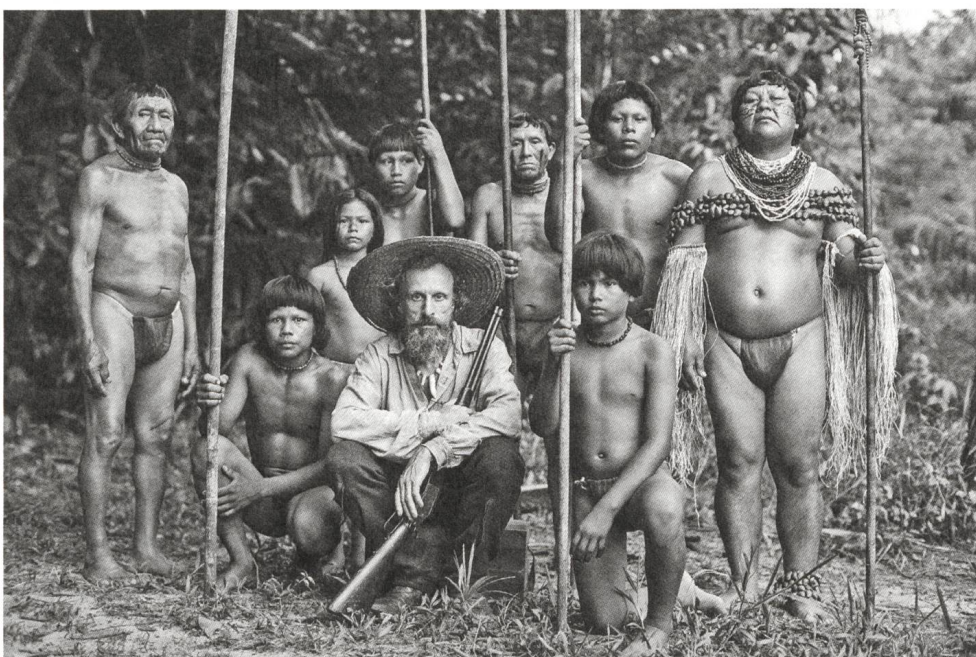
Above and Below Leben im Untergrund



Above and Below Leben in der Wüste



El abrazo de la serpiente Der Schamane Karamakate



El abrazo de la serpiente Nachgestellte Wirklichkeit

Als der junge Karamakate im Wald auf Spuren von Kautschukhändlern trifft, kippt er wutentbrannt deren Gefässe um. Der zähe Kautschuk versickert im Boden. Kurz darauf aber kehrt der Mann zurück, der den Kautschuk gesammelt hat: ein alter, kränklicher Einheimischer, der beim Anblick seiner verschütteten Ernte völlig die Fassung verliert. Aus Angst vor der Strafe, die ihn nun erwartet, wenn die Händler ihn in die Finger kriegen, fleht er Grunberg an, ihn zu erschiessen. Karamakate kann ihn nur mit Mühe davon abhalten. Schliesslich überlassen sie den Alten seinem Schicksal. Ein andermal machen sie an einer Missionsstation halt, an der ein weisser Priester indigenen Waisenkindern mit der Peitsche ihre Traditionen auszutreiben versucht. Im Streit erschlägt der Schamane den Missionar. Auch die Kinder überlässt er hinterher sich selbst.

Viele Jahre später kehrt Karamakate mit Schultes zu der unterdessen halb verfallenen Station zurück. Die Kinder von einst sind längst erwachsen und frönen einem grausamen Kult, der christliche und indigene Traditionen gleichermassen pervertiert. Mittlerweile, spürt der Schamane, gibt es kein Zurück mehr zur Urtümlichkeit, die von den Filmemachern dann doch leicht esoterisch zur paradiesischen Unschuld überhöht wird, wenn sie ihr Werk den Urwaldvölkern widmen, «deren Lied wir nie kennengelernt haben». Der weisse Mann, die Schlange aber, sie sind in *El abrazo de la serpiente* mehr als nur ein teuflischer Feind. Der alte, weise Karamakate ahnt, dass auch er moralisch nicht immer recht gehandelt hat. «Wenn die Weissen nicht lernen», prophezeit er, «ist das unser Ende. Und das Ende von allem.» Und er begreift: Nicht seinem Volk muss er sein Wissen vermitteln, sondern dem Fremden, dem Eindringling, dem Mann der Wissenschaft.

El abrazo de la serpiente wirft einen nuancierten Blick auf die Begegnung zweier grundverschiedener Kulturen, ohne dadurch die verheerenden Folgen des Kolonialismus zu verharmlosen. Doch nicht nur auf dieser «Message»-Ebene zeigt sich der Film vielschichtig, filigran. Er ist zudem ein starkes Stück Schauspielkino. Eine spannende Zeitreise. Und zu guter Letzt vor allem auch sinnlich – visuell, musikalisch – und atmosphärisch ein Genuss. Rein historisch betrachtet, liesse sich dem Film eine allzu naiv verklärende Haltung vorwerfen. Guerras märchenhafte Allegorie hingegen entzieht sich diesem Vorwurf weitgehend. Als wäre sie selbst eines dieser Geisterwesen, pirscht sich *David Gallegos* Kamera von hinten an die Protagonisten heran, begleitet sie ein Stück, driftet wieder weg und schwebt so durch «die Zeit ohne Zeit», in der die Schatten wabern und das Licht harte Kontraste wirft: gestern, vorgestern und morgen.

Stefan Volk

Für eine schöne Welt



Regie, Buch, Kamera, Schnitt, Texte: Erich Langjahr;
Ton, Kamera, Schnitthilfen: Silvia Haselbeck.
Musik: «Die Abwesenheit des Igels beim Einbrechen der Nacht» von Urban Mäder und Christain Hartmann; Tonschnitt und -mischung: René Zingg. Produktion und CH-Verleih: Langjahr Film. Schweiz 2015. Dauer: 74 Min.

Erich Langjahr

Wie hat sich ein Künstler in den zwei oder drei, bisweilen vier Dimensionen der Wirklichkeit zu orientieren, auch angesichts der zahllosen Materialien und verfügbaren Motive und vollends inmitten der Millionen Farbtöne, die von absolut Weiss reichen bis zu absolut Schwarz, sprich: von farblos zu farblos? So gut wie alles, was ihm etwas zu bedeuten hat in der Kunst, ob es Eigenes oder Fremdes, Neu- oder Urzeitliches sei, führt zum Beispiel jemand wie Gottfried Honegger auf die geliebte Geometrie zurück; sie soll alles Beginnen und Gelingen bestimmt haben, mahnt er, selbst in vergangenen Epochen, noch bevor die Zeichner, Maler und Bildhauer ahnen konnten, was für einem mysteriösen Zauber sie dabei unterlagen.

Zeitlos unsichtbar, wie die Formen und Definitionen, die Längen-, Tiefen- und Breitenverhältnisse sind, sie teilen und verteilen in Honeggers Verständnis alle Fläche und sämtlichen Raum; und erst damit kommt zutage, wie viel an geometrischer Vorsorge in jeder scheinbaren Leere drin verborgen ist. Persönlich nennt es Honegger das, was *hinter* aller Kunst steckt; und dementsprechend weiss er jede Praxis auf eine einleuchtende Theorie zu stützen und umgekehrt. Letztlich scheint er zu bezweifeln, ob die hervorgebrachten Entwürfe und Gebilde überhaupt Bestand haben können ohne eine Klärung ihrer Herkunft. Mehr noch, seiner Überzeugung nach geraten die Be- und Umschreibungen, die Ab- und Herleitungen zu einem unabdingbaren Teil dessen, was da als ein Ganzes kreiert wird. Oder erzeugt sich

das Resultat wie von allein und benutzt den Ausführenden nur als Mittler? Immerhin ist das gleichsam Selbsttätige beim Zustandekommen von Ergebnissen oft beschworen worden, bestimmt in der legendären *écriture automatique* der Surrealisten; das Geschriebene, meinten sie, verfasse sich aus eigenem Antrieb.

Mit 93 Jahren vermag Honegger genügend an verbaler Gewandtheit vor Kamera und Mikrophon zu demonstrieren, und er weigert sich offenbar, ausführliche Interpretationen als didaktische Verbrämung abzutun. Von daher wirkt er entschlossen, jedermann entgegenzutreten, der versichert, wahre Kunst spreche schon selber zu ihren Gunsten, ohne Beihilfe einer siebengscheit darüber ausgebreiteten Deutung. Kritiker und sonstige Senfzubeber freilich sind wohl selten auf der Höhe der notwendigen Erläuterungen, wie Honegger sie auffasst und abgibt.

Eine Generation jünger, schweigt Kurt Sigrist die meiste Zeit über, auch darum, weil er so dringend beschäftigt ist wie ein Handwerker. Zudem zieht er es vor, Segen und Ermunterung von berufeneren und beredteren Fürsprechern erteilen zu lassen. Während Honegger die Mobilität sucht und die zwei Dimensionen vorzieht, um dann eine dritte mittels Kommentar hinzuzugeben, arbeitet Sigrist überwiegend ortsfest und von Anfang an in drei Dimensionen; er repräsentiert wohl das, was im weitesten Sinn unter einem Plastiker zu verstehen ist. Anders gesagt, arbeitet er weniger mit dem eleganten Stift oder Pinsel, um stattdessen aus dem groben, schweren Material herauszuschuften, das förmlich geschleppt und gebändigt sein will. Vornehmlich besteht es aus frisch umgegossenem Metall, anfangs noch heiss und glühend; und damit bestimmt der Handwerkstoff gleich mit, welches die Farbe des entstehenden Gebildes sein wird. Statt flink über ein flaches Rechteck zu gleiten, heisst das, greift und entwirft der Künstler quer durch den Raum, den er ins Auge gefasst hat; und dabei muss er ihn auch in all jenen Teilen mitgestalten, die noch unbelegt sind und die es bleiben sollen.

Jedes breitere und tiefere Ausmass, das sich vor ihm auftut, kommt Sigrist klassisch wie ein aufzufüllendes Vakuum vor. Die Leere lockt und ruft, darin die Objekte ihren Platz zu finden haben, um sich millimeterscharf ins Verhältnis zu den noch offenen Abständen zu fügen. Denn was wäre schon der Raum, ohne jeden sprichwörtlichen Zwischenraum hindurchzuschauen? Soll das Auge beweglich und lenkbar sein, sodass sich das Licht gleich mit steuern und streuen lässt, dann hat der Blick sich teils versteckt, teils freigegeben zu sehen. Mehr als die Betrachter auf Distanz halten muss das Kunstwerk sie umschliessen, einbeziehen und in sich fassen; temporär bereichern sie das Arrangement um eine mobile Zugabe.

Auf eines ist Erich Langjahr keinesfalls aus: die beiden kreativen Deutschschweizer, Honegger und Sigrist, im selben Film gegeneinander auszuspielen oder etwa gar am Beispiel des einen zu argumentieren, der jeweils andere irre sich. Auch liegt es dem Autor fern, die Erzeugnisse, seils allein die des einen,

seils nur die des andern, zu wahrer Kunst zu erheben. Anhand der ungleichen zwei veranschaulicht **Für eine schöne Welt** vielmehr, von ihren fundamentalen Gegebenheiten her, die gesamte Disziplin: die Masse und die Massen. Leichtthin führt die Dokumentation auftretende Gegensätze zusammen, egal welcher Art.

Im Stadtbewohner, der pausenlosen Betrieb gewohnt ist, ermittelt der Filmemacher den Liebhaber der Dichte, der Vielzahl und der viel erbetenen und erteilten handschriftlichen Signaturen; entsprechend genügt Honegger eine überblickbare Bildfläche mit ihren knappen Rändern, selbst wenn sie sich dehnt wie ein öffentlicher Platz von Zürich, der dem beauftragten Künstler freilich vorgegeben wird und sich höchstens noch ausschmücken lässt.

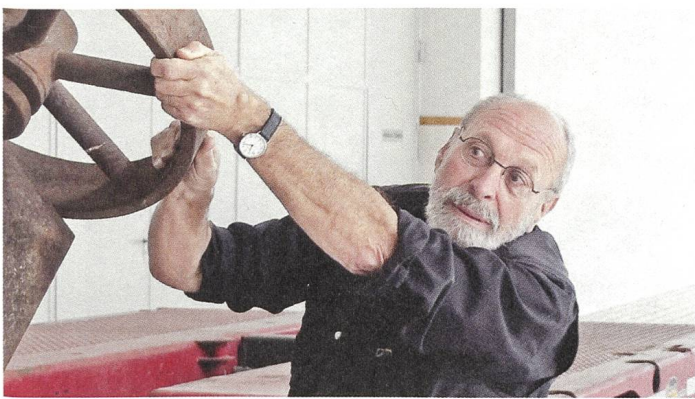
Hingegen tritt in der Person des wortkargen voralpinen Landbewohners Sigrist der radikal andere Macher hervor. Er benötigt die ungerahmte Substanz, die mit Händen, Handschuhen und mechanischen Hebehilfen zu packen und zu verschieben ist, so sehr wie die Luft zum Atmen, in die das Resultat eintaucht. Allerdings gerät dann jedes einzelne Werk, zufolge der sich ausweitenden Vorgaben, zunehmend wuchtiger, gewichtiger und breiter ausgelegt. Denn was Raum beansprucht, wird ihn dauerhaft okkupieren wollen, samt den offen gebliebenen Lücken.

Für eine schöne Welt belegt erneut, wie Erich Langjahr bei seinen Leisten zu bleiben versteht. Verlässlich der Innerschweizer und der engen Landesgegend treu verbunden, findet er in den vier Waldstätten immer wieder Themen, Motive und Figuren: rund um den mehrarmigen See herum oder nur wenig darüber hinaus, bis auf ein paar Ecken der nahen Stadt Zürich. Seit bald vierzig Jahren wird dabei aller touristische Heimatkitsch tunlichst vermieden. Kaum ein anderer Schweizer Filmemacher repräsentiert so beharrlich wie Langjahr das, was die Franzosen milde herablassend den Regionalismus nennen. Gemeint ist damit eine Beschränkung auf das Nahe-liegende, wie es etwa die Literatur anstandslos duldet, während es auf der Leinwand verpönt scheint. Von einem Cineasten wird im Minimum erwartet, er habe die verschiedenen Gegenden seines Landes quer zu durchmustern. Möglichst aber soll er rund um den Erdball operieren, um bitte sehr Exotisches herbeizukarren. Von daher ist der Titel **Für eine schöne Welt** mit ironischem Bedacht zu lesen. Lasst die Kollegen getrost nach den vier Winden schnuppern, Langjahrs Geräte hecheln keinen Reisefreudigen hinterher. Und zurück nach Hause kommen die Globetrotter sowieso immer.

Pierre Lachat



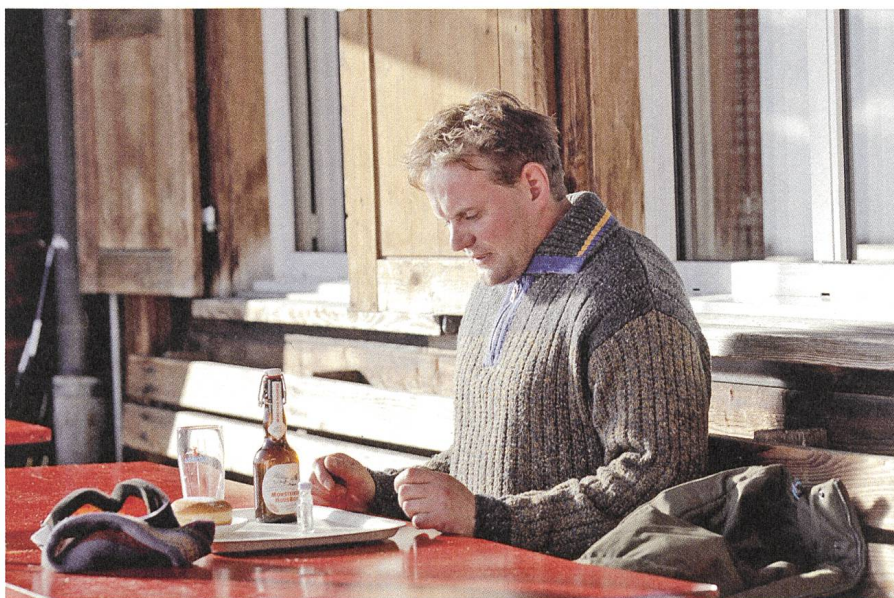
Für eine schöne Welt Gottfried Honegger



Für eine schöne Welt Kurt Sigrist



Nichts passiert An die Falschen geraten: Annina Walt



Nichts passiert David Striesow: Der Mann, der nur nett sein wollte.



Stadt Zürich
Kultur

www.filmpodium.ch

Anzeige

MENSCHEN IM HOTEL

16. Februar bis 31. März 2016

im Filmpodium Zürich



z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Zürcher Fachhochschule

Film studieren!

Bachelor Film

Grundlagenstudium

Master Film

Drehbuch

Regie Spielfilm

Realisation Dokumentarfilm

Kamera

Film Editing

Creative Producing

Mehr unter: film.zhdk.ch

Anzeige



Nichts passiert



Regie, Buch: Micha Lewinsky; Kamera: Pierre Mennel; Schnitt: Gion-Reto Killias; Ausstattung: Peter Scherz; Kostüme: Angelika Götz; Musik: Marcel Blatti. Darsteller (Rolle): Devid Striesow (Thomas Engel), Maren Eggert (Martina Engel), Lotte Becker (Jenny Engel), Annina Walt (Sarah Orlov). Produktion: Plan B Film; HC Vogel. Schweiz 2015. Dauer: 92 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

Micha Lewinsky

Wer nicht an die Zweideutigkeit des Titels glaubt, der wird in *Nichts passiert* bald eines Besseren belehrt. Denn dieser Film erzählt davon, dass ständig etwas passiert. Und dass für Thomas am Ende nichts mehr so ist, wie es war, weil er die ganze Zeit versucht hat, etwas vor den anderen zu verheimlichen – denn was passiert ist, kann er nicht mehr rückgängig machen.

Es ist Winter, und auch wenn die Schweizer Skipisten sich in freundlichstem Licht präsentieren, rollt auf den Familienvater eine Lawine an Ereignissen zu, die bereits vor der Abfahrt zu Hause losgetreten wird. «Natürlich gibts da Unstimmigkeiten hin und wieder», hört man ihn zu Beginn sagen, «aber alles in allem gehts uns deutlich besser. Da bin ich ganz optimistisch.» Wenn man Thomas im nächsten Augenblick erstmals zu sehen bekommt, glaubt man ihm kein Wort. Ein Mann mittleren Alters sitzt vor uns, leger gekleidet, aber so angespannt, dass man ihm – im Gegensatz zur Therapeutin – am liebsten vom geplanten Urlaub mit Ehefrau und Tochter dringend abraten möchte. Dass er obendrein die ebenfalls 15-jährige Tochter seines Chefs eingeladen hat, um diesem aus Eigennutz einen Gefallen zu erweisen, macht die ohnehin prekäre Stimmung nicht besser.

Alles, was Thomas sein will, sei ein «normaler, netter Mann». Das ist eine an sich schon hohe Erwartung, für einen Literaturkritiker, der sich hauptsächlich mit Werbetexten und spöttischen Kollegen herumschlagen muss und dessen Ehe auf der Kippe steht, bedeutet das jedoch eine beinahe unerfüllbare

Vorgabe an sich selbst. Und so erweisen sich bereits die ersten Schwierigkeiten bei der Anfahrt als deutliche Hürden, die Regisseur und Drehbuchautor Micha Lewinsky wie kleine Unfälle in die Erzählung einbaut. Während Thomas sich noch in Zweckoptimismus übt und Landschaft und Wetter lobt, bietet ihm seine Frau Martina stets Paroli: hier ein Versäumnis, da eine Nachlässigkeit, dort ein nicht eingehaltenes Versprechen. Tochter Jenny und Sarah sind einander bis zur abendlichen Party im Dorf – wohin Thomas die Mädchen fährt, um sich gegen den Willen seiner Frau zu behaupten – gleichgültig. Ab dann ist alles anders, weil hier sehr wohl etwas, und zwar Schreckliches passiert.

Nichts passiert ist ein Film, der vor allem an seinem Drehbuch und an seinem Hauptdarsteller gemessen werden wird. Denn die vielen kleinen Komplikationen, die als Schneeballeffekt bis zur grossen Katastrophe über Thomas hereinbrechen, verlangen Devid Striesow einiges ab: Dieser im Grunde unsichere Mann, der alles richtig und es allen recht machen will, versucht stets, als verantwortungsvoller Mensch zu handeln, er würde sogar – «wenn es wirklich stimmt», wie er Sarah erklärt – seine ohnehin auf dem Spiel stehende Existenz aufgeben. Doch immer wieder laufen die Dinge für ihn anders, läutet im entscheidenden Moment das Mobiltelefon oder zieht ihm der Zufall den Kopf aus der Schlinge.

Einem Mann ausser Kontrolle geraten die Dinge ausser Kontrolle – so oder ähnlich könnte man diesen Film beschreiben, der sich von einem Familiendrama immer weiter Richtung Genrefilm entwickelt. Das verlangt der Erzählung einige, leider nicht immer glaubwürdige dramaturgische Volten ab und Lewinsky einiges Geschick, die Figurenentwicklung, vor allem jene der selbstsicheren und starken Ehefrau, nicht aus den Augen zu verlieren. Immer enger zieht sich das Netz aus Lügen und Täuschungen, das Thomas spinnt, um ihn selbst zusammen; immer häufiger gilt es, Wege – zum Vermieter, zur Polizei, zum Krankenhaus – schnell zurückzulegen. Und wenn sich das rote Auto wiederholt durch die weisse Landschaft ins Tal schraubt und sich die Geschehnisse zunehmend in die Nacht verlagern, wird jede einzelne Fahrt zum Abenteuer.

Die stärksten Momente des Films sind jene, in denen Lewinsky die Verfassung seines Protagonisten mit dem Zufall kurzschliesst: Kann eine gute Nachricht zugleich eine schlechte sein? Oder eine schlechte eine erleichternde? Für ein moralisches Dilemma bleibt Thomas im Grunde gar keine Zeit. Doch woran scheitert dieser Mann eigentlich? Möglicherweise an seiner Vergangenheit, die abzuschliessen es noch einige Therapiestunden benötigt hätte. Wahrscheinlich an seiner Schwäche, stark sein zu wollen und dafür stets die falschen Beweise zu liefern. Sicher aber an seiner Unfähigkeit, zu sich selbst ehrlich zu sein.

Ein Kontrollverlust könne auch als befreiend erlebt werden, meint seine Therapeutin zu Beginn. Am Ende hat dieser Mann noch viel mehr verloren.

Michael Pekler

La buena vida – Das gute Leben



Regie, Buch: Jens Schanze; Kamera: Börres Weiffenbach;
Schnitt: Bernd Euscher; Musik: Victor Moser, Rainer Bartsch;
Sounddesign: Marc Parisotto, Daniel Dietenberger.
Produktion: Mascha Film, soap factory; Judith Malek-
Mahdavi, Jens Schanze, Frank Matter. Deutschland, Schweiz
2015. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Cineworx

Jens Schanze

Eigentlich klingt es ganz einfach. Alles, was die Bewohner des kleinen kolumbianischen Dorfes Tamaquito wollen, ist Wasser. Den Kampf gegen das gefräßige Steinkohlebergwerk Cerrejón, das im Tagebau bereits eine Fläche von circa 70 000 Fussballfeldern vertilgt hat, haben sie längst aufgegeben. Mit den Abgesandten von Cerrejón verhandeln sie lediglich noch über die Bedingungen für ihre Umsiedlung in das «neue Tamaquito», das etliche Kilometer entfernt aus dem Boden gestampft wird. Das Einzige, auf das die gut dreissig Familien des indigenen Wayúu-Volkes dabei wirklich bestehen, ist frisches Wasser.

Der deutsche Regisseur Jens Schanze ist mit seinem Filmteam hautnah dabei, wenn die Bewohner in basisdemokratischen Vollversammlungen über die Angebote von Cerrejón debattieren. In sechs Kapiteln dokumentiert er die Entwicklung von den ersten Diskussionen über Workshops bis hin zur Vertragsunterschrift. Allein schon, dass es ihm gelungen ist, nicht nur das Vertrauen der Dorfbewohner, sondern auch eine Drehgenehmigung von den Betreibern Cerrejóns zu erlangen, macht seinen Film zu etwas Besonderem. Die Nähe erlaubt es ihm und seinem Cutter *Bernd Euscher*, die Dokumentation wie einen Spielfilm zu arrangieren: ohne Interviews, ohne Erzählerstimme. Die Dramaturgie entfaltet sich stattdessen entlang der vielfältigen Gespräche innerhalb des Dorfes und zwischen den Dorfbewohnern und den Vertretern Cerrejóns. Letztere allerdings treten nur in Erscheinung, wenn sie die Wayúus besuchen; sei

es zu Vorgesprächen, Verhandlungen oder Informationsveranstaltungen. Jenseits davon begleitet Schanze sie nicht. Dadurch bleiben sie Fremde, erscheinen als Eindringlinge. Nicht nur perspektivisch schlägt sich der Filmemacher damit auf die Seite der Dorfbevölkerung.

Innerhalb von 16 Monaten war die sechsköpfige Filmcrew viermal für jeweils drei, vier Wochen zu Dreharbeiten in Tamaquito. Dort schliefen sie in einer leer stehenden Hütte und wurden immer mehr zu einem Teil der Gemeinschaft. Deren charismatischer Anführer Jairo Fuentes ist zugleich der Held des Films. Hartnäckig beharrt er darauf, dass die Wasserversorgung in den Verträgen garantiert wird. Mit feinem Gespür oder, wenn es sein muss, auch mal energisch schlichtet er Streitigkeiten zwischen den Bewohnern. So authentisch das wirkt, ist er sich der Anwesenheit des Filmteams sehr wohl bewusst: «Was sollen denn die Weissen von uns denken?» Es dürfte auch kein Zufall sein, dass Fuentes während der Dreharbeiten gerne ein T-Shirt trägt, auf dem der legendäre Apachen-Häuptling Geronimo und einige seiner Mitstreiter abgebildet sind. Über ihnen steht in dicken Lettern: «Homeland Security». Darunter: «Fighting Terrorism Since 1492». Fuentes allerdings legt grossen Wert darauf, dass sein Widerstand gewaltfrei bleibt. Trotz seiner mitreissenden, emotionalen Ansprachen wirkt er besonnen. Ein einfacher, bescheidener Mann, der lediglich verhindern möchte, dass sein Dorf von multinationalen Konzernen über den Tisch gezogen wird.

«Wachstum», «Glück», «Macht», «Wettbewerb», «Fortschritt», «Wohlstand» lauten die Überschriften der einzelnen Abschnitte, in die Schanze seinen Film unterteilt. Dass «Glück» und «Macht» einander ablösen, ist durchaus programmatisch zu verstehen. Der 44-jährige Dokumentarfilmer stellt die indigene Kultur der westlichen Zivilisation gegenüber, das natürliche Wachstum dem industriellen Raubbau, das alte, idyllische Tamaquito mit seinen saftig grünen Wäldern und Flüssen, Leguanen und Fischen dem neuen, tristen Tamaquito und seinen kahlen Betonhäusern. Eine Spur zu offensichtlich ersetzt diese Kontrastmontage den Off-Kommentar. Da schwenkt die Kamera von den Wayúus, die Schafe und Ziegen vor sich hertreiben, über das grüne Blätterdach nach oben auf orangefarbene Kipplaster, die durch das braunschwarz terrassierte Bergbauöderland rollen. Da locken im neuen Tamaquito Fernseher und Einbauküche, aber draussen wirbelt der Staub zwischen den Rohbauten. Und nur einen Filmschnitt von der ausgedörrten Erde entfernt, fliesst im alten Tamaquito das Regenwasser wie Milch und Honig von den Dächern. Einer der Dorfbewohner lässt es sich in den Mund laufen, ehe er es nachlässig wieder ausspuckt. Es gibt ja genug davon.

Diese kraftvollen visuellen Argumente, die Schanze anstelle wortreicher Erklärungen ins Feld führt, lassen sich nur schwer widerlegen. Die Vertreter von Cerrejón versuchen es mit geschulter Höflichkeit, durchaus ehrlich gemeinten freundschaftlichen Gesten und mit den «Standards der Weltbank», deren

Anwendung die Dorfbewohner schriftlich bestätigen sollen. Nach zähem Ringen scheint es fast, als habe der indigene David den multinationalen Goliath besiegt. Die Wassergarantie kommt in die Verträge. Und ein Cerrejón-Repräsentant spricht bei einem kleinen Festakt von einem grossen Tag. Vielleicht, phantasiert er, erhalte dieses Projekt eines Tages einen Friedenspreis. Tamaquito, das alte wie das neue, liegt im Kampfgebiet zwischen Militär und Guerilla. Auch im Film sind mehrfach Radiomeldungen von Anschlüssen auf Cerrejón-Züge zu hören. Trotzdem hätte der Cerrejón-Abgesandte das ohne die Filmkameras womöglich anders formuliert.

Von einem Friedenspreis jedenfalls kann keine Rede mehr sein, als Jairo Fuentes gegen Ende des Films in die Schweiz reist. Auf einer Aktionärsversammlung des Baarer Rohstoffriesen Glencore, der an Cerrejón beteiligt ist, fordert er beharrlich die Einhaltung der Verträge. Für die Konzernchefs aber, so scheint es, ist sein stolzer Auftritt nicht mehr als eine exotische Posse. Für die unausgesprochene, gleichwohl unüberhörbare Botschaft des Films, der mit den Feierlichkeiten zur Fördereinstellung in einer deutschen Zeche beginnt, ist diese Schweizreise dagegen elementar. Mit ihr schliesst sich der Kreis einer, so suggeriert es der Dokumentarfilm, globalisierten Ausbeutungsindustrie.

Auch ohne Voice-over-Erzähler zwingt Schanze seinen Film mithilfe von Texteinblendungen und eingespielten O-Tönen schliesslich doch noch in eine kommentierende Klammer. 2018, ist anfangs zu lesen, werde die Kohleförderung in Deutschland eingestellt. Am Ende aber hört man dann, wie ein neues Kohlekraftwerk nach dem anderen angekündigt wird. Das tönt nach einem regelrechten Kraftwerksboom, den es in der Realität aber so dann doch nicht gibt. Woher die Kohle für die neuen Werke kommt? Zum Beispiel aus Cerrejón, dem grössten Steinkohletagebau Lateinamerikas. Die Bewohner von Tamaquito haben ihre Heimat dagegen eingetauscht. **La buena vida – Das gute Leben** oder das, was sie dafür halten, führen fortan die Aktionäre in Grossbritannien, Australien, Deutschland oder der Schweiz, die, so hört man am Ende einen Unternehmenssprecher aus dem Off jublieren, «stets im Warmen» sassen, sieben Tage die Woche, 24 Stunden am Tag. «Glück auf!»

Stefan Volk

La loi du marché



Regie: Stéphane Brizé; Buch: Stéphane Brizé, Olivier Gorce; Kamera: Eric Dumont; Schnitt: Anne Klotz; Ausstattung: Valérie Saradjian; Kostüme: Anne Dunsford, Diane Dussaud. Darsteller (Rolle): Vincent Lindon (Thierry Taugourdeau), Karine de Mirbeck (Thierrys Frau), Matthieu Schaller (Thierrys Sohn). Produktion: Nord-Ouest Productions; Christophe Rossignon, Philip Boëffard. Frankreich 2015. Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Stéphane Brizé

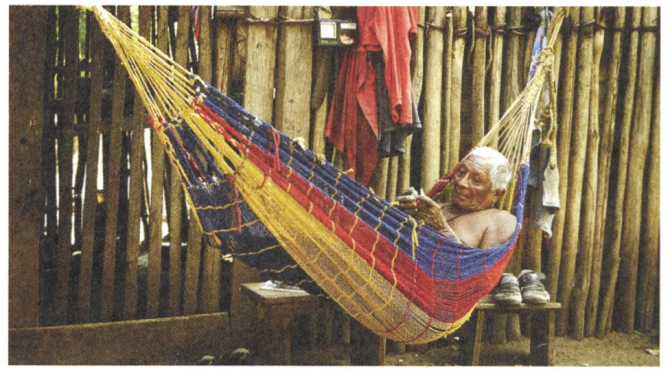
Thierry Taugourdeau, 51, gelernter Maschinist und seit Monaten arbeitslos, hat nur einen Wunsch: weitermachen. Sich mit anderen gefeuerten Kollegen zusammentun, die Kündigung durch die Firma anfechten, Klage erheben? Interessiert ihn nicht mehr. Er wolle zu etwas anderem übergehen, erklärt er, das Alte hinter sich lassen, einen neuen Job finden. Warum? Weil sich für ihn persönlich etwas ändern müsse und er keine Lust mehr habe, die Kämpfe mit dem alten Arbeitgeber noch einmal durchzumachen.

Was will er dann? Die persönliche Seite kommt nicht besonders stark zur Geltung. Man denkt bei Thierry, der Ehemann ist und Vater eines behinderten Sohns, zwar an den gleichaltrigen Walter White aus **Breaking Bad** (Vincent Lindon ist ein ebenso grossartiger Schauspieler wie Bryan Cranston), der sein graues und erfolgloses Dasein, wie man weiss, durch den Verkauf von Crystal Meth aufgepeppt hatte. Von einem solchen Egorausch ist hier aber nichts zu spüren – ebenso wenig wie von der Formung eines politischen Bewusstseins. Denn über dem persönlichen Gesetz, über dem staatlichen Gesetz und über der Gerechtigkeit steht jenes andere Gesetz, dem allein Thierry folgt: *la loi du marché*, das Gesetz des Markts (den unsinnigen deutschen Phantasie-Verleihtitel **Der Wert des Menschen** kann man getrost vergessen).

Was will dieses Gesetz? Offensichtlich, so erfahren wir am Anfang, waren die Entlassungen wirtschaftlich nicht gerechtfertigt: Der Firma ging es gut. Das Gesetz, das regiert, ist wesentlich fundamentaler.



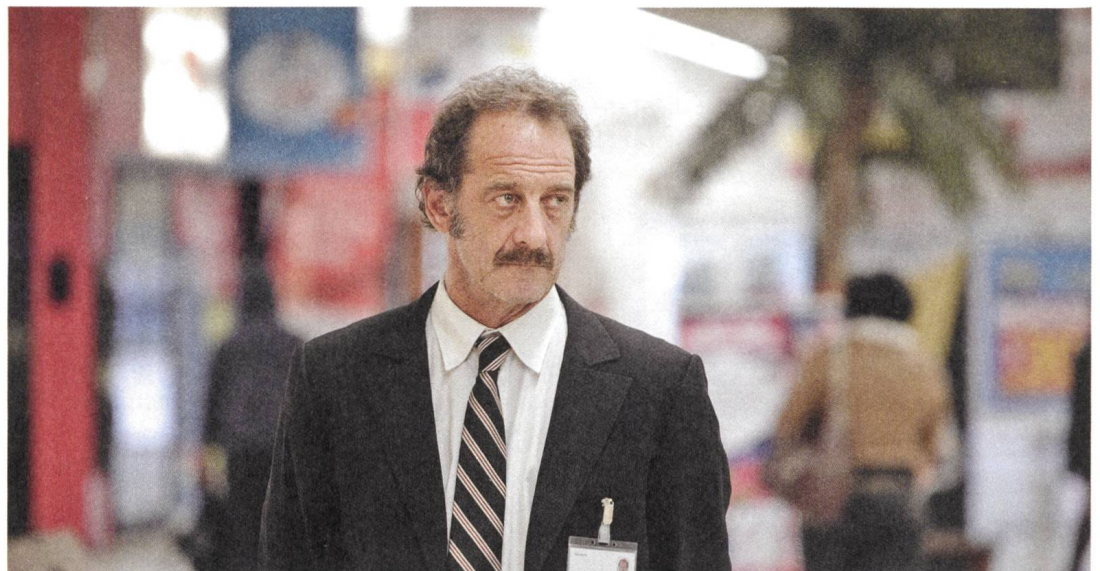
La buena vida – Das gute Leben Ein Fest der Wayún



La buena vida – Das gute Leben
Einfaches, friedliches Leben in Tamaquito



La buena vida – Das gute Leben Steinkohlebergwerk Cerrejón



La loi du marché Vincent Lindon

Es will, dass man eine Lohnarbeit verrichtet *und* entlassen wird, dass man also immer am Ball bleibt, ohne je an den Ball zu kommen. Das Gesetz will, dass Thierry einen neuen Job sucht *und* dass er dabei nur scheitern kann. Ein ewig langes und eher positives Vorstellungsgespräch über Skype, während dem Thierry eine eindrucksvolle Demonstration seiner Geduld und seiner fast grenzenlosen Flexibilität abliefern, endet mit einer letzten «sehr wichtigen» Bemerkung von Thierrys Gesprächspartner (den man nie sieht – das Gesetz bleibt stets unsichtbar): «Ich will ehrlich mit Ihnen sein: Ihre Chancen sind sehr gering. Was nicht heisst, dass Sie überhaupt keine Chancen haben. Aber Ihre Chancen sind sehr gering.»

Das Gesetz des Markts wäre aber kein Gesetz, wenn es nur für den Markt gelten würde. Es gilt für alle anderen Bereiche. Beispielsweise in der Freizeit. Thierry scheitert ebenfalls beim Tanzabend mit seiner Frau, bei dem er zwar sehr engagiert, für den Animateur jedoch zu unbeweglich auftritt. Oder in der Schule, wo der Sohn nach Meinung des Klassenlehrers nicht genügend Leistung erbringt, obwohl es dafür im Film keinen Beweis gibt. In dieser Verschränkung der Arbeitssuche mit dem Privaten und Familiären folgen wir Thierry als Privatmann und Familienmensch.

Da nun Thierry diesem Gesetz folgt, das gleichzeitig das permanente Scheitern will, gibt es für ihn nur eine einzige Möglichkeit: Er muss selbst zu diesem Gesetz werden, das er und er allein die ganze Zeit über durch seine Bemühungen und sein Scheitern artikuliert. Das heisst: Er findet einen Job, aber dieser führt wiederum zur Entlassung von anderen. Denn als Detektiv in einem Supermarkt muss Thierry nicht nur die Kundschaft beobachten, sondern vor allem die anderen Mitarbeiter. Was am Ende zu einer Entlassung (Trennung vom Job) und schliesslich zum Selbstmord der betroffenen Person führt (Trennung vom Leben: Das Gesetz geht immer bis zum Äussersten), wonach Thierry selbst kündigt: Das Gesetz des Markts ist das Gesetz der Entlassung, das immer auch jene trifft, die es vertreten.

So weit die admirable Konsequenz, mit der Stéphane Brizé seinen Film gestaltet und sein Sujet, das «Gesetz des Markts», behandelt. Nun wäre dies alles aber nichts weiter als ein Bravourstück, wenn Brizé nicht auch eine Möglichkeit gefunden hätte, seinen Zuschauer mit diesem Gesetz zu konfrontieren, ihn ebenso wie seine Hauptfigur vor dieses Gesetz zu bringen. Diese Möglichkeit bietet sich in den Ämtern und Institutionen (Arbeitsamt, Bank, Fortbildung), mit denen Thierry zu tun hat.

Dies ist umso entscheidender, als dass sich im vergangenen französischen Kinojahr ein paar Filme immer wieder um Ämter drehten und darin ebenso eine gewisse politische Neutralität, um nicht zu sagen einen Mangel an einer progressiven Haltung erkennen liessen wie der Film von Brizé. Nehmen wir zwei Beispiele. In *Les combattants* von Thomas Cailley beteiligen sich ein Mannweib und ein Milchbubi an einem Sommercamp der Armee. Was sich erst nach Emanzipation und Experimentieren mit

Geschlechtsrollen anfühlt, proklamiert letztlich, qua Militär, die Sehnsucht nach Leben in völligem Konsens. Und in *La tête haute* von Emmanuelle Bercot, der ebenso wie Brizés Film 2015 in Cannes lief, spielt Catherine Deneuve eine Jugendrichterin, die mit Engagement und Autorität ein gewalttätiges Problemkind aus schwierigen Verhältnissen wieder auf Vordermann bringt, das am Ende geheilt aus dem Justizpalast spaziert, vor dem die Trikolore im Wind flattert. Diese «amtliche» Realpolitik mit ihren konservativen Werten ist ebenso eine Krise der Politik wie des Kinos: Beiden mangelt es an Fiktion (an Alternativen, an Zukunft).

Dabei reduziert die Frontalität des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens, mit der gerade Bercot ihre Figuren vor der Richterin filmt, den Film zum Amt, vor dem der Zuschauer Platz nehmen kann. Und wie man weiss: Es redet sich schlecht mit Ämtern, die gerade aus der Unverständlichkeit ihre Autorität gewinnen. Warum verbreitet *La tête haute* zwei Stunden lang eine Botschaft, für die man nicht mal eine Minute gebraucht hätte? Um zu suggerieren, am Ende noch immer nicht verstanden worden zu sein.

Bercots Film ist wie eine einseitige Unterhaltung, bei der nur das Amt / der Film spricht. Antworten ist unmöglich. Bei Brizé hingegen ist der Austausch (mit dem Amt, mit dem Film) nicht unmöglich, sondern absurd, erfolglos, unendlich: Er filmt die Auseinandersetzung mit den Ämtern (ebenso wie jede andere in seinem Film) nie frontal, sondern in einem Hin- und Herschwenken zwischen Thierry und seinen Gesprächspartnern, als endloses, dysfunktionales Gespräch. Weswegen die Institutionen bei ihm stets unsinnige Ratschläge geben.

So zeigt Brizé in der Unverständlichkeit der Institution nicht ihre Autorität, sondern ihre Absurdität und damit ihren Ruin. Mit ihr begegnen Thierry und der Zuschauer schon dem Gesetz des Markts, das sich auch die (staatlichen) Ämter unterworfen hat, und das Amt *und* Kunden verpflichtet, um *beide* scheitern zu lassen. Den Beweis liefert gleich die erste Szene. Thierry beklagt sich auf dem Arbeitsamt über eine ihm auferlegte Weiterbildung, die ihm nichts gebracht hat, worauf man ihm entgegnet: «Die Arbeitgeber entscheiden, nicht wir.»

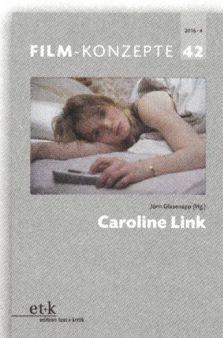
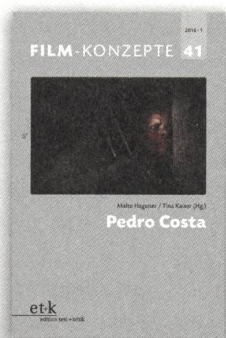
Philipp Stadelmaier



Film-Konzepte

Herausgegeben von M. Krützen,
F. Liptay und J. Wende

auch als
eBook



Malte Hagener / Tina Kaiser (Hg.)

Heft 41

Pedro Costa

etwa 100 Seiten, zahlreiche farbige und
s/w-Abbildungen

€ 20,-

ISBN 978-3-86916-478-6

Pedro Costa (geb. 1959) hat seit den 1980er Jahren ein politisch wie ästhetisch herausragendes filmisches Werk geschaffen. Das Heft wirft Schlaglichter auf einzelne Filme sowie das Gesamtwerk Costas bis heute. Enthalten ist außerdem ein Text Pedro Costas, der erstmals ins Deutsche übersetzt wurde.

Jörn Glasenapp (Hg.)

Heft 42

Caroline Link

etwa 100 Seiten, zahlreiche farbige und
s/w-Abbildungen

€ 20,-

ISBN 978-3-86916-482-3

Mit ihrem Debüt »Jenseits der Stille« machte Caroline Link vor 20 Jahren auf sich aufmerksam, 2003 gewann sie den Oscar für »Nirgendwo in Afrika«. Die Beiträge des Heftes zeigen eindrucksvoll, wie sich Link mit ihren Filmen souverän als in der Tradition des Classical Cinema operierende Filmemacherin etabliert hat.

et+k

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

Anzeige

Z

hdk

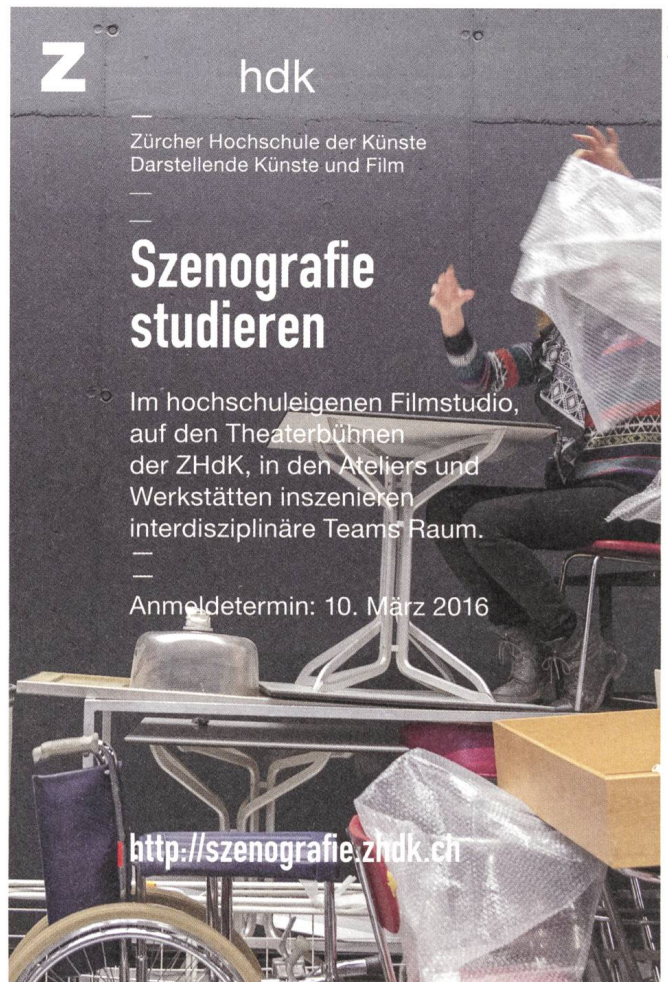
Zürcher Hochschule der Künste
Darstellende Künste und Film

Szenografie studieren

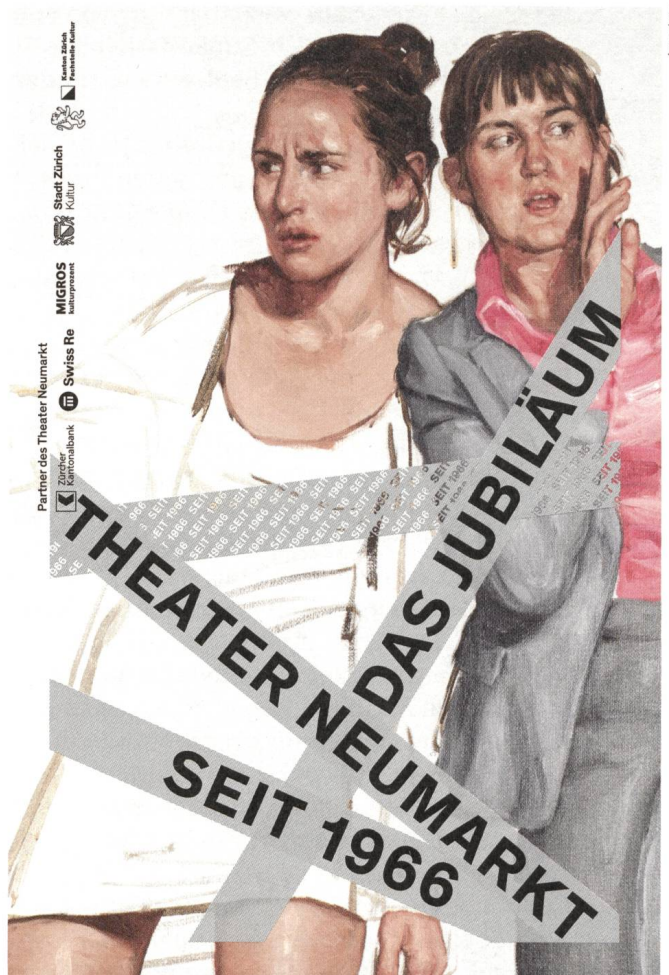
Im hochschuleigenen Filmstudio,
auf den Theaterbühnen
der ZHdK, in den Ateliers und
Werkstätten inszenieren
interdisziplinäre Teams Raum.

Anmeldetermin: 10. März 2016

<http://szenografie.zhdk.ch>



Anzeige

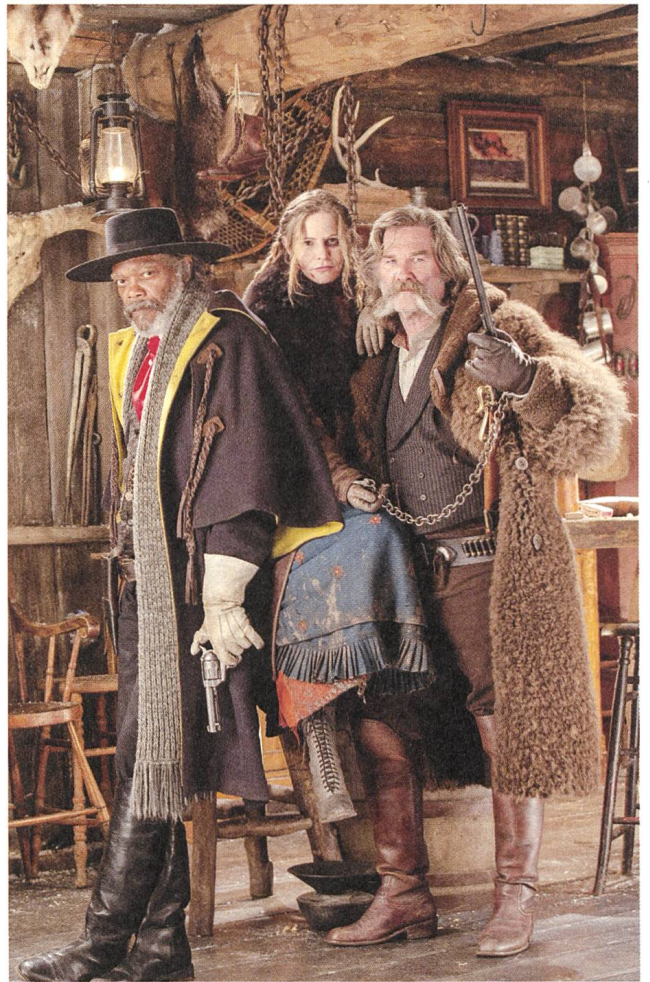


Anzeige

The Hateful Eight

Regie, Buch: Quentin Tarantino; Kamera: Robert Richardson;
Schnitt: Fred Raskin; Ausstattung: Yohei Taneda;
Kostüme: Courtney Hoffman; Musik: Ennio Morricone.
Darsteller (Rolle): Samuel L. Jackson (Major Marquis Warren),
Kurt Russell (John Ruth), Jennifer Jason Leigh (Daisy
Domergue), Walton Goggins (Sheriff Chris Mannix), Demian
Bichir (Bob), Tim Roth (Oswaldo Mobray), Michael Madsen
(Joe Gage), Bruce Dern (General Sandy Smithers). Produktion:
The Weinstein Company; Richard N. Gladstein, Shannon
McIntosh, Stacey Sher. USA 2015. Dauer: 167 Min.
CH-Verleih: Elite Film

Quentin Tarantino



Quentin Tarantino hat eine wohlbekannte Vorliebe für zynische Exploitationfilme, die krude Sozialkritik in reisserische Genregeschichten verpacken und damit oft genau das zelebrieren, was sie anzuklagen vorgeben. Dank seiner Fähigkeit, einprägsame Figuren zu kreieren und klisierte Erzählkonventionen zu reflektieren, transzendieren seine Filme ihre zuhauf zitierten Vorbilder jedoch meist um Längen. Mit *The Hateful Eight*, der sich um rassistische Gräueltaten während und nach dem Sezessionskrieg dreht, gelingt ihm dies hingegen nicht immer gleich gut.

Instabile Allianzen

Alles beginnt damit, dass *Samuel L. Jackson* als schwarzer Kopfgeldjäger Major Marquis Warren (benannt nach dem Western-Produzenten Charles Marquis Warren) um eine Mitfahrgelegenheit in der Kutsche von John «The Hangman» Ruth bittet. Bereits im ersten Satz gibt sich Ruth als überzeugter Liberaler zu erkennen, der Warren politisch korrekt als «black fella» anspricht und sich von der Strahlkraft eines an Warren gerichteten Briefs von Abraham Lincoln blenden lässt. Dies hindert ihn freilich nicht daran, der an ihn geketteten Mörderin Daisy Domergue nach Lust und Laune die Nase zu brechen.

Doch obwohl sich die beiden Kopfgeldjäger sofort verstehen, lässt der von *Kurt Russell* gespielte Yankee den Schwarzen zur Sicherheit vom Kutscher entwaffnen. Sein Misstrauen scheint berechtigt,

als plötzlich ein zweiter Anhalter namens Mannix im verschneiten Niemandsland auftaucht. Um seine Vormachtstellung jedoch zu behalten, verbündet John Ruth sich mit Warren gegen den nach einem TV-Detektiv benannten Südstaaten-Marodeur, den er nur wegen des aufziehenden Schneesturms mitfahren lässt.

In Anlehnung an die Ausgangslage von Agatha Christies «And then there Were None» (aka «Ten Little Niggers») spielt der von *Walton Goggins* hinreissend bauernschlau verkörperte Mannix mit einer Enthüllung über Warrens unrühmliche Rolle im Bürgerkrieg sogleich seinen ersten Trumpf aus. Schon bevor die Schicksalsgemeinschaft beim Zwischenhalt in «Minnie's Haberdashery» auf vier weitere undurchsichtige Männer stösst, wird deshalb klar, dass wir unsere Sympathien in Ermangelung eines moralischen Helden immer wieder neu verteilen müssen.

Die wahren Konfliktlinien zwischen den Veteranen verlaufen nämlich um einiges komplizierter, als es die vom süffisanten Engländer Oswaldo Mobray vorgeschlagene Teilung des Raums in eine Süd- und eine Nordstaatlerhälfte erahnen lässt. John Ruth beispielsweise befürchtet, dass einer der Anwesenden seine Gefangene befreien möchte, weshalb er vor dem Essen alle jene entwaffnet, denen er nicht traut. Damit zitiert Kurt Russell seine Rolle in John Carpenters eiskaltem Huis clos *The Thing*, von dem sich Tarantino erklärtermassen inspirieren liess.

Mit der korrekten Vermutung, dass Warren seinen Lincoln-Brief als eine Art Eintrittsticket in die Gesellschaft der Weissen selbst verfasst hat, zerstört Manix die Allianz der beiden Kopfgeldjäger nachhaltig. Gleichzeitig entlockt er dem Afroamerikaner jedoch die provokative Kernaussage von Tarantinos Film, dass Schwarze nur sicher sein könnten, wenn Weisse entwaffnet seien; dass der Bürgerkrieg im Prinzip also nie aufgehört habe.

So ist Tarantinos schärfste Waffe denn auch nach wie vor das Wort. Seine Figuren erhalten ihre Konturen nämlich nicht durch Taten, sondern durch das, was sie in scheinbar belanglosen Dialogen freiwillig oder unfreiwillig von sich preisgeben. Selbst Warrens unplausibler Lincoln-Brief überzeugt die Leser nur dank der präzisen Wortwahl. Der Filmemacher erlaubt deshalb auch keinem Schauspieler ausser Samuel L. Jackson, den theaterartigen Sprachrhythmus seiner oft ironischen Kunstdialoge zu verändern.

Mit wohlgewählten Worten bringt der Major schliesslich sogar den rassistischen Südstaaten-general Smithers dazu, ihm von seinem verschollenen Sohn zu erzählen. Blitzschnell nutzt Warren diesen wunden Punkt in perfider Weise, um sich selbst zum Unhold zu stilisieren und damit Smithers' Hass so weit zu entfachen, dass er ihn in vermeintlicher Notwehr für seine Gräueltaten bestrafen kann. Während Warrens Provokation intradiegetisch von *Demi-an Bichirs* dilettantischer Stille-Nacht-Interpretation umrahmt wird, bebildert Tarantino ausgerechnet diesen Monolog eines offensichtlich unzuverlässigen Erzählers mit einer ambivalent subjektiven Rückblende, die von *Ennio Morricone*s unentrinnbarer Filmmusik begleitet wird.

Mit dieser Suspense-Sequenz zum Schluss der ersten Hälfte erfüllt Tarantino die Publikums-hoffnung auf ausführlich zelebrierte Gewaltphantasien erst in letzter Minute. Nach der Pause führt er persönlich im Stil des allwissenden Erzählers einer Fernsehserie ein weiteres Suspense-Element ein, in dessen Folge *The Hateful Eight* tatsächlich zu einem Whodunit mit Samuel L. Jackson in der Hercule-Poirot-Rolle wird.

Die Präzision von Agatha Christies einfallsreich konstruierten Rätseln erreicht Tarantino damit freilich nicht. Dazu sind seine treffsicher platzierten Überraschungswendungen schlicht zu wenig originell. Zudem schleppt er zu viel unausgearbeitetes Personal mit. Dies ist wohl eine Folge der Umkehrung seines üblichen Schreibprozesses: Nach eigenen Angaben entdeckte er das Innenleben der Figuren von *The Hateful Eight* auch selbst erst während der Arbeit an den Dialogen.

Dafür will er uns mit der Konzentration auf einen einzigen Schauplatz die Möglichkeit bieten, wie im Theater die Bewegungen aller Figuren im Raum verfolgen zu können. Da leuchtet der medienwirksame Rückgriff auf das speziell breite Ultra-Panavision-Bildformat durchaus ein, sind so doch dank der hochauflösenden 70-mm-Bilder auch in grossen Totalen noch genügend Details zu erkennen.

Leider kompromittiert Tarantino diese verheissungsvolle Prämisse zumindest in der hierzulande verfügbaren konventionellen Schnittversion des Films so sehr, dass selten die Möglichkeit besteht, das Verhalten der Figuren im Hintergrund wirklich mitzuverfolgen (wobei auch die ungeschnittenen Totalen der Roadshow-Version die Überraschungsmomente wohl kaum mit relevanten Hintergrundhandlungen gefährden). Überdies scheint der simple Grundriss von «Minnie's Haberdashery» eher ungeeignet für dynamische Weitwinkelkompositionen, wie sie etwa in Steven Spielbergs Filmen die Machtverhältnisse zwischen den Figuren vermitteln.

Tarantino und sein Kameramann *Robert Richardson* greifen deshalb hauptsächlich auf ihr charakteristisches Einstellungsvokabular mit Zweieransichten im Profil und fast frontalen Schuss-Gegenschuss-Schnittfolgen zurück. Immerhin nutzt Richardson die historischen Kameraobjektive für ungewohnt weich leuchtende Glanzlichter und samtene Hauttöne.

Offensichtlicher spielt der Regisseur seine Macht als übergeordneter Erzähler aus, indem er die Linearität des Plots mit einer scheinbar redundanten Rückblende aufbricht, deren objektiver Status indes eine letzte ironische Wendung vorbereitet und uns mit unseren voreiligen Schlüssen zur Hautfarbe der abwesenden Saloonbesitzerin konfrontiert. Gleichzeitig lässt er uns mit der erneuten Ankunft einer Kutsche zwei parallel verlaufende Sequenzen miteinander vergleichen: Was in der ersten Variante als rationales Rätsel funktionierte, erleben wir diesmal im Wissen, worauf die Szene hinausläuft, als emotional aufgeladenen Suspense.

Zwar beschert Tarantino der geschundenen *Jennifer Jason Leigh* als Daisy Domergue schlussendlich doch noch eine Sternstunde und unterläuft die Erwartungen ein letztes Mal, indem er uns die kathartische Wunscherfüllung seiner letzten drei Rachephantasien weitgehend verweigert. Trotzdem wird man das Gefühl nicht los, so manches schon kompakter in *Reservoir Dogs* (1992) oder *Inglourious Basterds* (2009) gesehen zu haben. Weil selbst die Rassistendiskussion in der zweiten Hälfte nur noch selten über politisch inkorrekte Unterhaltung hinauskommt, wirkt Tarantinos selbstreferenzieller achter Film eher wie eine ausgedehnte Fingerübung, deren Ganzes kleiner erscheint als die Summe der höchst unterhaltsamen einzelnen Teile.



The Hateful Eight Die schärfste Waffe ist hier das Wort



The Hateful Eight Kurt Russell als John Ruth



The Hateful Eight Samuel L. Jackson als Marquis Warren



The Hateful Eight Im Zentrum des Interesses: Jennifer Jason Leigh als Daisy Domergue

Keeper



Regie: Guillaume Senez; Buch: Gaëlle Debaisieux; Kamera: Denis Jutzeler; Schnitt: Julie Brenta; Ausstattung: Florin Dima; Kostüme: Françoise Nicolet. Darsteller (Rolle): Kacey Mottet Klein (Maxime), Galatea Bellugi (Mélanie), Laetitia Dosch (Mélanies Mutter), Catherine Salée (Maximes Mutter), Sam Louwyck (Maximes Vater), Aaron Duquaine (Lionel). Produktion: Iota Production, Louise Productions, Savage Film, Offshore. Belgien 2015. Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

Guillaume Senez

So, wie die beiden Protagonisten mitten in der Pubertät und in einer ersten, aber ernsten Jugendliebe stecken, geraten wir gleich am Anfang mitten in einen intimen Moment. Die fünfzehnjährigen Maxime und Mélanie haben die Liebe entdeckt, nicht nur platonisch. Ganz nah bleibt die Kamera bei den beiden, beobachtet lange, wie sie sich küssen. Und sie bleibt auf dem Gesicht von Maxime, der eigentlichen Hauptfigur, als Mélanie im unteren Off verschwindet, um ihren Freund zu befriedigen. Sie mag das jetzt nicht tun, aber dass die beiden bereits intim geworden sind, macht die SMS-Hiobsbotschaft in der folgenden Szene klar: Mélanie ist schwanger.

Ganz unsentimental erzählt Guillaume Senez eine Coming-of-Age-Geschichte, mit einer bekannten Ausgangslage, jedoch mit einem ungewohnten Fokus: Welche Rolle darf der Junge, der Vater, bei der Entscheidung spielen, ein Kind zu behalten? Dass es in erster Linie um Maximes Gefühl geht, lässt uns die Kamera spüren. Sie bleibt beim Streit der Eltern um das weitere Vorgehen oder bei der Ultraschalluntersuchung auf seinem Gesicht, bei seinen Emotionen. Immer wieder folgt sie ihm und nimmt ihn von hinten ins Bild, um das zu zeigen, was er sieht, und um ihn und sein Verhältnis zur Welt dabei doch nie aus dem Blick zu verlieren. Kacey Mottet Klein, den Ursula Meier für *Home* entdeckt hat und der von Film zu Film an darstellerischem Tiefgang gewinnt, oszilliert hier gekonnt und glaubhaft zwischen jugendlicher Verträumtheit und erwachsener Verantwortlichkeit.

Dass ausgerechnet er sich für ein Baby begeistert, mag erstaunen, der Wunsch aber, mit seiner Geliebten eine Familie zu gründen, wirkt bei dieser Figur überzeugend. «Ein Baby ist cool», meint sein Freund. Warum nicht, wenn man doch Lust darauf hat?

Max und Mél gehören zu einer Generation, die nach dem Lustprinzip lebt und für die Erfolg, Ruhm und Glück in Reichweite liegen. Jeder kann (beim Talentwettbewerb) ein Star werden, jeder kann den Daumen hoch- oder runterhalten. Was braucht es da Argumente? Die Meinung ist schnell gemacht, die Entscheidung schnell getroffen. So hat auch Max schon bald nach der Nachricht in seinen Träumen eine Villa gezimmert, mit Pool und allem Luxus. Er muss schliesslich nur die Aufnahme in den Profifussballklub schaffen. Damit lässt sich genügend Geld verdienen und für die Kleinfamilie sorgen. Die definitive Entscheidung über ein neues Leben verwandelt er in ein Spiel: Wenn er es schafft, auf der Kirmes einen Teddy zu gewinnen, behalten sie das Kind. Das Glück scheint so nah, das Leben ein Vergnügungspark. Darum gilt auch beim Gespräch in der Beratungstelle: «J'ai envie.»

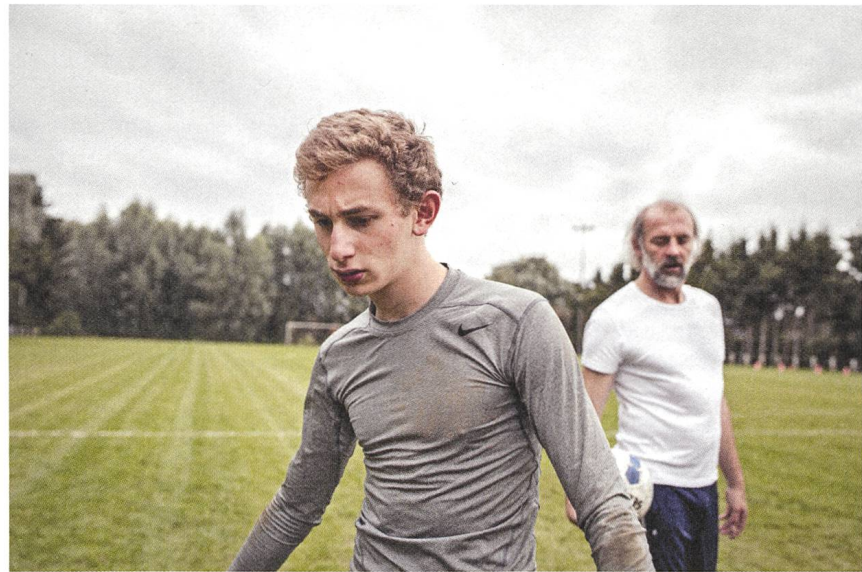
Natürlich sind da noch die Eltern: auf der einen Seite die verständnisvollen und unterstützenden Eltern von Maxime, auf der anderen Mélanies Mutter, die selbst viel zu früh Mutter wurde. Sie kennt die Konsequenzen aus eigener Erfahrung und lässt sich nicht auf Diskussionen ein. Alleine hat sie ihre Tochter erzogen und sorgt für sie, sie hat auf vieles verzichten müssen. Nie war ein Mann für sie und das Kind da. Da kümmert sie die Lust ihrer Tochter auf ein Baby wenig. Und tatsächlich: So schnell die Lust auf etwas wächst, so schnell kippt sie bei Schwierigkeiten wieder in Unlust.

Maxime hat aber durchaus eine erwachsene Seite, kümmert sich fürsorglich um den kleinen Bruder, lässt Mél in der Disco nicht Alkohol trinken, geht mit ihr zur Beratung, zum Arzt. Und er lässt aus Sorge um sie, die lang erträumte Chance auf die Aufnahme ins Profiteam sausen. Auch diese Entscheidung war schnell im Gefühlschaos gefällt – mit (schmerzlichen) Konsequenzen. Maximes Traumberuf als Goalie scheint ihn aber auf das Familienleben vorzubereiten: Als Keeper kann er das Spiel nicht entscheiden, er schießt schliesslich nicht die Tore, das machen andere. Mehrmals wird ihm klargemacht, dass die Entscheidung für oder gegen ein Kind nicht bei ihm liegt. *Keeper* bringt damit auf intelligente, sensible und unaufgeregte Weise ein Thema in den Fokus, das viel zu selten ernsthaft diskutiert wird: die Verantwortung und die Gefühle der Männer gegenüber Kindern. Auch am Ende mag Maxime nur die Lust dafür anführen, warum er sich um seinen Sohn kümmern will. Wenn man sieht, wie er sich von seinem Kind, das er zum ersten Mal sieht, schon verabschieden muss, braucht es keine Argumente.

Tereza Fischer



Keeper Kacey Mottet Klein und Galatea Bellugi



Keeper Der Keeper kann das Spiel nicht entscheiden.



Spotlight Investigativer Journalismus



Spotlight Based on a true story.

CinemAnalyse 2016 Das Fremde

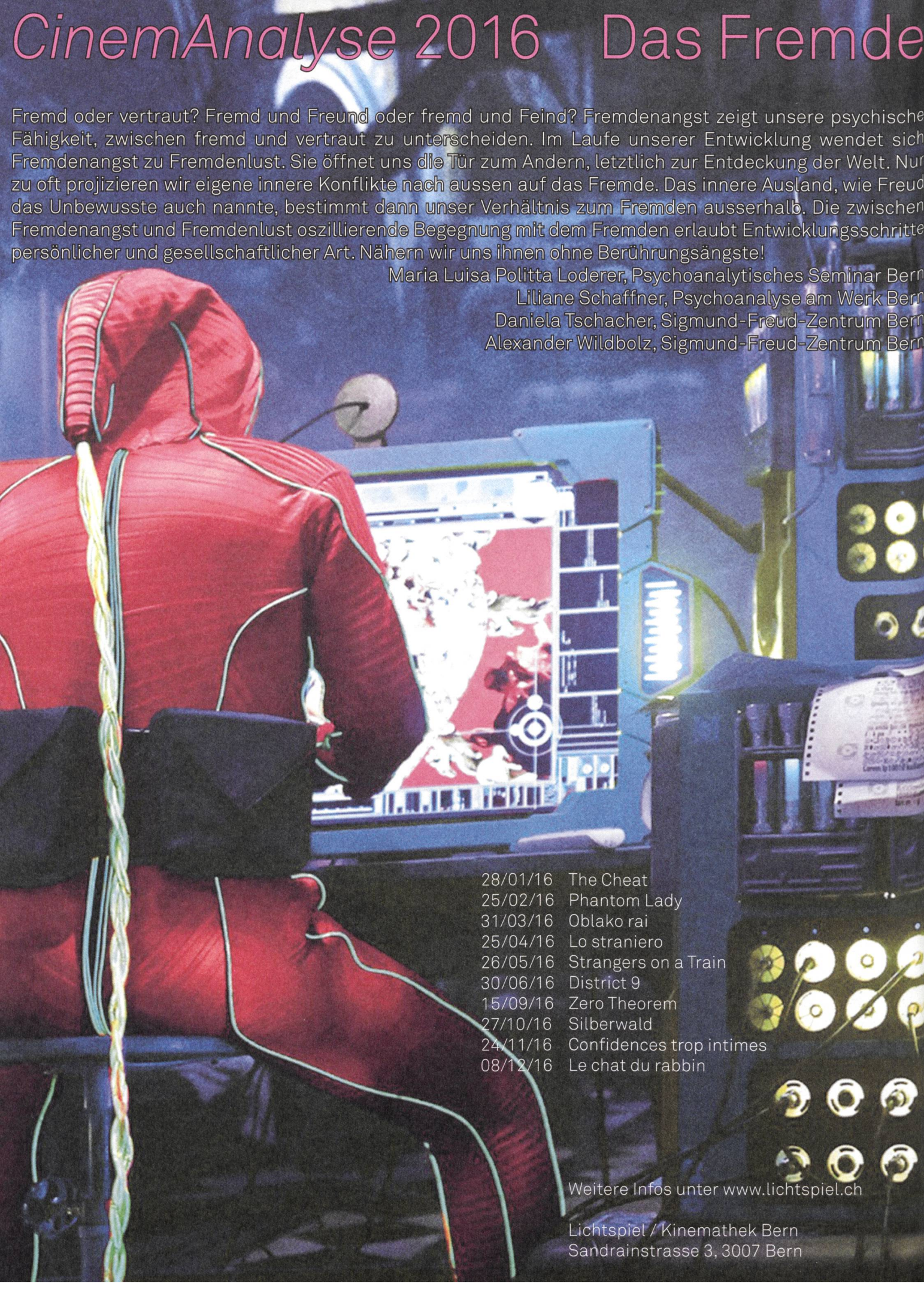
Fremd oder vertraut? Fremd und Freund oder fremd und Feind? Fremdenangst zeigt unsere psychische Fähigkeit, zwischen fremd und vertraut zu unterscheiden. Im Laufe unserer Entwicklung wendet sich Fremdenangst zu Fremdenlust. Sie öffnet uns die Tür zum Andern, letztlich zur Entdeckung der Welt. Nur zu oft projizieren wir eigene innere Konflikte nach aussen auf das Fremde. Das innere Ausland, wie Freud das Unbewusste auch nannte, bestimmt dann unser Verhältnis zum Fremden ausserhalb. Die zwischen Fremdenangst und Fremdenlust oszillierende Begegnung mit dem Fremden erlaubt Entwicklungsschritte persönlicher und gesellschaftlicher Art. Nähern wir uns ihnen ohne Berührungsängste!

Maria Luisa Politta Loderer, Psychoanalytisches Seminar Bern

Liliane Schaffner, Psychoanalyse am Werk Bern

Daniela Tschacher, Sigmund-Freud-Zentrum Bern

Alexander Wildbolz, Sigmund-Freud-Zentrum Bern



28/01/16	The Cheat
25/02/16	Phantom Lady
31/03/16	Oblako rai
25/04/16	Lo straniero
26/05/16	Strangers on a Train
30/06/16	District 9
15/09/16	Zero Theorem
27/10/16	Silberwald
24/11/16	Confidences trop intimes
08/12/16	Le chat du rabbin

Weitere Infos unter www.lichtspiel.ch

Lichtspiel / Kinemathek Bern
Sandrainstrasse 3, 3007 Bern

Spotlight



Regie: Tom McCarthy; Buch: Josh Singer, Tom McCarthy;
 Kamera: Masanobu Takayanagi; Schnitt: Tom McArdle;
 Ausstattung: Stephen H. Carter; Kostüme: Wendy Chuck;
 Musik: Howard Shore. Darsteller (Rolle): Mark Ruffalo
 (Mike Rezendes), Michael Keaton (Walter «Robby» Robinson),
 Rachel McAdams (Sacha Pfeiffer), Liev Schreiber (Marty
 Baron), John Slattery (Ben Bradlee jr.), Brian d'Arcy James
 (Matt Carroll), Stanley Tucci (Mitchell Garabedian),
 Billy Crudup (Eric MacLeish). Produktion: Anonymous Content,
 First Look, Participant Media; Steve Golin, Nicole Rocklin,
 Michael Sugar, Blye Pagon Faust. USA 2015. Dauer: 126 Min.
 CH-Verleih: Praesens Film

Tom McCarthy

Spotlight, Scheinwerferlicht zu Deutsch – so heisst die Rechercheabteilung, die zur Redaktion des «Boston Globe» gehört und den ganz schwierigen Fällen investigativ nachspürt. Ein klug gewählter Name, denn mit dem gebündelten Licht wird der Brennpunkt des Interesses gezielt bestimmt. Doch mit der Konzentration auf einen Aspekt geht mitunter der Überblick verloren. Manchmal muss das Spotlight von aussen kommen und neue Sichtweisen eröffnen. Und genau hier setzt der neue Film von Tom McCarthy (*Station Agent*) nach einer wahren Geschichte ein: 2001 tritt Marty Baron, von *Liev Schreiber* in einer Mischung aus Zurückhaltung und Autorität, Klugheit und Zielgerichtetheit gespielt, seine Stelle als Chefredakteur des «Boston Globe» an. Kein Gewächs des Hauses, sondern ein Aussenseiter, der noch nicht einmal aus Boston kommt. Darum begegnen ihm die Redakteure zunächst mit Neid und Misstrauen. Doch gerade weil Baron so unvorbelastet auf die lokalen Verhältnisse schaut, nimmt er sie genauer (oder anders) in den Blick. Als im «Boston Globe» eine vereinzelte, fast unbeachtete Kolumne über einen katholischen Priester erscheint, der zahlreiche Kinder missbraucht hat, wird Baron misstrauisch: Das soll die ganze Story sein? Da muss doch mehr dahinterstecken! Und so setzt er den Spotlight-Chef Walter «Robby» Robinson und seine Mitstreiter Michael Rezendes, Sacha Pfeiffer und Matt Carroll auf die Sache an. Schnell stossen sie auf die kuriose Tatsache, dass einige Priester schnell und unauffällig in

andere Gemeinden versetzt wurden. Und nun zeigt Regisseur McCarthy, wie Journalisten arbeiten, ganz alltäglich und unspektakulär. Sie gehen raus auf die Strasse und putzen Klinken, sie sprechen mit Missbrauchsoffern und vergraben sich in Archiven, sie lesen alte Zeitungsberichte und stöbern verstaubte Gerichtsakten auf, für deren Nutzung sie, unverstänlich genug, eine hochrichterliche Genehmigung benötigen. Dabei kommt auch Spannung auf, etwa, wenn das Gerichtsarchiv in Kürze schliesst oder eine überraschende Entdeckung neue Fährten legt. Die Suche nach der Wahrheit, die Echtheit der Fakten, wird so zum aufregenden Thriller, dem wegen dem Thema des Kindsmissbrauchs eine grosse moralische Dimension zukommt. Zwei Schwerpunkte kristallisieren sich bei dieser Recherchearbeit heraus. Zum einen versucht Rezendes, von *Mark Ruffalo* wuchtig und aufbrausend, mit grosser körperlicher Präsenz gespielt, Kontakt zu dem misstrauischen, abweisenden Anwalt Mitchell Garabedian herzustellen, der allein 86 Opfer vertritt. Und dann ist da noch Walter Robinson selbst, der einen befreundeten Anwalt um Hilfe bitten will. Und feststellen muss, dass der eine ganz eigene Agenda betreibt.

Eine wahre Geschichte, wie gesagt – was hier nicht, wie so oft beabsichtigt, als Qualitätsurteil gemeint ist, sondern als Fakt. 2003 hatte die Redaktion des «Boston Globe» den Pulitzer-Preis erhalten, weil sie detailliert den Missbrauchsskandal in der katholischen Kirche aufdeckte, nicht nur in Boston, wo sich die angenommenen 13 Fälle rasch auf 87 summieren, sondern in ganz Massachusetts. Keine Einzelfälle also, sondern ein gross angelegtes Komplott, von dem Kardinäle wussten und das sie darum zu vertuschen suchten. Nicht die Polizei, sondern Journalisten haben es aufgedeckt. Einmal mehr klopfen Journalisten im Hollywoodkino den Herrschenden auf die Finger und erweisen sich als Anwälte der Demokratie, und nicht von ungefähr verweisen zahlreiche Kritiker seit der Premiere bei den Filmfestspielen von Venedig auf die Parallele zu Alan J. Pakulas *All the President's Men* (1976), dieser «Apotheose des Reporterfilms» (Fritz Göttler). So wie Bob Woodward und Carl Bernstein, dargestellt von Robert Redford und Dustin Hoffman, der Aufdeckung des Watergate-Skandals unaufgeregt Schritt für Schritt näherkommen, zerren auch die Spotlight-Redakteure immer mehr Fakten ans Licht, die das ganze Ausmass des Skandals verdeutlichen. Sie sind gut, ehrlich, unbestechlich. So werden sie zu Helden des investigativen Journalismus, zu Kreuzrittern der Moderne, zu Verteidigern der Wahrheit, die auf die Macht der Worte setzen. Allerdings verkürzt McCarthy sie nicht. Denn 25 Jahre vor den Ereignissen, die der Film erzählt, hatte der Boston Globe schon einmal über einen Missbrauchsfall in der katholischen Kirche berichtet – und die Geschichte nicht weiterverfolgt. Daher also rührt Garabedians Misstrauen, und auch Robinsons private Involvierung zeigt: Die Dinge sind nie so einfach, wie sie scheinen.

Michael Ranze



Die Schwalbe Manon Pfrunder und Ismail Zagros



Die Schwalbe Suche nach dem Vater



Die Schwalbe Die Schwalbe und ihr Fluglotse



Die Schwalbe Naive westliche Frau im wilden Kurdistan

Die Schwalbe

Regie, Buch: Mano Khalil; Kamera: Revan Radween;
Schnitt: Thomas Bachmann; Kostüme: Hayley Gibson; Musik:
Mario Batkovic. Darsteller (Rolle): Manon Pfrunder (Mira),
Ismail Zagros (Ramo), Dejin Cemil (Leyla), Bangin Ali (Aram),
Lilian Näf (Miras Mutter), Shikhmous Aro (Osman Hame
Khan), Mouafaq Rushdie (Mukhtar). Produktion: Frame Film,
Schweizer Radio und Fernsehen; Mano Khalil. Schweiz 2016.
Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Columbus Film

Mano Khalil

Drei Männer kümmern sich um eine junge Frau mit Kopftuch. Auf dem Einwohneramt soll sie ein Formular ausfüllen. Sie ist auf der Suche nach ihrem Vater. Er sei womöglich hier untergetaucht. Die Frau spricht kein Wort der hiesigen Sprache. Vor dem Gebäude macht ein Einheimischer sie darauf aufmerksam, dass sie hier das Kopftuch nicht tragen muss. Man befolge hier Vorschriften nicht, sagt er. Was sich liest wie der Anfang eines Migrantendramas, zeigt stattdessen ein bildstarkes Umkehrbild: Eine Schweizerin trifft im irakisch-syrischen Grenzland ein.

Die *Schwalbe* eröffnet mit Bildern von *Revan Radween* aus dem Herkunftsgebiet vieler Flüchtlinge die diesjährigen Solothurner Filmtage. Der bildstarke Film beginnt in der Weite des Flugfeldes von Dohouk und endet vor den Türen des Flughafenterminals. Dazwischen suchen Zugvögel ihre Brutnester – im weiten irakisch-syrischen Grenzland. In diesen Rahmen stellt der in der Schweiz wohnhafte Kurde Mano Khalil sein Roadmovie.

Auch wenn der Regisseur von *Der Imker* (Prix de Soleure 2013) und *Unser Garten Eden* (Schweizer Filmpreis 2010) seinen ersten Spielfilm in Kurdistan gedreht hat, Flüchtlinge streift er – durchaus schweizerisch – nur im Vorbeifahren: im irakischen Lager von Rujava. Die männliche Hauptfigur Ramo verrät der Schweizerin Mira, was mit den 300 000 Syrern, die dort festsitzen, nach dem Krieg passiert: «Das weiss keiner!»

Auf einer ersten Ebene bedient Mano Khalil klassisches Roadmovie-Genre. Mira ist auf Ramo angewiesen. Sie braucht ihn als Fahrer. Er sie umgekehrt als Lockvogel. Gemeinsam macht sich das Paar im kurdischen Hinterland auf die Spuren von Miras Vater. Doch beide hegen ungleiche Hoffnungen auf den Ausgang der Reise.

Auch wenn die Stärken des Films nicht in den Actionszenen liegen, nutzt er stilecht Personal wie Roadmovie-Plot für den spannenden Genretrip. Rasch gerät das Paar in Gefahr. Ein riesiger Tanklastwagen lässt ahnen, dass auch alles in die Luft fliegen könnte. Motorpanne, Mordkomplott und brüllende Soldaten, die in Fahrtrichtung vorausseilen, verraten, was die Schwalbe an der Brutstätte erwartet: Was soll das Gewehr im Kofferraum? Nein, so endet das alles nicht.

Auf der zweiten Ebene nutzt Khalil seinen Plot für eine metaphernreiche Vergangenheitsbewältigung. Ganz zu Beginn des Films flattert eine Taube auf dem Dachboden von Miras Mutter (wunderbar besorgt: *Lilian Naef*). Mira befreit sie und stösst dabei auf die Briefe ihres Vaters. Als sie dann in den Ruinen eines irakischen Palasts schliesslich ein Schwalben-nest findet, haben Zugvögel, Briefvögel und Flattervögel ihre Spurensuche im syrisch-irakischen Grenzland begleitet. Sie bilden einen der poetischen Fäden, die Khalil spinnt: Zuletzt erhält Mira von einem kurdischen Jäger vorgeführt, wie man hier mit Rebhennen verfährt: Man sperrt sie ein, wartet, bis sie die Männchen anlocken, dann tötet man sie.

Auf der dritten Ebene spiegelt der Film eine gescheiterte Anpassung. Die junge Schweizerin trifft im Vaterland auf Fremde, auf rigide Mannersitten, auf einseitiges Gastrecht, sturen Familienzwang, Blutrache, und begegnet allenthalben dulddenden Frauen – sie ist als naive, westliche Frau im wilden Kurdistan etwa so hilflos wie ein Schokohase. «I like Chocolate!», versichert ihr Ramos Schwester, die dieser – nicht nur im Scherz – damit neckt, er werde sie (wie eine Ziege) an einen Interessenten verkaufen. Ohne die Sprache zu verstehen, bleibt der Schweizerin manch eine kulturelle Enge erspart. Wenn Mira im Tee keinen Zucker will, wird das vom Gastgeber einfach ignoriert. Wenn sie bei Tisch erzählt, sie habe als Kind Fussball gespielt, übersetzt Ramo das dem Gastgeber gar nicht erst. Die Integration der Schweizer Tochter im kurdischen Vaterland darf so leichtfüssig durchaus misslingen. Am Ende kann sie in ihrer Vatersprache immerhin sagen: «Saddams Killer», «Geld allein macht nicht glücklich», «Tee» – und: «Danke». Handelt Mira bei der Einreise den kurdischen Taxifahrer noch auf die Hälfte des Preises herunter und erhält von ihm eine Lehre: «Geld allein», sagt er, «macht nicht glücklich», und verzichtet ganz auf seinen Lohn, so bezahlt sie bei der Abreise zum Flughafen dem Fahrer den doppelten Preis: «Geld allein», sagt sie zu dem Verblüfften, «macht nicht glücklich.»

Khalil kann in seinem Film immer dann brillieren, wenn er Kulturen einander fremd bleiben lässt, wenn er die Gelassenheit behält, die er selber als Migrant kennenlernte – erst als junger Jurist in

der Slowakei, dann als Filmregisseur in der Schweiz. Es sind denn auch die leichten Augenblicke, in denen sein Film Stärke entwickelt. Mit Augenzwinkern lässt Khalil die Beamten seiner Heimat über einem falschen Formular brüten. Oder er lässt Mira einen dösenden Tankwart wecken, der beim Anblick der jungen Frau dann das Benzin verschüttet.

Manon Pfrunder – in ihrer ersten grossen Rolle – spielt die traumverlorene Mira meist mit einem Lächeln auf den Lippen, das zwischen Neugier und Ratlosigkeit oszilliert. Ihre Schwalbe darf nie ganz in die Luft, ausser wenn sie in fliegender Fahrt ihr Kopftuch dem Wind überlässt. Der Ramo von *Ismail Zagros* bleibt bis zum Schluss ihr unberechenbarer Fluglotse. Dass die beiden Hauptfiguren sich gar oft vergeblich anschnachen, mag Khalils Scheu, sich in den Untiefen eines Beziehungskriegs zu verlieren, geschuldet sein. Tatsächlich tut es dieser Tochterreise ins Männerland gut.

In der Liebe wirkt der Film doch etwas unbedarft: Wenn Ramo Mira den Nachthimmel erklärt: «Die beiden Sterne dort sind die Seelen zweier Liebenden, die verlobt getrennt wurden und nun ewig leuchten», antwortet Mira bedeutungsschwer: «Dann werde ich vielleicht auch mal so ein Stern am Himmel sein.» Das hätten wir dann auch so verstanden ...

Hansjörg Betschart

Comme un avion



Regie, Buch: Bruno Podalydès; Kamera: Claire Mathon;
Schnitt: Christel Dewynter; Ausstattung: Guillaume Deviercy;
Kostüme: Dorothee Guiraud. Darsteller (Rolle): Bruno Podalydès (Michel), Agnès Jaoui (Laetitia), Sandrine Kiberlain (Rachelle), Vimala Pons (Mila), Denis Podalydès (Rémi).
Produktion: Why Not Productions, France 3 Cinéma; Pascal Caucheteux. Frankreich 2015. Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Bruno Podalydès

Michel ist ein Träumer. Sein Bruder Rémi, in dessen Unternehmen er als Grafikdesigner arbeitet, muss ihn schon mal ermahnen, als er bei der Arbeit eingeschlafen ist. Wenn er in Lederjacke und mit wehendem Schal auf seinem Motorrad die Distanz zwischen Arbeitsplatz und Wohnung zurücklegt, dann imaginiert er dabei das Fliegen, denn das ist seine Leidenschaft – abzuheben wie sein Idol, der Postfliegerpionier Jean Mermoz. Eines Tages stolpert Michel über das Wort «Kajak» und muss verblüfft feststellen, dass dieses Boot Ähnlichkeit mit dem Rumpf eines Flugzeugs besitzt. Schon ist das Modell zum Selberzusammenbauen bestellt. Was er heimlich auf dem Hausdach tut.

Michel ist ein Träumer, von seiner Umwelt als solcher toleriert, weil er sich bisher mit kleinen Umsetzungen seiner Phantasien zufrieden gegeben hat, mit einer Sammlung von Flugzeugmodellen und Plakaten. Wird die Reise im Kajak den grossen Ausbruch markieren? Daran darf der Zuschauer ernsthafte Zweifel hegen, zu wenig erscheint ihm der Protagonist als Mann der Tat. Einer wie er könnte bei Trips jener Art, wie sie Robert Redford jüngst in *All Is Lost* und *A Walk in the Woods* unternahm, nur grandios scheitern. Und trotz dieser reduzierten Ansprüche ist Michel jemand, der sich selbst überschätzt, ein kindliches Gemüt, der das Ratgeberbuch seiner Kindheit, «Tick, Trick und Track bewältigen schwierige Situationen», auch für seine jetzige Reise als ausreichend empfindet. Und der verkündet: «Ich bin ein Equipment-Typ», der aber anders als Buster Keaton Probleme beim Umgang mit eben diesem Equipment hat, selbst wenn es sich dabei um einen solarenergiebetriebenen Antimückenanhänger handelt. Genau daraus entwickeln sich Komik und Dynamik des Films, der die Marotten seines Protagonisten nachvollziehbar macht.

Achtzehn Jahre nach *Dieu seul me voit*, der ihm den César für den besten Erstlingsfilm einbrachte, ist *Comme un avion* der siebte abendfüllende Spielfilm von Bruno Podalydès. Nachdem er sowohl in seinen eigenen Filmen als auch in denen anderer Regisseure regelmässig kleine Auftritte vor der Kamera absolvierte, hat Bruno Podalydès in *Comme un avion* erstmals die Hauptrolle übernommen, etwas, was er sonst bereitwillig seinem jüngeren Bruder Denis überliess (der hier seinen Bruder und Chef verkörpert), hier aber wegen seiner eigenen Begeisterung für das Kajakfahren selber machen musste, wie er im Gespräch verriet.

Michel ist ein Zauderer; dass er sein Boot wirklich zu Wasser lässt, dazu trägt seine Ehefrau Rachelle entscheidend bei – nicht ohne seine Träume dabei ein Stück weit an die Wirklichkeit anzupassen. Verkündet er selbstbewusst, er wolle «zum Meer», kontert sie: «Das dauert zwei Monate – und du hast nur eine Woche Urlaub genommen.» Und als er beim ersten Problem (er bleibt an einem Baumstamm hängen) gleich Rachelle anruft, die ihn mit dem Auto freischleppt, und sie sich anschliessend ein Picknick gönnen, muss sie ihn erst ermahnen, doch endlich aufzubrechen, so sehr geniesst er ganz offensichtlich



Comme un avion Mit Rachelle im sicheren Hafen



Comme un avion Agnès Jaoui als Laetitia



Comme un avion Träumer Michel: Bruno Podalydès

den Augenblick einer harmonischen Ruhe. Was hat es mit dieser Beziehung auf sich? Das fragt sich der Zuschauer angesichts des Verständnisses, das Rachelle für die Macken ihres Mannes aufbringt. Liegt der Schlüssel in jener Szene, die die beiden beim abendlichen Zähneputzen im Badzimmer zeigt? Von hinten aufgenommen, stehen sie da nebeneinander, die Spiegelbilder sind in zwei separaten Spiegeln zu sehen. Das vermittelt den Eindruck einer gewissen Distanz – ein durchaus zutreffender Eindruck, wie man später erfahren wird.

Nicht mehr als vier Kilometer hat Michel zurückgelegt, als er am Abend an Land geht und sein Zelt aufschlägt. Das Landgasthaus, auf dessen Gelände er sich befindet, lädt zum Verweilen ein: eine kleine Gemeinschaft, in der viel geredet und viel Absinth getrunken wird, in der die Frauen diejenigen sind, die zupacken, und die Männer liebenswerte Sonderlinge, deren Tätigkeiten nicht so zielgerichtet sind, wie sie uns glauben machen wollen. Dass Michel bald mit der jungen Kellnerin Mila und mit der älteren Besitzerin Laetitia anbändelt, vermittelt ein neues Bild von ihm: Sollte er vielleicht nur die richtige Umgebung benötigen, um sein Phlegma zu überwinden und sich entfalten zu können?

Comme un avion ist ein Film, der mehr Fragen aufwirft als beantwortet. Dass sein lakonischer Humor, der ihn so anstrengungslos wirken lässt, genau austariert ist, unterstreicht der Film mit einer selbstreferenziellen Szene. Von einem Wachmann

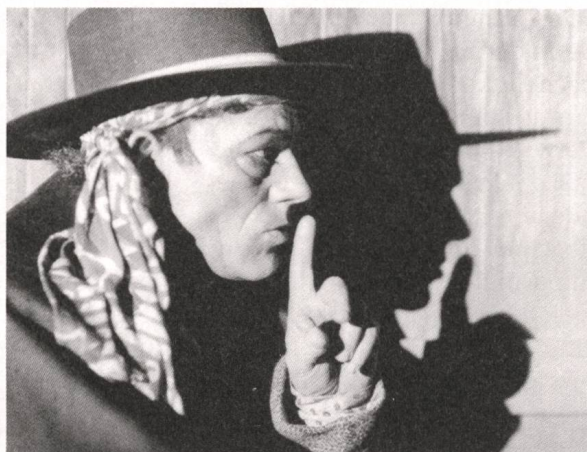
beim Zelten auf einem Privatgrundstück ertappt, weist dieser Michel auf die Überwachungskamera an seinem Kopf hin, die das Geschehen (als Bild, aber ohne Ton) live in die Zentrale überträgt. «Tun Sie verärgert!» Als Michel daraufhin in Stummfilmmanier mit grossen Gesten reagiert, meint er: «Jetzt übertreiben Sie!» Die Komik dieses Films ist eine der leisen Art, Slapstick reduziert sich auf den Running Gag mit einem mürrischen Angler (das Cameo eines bekannten Schauspielers).

Am Ende steht ein fragender Blick. Wird sich Michel wieder in den Trott in der Firma und in der Ehe einfügen – oder aber zurückkehren zu Laetitia, die nicht nur sein Herz, sondern auch das des Zuschauers gewonnen hat? Ist doch die Interaktion zwischen den beiden, zwischen Bruno Podalydès und Agnès Jaoui, in ihrer abgeklärten Ungezwungenheit das Herzstück des Films.

Frank Arnold

The Unknown

Regie: Tod Browning; Buch: Tod Browning, Waldemar Young; Kamera: Merritt B. Gerstad; Schnitt: Harry Reynolds, Errol Taggart; Ausstattung: Richard Day, Cedric Gibbons; Kostüme: Lucia Coulter. Darsteller (Rolle): Lon Chaney (Alonzo), Joan Crawford (Nanon), Norman Kerry (Malabar), Nick De Ruiz (Zanzi), John George (Cojo), Frank Lanning (Costra). Produktion: Metro-Goldwyn-Mayer. USA 1927. Dauer: 63 Min.



Extremi- täten

Jahrmarkt und Vaudeville, Orte kleiner Freuden und verstohlener Befriedigungen, wo körperliche Deformationen, akrobatische Kunststücke und Illusionen aller Art in Staunen versetzen, diese althergebrachten Institutionen des Vergnügens und der Schaulust sind auch die Wiege des Kinos. Als ehemaliger Jahrmarktausruf, Clown und *blackface minstrel* entstammt der Regisseur *Tod Browning* selbst diesem Milieu, und viele seiner Filme sind dort angesiedelt, darunter *The Unholy Three* (1925), *The Show* (1927) oder *The Unknown*.

In Letzterem geht es um Alonzo, der in einem spanischen Wanderzirkus als Messerwerfer auftritt. Da er keine Arme hat, benutzt er hierzu – wie für alle anderen Verrichtungen – seine äusserst gelenkigen Füsse. Alonzo liebt die Tochter des Zirkusdirektors, Estrellita (in der heutigen Fassung heisst sie Nanon, wohl weil die zugrunde liegende Kopie in Frankreich wiederentdeckt wurde). Da die von der blutjungen *Joan Crawford* gespielte Artistin männliche Berührungen verabscheut, fasst sie Vertrauen zu Alonzo. Den ebenfalls um sie werbenden Kraftmenschen der Show stösst sie angeekelt von sich. Nachdem dieses Dreieck etabliert ist, folgt eine für den Zuschauer überraschende Wende: Als Alonzos kleinwüchsiger Gehilfe diesem hilft, die Oberbekleidung abzulegen, kommen ein Korsett und darunter zwei funktionstüchtige Arme zum Vorschein. Die vorgetäuschte Behinderung

ermöglicht Alonzo, unerkannt Raubüberfälle zu begehen und seine tatsächliche Deformation zu verbergen, einen doppelten Daumen an der linken Hand, der ihn leicht identifizierbar macht. Direktor Zanzi kommt hinter sein Geheimnis, worauf Alonzo ihn erwürgt. Estrellita beobachtet das Geschehen, kann vom Mörder aber nur den doppelten Daumen erkennen. Nun steht Alonzo vor dem Dilemma, dass jede intime Begegnung mit der begehrten Frau nicht nur die Existenz seiner Arme verraten, sondern ihn auch als Mörder entlarven würde. Er entschliesst sich zu einer radikalen Lösung: Amputation beider Arme. Die Operation gelingt, aber das Schicksal hält eine böse Überraschung für ihn bereit.

Der Plot von *The Unknown* ist offensichtlich ein reichlich grotesker. Dennoch vermag der Stummfilm selbst heute noch zu unterhalten, sogar zu packen, und zwar auch ausserhalb von Fan-Zirkeln, wo man der Liebe zu trashigen Bizzarrerien frönt. Nicht umsonst wird *The Unknown* als Höhepunkt der Zusammenarbeit von Tod Browning und Hauptdarsteller *Lon Chaney* betrachtet. Sie brachte zwischen 1919 und 1929 zehn gemeinsame Filme hervor und gilt als besonders kongenial, obwohl gerade die bekanntesten Werke der beiden – im Fall Chaney's *The Hunchback of Notre Dame* (1923) und *The Phantom of the Opera* (1925), bei Browning *Dracula* (1931) und *Freaks* (1932) – nicht dazugehören.

Lon Chaney war einer der aussergewöhnlichsten Stars der Stummfilmära (er verstarb 1930, kurz nach Aufkommen des Tonfilms), denn seine Popularität gründet auf seinem Talent zur physischen Verwandlung in unansehnliche Figuren wie den buckligen, affenartigen Glöckner von Notre Dame oder das hagere und kadavergesichtige Phantom der Oper. So unterschiedlich das äussere Erscheinungsbild des «Man of a Thousand Faces», so sehr gleichen sich seine typischen Rollen: Figuren, die entstellt sind oder werden, Ausgrenzung und Demütigung erfahren und sich nach einer schönen jungen Frau verzehren. Wie in allen seinen Filmen bekommt Chaney in *The Unknown* am Ende das Mädchen nicht. Hier zeigt sich sehr schön das Grundparadox des Horrorfilms, dass er in einer Sphäre fern jeder Alltäglichkeit (oder Plausibilität) Erfahrungen abhandelt, die allgemein vertraut sind; wir alle kennen Sehnsucht und Zurückweisung, und die naturalistische Art, in der Chaney diese Gefühle in seinen monströsen Figuren spielt, macht sie umso nachföhlbarer.

Obwohl Alonzo sukzessive die Rolle des Bösewichts einnimmt, bleibt er bis zum Ende das emotionale Zentrum des Films. Dies zeigt sich besonders in zwei Schlüsselszenen, die ganz auf Chaney's Gesicht fokussieren: Als Alonzo, über seinem Dilemma brütend, sich trotz freier Arme gedankenverloren mit den Füssen eine Zigarette ansteckt und dann realisiert, dass er seine Arme



nicht wirklich braucht, und den ungeheuerlichen Entschluss fasst, sie zu entfernen. (Dass Chaney nicht mit seinen eigenen Füssen raucht, Tee einschenkt oder entschlossen die «Faust» ballt, sondern seine Beine von einem echten Artisten gedoubelt werden, ist vom ahnungslosen Zuschauer praktisch nicht erkennbar und von der damaligen Studiowerbung dreist verleugnet worden.) Noch intensiver wird es, wenn Alonzo, um seine Extremitäten erleichtert, zurückkehrt und unmittelbar ineinanderfliessend die Gefühlspalette zeigt von Glück (Estrellita sagt zu ihm: «Jetzt können wir heiraten.»), Schock (er realisiert, dass sie sich und Malabar gemeint hat), kaschierter Enttäuschung, hysterischer Heiterkeit und völliger Verzweiflung; schliesslich aufkeimendem Hass.

Melodram ist ein Register, das Lon Chaney immer auch beherrschte, neben dem makabren Horror, für den er heute bekannt ist. Aber erst in Verbindung mit Tod Browning, genauer seit *The Unholy Three* besitzen seine Filme eine solch dunkel schimmernde sexuelle Unterströmung. So gut wie kein Kommentator versäumt es, angesichts der Amputationsthematik von *The Unknown* auf die Kastrationssymbolik zu verweisen, zumal Alonzo am spannungsgeladenen Höhepunkt des Films versucht, durch einen Sabotageakt auch seinen Nebenbuhler auf offener Bühne seiner Arme zu berauben – was misslingt und in Alonzos Tod mündet. «Eine Beleidigung für jeden geistig normalen Zuschauer» sah ein zeitgenössischer Kritiker darin. In der Tat stellt die enthemmte Morbidität und phantastische Perversion von *The Unknown* nicht nur ein gefundenes Fressen für die Freunde psychoanalytischer Filminterpretation dar, sondern besitzt eine anhaltende Faszinationskraft. In diesem Sinn, meine Damen und Herren, treten Sie ein in dieses filmische Kuriositätenkabinett. Sie werden staunen, und Sie werden schauern. Hereinspaziert, hereinspaziert!

Julia Marx



The Thing

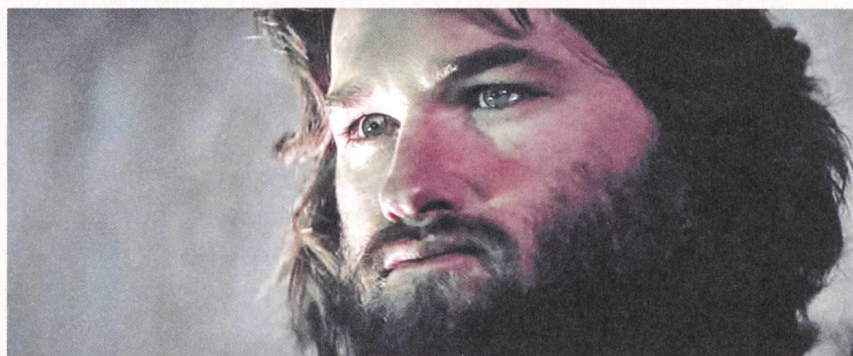
Regie: John Carpenter; Musik: Ennio Morricone; zusätzliche Musik: John Carpenter, Alan Howarth (uncredited); Music Editor: Cliff Kohlweck. USA 1982

Musikalische Spurensuche

Wer Ennio Morricones Filmmusik zu *The Hateful Eight* verstehen will, sollte sich keine Italowestern, sondern John Carpenters *The Thing* von 1982 anschauen. Quentin Tarantino liess sich von Carpenters Science-Fiction-Horror-Remake nämlich nicht nur zu seinem eigenen Schneesturmkammer-spiel inspirieren, sondern bediente sich letztlich auch bei dessen Filmmusik. Doch der Reihe nach:

Morricone kritisierte zwar vor drei Jahren öffentlich, dass Tarantinos eklektischer Einsatz von bestehender Filmmusik deren konzeptionelle Kohärenz oft komplett ausser Kraft setze. Dass ihm das Resultat aber trotzdem sehr gefiel, ging im medialen Echo unter. Viel erstaunlicher als die unerwartete Zusammenarbeit mit Tarantino war deshalb die Ankündigung, dass Morricone damit zum ersten Mal seit fast vierzig Jahren wieder einen Spaghettiwestern vertone. Dabei hat *The Hateful Eight* kaum etwas mit den Blickorgien eines Sergio Leone gemeinsam, weshalb der Komponist Tarantinos redseliges Whodunit auch nicht als Western betrachtet. Ihn interessierte vielmehr das klaustrophobische Setting und die unterschwellig aufgebaute Spannung, die schliesslich in offene Gewalt umschlägt.

Anders als in der klassischen amerikanischen Filmmusikpraxis verarbeitet Morricone die Themen und psychologischen Dynamiken eines Films musikalisch, ohne auf fertig geschnittene Szenen im Detail einzugehen. Da dem Maestro schlicht die Zeit fehlte, für Tarantino eine komplette Filmmusik zu schreiben, bot er ihm als Ergänzung zu den Neukompositionen jene Stücke an, für die John Carpenter in *The Thing* keine Verwendung fand.



Isolation und Kälte

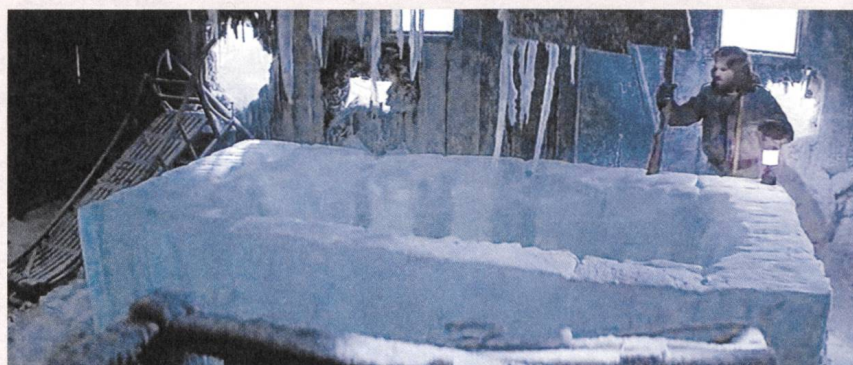
Obwohl Carpenter seine Filme normalerweise mit seinen eigenen minimalistischen Synthesizerklängen untermalte, engagierte er für diese Grossproduktion den italienischen Meister, von dem er keine musikalische Doppelung der Bilder zu befürchten hatte. Morricone liess sich von der Geschichte um zwölf Antarktischforscher, die von einer «ansteckenden» ausserirdischen Lebensform heimgesucht werden, zu einer avantgardistischen Orchestralmusik inspirieren. Quasi als Absicherung ergänzte er diese um drei erbarmungslos kalte Synthesizerstücke, die sich klanglich teilweise sehr nahe an Carpenters Soundtrack für *Halloween* (1978) orientierten.

So erstaunt es kaum, dass der Regisseur die Symmetrie seiner zirkulären Erzählstruktur ausgerechnet mit dem unerbittlichen Herzschlagrhythmus des elektronischen «Humanity Part II» verdeutlichte. Auf Morricones (leider vergriffenem) Soundtrackalbum ist dieses zum «Main Theme»

erhobene «Herzschlag-Thema» allerdings bloss eines von zehn eigenständigen, thematisch betitelten Stücken, die sowohl die Isolation der eisigen Forschungsstation als auch den psychologischen Zustand der Protagonisten vermitteln.

Diese zunehmend paranoide Atmosphäre exponiert Morricone in «Humanity Part I» mit gedämpften Streichern und Harfe unter einem unheimlichen Zwei-Noten-Motiv, das aus einem aufsteigenden Halbton besteht und sich wie das chamäleonartige Monster in verschiedenen Formen durch den ganzen Score zieht. Insbesondere die endlos auf- und absteigende Chromatik erinnert immer wieder an Bernard Herrmanns atonale Streicherpartitur zu *Psycho* (1960).

Klanglich erweitert Morricone das Farbspektrum von Herrmanns Streichorchester jedoch um differenziert eingesetzte Holz- und Blechbläser sowie perkussives Klavier und Pauken, ohne auch nur einen Anflug von Bombast oder Sentimentalität zuzulassen. Wie Carpenters Regie versagt uns auch





die beklemmend gedämpfte, von engen Intervallen und schrittweisen Rhythmusverschiebungen geprägte Partitur jede Hoffnung auf Entspannung. Selbst die Trompetenfanfare am Ende des Schlussstücks «Despair» klingt wie im Eis erstarrt.

Musikalischer Teppich

Im fertigen Film verwendete Carpenter allerdings lediglich kurze Auszüge aus fünf dieser faszinierenden Orchesterstücke. Sie tragen hauptsächlich im ersten Akt zur mysteriösen Atmosphäre bei, als die Forscher das verlassene Lager jener Norweger erkunden, die das Monster unabsichtlich aus dem Eis befreit hatten.

Obwohl Carpenter seine Filme angeblich nie zur Musik umschneidet und Morricone ohne Angaben zum Timing komponierte, passen beispielsweise die minutiösen Stimmungsänderungen von «Wait» perfekt auf das Timing dieser Sequenz. Dabei sorgt besonders jenes Bassmotiv für Schauer, dessen kurze Tonfolge fast

identisch ist mit jenem Motiv, das in Disneys *Bambi* (1942) die unsichtbare Bedrohung durch die Jäger ankündigt und in *The Thing* aus einem ausdruckslosen Husky ein bedrohliches Monster macht.

Auch wenn Morricones Stücke dank repetitiver Kürzestmotive beliebig geschnitten werden können, brauchen sie genügend Zeit, um ihre Wirkung auf der Leinwand zu entfalten, und kommen für kurze Einsätze darum nicht infrage. Erschwerend kommt hinzu, dass Carpenter Filmmusik erklärtermassen als «Teppich» versteht, der weder Aufmerksamkeit auf sich ziehen noch den Geräuschen in die Quere kommen darf. Insbesondere für die Manifestationen des Monsters war ihm Morricones Spannungserzeugung offensichtlich zu dominant. Den ersten Auftritt in Form eines mutierten Huskys unterlegte der Music Editor *Cliff Kohlweck* deshalb lediglich mit dem verfremdeten Dröhnen einer Klimaanlage, das Morricones durchgehenden Basstönen sehr nahe kam.



Für die folgenden Monsterszenen mit ihrem vielschichtigen Sounddesign spielten Carpenter und *Alan Howarth* kurzerhand liegende Synthesizertöne mit Phasereffekt sowie einen elektronischen Stinger ein, der aus dieser ansonsten subtilen Tonspur allerdings unangenehm heraussticht. Mehrere längere Passagen kommen schliesslich ganz ohne Musik aus.

Gelungene Assimilation

Obwohl der dialoglastige Dreiständer *The Hateful Eight* überraschenderweise viel weniger Musik enthält als seine dynamischeren Vorgänger *Kill Bill* (2003/04), *Inglourious Basterds* (2008) und *Django Unchained* (2012), stellt Tarantino die Musik wie üblich zumindest anfangs noch in den Vordergrund. So nutzt er das von Carpenter als zu dominant verworfene Synthesizerstück «Eternity» für eine Hommage an *The Thing* oder lässt Jennifer Jason Leigh zur aggressiven Kontrabassfigur von «Bestiality» auf den Tisch klopfen.

In diesem Kontext erscheint Morricones neu komponiertes Eröffnungstück «L'Ultima Diligenza di Red Rock» wie eine tonale Weiterentwicklung von «Bestiality», mit Fagott, Kontrafagott und Tuba. Wie Bernard Herrmann in *Psycho* kündigt er damit die unvermeidliche Gewalt schon lange vor der ersten Eruption an. Darüber hinaus lässt der Maestro die Solotrompete, die etwa in «Despair» wie ein gedämpftes Alarmsignal aus dem Hintergrund erklingt, in der Schlusszene von *The Hateful Eight* in den Vordergrund treten, um dem Film damit dann doch noch einen ironisch-pathetischen Westernmoment zu bescheren.

Oswald Iten

→ Information

Die aktuell erhältliche Soundtrack-CD zu *The Thing* ist mit Vorsicht zu geniessen. Zwar sind die Stücke von Carpenter/Howarth ebenfalls darauf, Morricones Kompositionen wurden jedoch ohne dessen Zutun komplett aus elektronischen Samples neu eingespielt.

Die Soundtrack-CD *The Hateful Eight* enthält ebenfalls mehr Musik von Morricone, als im Film zu hören ist. Die Leihgaben aus *The Thing* und *The Exorcist II: The Heretic* fehlen jedoch.

Heidi 00:46:23–00:48:12

Regie: Luigi Comencini; **Buch:** Richard Schweizer nach dem Roman von Johanna Spyri; **Kamera:** Emil Berna, Peter Frischknecht; **Schnitt:** Hermann Haller, Hans Heinrich Egger; **Musik:** Robert Blum. **Darsteller:** Elsbeth Sigmund (Heidi), Heinrich Gretler (Alpöhi), Willy Birgel (Herr Sesemann), Theo Lingen (Sebastian), Anita Mey (Fräulein Rottenmeier), Traute Carlsen (Grossmutter Sesemann). Schweiz 1952

Aussicht auf Verdrängung

In Luigi Comencinis *Heidi* von 1952 sehnt sich das nach Frankfurt verschleppte Alpenmädchen nach nichts so sehr, wie jene Berglandschaften sehen zu können, denen man es entrissen hat. Vom Frankfurter Dom aus, so überlegt sich Heidi, müssten die Alpen zu erhaschen sein, und so macht es sich eines Tages heimlich auf den Weg durch die Stadt zum Aussichtspunkt. Doch was das traurige Kind dann von den höchsten Zinnen des Doms aus sieht, ist nur das endlose Panorama der Stadt. Und nicht einmal das ist echt. Selbst ein ungeübtes Auge erkennt rasch, dass die Aussicht auf Frankfurt, die der Film uns in dieser Szene präsentiert, nur eine auf Kulissen aufgezeichnete Fotografie ist. Die freie Sicht auf die Alpen ist nicht nur aufgrund der geografischen Distanz unmöglich, sie ist auch vom fadenscheinigen Illusionismus der Filmtechnik verstellt. Alles falsch. Der schweifende Blick des Films stösst überall nur an Fotowände.

Der Grund, sich in dieser Szene mit blossen Fotografien anstelle einer tatsächlich abgefilmten Aussicht zu begnügen, war freilich kein ästhetischer, sondern ein historischer: Jene Aussicht auf Frankfurt, die sich da angeblich vor Heidi ausbreiten soll, existierte zum Zeitpunkt der Dreharbeiten nicht mehr. Allzu deutlich zeigte zu Beginn der fünfziger Jahre das Stadtbild Frankfurts noch die Verwüstungen des Zweiten Weltkriegs. Doch als Hintergrund einer nostalgischen Alpensehnsucht



hätten deutsche Trümmer nur gestört. Das optische Rauschen der jüngeren Geschichte musste ausgefiltert werden. So wie die Sequenz, die Heidi auf dem Weg zum Dom zeigt, in Wahrheit in Basler Gassen gedreht wurde, so wurde auch das ganze deutsche Stadtpanorama im Schweizer Filmstudio fingiert. Überzeugen kann dieser Trick nicht. Genauso wenig wie der in Helvetismen und mit unverkennbarem Akzent sprechende Schweizer Charakterdarsteller Armin Schweizer, der hier den Domwärter geben soll. Filmgeschichtlich eine verblüffende Verkehrung: Waren es in der früheren Hollywoodverfilmung des «Heidi»-Stoffs mit Shirley Temple in der Hauptrolle noch die Alpenszenen, die wegen ihrer schreienden Studiokünstlichkeit auffielen, so stellt für Comencini gerade die Bergwelt kein Problem dar. «Der Film wurde an verschiedenen Orten des Kantons Graubünden gedreht» – so betont es bereits der Vorspann. Die Schweizer Idylle ist intakt und lässt sich bestens filmen. Sich hingegen 1952 ein nicht vom Krieg gezeichnetes Deutschland zu imaginieren, bedarf offenbar grösserer Anstrengung. Und man scheitert dabei.

Doch steckt gerade in der mangelnden Überzeugungskraft dieser filmischen Imagination eines unversehrten Frankfurts seine verstörende Potenz. Der Blick vom Dom wird zur Szene einer missglückten Verdrängung – medientechnischer Standards ebenso wie geschichtlicher Realitäten. So wie mit den starren Bildtapeten wieder jenes Vorläufermedium der unbeweglichen





Fotografie in den Film einbricht, welches das Kino bereits hinter sich gelassen glaubte, so macht sich über den allzu hilflosen Täuschungsversuch genau jene unangenehme Realität der Weltkriegsfolgen spürbar, die man hinter der Fotowand hatte verstecken wollen. Das Trauma des Kriegs entlarvt sich im Akt seines Verbergens. Und so wie sich bei Freud die Wiederkehr des Verdrängten unweigerlich in Form von Fehlleistungen ereignet, so zeigt sie sich auch in *Heidi* als Defekt, als missglückte Filmtechnik.

Dies alles haben Luigi Comencini und seine Kameramänner Emil Berna und Peter Frischknecht gewiss nicht beabsichtigt. Ändern tut das freilich nichts. Die Entlarvung des Bild gewordenen Verdrängungsprozesses geschieht auch dann, wenn sie nicht von den Filmemachern eigens autorisiert wurde. Der filmische Apparat selbst schreibt die Aussage seiner Bilder um, unabhängig von den Absichten derer, die den Apparat zu beherrschen glauben. So mag diese Szene aus *Heidi* als Beispiel einer technikphilosophischen Filmlektüre dienen, die in filmtechnischen Verfahren nicht mehr blosses Mittel zur Erzählung sieht, sondern eigenmächtige Koautoren am filmischen Text.

Über die schreienden Rückprojektionen, jene offensichtlich gefälschten Landschaftsaufnahmen im Hintergrund der Flossfahrt von Marilyn Monroe und Robert Mitchum in Otto Premingers *River of No Return*, hat die Filmtheoretikerin Laura Mulvey geschrieben, sie bringe eine widersprüchliche Temporalität ins Bild.



Die visuelle Inkompatibilität zwischen dem von den Schauspielern besetzten Vordergrund und den davon abstechenden flächigen und oftmals grobkörnigen Projektionen im Hintergrund signalisiere auch ein Zusammentreffen unterschiedlicher Zeiten. Oder anders gesagt: Wo Rückprojektionen verwendet werden, geraten Raum und Historie unweigerlich durcheinander. Es ist diese Raum-Zeit-Paradoxie, die uns auch vom gefälschten Frankfurter Panorama entgegenschlägt: Nostalgien des 19. und der Schrecken des 20. Jahrhunderts, Schweizer Idylle und deutsche Trümmer stossen an der dünnen Oberfläche der Fototapete zusammen. Das gefälschte Panorama im Studio ist somit weniger Schutz- als vielmehr Bildschirm, auf dem sich überhaupt erst zeigen lässt, wovon es hätte abschirmen sollen. Umso passender darum, dass im Französischen solch fingierte Hintergrundbilder, wie man sie in *Heidi* sieht, auch «transparences» genannt werden. Der angebliche Illusionismus der Frankfurter Aussicht macht in Wahrheit nur unentwegt seine eigenen Verbergungsversuche transparent. Der Trick ist durchsichtig – buchstäblich.

Das Prinzip einer gerade in ihrer Künstlichkeit sich selbst denunzierenden Bildwelt folgt dabei jener paradoxen Wendung, wie sie Adorno ganz allgemein der Kulturindustrie zugute hält: «So gerät selbst die Ideologie der Kulturindustrie in sich so antagonistisch wie die Gesellschaft, auf die sie es abgesehen hat. Sie enthält das Gegengift ihrer eigenen Lüge.» Der Essay, aus dem das Zitat stammt, heisst übrigens «Filmtransparente». Das passt. Da sind sie also wieder, die «transparences» des Kinos. Heidis Aussicht vom Frankfurter Dom enthält das Gegengift ihrer eigenen Lüge.

Ein etwas voreiliger Journalist der «Westdeutschen Allgemeinen» hatte vor Filmstart noch behauptet, Comencinis Film werde die Spyri-Geschichte in die Gegenwart übertragen und so aus dem scheinbaren Heimatfilm einen eigentlichen Trümmerfilm machen. Obwohl offenbar falschen Informationen aufgesessen, hat der Rezensent am Ende irgendwie doch recht behalten. *Heidi* ist, zumindest in der Szene auf dem Frankfurter Dom, auch das. Mag der Film auf der Ebene der Erzählung noch so reaktionär und verharmlosend daherkommen, in seiner Machart liefert er die Demontage seiner eigenen Ideologie bereits mit, unfreiwilligerweise. Es ist von einer besonderen Ironie, dass ausgerechnet der alte *Heidi*-Film bereits schon die Dekonstruktion jener Werte praktiziert, gegen die die nächste Generation Schweizer Regisseure glaubte opponieren zu müssen. Der nostalgische Schweizer Film war immer schon ein revisionistischer, auch wenn seine Macher das gar nicht wussten. Die Verdrängung, die man ihm später glaubte vorwerfen zu müssen, hatte Papas Kino, ohne sich darüber im Klaren zu sein, immer schon in den Blick genommen, als Aussicht.

Johannes Binotto

interationale
**HOME
OF FILMS**
hoher Filmtage



39^{MoSTRA}
OFFICIAL SELECTION
PALM SPRINGS INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL



**ZÜRICH
FILM FESTIVAL**

MAREN EGGERT ANNINA WALT DEVID STRIESOW LOTTE BECKER MAX HUBACHER

Ein Film von MICHA LEWINSKY
(«Der Freund», «Die Standesbeamtin»)

«*Sehenswert!*»

SRF Kultur

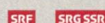
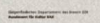
«*Ein packendes
Kinoerlebnis!*»

NLZ

NICHTS PASSIERT

ER WILL RUHE... UM JEDEN PREIS

EIN FILM VON MICHA LEWINSKY MIT DEVID STRIESOW, MAREN EGGERT, ANNINA WALT, LOTTE BECKER, MAX HUBACHER, STÉPHANE MAEDER, BEAT MARTI, ORIANA SCHRAGE, THERESE AFFOLTER
KAMERA PIERRE MENNEL S.C.S. SZENARIUM PETER SCHERZ KOSTÜM ANGELIKA GÖTZ MASKE MILENA PFLEIDERER TON JAN ILLING REDAKASSISTENZ COSIMA FREI PRODUKTIONSLEITUNG AMINTA ISEPPI AUFNAHMELEITUNG PETRA WILD SCHNITT GION-RETO KILLIAS TONGESTALTUNG PETER BRÄKER
MISCHUNG MICHAEL KACZMAREK MUSIK MARCEL BLATTI CASTING KATHRIN BESSERT BUCH UND REGIE MICHA LEWINSKY PRODUZENT HC VOGEL EINE PRODUKTION DER PLAN B FILM IN KOPRODUKTION MIT SRF SCHWEIZER RADIO UND FERNSEHEN, SRG SSR UND TELECLUB
Unterstützt durch: BUNDESAMT FÜR KULTUR (EDI), ZÜRCHER FILMSTIFTUNG, SUCCES CINEMA, KULTURFONDS SUISSIMAGE, KULTURFÖRDERUNG KANTON GRAUBÜNDEN/SWISSLOS, MIGROS-KULTURPROZENT



FACEBOOK.COM/NICHTSPASSIERT WWW.NICHTSPASSIERT.CH

Ab 4. Februar im Kino **RIFRAFF** + **BOURBAKI**

Kleiner Unterschied, grosse Wirkung

Tereza Fischer

Filmwissenschaftlerin und
Redaktionsleiterin von Filmbulletin,
spricht Zürichdeutsch mit
leichtem osteuropäischem Akzent

Dialekt im Film



Rosie (2013) Sibylle Brunner, ein sturer «Grind»

An Schauspielschulen ist Mundart kein Thema. Dabei boomt der Dialektfilm im Kino, im Fernsehen und im Web. Focal bot mit dem Kurs «Dialekt im Film» kürzlich interessierten Schauspielerinnen und Schauspielern eine Möglichkeit, sich am fremden Dialekt zu reiben. Ein Anlass, einen Blick auf die Rolle der Mundart im Schweizer Film zu werfen.

Es tönt echt Schwiizerdütsch im Netz. In den neuen Webserien *Experiment Schnewwly*, *Roiber und Poli* und *Güsel. Die Abfalldetektive*, einem Kleinformat des Fiktionalen, pflegen die Macherinnen und Macher die Alltagssprache und setzen auf ihren heimeligen Charme. Und auf Authentizität, denn alle drei Serien fingieren das Dokumentarische. Die «Aargauer Zeitung» feierte die Serien kürzlich als «Revolution im Schweizer Film» und bewunderte «das Unpräzise, Wabernde» der Dialoge, die Halbsätze und Füllwörter. Freuen tuts wohl in erster Linie, weil sonst im Zusammenhang mit Dialekt im Film fast immer der Vorwurf des Hölzernen fällt. Komisch klingende Satzkonstruktionen und hochdeutsche Begriffe, die das Wiedererkennen der Alltagssprache erschweren. Mögen die Webserien von Autoren aus der Spoken-Word-Szene geschaffen worden sein, ein Langspielfilm lässt sich meist nicht mit Ähs und Halbsätzen im Reality-TV-Stil füllen. Die gesprochene Sprache ist ein Gestaltungsmittel des Films wie die Bildführung oder der Schnitt. Sie darf durchaus künstlich sein, Authentizität ist nicht das Mass aller Dinge. Will man aber dem Echtheitsanspruch genügen und nicht bloss improvisierend «vor sich hin schweizern», gilt es, Hindernisse zu überwinden. Es gibt viele Stolperfallen, die zum einen darin gründen, dass Darsteller einen fremden Dialekt sprechen (müssen), ohne die Zeit für gründliche Vorbereitung zu haben, zum anderen liegt es an hochdeutschen Drehbüchern, die aus Zeitmangel am Set ad hoc übersetzt werden.

Gabriela Kasperski kümmert sich schon seit zwanzig Jahren leidenschaftlich um den Dialekt, als Autorin, Sprecherin, Sprachregisseurin. Zusammen mit Oliver Mannel, der an der Zürcher Hochschule der Künste als Dozent für Sprechen mit Schauspielern arbeitet, hat sie für Focal (Stiftung für Weiterbildung Film und Audiovision) den Kurs «Dialekt im Film. Vom Dialogpapier zur lebendigen Sprache» konzipiert und durchgeführt: einen praktischen Zugang zum Thema für Schauspielerinnen und Schauspieler. Denn das Bedürfnis nach Filmen und Serien in Mundart blüht, gleichzeitig fehlt in der Schauspielausbildung aber jegliche Auseinandersetzung mit dem Thema. Einfach so zu sprechen, wie einem der Schnabel gewachsen ist, genügt nicht, und nicht jeder Schauspieler wechselt problemlos zwischen verschiedenen Dialekten. Würden alle nur ihren eigenen Dialekt sprechen, wäre das Casting eine schwierige und eintönige Angelegenheit. Aber auch Mutationswillige brauchen eine möglichst gute Vorlage, ein Script, das bereits im Dialekt und mit Sprachgefühl geschrieben worden ist.

Original und unverkrampft

Die Verwendung der Mundart im Spielfilm ist nichts Neues. Schon 1933 entstand die populäre Dialektkomödie *Wie d'Warret würkt* von Richard Schweizer und Walter Lesch. Pierre Lachat hat die Geschichte der «Volkes Sprache» im Spielfilm an anderer Stelle ausführlich beschrieben und aufgezeigt, wie sich die Funktion des Dialekts seit Mitte der dreissiger Jahre verändert hat (Filmbulletin 4/1990). Eine Konstante lässt sich jedoch feststellen, immer waren Identität, Authentizität von Ort und Zeit und die Emotionalität wichtige Faktoren. Lachat hat gar den Wahrheitsanspruch ausgemacht neben der offensichtlicheren Abgrenzung gegen den nördlichen Nachbarstaat, die vor allem während des Zweiten Weltkriegs im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung die Mundart im Spielfilm rechtfertigte. Aber auch danach, in den fünfziger Jahren, blühte der Dialektfilm als Heimatfilm unbeschwert weiter. Insbesondere Franz Schnyders Gotthelf-Adaptionen verhalfen der Mundart im Film zu grosser Popularität. Bemerkenswert daran ist, dass die Adaptionen auf Dialektbearbeitungen fürs Radio beruhten, die der Mundartschriftsteller Ernst Balzli 1954 angefertigt hatte, schreibt Felix Aepli zum Dialektfilm. Aber auch andere Kleinbürgerfilme der Fünfziger basierten anfänglich auf Hörspielen. Der «richtige» Klang war also schon immer wichtig. Der Dialekt wurde bis in die Sechziger kreativ, teilweise aber auch klischiert verwendet – wenn man zum Beispiel an die vielen Basler Bösewichte denkt, die Aepli identifiziert hat.

In den sechziger Jahren bricht mit dem Neuen Schweizer Film das Interesse für den Dialektfilm vorerst zusammen. Die Deutschschweizer verzichteten ganz auf Dialoge, dafür blüht das Filmschaffen in der französischen Schweiz, wo die Dialektproblematik nicht so stark wiegt. Erst mit dem Dokumentarfilm gewinnt die Mundart wieder langsam an Bedeutung, wiederum im Zeichen der Authentizität des

Würde jede und jeder nur seinen eigenen Dialekt sprechen, wäre das Casting eine schwierige und eintönige Angelegenheit.



Rosie Marcel Gisler mit Sibylle Brunner und Fabian Krüger

Sternenberg (2004) Regie: Christoph Schaub, mit Mathias Gnädinger





Befreiung der natürlichen Stimme Oliver Mannel

Ausdrucks, der sozialen, geografischen und emotionalen Verortung. So hebt Lachat etwa Fredi M. Murer als Regisseur hervor, der neue Massstäbe setzt, wenn er Mitte der Siebziger in *Wir Bergler in den Bergen* sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind im Dokumentarischen den präzisen Umgang mit Dialekt vorführt und ihn dann auch in seine Dramen weiterzieht. So wurden in *Höhenfeuer* die Stimmen der Laiendarsteller synchronisiert, wiederum von Laien, die im urchigen Urner Idiom sprechen. «Als einziger von allen Filmemachern bringt es so der bedächtige Nachzügler Murer zuwege, im Spiel- wie im Dokumentarfilm jenes gleiche untrügliche, forschende Sprachbewusstsein an den Dialekt zu verwenden, das zwischen Dutzenden von Doppelvokalen zu unterscheiden weiss und mit dem die Deutschschweizer Innung der Filmemacher aufs Ganze gesehen nicht überreichlich gesegnet scheint, wie immer Vielsprachigkeit sonst zu Recht als typisch helvetisches Forte gelten darf.» (Lachat)

Seit den Achtzigern setzt sich gerade im Fernsehen das Schweizerische als Erfolgsfaktor und Einschaltquotendoping durch und wird seit Anfang der nuller Jahre dezidiert von SRF gefördert. Mit *Sternenberg* und *Die Herbstzeitlosen* schafften zwei Fernsehproduktionen gar erfolgreich den Sprung auf die Kinoleinwand. Der Dialekt wirkt manchmal ungenlenk, meist aber doch unbeschwert, mit den neuen Webserien offenbar noch unverkrampfter.

Dennoch wird immer wieder Missfallen an den Dialogen hörbar. Wie stehen die Schweizer denn zu ihrer Muttersprache? In den letzten Jahren scheint eine gewisse Unzufriedenheit vorzuherrschen, der Verfall der Sprache wird beklagt. Da wird nicht nur gejamert, die Jugend beherrsche kein richtiges Hochdeutsch mehr und in den Verlagen würden die Korrektorinnen und Korrektoren aus Wirtschaftlichkeitsgründen dezimiert, auch das Schwächeln der Mundart erhitze die Gemüter. Nicht nur weil es tatsächlich Regeln im Dialekt gibt – wenn auch nicht so starre wie in der Standardsprache –, soll man die Mundart nicht «vergammeln» lassen, meint Peter von Matt. Und betont vor allem, dass die Muttersprache der Deutschschweizer «in zwei Gestalten» lebe: Das Hochdeutsch sei keine Fremdsprache, beide Formen des Deutschs bildeten zusammen die Muttersprache, ergänzten sich und erfüllten unterschiedliche Funktionen. Der Schweizer leidet also an einer Diglossie, verdrängt sie jedoch in jüngster Zeit sehr erfolgreich zugunsten der Mundart. Dabei sind ihm die Medien aktiv behilflich. Bei so viel Begeisterung für den Dialekt wäre zumindest der «richtige» Dialekt im Film anzustreben, um dem Vergammeln Einhalt zu gebieten.

Doch die Versuche, im Film «natürliche» und «wahre» Dialoge zu erschaffen, sind nicht immer erfolgreich. «Was im Alltag normal klingt, hört sich manchmal ganz schräg an im Film», sagt Lilian Räber, Leiterin Fernsehfilm beim Schweizer Fernsehen SRF, der das Thema sehr am Herzen liegt. Und manchmal sei es trotz Authentizitätsansprüchen des Publikums besser, auf den passenden Dialekt zu verzichten und dafür die bessere Besetzung zu wählen. Die Schweiz ist ein kleines Land, die Deutschschweiz noch dazu ein Gebiet mit einer bewundernswerten Dichte an distinkten Dialekten. Dass Schauspieler grundsätzlich begabte Imitatoren sind, garantiert noch nicht, dass der Wechsel in einen ungewohnten Dialekt mit Leichtigkeit gelingt. Das kürzlich verstorbene Schaffhauser Urgestein Mathias Gnädinger war ein Paradebeispiel eines hervorragenden Schauspielers, der sich am liebsten in seinem Dialekt ausdrückte, ob als Basler Detektiv Hunkeler oder als gebürtiger Zürcher Oberländer in *Sternenberg*, er sprach Ostschwiizertütsch.



Einen eigenen Zugang finden Gabriela Kasperski und Luigi Prezioso

In einem Film, der im urbanen Umfeld spielt, stört die Durchmischung der Dialekte kaum, ist aber eine ganz bestimmte geografische und soziale Verortung für die Geschichte elementar, ist die Beherrschung des entsprechenden Dialekts unumgänglich. So war es beispielsweise bei Bettina Oberlis **Die Herbstzeitlosen**. Für das Berndeutsch, das im Emmentaler Trub gesprochen wird, war Fritz Widmer besorgt, Autor, Liedermacher und Mitglied der Berner Troubadours. Schon beim Schreiben wurde damit den Schauspielerinnen eine Grundlage bereitet, die für die Bernerin Stefanie Glaser, aber vor allem für alle Nichtbernerinnen unter den Darstellerinnen Wort für Wort eine Hilfe war, sich in die allenfalls ungewohnte Diktion hineinzufinden.

Will man als Schauspielerin oder Schauspieler also interessante Rollen ergattern und in verschiedenen Dialekten überzeugen, braucht es intensive Auseinandersetzung mit der Sprache und dem Sprechen. Der Schwerpunkt des Focal-Kurses galt denn auch dem Gefühl für fremde Dialekte, für die Muttersprache, die mehrere ist.

Die Qual der Wahl

Dass der Mundartmix auch in einem ländlichen Setting nicht stören muss, zeigt Corinna Glaus in ihrem Inputreferat am Anfang des Kurses anhand von Marcel Gislers **Rosie**. Die Casterin war hier schon früh im Produktionsprozess mit der Dialektfrage konfrontiert, in einem Stadium, in dem über einen Film nur Oberflächliches zu erfahren ist, die Synopsis, Teile des Drehbuchs, Figurenskizzen. Der richtige Dialekt spiele dann meist noch keine Rolle. So war es in diesem Fall Marcel Gisler, der zwar eine autobiografisch motivierte Geschichte erzählt, aber seit dreissig Jahren in Berlin zu Hause ist, weniger wichtig, den Altstätter Dialekt zu treffen, als die richtige Besetzung für seine Figuren zu finden. Gisler passte nach dem Casting die Figuren den von Haus aus gesprochenen Dialekten seiner Darsteller an. Dass es funktioniert hat, zeigt der Erfolg des Films.

Corinna Glaus demonstriert dann anhand von zwei Beispielen, wie ein Schauspieler gerade auch dank eines fremden Dialekts in eine Figur hineinfinden kann. Souverän, wie könnte es sonst sein, mimte Anthony Hopkins, ein gebürtiger Waliser, im Thriller **Fracture** einen Iren. Die Figur des Bösewichts erinnerte ihn an einen echten Conman, den er mal kennengelernt hatte. Im Drehbuch stand nichts von einem irischen Akzent. Für Hopkins war dies jedoch der Schlüssel zur Figur. Hopkins ist keine Ausnahme in Hollywood, es wimmelt von Europäerinnen und Europäern, die zum Beispiel im breitesten Südstaaten-amerikanisch gekonnt nuscheln.

In seiner ersten Rolle in **Breakout** hatte der Berner Nils Althaus ebenfalls einen fremden Dialekt zu sprechen, denn er spielte einen Zürcher Hip-Hopper. Die Distanz, die die ungewohnte Mundart ihm ermöglicht habe, sei auch für ihn ein möglicher Zugang zur Figur geworden, erzählt Glaus und zeigt einen Ausschnitt. Nicht schlecht, staunen die Zürcher im

Kursraum und stolpern sodann über den «Speichel», der Althaus als «Schpeuz» hätte über die Lippen kommen müssen. Da ist es also, das Hölzerne, von dem alle sprechen. Kleine Wörter, die grosse Gefühle auslösen. Und deshalb sind es auch Kleinigkeiten, die grosse Aufmerksamkeit erfordern.

Keine Zeit für Hilfe

Für Corinna Glaus ist offensichtlich, dass nicht jeder nur in seinem Dialekt spielen kann, die Auswahl der Schauspielerinnen wäre «munzig». Für ein ausgiebiges Coaching, wie es sich die Stars in Hollywood schon seit den achtziger Jahren leisten, fehlen in der Schweiz Zeit und Geld. Es wäre schade, die Variation der Dialekte nicht für die klare und spannende Zeichnung von Nebenfiguren, für Subtext oder emotionale Nuancen zu nutzen. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Vergleich mit Deutschland, das ebenso über Dialekte verfügt wie die Schweiz oder Österreich, wo aber im Fernsehen und auf der Leinwand fast nur hochdeutsch parliert wird. Dialektfilme haben fast keine Chance, was den ehemaligen Fernsehspiel-Chef des WDR und späteren Bavaria-Produzenten Günter Rohrbach dazu veranlasst hat, sich eine Revolution zu wünschen, um damit die Verlotterung der Sprache in Film und Fernsehen aufzuhalten. Harte, realistische Dialektfassungen seien entweder nur für den lokalen Markt möglich oder müssten aufgeweicht werden, um verstanden zu werden. Das Hochdeutsch gewohnte Publikum ist bequem geworden.

Das zeigt auch das ambitionierte historische Projekt von SRF, der Zweiteiler **Gotthard**: Für das ZDF wird eine rein hochdeutsche Version erstellt, während in der Schweizer Version Mehrsprachigkeit herrscht. Es wird Italienisch, Österreichisch und Schweizerisch gesprochen. Das soll nicht eingeebnet werden, sagt Lilian Räber. Auch das Innerschweizerische wollte man nicht einfach zugunsten eines Dialektmixes aufgeben. Man habe deshalb Hilfe für die Schauspielerinnen und Schauspieler geholt. Es habe sich jedoch nur um punktuelle Einsätze von Sprachcoachs gehandelt, die Tipps gaben, aber nicht Einzelne während der gesamten Produktionsdauer betreuten, um ihnen einen anderen Dialekt anzutrainieren. Das Ziel lag vielmehr darin, jeweils den eigenen Dialekt etwas in Lautbereichen abzuschwächen, die zu stark vom Zieldialekt abwichen.

Was braucht es also, um sich in einem fremden Dialekt zurechtzufinden? Hans Ruchti ist Schauspieler, Dialektsprecher und Dialektcoach. Für ihn beginne die Aneignung mit Zuhören. Eine grosse Platten-sammlung mit Schweizer Dialekten aus den siebziger Jahren ist für ihn ein Schatz, der diesen Einstieg ermöglicht. Das brauche aber Zeit. Auch erst mal übertreiben und parodieren sei als spielerischer Zugang hilfreich, dann aber müsse man wieder zu sich selbst finden: das Fremde «zu sich nehmen». Das sei wichtig, damit die Klischierung, die Parodie als Eindruck nicht hängen bleibe.

Im Focal-Kurs, in dem ebendiese Arbeit der Schauspieler im Vordergrund stand, bestand dieses Sichaneignen nicht einfach aus Aussprache,

Harte, realistische Dialektfassungen seien entweder nur für den lokalen Markt möglich oder müssten aufgeweicht werden, um verstanden zu werden.

Artikulation und Phonetik, viel stärker steht die Wechselwirkung von Ausprobieren und Körper- und Stimmarbeit im Mittelpunkt. Oliver Mannel leitet die Teilnehmer an, die Veränderungen im Körper und in der Stimme wahrzunehmen, wenn man in einen anderen Dialekt wechselt. Wo im Körper formen sich die Laute? Wie ist die Körperspannung? Mannel unterrichtet Schauspieler nach Kristin Linklaters Methoden, um die natürliche Stimme «zu befreien» («Freeing the Natural Voice»). Die während der Übungen entstehenden unförmigen Laute, Seufzer und immer wieder Gähnen lösen emotionale Blockaden. Erstsemestrige Schauspielschüler hätten anfangs immer etwas Hemmungen, sich in diesen Übungen gehen zu lassen und die «peinlichen» Töne zu erzeugen, sagt Mannel. Im Kurs haben die Profis keine Mühe – nur die Autorin kann beim Selbstversuch die Unsicherheit der Anfänger gut nachvollziehen.

Schlüsselwörter zur natürlichen Mundart

Stimmlich und körperlich vorbereitet, geht es an Szenen aus *Tatort: Ihr werdet gerichtet*, *Der Goalie bin ig*, aber auch *Notting Hill*. Dabei stellen sich immer wieder Fragen, welcher Dialekt zu einer Figur passt oder wie man einen Satz am besten aus dem Hochdeutsch in die Mundart transferiert. Das, wofür man sich im Kurs Zeit nimmt, das fremde Sprechen über den Körper zu erfahren, einen Dialog spielerisch zu erproben, immer wieder miteinander zu diskutieren und sorgfältig unter Konsultation von Lexika und Idiotika aus dem Hochdeutsch in die Mundart zu übersetzen, geschieht leider oft unter Zeitdruck, praktisch auf dem Set. Tatsächlich kommt es immer wieder vor, dass eine Dialektproduktion auf einer hochdeutschen Vorlage basiert und die Schauspielerinnen kurzerhand die Dialoge übersetzen. Dass das meistens nicht optimal funktioniert, demonstriert Gabriela Kasperski an einem Beispiel. Sie bittet die Teilnehmerinnen folgenden Satz ins Schweizerdeutsch zu übersetzen: «Was ich dir noch sagen wollte: Wir gehen noch in die Stadt einkaufen.» Für alle ist mit ganz leisen Unterschieden klar, dass es heisst: «Was ich dir ha welle säge, mir gönd no id Schtadt go poschte.» Hölzern! Ohne das Hochdeutsch im Ohr, hätte wohl jeder spontan gesagt: «Mir gönd dänn no id Schtadt go poschte, gäll!» Nicht ohne Grund ist übersetzen eine Kunst. Es braucht ein besonderes Gehör. Deshalb lässt die Fernsehfilmabteilung des Schweizer Fernsehens seit zwei Jahren die übersetzten Dialoge von der Hörspielabteilung von SRF kurz überprüfen, sagt Lilian Räber. Auch dort wurde beispielsweise bemerkt, dass es im *Tatort* nicht heissen sollte: «Adieu, Herr Flückiger, hät mi gfreut, Sie känneglärnt z'ha.» Für die Hörspielexperten war auch hier die Kürzung naheliegend: «Hät mi gfreut!»

Ein Drehbuch in Mundart ist für die Schauspieler die beste Vorlage, mit der sie zu einem fremden Dialekt finden können. Deshalb schreibt auch Uwe Lützen seine Drehbücher idealerweise in der Zielsprache. Schliesslich sind die Dialoge wesentlicher

Teil des Drehbuchschreibens. Einfach übersetzen liessen sie sich nicht, denn man streite ganz anders in den unterschiedlichen Sprachen. Das verändere die Länge, den Rhythmus einer Szene. Die Realität erfordert jedoch, dass Drehbücher in Hochdeutsch geschrieben oder übersetzt werden, denn in den Förderkommissionen verstehen nicht alle Schweizerdeutsch. Entschieden wird also meist aufgrund der adaptierten Version eines Drehbuchs. Aber auch das Schweizerdeutsch müsse man in der geschriebenen Form oft etwas abschwächen, um es lesbar zu machen, betont Lützen. Schliesslich sei das Verständnis wichtig. So sollten beispielsweise die Dialoge in *Dead Fucking Last* trotz der notwendigen Rotzigkeit des Zürcher Dialekts lesbar sein. Für Lützen ist der Dialekt ein Gestaltungsmittel, eine Kunst, das Lexikalische und Emotionale zu verbinden. Schon beim Schreiben sei der Rhythmus der Sprache wichtig, denn die Szenen sind emotional erlebte Momente. Einzelne prägnante Begriffe könnten dabei für die Schauspieler ein Schlüssel sein, um in die Figur und in eine Szene zu finden.

Einzelne Wörter als Schlüssel zu einem bestimmten Dialekt waren auch im Focal-Kurs zentral. Die Diskussion darüber, wie man etwas in einem anderen Teil des Landes nennt, wie man es noch einmal anders ausdrücken könne, hat die Kreativität beflügelt. Entstanden sind dabei zwei grossartige Sontan-Mundart-Raps – aus *Tatort*-Dialogen. ✕

→ Hinweis:

Der Kurs «Dialekt im Film. Vom Dialogpapier zur lebendigen Sprache» fand in Zürich vom 25. bis 27. September 2015 statt.

→ Literatur:

Pierre Lachat: Volkes Sprache, Volkes Stimme. Sechs Jahrzehnte Schweizer Dialektspielfilme. In: Filmbulletin 4/90, S. 23–37

Felix Aeppli: Vorsicht Baseldeutsch! Zur Funktion des Dialekts im Schweizer Film. In: Zürcher Filmrollen. Hrsg. von der Zürcher Kantonalbank, Zürich 2005, S. 32–43

Peter von Matt: Deutsch in der Deutschen Schweiz. In: ders.: Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz. München 2002, S. 127–138

Benno Tuchschröder: Revolution im Schweizer Film. Mundart-Web-Serien klingen nach Mundart. In: Aargauer Zeitung, 30. 10. 2015

Tobias Kniebe: Wir Hannoveraner. In: Süddeutsche Zeitung, 13. 11. 2010



Die Herbstzeitlosen (2006) Stefanie Glaser, Heidi Maria Glössner und Annemarie Düringer

Die Herbstzeitlosen Regie: Bettina Oberli



Wir informieren
über den Ausbau der
Filmförderung in der Region
Basel und das neue Fördermodell.
Solothurner Filmtage, 22. Januar 2016,
10.15 Uhr, Bar Restaurant Solheure

WIR FÖRDERN

VIDEOKUNST

DIGITALE KUNSTPROJEKTE

FERNSEHFILME

TRANSMEDIA- UND
CROSSMEDIA-PROJEKTE

KINOFILME

KURZFILME

SERIEN

Neue Förderung
Film und Medienkunst Region Basel
www.kultur.bs.ch



Kanton Basel-Stadt
Kultur

kulturelles.bl
Kanton Basel Landschaft
Bildungs-, Kultur- und Sportdirektion



SWISSLOOS-Fonds
Basel-Stadt

kulturelles.bl
SWISSLOOS

Der Web Documentary



Till Brockmann

Studium der Geschichte, Japanologie
und Filmwissenschaft an der Universität
Zürich. Seit 1995 als Filmjournalist
und Filmkritiker mehrheitlich für die NZZ
tätig. Mitglied der Auswahlkommission
der Semaine de la Critique am Filmfestival
Locarno und bei der Duisburger Filmwoche.
Forschung, Interessen und Vorlieben:
Asiatisches Kino, Dokumentarfilm,
Filmtechnik, Filmgeschichte, Neue Medien.

Wenn die Realität
nur einen Klick weit
entfernt ist

Das Internet und die Konvergenz der Medien durch die Digitalisierung bieten dem Dokumentarfilm in den letzten Jahrzehnten neue Möglichkeiten. Nicht nur können im Netz Filmclips, Fotos, Tonspuren, Texte und verschiedenen grafische Produkte mit Leichtigkeit verbunden werden, auch der Betrachter/User spielt eine neue Rolle, indem er sich (inter-)aktiv seinen Weg durch das bereitgestellte Material sucht oder sogar das dokumentarische Projekt mit eigenen Beiträgen bereichert.

Als ich am 13. November nachts heimfuhr, hörte ich im Radio, dass in Paris mehrere terroristische Anschläge verübt wurden. Zu Hause verfolgte ich auf den TV-Sendern BBC News und Antenne 2 erste Berichte, Kommentare und Studiogespräche, woraufhin ich im Internet nach weiteren Informationen suchte. Am nächsten Tag las ich erste Artikel in Zeitungen, und vor allem konsultierte ich verschiedene Internetseiten, die so unterschiedliche Formate beinhalten wie TV-Berichte, Handyvideos von Zeugen, Interviews mit Experten und Betroffenen, Stadtpläne mit markierten Schauplätzen, tabellarische Chronologien der Geschehnisse, Grafiken, Agenturfotos und Hintergrundartikel. Die meisten dieser Formate enthielten zudem Kommentare der Rezipienten/User. Daneben habe ich Informationen durch eigene Recherchen auf Plattformen wie Wikipedia vertieft und wurde durch WhatsApp und Facebook mit persönlichen Reaktionen von Freunden und Bekannten konfrontiert, die wiederum auf andere Links hinwiesen.

Ein solch individueller, facetthierter, polyphoner, interaktiver und transmedialer Zugriff auf die Realität ist heute selbstverständlich. Er ist durch technische Entwicklungen, allen voran die Digitalisierung der Medien, entstanden und zu einer immer universelleren sozialen Praxis geworden. In dieser Hinsicht ist es kaum erstaunlich, dass der Dokumentarfilm, eine seit langem etablierte audiovisuelle Bestandsaufnahme der äusseren Wirklichkeit, diesen neuen technischen Möglichkeiten und der damit verbundenen

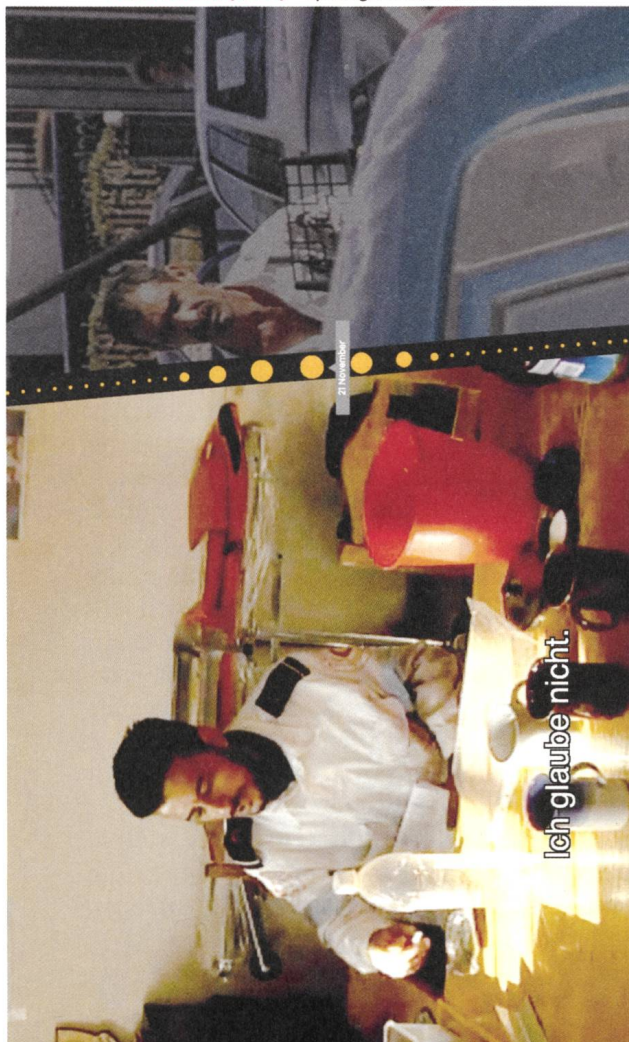
Rezeptionspraxis Rechnung trägt. Wenn überhaupt, dann überrascht eher, dass dies noch nicht in erhöhtem Mass geschehen ist. Im Folgenden sollen einige Charakteristiken, Möglichkeiten und Problemfelder dieser neuen dokumentarischen Methoden aufgezeigt werden.

Definitionsmöglichkeiten

Die erste Schwierigkeit ist die des Begriffs. Je nach theoretischer Auslegung kann man vom interaktiven, transmedialen oder nichtlinearen Dokumentarfilm sprechen. Ebenfalls häufig anzutreffen sind die englischen Begriffe Web Documentary und dessen verkürzte Form Webdoc. Tatsächlich sollen hier vor allem interaktive Dokumentarfilme aus dem Internet besprochen werden – daneben gibt es aber auch solche, die ab CD-ROM, DVD oder Blu-ray abgespielt oder als Installation in einem musealen oder in einem Ausstellungskontext präsentiert werden.

Genauso, wie beim traditionellen Dokumentarfilm die Theorie bis heute nicht zu einer end- und allgemeingültigen Definition gelangt ist, fällt auch beim interaktiven dokumentarischen Schaffen eine solche schwer. «Any project that starts with an intention to document the «real» and that does so by using digital interactive technology», lautet ein Vorschlag von Dayna Galloway. Doch irgendwie muss sich der interaktive Dokumentarfilm auch selbst explizit oder mittels von aussen gelieferter Information

Gaza / Sderot (2008) Sprünge in Raum und Zeit





Out of My Window Die collagierte Welt als Benutzeroberfläche

Sprechendes Design

Beim Dokumentarprojekt *Gaza/Sderot*¹, das das Leben von jeweils sechs Protagonisten in Gaza Stadt und Sderot vom 26. Oktober bis 23. Dezember 2008 dokumentiert, ist der Bildschirm durch eine leicht schräge Linie in der Mitte geteilt. Für alle Tage, die entlang der Linie wie Perlen aufgezogen und durch Mouseover anzuwählen sind, kann man jeweils links und rechts etwa zweiminütige Clips aus Gaza beziehungsweise Sderot anwählen. Auf diese Clips ist auch zuzugreifen, indem man sie nach Protagonisten ordnet: Dann erscheinen links und rechts der Linie deren anwählbare Konterfeis. Eine weitere Möglichkeit ist es, auf beiden Seiten die Schauplätze der Clips mittels einer Landkarte oder dann anhand einer inhaltlichen Themenliste anzuwählen. Alle Clips können auch auf eine grössere (aber nicht bildfüllende) Ansicht expandiert und von den Rezipienten kommentiert oder via bereitgestelltem HTML-Link in eine fremde Website exportiert werden.

Das Design zielt auf eine bedeutungsmächtige Gegenüberstellung von Räumlichem und Zeitlichem. Man soll die Unterschiede, aber auch die Ähnlichkeiten im Leben der israelischen und palästinensischen Bevölkerung in dieser konfliktbeladenen Region erfassen. Dabei dient die Trennlinie als imaginäre und zugleich durchlässige Grenze – ihre Schrägstellung verdeutlicht eine dynamische Beziehung. Die Korrelationen zwischen den Protagonisten sind aber nicht strikt vorgegeben, sondern entwickeln sich durch die Interaktivität des Betrachters. Neben deren Auswahl ist es dem Zuschauer auch vorbehalten, die Clips zu unterbrechen oder an eine andere Stelle zu springen. Trotz ästhetischer Vorgaben sind in den Filmbeiträgen, die von zwei verschiedenen Teams gedreht wurden, auch leichte stilistische Unterschiede zu erkennen. Und dadurch, dass sie nicht bildfüllend dargestellt werden können, bleiben der grössere Kontext und die mediale Konstruktion des Gesamtwerks immer präsent. Der schwarze Hintergrund und einige orange Navigationselemente weisen ausserdem auf die produzierende Fernsehgesellschaft Arte hin, die diese Farben im Corporate Design führt.

In praktisch allen neueren Webdocs hat die grafische Präsentation einen semantischen, ästhetischen, aber auch spielerischen Wert. Noch mehr als im traditionellen Dokumentarfilm haben auch Fotos, Diashows, Animationen und textuelle Erklärungen ihren Platz. Die Navigationselemente sind oft nicht bloss Text oder einfache Buttons, sondern auch Fotos, Landkarten und andere bildliche Elemente, die mit dem Cursor zu aktivieren sind. Die Oberfläche, auf der diese Elemente fixiert sind, ist häufig auch nicht durch den Computerbildschirm begrenzt, sondern lässt sich in mehrere Richtungen bewegen (scrollen) – siehe zum Beispiel *Out of My Window*², bei dem Innen- und Aussenräume von Hochhäusern als eine aus Fotos collagierte 360-Grad-Ansicht gescrollt werden können, in der sich wiederum gewisse Elemente für ergänzende Informationen anklicken lassen.

als solcher zu erkennen geben – er bedarf wohl einer «behauptenden Haltung» (assertive stance), wie sie der Theoretiker Carl Plantinga für den dokumentarischen Film generell formuliert hat. Andernfalls könnte man zum Beispiel auch Google Street View als gigantisches dokumentarisches Projekt in der Kategorie Landschaftsfilm ansehen oder, wieso nicht, das ganze Internet zum globalen Webdoc erklären.

Die interaktiven Webdocs zeichnen sich zunächst durch ihre eigentümliche Präsentations- und Rezeptionsform aus: Im Netz abrufbar, sind sie weder zeitlich noch örtlich gebunden, mehrheitlich kostenlos und werden in der Regel individuell oder in sehr kleinen Gruppen angeschaut. Sie setzen eine Hardware – meistens einen Computer, aber auch ein Tablet oder Smartphone – sowie eine minimale Bedienungskompetenz der Rezipienten voraus. Die verschiedenen Filmclips, Fotos, grafischen Elemente, Töne und Texte sind beim interaktiven Dokumentarfilm zudem in ein übergreifendes Design eingebunden. Dieses ästhetische Konzept der Präsentation fungiert zugleich als Benutzeroberfläche, als Navigationsgerüst, das Rezipienten ermöglicht, auf verschiedene Informationsangebote durch Klicken oder Mausbewegungen zuzugreifen. Die Güte dieser grafischen Darbietung ist weit mehr als eine simple «Verpackung» und kann entscheidend für den Erfolg eines Webdocs sein. Sie ist Form und Inhalt zugleich.

Während schon beim Spiel- oder Kinodokumentarfilm oft nur spekulative Annahmen darüber zu machen sind, wie sie beim individuellen Rezipienten ankommen, wie gut sie die Aufmerksamkeit halten, wie viel und welche Informationen sie schlussendlich vermitteln, ist die Rezeptionsfrage bei nicht linearen Formaten wie den Webdocs vollends unergründlich. Zwar können Klicks gezählt und sogar Daten erhoben werden, wie lange ein User auf einer Seite verweilt. Doch bei einem interaktiven Dokumentarfilm führt die Vielzahl an Auswahlmöglichkeiten und individuellen Streifzügen durch digitalisierte Wirklichkeitsverweise zu einer fast unendlichen Zahl von Rezeptionskombinationen. Wie bruchstückhaft und diffus oder dann reichhaltig und treffsicher eine dokumentarische Botschaft ankommt, ist schwer zu fassen – und Untersuchungen dazu ist uns die Forschung bislang schuldig geblieben. Bei allen Vorzügen, die von den Promotoren des Webdocs immer wieder – und zu Recht – angeführt werden, darf nicht vergessen werden, dass die Bereitschaft, sich wirklich mit einem Thema auseinanderzusetzen, bei Rezipienten interaktiver Formate höher sein muss, als es bei traditionellen Dokumentarfilmen der Fall ist.

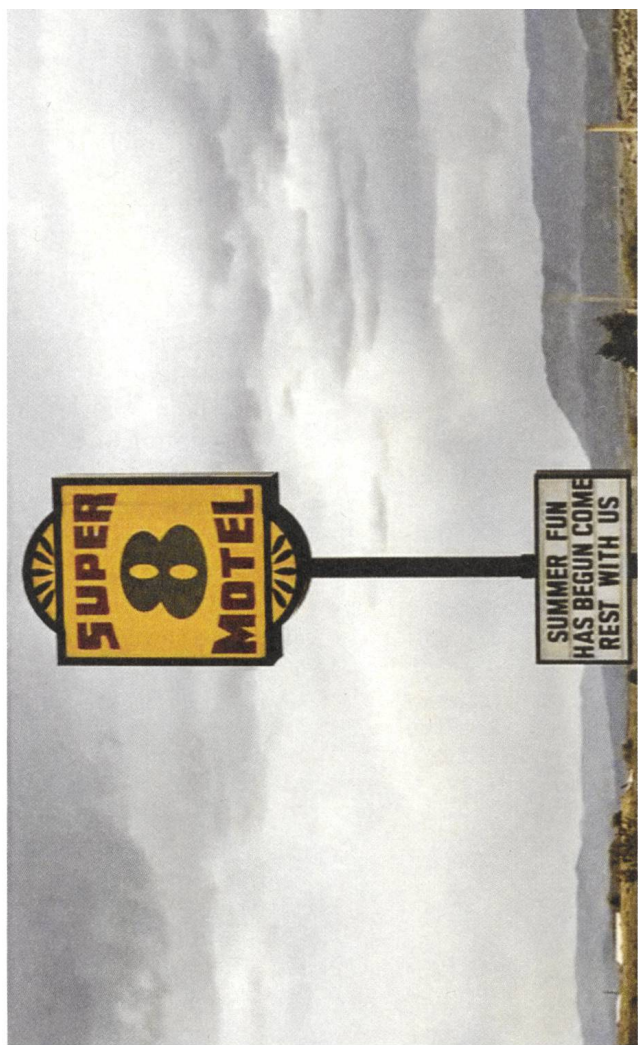
Wie jede Aktivität ist auch die Interaktivität auf eine nicht zu niedrig angesetzte Motivationsschwelle angewiesen. Eine nicht lineare Erzählweise ist selbstredend anfällig für dramaturgische Durchhänger. Überforderung durch zu viel Angebot, Unterforderung durch zu wenig, eine zu komplizierte Navigationsstruktur oder einfach eine zähe Ladegeschwindigkeit oder langsame Internetverbindung können schnell zur Frustration und zum Abbruch führen. Die augenscheinliche Konstruktion, der hohe Grad an Selbstreflexivität, den interaktive Dokumentarfilme per Definition besitzen, sind zwar bestens geeignet, das Bewusstsein für den Inhalt und die Neugier am Thema zu beflügeln, doch sie können auch davon ablenken und zum Selbstzweck verkommen. Anders gesagt: Manch ein User klickt nicht um der Vertiefung eines Arguments willen, sondern er klickt, um zu sehen, was wohl passiert, wenn man klickt.

Infotainment

Während eher spröde, akademische Projekte wie *Becoming Human*³, eine digitale Aufbereitung mit interaktiven Zeittafeln, Diavorträgen und längeren Texterklärungen zur menschlichen Evolution, schlichten Informationscharakter besitzen und ein schon vorhandenes Grundinteresse der Rezipienten wohl voraussetzen, benutzen andere Webdocs ausgeklügelte und raffinierte Strategien, um die Rezipienten/User zu binden. Exemplarisch sind diesbezüglich etwa die Arbeiten des französischen Journalisten und Dokumentaristen David Dufresne.

Dufresnes Projekte wie *Prison Valley*⁴ (mit Philippe Brault, F 2010) oder *Fort McMurray*⁵ (CAN/F 2013) versuchen, den Rezipienten nicht nur als betriebsamen Betrachter, der mit ein paar digitalen

Die Bereitschaft, sich wirklich mit einem Thema auseinanderzusetzen, muss bei Rezipienten interaktiver Formate höher sein als bei traditionellen Dokumentarfilmen.



Prison Valley (2010) von David Dufresne und Philippe Brault

Schalthebeln fleissig Clips anwählt, zu etablieren, sondern eher ihn direkt in die dokumentierte Realität zu versetzen. Die partizipative Positionierung des Rezipienten in *Fort McMurray*, einer Dokumentation über die Erdölstadt Fort McMurray in Kanada, die mehr als 650 000 Franken kostete, entwickelt sich zum Beispiel gleich auf mehreren Ebenen. Sie arbeitet mit einem komplexen und aufwendigen audiovisuellen Konzept: interaktive, scrollbare Standbilder mit atmosphärischer Untermalung, sehr ansprechenden Filmclips, Grafiken und personalisierten Feedbackseiten, die dem Nutzer Auskunft über die eigene Aktivität geben. Sie bietet reichhaltige Navigationsmöglichkeiten: Der Nutzer kann gezielt Schauplätze aufsuchen, bestimmte Protagonisten treffen, sie irgendwohin begleiten, mit ihnen Interviews führen (bei denen man die Fragen selbst auswählt) oder frühere Fernsehberichte über den Ort anschauen. Doch vor allem sammelt der Rezipient dadurch auch Erfahrungspunkte, die neue Türen öffnen, er kann an Umfragen oder Debatten mit anderen Nutzern teilnehmen und virtuelle Entscheidungen für die Zukunft des Orts treffen – in Dufresnes *Prison Valley*, einer Dokumentation, bei der man sich auf eine Erkundungstour durch den Strafvollzug in Colorado macht, können die Nutzer auch direkt mit dem Protagonisten oder den Machern des Films in Kontakt treten.

Die Nähe zu First-Person-Computerspielen ist offensichtlich und intendiert. Genauso wie im Rollenspiel vor der Spielkonsole hat der Betrachter/

Nutzer dieser Webdocs eine (vermeintliche, weil ausgedehnte) «offene Welt» vor sich, die es zu erkunden und zu bewältigen gibt. Der eigene Spiel-/Erfahrungsfortschritt und der Vergleich mit anderen Nutzern ermuntert zu neuen Taten. Dass diese Gamifizierung des Dokumentarischen die Eigendynamik des Interagierens nochmals steigern und die Inhaltsrelevanz womöglich weiter verwässern kann, ist durchaus eine Gefahr. Andererseits ist das Potenzial der immersiven Kraft einer solchen Anlage nicht zu unterschätzen. Wodurch auch immer hervorgerufen, die rational-emotionale Bindung an (reale!) Orte, Protagonisten und Problematiken ist durchaus im Sinn einer engagierten dokumentarischen Strategie. Wenn man manchen, besonders jugendlichen First-Person-Computerspieler*innen oft vorwirft, sie könnten nicht mehr zwischen Realität und Spielfiktion unterscheiden, dann kann diese gewollte Grenzverwischung im Webdoc à la Dufresne allenfalls auch einen sensibilisierenden oder gar agitatorischen Wert besitzen.

Der Rezipient als Aktivist und Produzent

Nicht nur Dufresnes Arbeiten, sondern der Webdoc allgemein zielt oft auf die aktive Partizipation, einen Austausch mit seinen Rezipienten – sei es durch integrierte Foren und Blogs oder die Möglichkeit, selbst Clips beizusteuern. Es ist darum nicht verwunderlich,

Prison Valley (2010) Erste Station: Motel Riviera



dass die Projekte oft sehr aktuelle und brisante gesellschaftliche Themen aufgreifen. Die öffentliche Interaktion ist dann eine Vorstufe, wenn nicht gar eine erste Form der Intervention, mit der die aktiven User an einem gesellschaftlichen Diskurs teilnehmen. Die Schöpfer solcher Webdocs geben die Form und eine allgemeine Richtung der dokumentarischen Arbeit vor, doch sie beanspruchen nicht mehr die alleinige Urheberschaft. Ähnliche Stossrichtungen gibt es allerdings auch schon lange im traditionellen Dokumentarfilm, wenn man zum Beispiel kompilatorisch mit Fremdmaterialien arbeitete oder den zu porträtierenden Protagonisten selber eine Kamera in die Hand drückte.

Die Einbettung der User in den schöpferischen Prozess, die Vernebelung der Grenze zwischen Produzenten und Rezipienten macht den Webdoc nicht nur nicht linear, sondern auch unaufhörlich, grenzenlos. Und damit wohl auch noch unverdaulicher für jene Kritiker, die bei diesem Format sowieso die Stringenz und Aussagekraft einer auktorialen Stimme vermissen und dem nicht linearen dokumentarischen Arbeiten generell ein hohes Mass an Verantwortungsscheu und Beliebigkeit vorwerfen. Solchen Einwänden entgegnet Florian Thalhofer, Dokumentarfilmer, Künstler und Erfinder der Software Korsakow, die zur Herstellung von nicht linearen und interaktiven Erzählungen konzipiert ist, dass eine aristotelische Erzählform mit einem Anfang, einer Komplikation und einer Auflösung ihn (und andere Dokumentarfilmer wohl auch) in der Vergangenheit geradezu zur Lüge gezwungen habe. Die Realität sei viel zu komplex und zu widersprüchlich, um in geschlossene, vorgefertigte Erzählformen eingeschnürt zu werden.

Grabenkriege zwischen traditionellen geschlossenen und neueren interaktiven dokumentarischen Formen sind aber meistens vordergründig und fruchtlos und entstehen eher aus medialen und akademischen Positionierungskämpfen sowie aus dem Ringen um finanzielle Ressourcen. Die meisten Regisseure und Produzenten von Webdocs stellen auch weiterhin traditionelle Dokumentarfilme her und betonen, dass es sich hier kaum um einen Ablösungsprozess handeln wird. Es gibt keinen Grund, die Vorzüge des bewährten Kino- und TV-Dokumentarfilms aufzugeben. Aber auch keinen, die reizvollen Möglichkeiten der interaktiven und transmedialen Formen nicht vermehrt zu nutzen. ✕

→ Anmerkungen:

- 1 <http://gaza-sderot.arte.tv/>; Frankreich, Deutschland, Israel, Palästina 2008 – die Urheberschaft ist bei diesem und vielen anderen Webdocs schwer anzugeben, da verschiedene Produzenten, Regisseure und Grafiker gleichermassen am Projekt beteiligt waren. Siehe daher differenzierte Angaben auf den Websites.
- 2 <http://interactive.nfb.ca/#/outmywindow>; Caterina Cizek, Kanada 2010
- 3 <http://www.becominghuman.org/>; The Institute of Human Origins, USA 2000/2009
- 4 <http://prisonvalley.arte.tv/>
- 5 <http://fortmcmoney.com/#/fortmcmoney>

11 –
19.3.
2016

Anzeige

30^e
Festival
International
de Films
de Fribourg

www.fiff.ch

RE
X BE
RG

KINO *Rex* BERN

Schwerpunkt im Februar 2016:
Stein des Anstosses – Schweizer Bergfilme
Davor oder danach in die REX Bar. Programm: rexbern.ch

Anzeige

filmfestivalschaffhausen.ch

SCHAFFHAUSEN
16.–20. MÄRZ 2016
KAMMGARN

JU
BILÄ
UM

SCHAFFHAUSEN
16.–20. MÄRZ 2016
KAMMGARN

FILMFESTIVAL

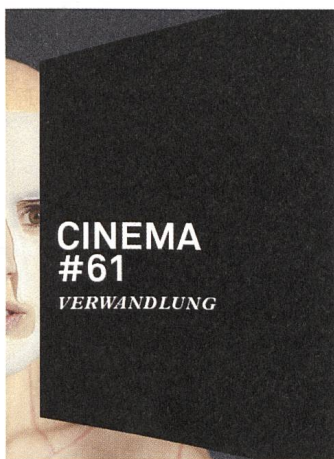
Anzeige

Kurz belichtet

2 Nachrufe
3 DVDs
6 Bücher

Buch ↓

Rausch der Verwandlung



Cinema #61: Verwandlung. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift. Marburg, Schüren Verlag, 2016, 248 S., Fr. 32, € 25

Als ich vor wenigen Wochen endlich die mit einigen Vorschusslorbeeren bedachte Heidi-Verfilmung mit Bruno Ganz im Kino sah, stand zu meiner angenehmen Überraschung die Hütte des Alpöhi nicht inmitten grüner Alpwiesen und schon gar nicht vor drei dunklen Tannen. Mir gefiel ausserdem, dass die kleine Adelheid, die mir in meiner Kindheit als japanische Zeichentrickfigur eingebläut wurde und schon immer unsympathisch war, hier plötzlich beinahe natürlichen Charme besass. Johanna Spyris Roman hatte zwar – im Vergleich zu manch anderer Literaturadaption – keinen Bedeutungswandel vollzogen, das Besondere an diesem Film war jedoch, dass meine durch das Fernsehen geprägte Erinnerung plötzlich überlagert wurde.

Wahrscheinlich wäre mir das nicht weiter bemerkenswert erschienen, hätte ich nicht kurz zuvor in der aktuellen Ausgabe des Schweizer Filmjahrbuchs «Cinema» zum Thema Verwandlung einen Beitrag gelesen, in dem Franziska Heller von einem beinahe zum Gerichtsstreit gewordenen Fall rund um die DVD-Veröffentlichung des tschechischen Märchenklassikers *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* berichtet. Ein Käufer hatte sich beim Vertrieb über das neue Breitwand-Bildformat beschwert, weil es von seiner am alljährlichen Weihnachtsfernsehprogramm geschulten Sehgewohnheit abwich. Der Vertrieb antwortete mit einem juristischen Schreiben. Kindisch? Mitnichten.

Hier wie dort geht es darum, wie sich Bilder durch Veränderungen zu etwas Neuem wandeln. Wobei die Frage nicht die ist, ob dieser Wandel ein «positives» oder «negatives» Ergebnis zeitigt. Vielmehr gilt es, sich die Frage nach dem Original, dem Ausgangsbild zu stellen, um (einmal mehr) zu erkennen, dass es ein solches gar nicht gibt. Was also verwandelt sich eigentlich im Kino oder auf Monitoren oder Minidisplays? Sind es Bilder, Körper oder Gegenstände, Landschaften, digitale Codes? Oder, wie bei Heidi und Aschenbrödel, gar Erinnerungen?

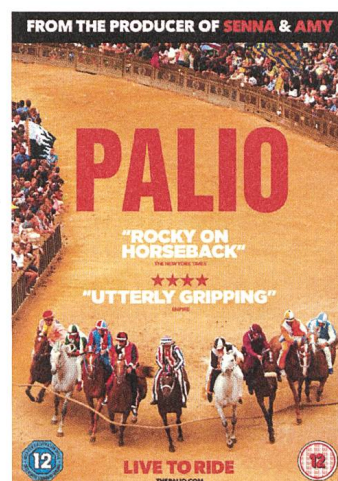
Wie schwierig es ist, den Begriff der Verwandlung konzeptionell einzugrenzen, zeigt sich bereits nach der Lektüre weniger Beiträge: Fast jeder Text arbeitet sich zunächst einmal daran ab, die jeweilige Form der Verwandlung zu definieren, ehe er sich seinem Gegenstand zuwenden kann. Das führt zwar einerseits zu grosser thematischer und methodischer Vielfalt (vom Camp-Begriff im Wandel der Jahrzehnte über das Phänomen der Haut im Film bis zu einer eingehenden Analyse der TV-Serie *The Americans*), stösst aber auch immer wieder an Grenzen. Denn dass jedem bewegten Bild bereits eine Verwandlung innewohnt, ist zwar dem Film immanent, doch einige der aufbereiteten Thesen wären ohne weiteres auch auf andere Kunstformen übertragbar, etwa der Wandel literarischer Filmfiguren, wie im Beitrag über die seltsam unspektakuläre Entwicklung von Harry Potter zu erfahren ist. Der bleibt immer, was er war.

Am Abend nach dem Kinobesuch griff ich zu jenem Roman, der die Themen der letzten beiden «Cinema»-Bücher im Titel führt (und der mit Wes Andersons *Grand Budapest Hotel* ebenfalls eine Transformation erfährt): Stefan Zweigs «Rausch der Verwandlung». Und da stand auch zu lesen, was die Verwandlung für das Kino so bedeutungsvoll macht: «Alle Dinge haben einen neuen Sinn.»

Michael Pekler

DVD ↓

Boys With Toys



Palio (Cosima Spender, GB 2015), Format 1:2.35, Sprache: Italienisch, Untertitel: Englisch, Vertrieb: Altitude Film Distribution

Erinnern Sie sich an die Eröffnungssequenz von Marc Forsters Bond-Abenteuer *Quantum of Solace* (2008)? Halsbrecherische Verfolgungsjagd an italienischer Steilküste, unschönes Verhör im Untergrund von Siena, Flucht des Schurken über die Piazza del Campo, auf der – und jetzt kommts – gerade das weltberühmte Pferderennen im Gang ist. Was bei Bond nur als kleiner Farbtupfer dient, ist Dreh- und Angelpunkt in Cosima Spenders Dokumentarfilm *Palio* (2015), dessen schlichter Titel in aufregendem Kontrast zu dem steht, worüber er berichtet. Denn er blickt hinter die Kulissen einer Männergesellschaft, zu deren Selbstverständnis das älteste und härteste Pferderennen der Welt gehört: der Palio di Siena, der seit dem Mittelalter jeweils am 2. Juli und am 16. August stattfindet. Die Ausgangslage dieses Anlasses wäre eigentlich denkbar simpel: Als Vertreter der einzelnen Stadtviertel (Contraden) jagen zehn Reiter während 90 Sekunden um die Piazza. Doch so mittelalterlich wie das Rennen, das ohne Sattel geritten wird, sind dessen Regeln. Da sie jede Logik hinter sich lassen, sollte man als Auswärtiger gar nicht erst versuchen, sie zu verstehen. Besser, man belässt es bei ungläubigem Staunen.

Im Zentrum der zweimal jährlich wiederkehrenden Aufregung (um nicht zu sagen: blanken Hysterie) stehen die Jockeys und die eigentliche Hassliebe, die ihnen entgegenschlägt. Sie gehören keiner Contrada an, sondern werden – «wie Söldner oder Huren» – gemietet. Gewinnen sie, ist ihnen grenzenlose Ehre sicher, verlieren sie, werden sie im besten Fall verachtet, aber auch schon mal spitalreif geprügelt. Und selbst wenn das Los nicht nur darüber entscheidet, welcher Jockey welches Pferd reitet, sondern auch darüber, welcher Reiter

welche Startposition einnimmt, bleibt immer noch ein überraschend grosser Spielraum für Manipulationen – sofern man über genügend Bares verfügt. Überhaupt gehören Absprachen und Intrigen, Geheimniskrämerei und (massive) Korruption wie selbstverständlich zum Palio, und die Protagonisten des Films reden mit einer Offenheit darüber, als wäre es das Normalste der Welt. Zu ihnen gehören zwei ehemalige Jockeys (früher Erzfeinde, heute Freunde), der gegenwärtige Platzhirsch (der nur noch einen Sieg braucht, um den Rekord zu egalisieren, dessen Karriere jedoch den Zenit überschritten hat) und der junge Anwärter, der dem Alten den Platz streitig macht. Glaubt man ihnen und all den anderen – Pferdezüchtern, Organisatoren, Mannschaftsführern –, dann ist der Palio natürlich alles andere als ein blosses Pferderennen: Er ist nichts weniger als das Leben selbst.

Die Themen von Cosima Spenders Film – Toskana, Pferde, Kerle in abenteuerlichen Kostümen – sind wie gemacht für spektakuläre Bilder, und tatsächlich fotografiert der Kameramann *Stuart Bentley* mit Gusto im luxuriösen 1:2.35-Format, was der Komponist *Alex Heffes* augenzwinkernd mit Westernmotiven unterlegt. Daraus entsteht nicht nur eine unterhaltsame dokumentarische Pferdeoper, sondern auch das schillernde Porträt einer vollkommen geschlossenen Gesellschaft, die jeden Sommer zweimal aus dem Häuschen gerät. Am Ende dieses Films hat man Folgendes gelernt: Erstens, die Männer von Siena laufen jeder Drama Queen den Rang ab. Zweitens, man versteht, warum Italien den Italowestern erfand. Drittens, man versteht erst recht, warum es die Oper, den Inbegriff der übergrossen Gefühle, erfand. Und man versteht, viertens, dass der Palio nichts für Zimmerliche ist. Man brauche dazu schon die richtigen Eier, sagt der ehemalige Jockey und macht dazu eine entsprechende Geste. Dass das rutenähnliche Ding, mit dem die Reiter aufeinander (und natürlich auf die Pferde) eindreschen, in Wahrheit keine Rute ist, sondern der getrocknete und langgezogene Penis eines Bullen, verwundert einen dann irgendwie gar nicht mehr. – Ach ja, und die Rolle der Frauen? Zuschauen, natürlich. Und der Tierschutz? Welcher Tierschutz?

Philipp Brunner

DVD → Intimes Reisetagebuch



Ella Maillart: Double Journey (Antonio Bigini, Mariann Lewinsky, Schweiz, Italien 2015) 40 Min. zusätzlich diverses Bonusmaterial; Vertrieb: www.memoriav.ch

Die wohl berühmteste Reise der Westschweizer Schriftstellerin Ella Maillart (1903–1997) ist wohl jene, die sie zwischen 1939 und 1940 mit der Zürcher Autorin Annemarie Schwarzenbach mit *Destination Afghanistan* unternahm. Maillart dokumentierte die Reise mit Fotografien und 16-mm-Film sowie später in einem Roman unter dem Titel «La voie cruelle» – auf Englisch: «Double Journey». Die Filmhistorikerin *Mariann Lewinsky* und der Regisseur *Antonio Bigini* haben nun das Bildmaterial zu dieser Reise unter der Ägide von *Memoriav* (Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz) gesammelt, restauriert und auf einer DVD zugänglich gemacht.

Entstanden ist eine kleine Preziose – nicht zuletzt, weil Ella Maillart mit Fug und Recht als Schweizer Filmpionierin bezeichnet werden kann. Unter dem Titel *Ella Maillart – Double Journey* zeichnet die DVD im 40-minütigen Hauptteil die Reise der beiden für die damalige Zeit äusserst mutigen Frauen mit Schwarzenbachs Nord V8 anhand verschiedener Medien nach. Fotografien, teils wie in einem Fotoalbum collagiert, Filmausschnitte (auf Schwarzweiss und in Farbe), Textdokumente sowie aus dem Off gesprochene Ausschnitte aus Maillarts Reisetagebüchern und Briefen von unterwegs an ihre Mutter verwandeln das gefundene Material zu einem eigentlichen intimen Reisetagebuch. Eine behutsame *Bruitage* und Chansons von *Rina Ketty* ergänzen die Textpassagen.

Darin reflektiert werden neben den eigentlichen Reisebetrachtungen sowohl die Turbulenzen im fernen Europa, das kurz vor dem Eintritt in den Zweiten Weltkrieg stand, als auch das «Scheitern» von Annemarie Schwarzenbach, die nach nur drei Monaten Reise in Kabul einen

Rückfall in ihre Drogensucht erlitt, worauf sich die beiden Frauen trennten: Schwarzenbach ging zurück nach Europa (und sollte 1942 im Alter von 36 Jahren tragisch aufgrund eines Velounfalls versterben), während Maillart weiterreiste – bis nach Britisch-Indien, wo sie sich der spirituellen Einkehr widmete.

Nebst dem sehr persönlich geprägten Bericht über die 17 Monate dauernde Reise findet sich auf der DVD auch aufschlussreiches Bonusmaterial, so ein kurzer «Showreel» mit Ella Maillart von Filmemacher *Jean Grémillon* (Maillart hegte – neben vielem anderen – auch Ambitionen als Schauspielerin) sowie ein von Maillart 1992 in Lausanne live kommentierter Bildvortrag über jene Reisen – was uns Gelegenheit gibt, ihre Stimme aus dem Off im O-Ton zu hören. Darin erläutert die Vielgereiste mit erstaunlicher Präzision – sie war immerhin schon 89 Jahre alt – teils dieselben Bilder wie im Hauptteil, teils zusätzliches Material vor Publikum.

Doris Senn

DVD ↓ Annäherung an einen Vermittler



Was heisst hier Ende? (Dominik Graf, D 2015), Format 1:1.78, Sprache: Deutsch, Vertrieb: Zorro Medien/Good!Movies

Dominik Graf gehört zu jenen im deutschen Film, die in Kino und Fernsehen gleichermassen heimisch sind und weder Neuerungen noch Experimente scheuen. Sein Spektrum umfasst Krimis wie *Die Katze* (1988) mit Götz George, die «Tatort»-Folge *Frau Bu lacht* (1995), die zu den besten der Reihe gezählt wird, und die Miniserie *Im Angesicht des Verbrechens* (2010), aber auch Beziehungs-dramen wie *Das Gelübde* (2008) und zuletzt *Die geliebten Schwestern* (2014) über

Friedrich Schillers Verhältnis mit Charlotte und Caroline von Lenefeld.

Nun hat er den 2011 früh verstorbenen deutschen Filmkritiker *Michael Althen* ins Zentrum seines dokumentarischen Essays *Was heisst hier Ende?* (2015) gestellt. Ein Wagnis, weil das Thema zwar viel mit Film zu tun hat, sich für eine filmische Umsetzung aber nicht ohne weiteres eignet (ein Regisseur macht einen Film über einen, der über Filme schreibt). Und weil die Freundschaft zwischen Graf und Althen zwar einen persönlichen Zugang garantiert, aber auch die Gefahr mangelnder Distanz birgt. Das Unterfangen gelingt freilich und wird zur behutsamen Annäherung an einen, der nicht nur in seinen Texten, sondern auch in eigenen Filmen wie *Auge in Auge – Eine deutsche Filmgeschichte* (2008) zu vermitteln wusste.

1962 geboren, gehört Althen zur jungen Generation, die Ende der Achtzigerjahre das Erbe von Kritikergrößen wie Peter Buchka antritt. Doch während die Vorgänger immer wieder das Autorenkino und allenfalls das klassische Hollywood in den Mittelpunkt ihrer Auseinandersetzung rücken, kennen die Jungen keine Berührungsängste, wenn es um das zeitgenössische Hollywood geht. 1998 wird Althen verantwortlicher Filmredakteur bei der «Süddeutschen Zeitung», schreibt für den «Spiegel», «Die Zeit» und «Tempo» und wechselt 2001 zur «Frankfurter Allgemeinen Zeitung».

Seine Texte zeugen von grosser sprachlicher Kunstfertigkeit, pointierten Positionen und immer wieder einer Wärme, die einzigartig ist. In einer Phase, in der es mit der deutschsprachigen Filmkritik steil bergab geht, sind seine Ausführungen sprachgewordene Schule des Sehens, die das Kunststück schaffen, mit Sätzen die Leidenschaft am Schauen zu entfachen. Noch schöner als seine Kritiken sind seine Nachrufe. Im Text zu Audrey Hepburns Tod (Titel: «Die Frau, die vom Himmel fiel») gelingt ihm der Satz: «So wurde sie zur zweiten Frau in der Menschheitsgeschichte, der man auch eine unbefleckte Empfängnis abgenommen hätte.» Doch anders als viele Kollegen weigert er sich, Nachrufe für die Schublade, also noch zu Lebzeiten der Porträtierten zu schreiben. Nur einmal, bei Michelangelo Antonioni, sei er von dieser Regel abgewichen, berichtet Althens Frau an einer Stelle des Films, die zweifellos zu den berührendsten gehört. Weil er die Angst nicht mehr ertragen wollte, der gesundheitlich schon lange angeschlagene Antonioni könnte sterben, wenn Althen im Urlaub und unerreichbar sein würde, schrieb er trotz aller inneren Widerstände den Nachruf und fuhr ins Wochenende. Am nächsten Tag erfuhr er, dass Antonioni tot war.

Schenken Sie sich
und anderen

acht mal im Jahr

cineastisches
Lesevergnügen.

Filmbulletin-
Jahresabo

mit 8 Ausgaben

für 75 Fr.
oder 50 €

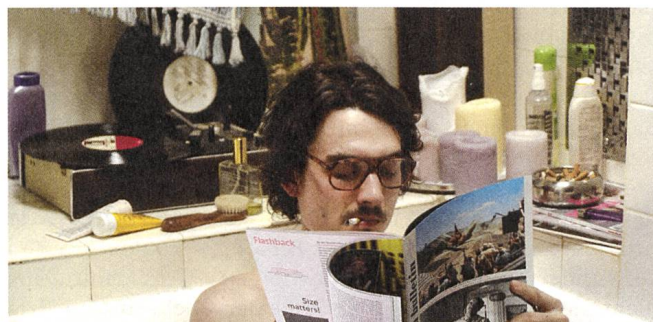
Reduziertes
Filmbulletin-Abo

für 50 Fr. oder 33 €

für Studierende und Lehrlinge,
mit Kulturlegi und AHV

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino
www.filmbulletin.ch



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

„DAS WAR FÜR MANCHE WIE EIN WESPENSTICH“

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

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

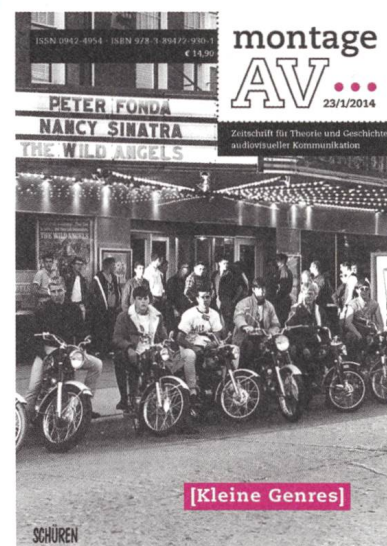
MIGROS
kulturprozent

Während üblicherweise Filmkritiken die Neugier auf Filme wecken, gelingt Dominik Graf mit **Was heisst hier Ende?** der seltene Fall der Umkehrung: Seine Hommage wird zur Verneigung des Regisseurs vor dem Kritiker und macht Lust, Althens Texte wieder oder neu zu entdecken.

Philipp Brunner

Buch ↓

Genremutationen



Montage AV, Heft 1/2014: Kleine Genres.
Marburg, Schüren 2014, 214 S.,
Fr. 19.90, € 14,90

Der neue **Star Wars**-Film bedient sich, wie schon 1977 der allererste Film der Reihe, hemmungslos bei den verschiedensten Genres. Ist angesichts dessen das heutige Kino noch mit den klassischen Genrekategorien zu fassen? Müssen etwa die Westernfans das, was sie an diesem Genre schätzen, heute ganz woanders suchen? Wird es je eine Wiederauferstehung einstiger Subgenres geben? Und wenn ja, wie werden diese dann mutiert sein?

Das Subgenre der «Singing Western», also B-Filme, deren Protagonist ein singender Cowboy wie Gene Autry oder Roy Rogers war und das in den dreissiger und vierziger Jahren in den USA blühte, ist längst «verklungen», wie *Christine N. Brinckmann* so schön im Titel ihres Aufsatzes formuliert. Die «Biker Movies» dagegen haben einige Verwandlungen durchgemacht, von Marlon Brandos **The Wild One** über die Hippies von **Easy Rider** bis zu den gewalttätigen Rockerbanden, die im Gefolge von **The Wild Angels** die Leinwände beherrschten, wiederaufgenommen wurden allerdings Motive im **Mad Max**-Zyklus und im 21. Jahrhundert in der TV-Serie **Sons of Anarchy**.

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.



propaganda

ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

In insgesamt elf Aufsätzen geht diese Ausgabe von «Montage AV» sogenannten «kleinen Genres» auf den Grund, etwa dem italienischen Polizeifilm der siebziger Jahre (der einige Gemeinsamkeiten mit dem Italowestern aufwies) oder dem Söldnerfilm der späten siebziger und achtziger Jahre, der sich gleichermassen bei Western und Kriegsfilm, aber auch beim Politthriller bediente. In Beziehung gesetzt zu aktuellen Filmerfahrungen ist das eine anregende Lektüre.

Frank Arnold

Buch → Grosses Feuilleton



Joseph Roth: Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Feuilletons zur Welt des Kinos. Herausgegeben und kommentiert von Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel. Göttingen, Wallstein Verlag, 2014, 398 S., Fr. 39,90, € 29,90

«Aber die Kinoleinwand, die heute zumindest eine halbe Welt bedeutet, birgt ungeahnte Möglichkeiten: das Unfassbare zu fassen, das Körperlose zu gestalten, die Zukunft zu vergegenwärtigen. Und hier ist die Zukunft der Scheinwelt des Kinos. Hier, in der Greifbarmachung des Morgen, liegt ihre Bedeutung.» So Joseph Roth in einem Text in der «Wiener Woche» vom 11. April 1920. Vierzehn Jahre später heisst es in der Emigrantenzeitschrift «Pariser Tageblatt» vom 12. August 1934: «Ich kam nach Hollywood, nach Hölle-Wut, nach dem Orte, wo die Hölle wütet, das heisst, wo die Menschen die Doppelgänger ihrer eigenen Schatten sind. Das ist der Ursprung aller Schatten der Welt, der Hades, der seine Schatten für Geld verkauft, die Schatten der Lebenden und Toten, an alle Leinwände der Welt.» So unterschiedlich wertete Joseph Roth (1894–1939) das Kino. Er

ist mit «Hiob», «Radetzkymarsch», «Die Kapuzinergruft» einer der ganz grossen Erzähler der Zwischenkriegszeit und etwas weniger bekannt auch einer der grossen Feuilletonisten.

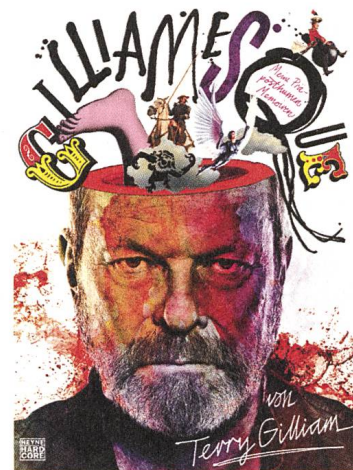
Zwischen 1919 und 1935 hat Roth in seiner journalistischen Alltagsarbeit nachweisbar 99 Texte über Film und Kino publiziert. Im von Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel herausgegebenen und erfreulich reichhaltig kommentierten und durch ein fundiertes Nachwort ergänzten Band «Drei Sensationen und zwei Katastrophen» sind sie alle versammelt: witzige Glossen, poignierte Aphorismen, kleine Dialoge, Überlegungen zur filmischen Gestaltung und zur Bedeutung des neuen Mediums etwa auch des aufkommenden Tonfilms, liebevoll-ironische Schilderungen des Publikumsverhaltens, spitze Bemerkungen über die Branche und klassische Filmkritiken mit prägnanten Charakterisierungen und wunderbaren Boshaftigkeiten (etwa «Es herrscht das Tempo einer Leichenbestattung» über Fritz Langs *Die Nibelungen*). Roth hat einen genauen Blick für falsches Pathos und verlogenen Kitsch und einen wachen Sinn für politische und soziale Verhältnisse (sein letzter Text über Film, «Anschluss im Film?» von 1934, ist ein politischer, in dem er sich vehement gegen ein Filmabkommen zwischen Österreich und Hitlerdeutschland ausspricht).

Roth schreibt wunderbar: kurz, prägnant, farbig, mit Ironie und Sarkasmus, aber immer wieder auch mit einer schönen Ernsthaftigkeit. Die hier in chronologischer Reihenfolge versammelten Feuilletons eröffnen dem Leser einen höchst kurzweiligen und sehr abwechslungsreichen Einblick in die Welt von Film und Kino in den zwanziger und frühen dreissiger Jahren – auch wenn einem heutzutage viele Filmtitel kaum geläufig und die Schauspieler völlig unbekannt sind.

Der Band wird ergänzt mit drei Treatments aus der Feder von Roth. Er sah im Film, trotz seiner abgrundtiefen Skepsis gegenüber der Traumfabrik Hollywood, die sich in seinem Text «Der Antichrist» spiegelt, die effektivste Möglichkeit, seinen ruinösen finanziellen Verhältnissen zu entkommen. Und hat sich wohl in den etwas kolportagehaften Entwürfen an den brieflichen Vorschlag von Stefan Zweig «Und schmieren Sie ausserdem ohne Rücksicht auf Stil und Kunst ein paar Filmsujets hin, damit man irgend eine Grundlage hat für Verhandlungen» gehalten. Geworden ist daraus nichts, Joseph Roth starb 1939 in Paris.

Josef Stutzer

Buch → Autobiografisches



Terry Gilliam: Gilliam'sesque. Meine präposthume Memoiren. München, Heyne Verlag, 2015, 300 S., Fr. 38,90, € 26,99

Im vergangenen Herbst konnte er seinen 75. Geburtstag feiern, höchste Zeit also, die eigenen Erinnerungen zu Papier zu bringen. Aber auch sonst hat sich Terry Gilliam in den letzten Jahren nicht unbedingt der Kunst des Müssiggangs verschrieben: 2014 inszenierte er zum zweiten Mal eine Oper, und die Reunion von Monty Python fand ein so grosses Publikum wie nie zuvor, während sein jüngster Film, *The Zero Theorem*, für nur eine halbe Million Dollar in einem Studio in Bukarest gedreht, in den Kinos eher wenig Beachtung fand.

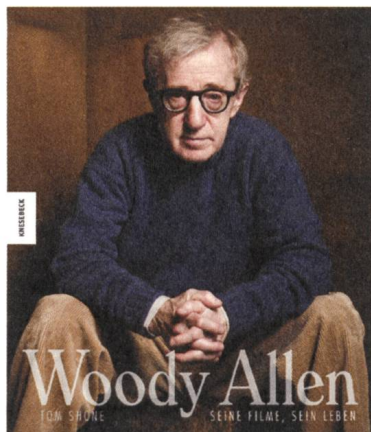
Als «eine Hochgeschwindigkeitsjagd durch ein Leben voller Unfälle und Rutschpartien, in der die besten Momente nur so an einem vorbeirauschen», kündigt Gilliam sein Buch in der Vorbemerkung an. In 15 Kapiteln, streng chronologisch aufgebaut, erzählt er aus seinem Leben, angefangen beim Aufwachsen auf dem Land (Minnesota), der Übersiedlung nach Los Angeles, der Arbeit für das satirische Magazin «Help» in New York, seinem ersten Europatrip 1965 und die Übersiedlung nach London 1967. Bis er dann zur Gründung der Komikertruppe «Monty Python's Flying Circus» kommt, ist schon fast die Hälfte des Buchs vorbei. Aber bis dahin kann man in vielen beigefügten (und mit Randnotizen versehenen) Faksimiles die Entwicklung des Zeichners Terry Gilliam nachverfolgen und bekommt das junge Talent mit seinem Bürstenhaarschnitt auf vielen Fotos zu sehen – leider gibt es keine des langhaarigen Gilliam, der damit in der amerikanischen Provinz auf Ablehnung bei den Einheimischen stiess, was seinen Entschluss, das Land zu verlassen, beschleunigte. Mutet ihn (und den Leser) das an wie eine Vorwegnahme

von Szenen aus *Easy Rider*, so finden sich auch immer wieder Hinweise, wie bestimmte Erfahrungen sich später in seinen Filmen niederschlugen – *Brazil* etwa verdankt sich auch der unfreundlichen Begrüssung (als Langhaariger) in Disneyland ...

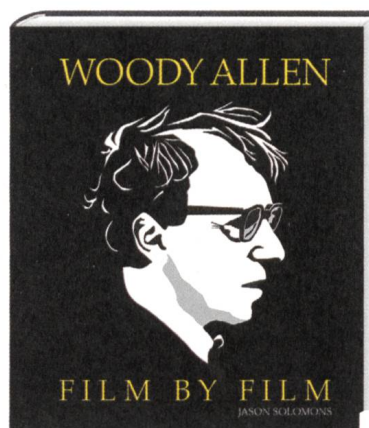
Die zweite Hälfte des Buchs bietet dann jede Menge Informationen zur Arbeit an Gilliams Filmen und seinen Auseinandersetzungen mit Bürokraten, Studioangestellten und Kritikern, wobei sich der Autor manchmal als ziemlich verletzlich zeigt. Wer seine Filme schätzt, wird das Buch jedenfalls mit Gewinn lesen.

Frank Arnold

Bücher → Die Kontinuität des (nicht nur) Komischen



Tom Shone: Woody Allen. Seine Filme, sein Leben. München, Knesebeck, 2015. 288 S., Fr. 59, € 45



Jason Solomons: Woody Allen. Film by Film. Englische Originalausgabe. Carlton Books, London/Edition Olms, Zürich 2015. 256 S., Fr. 49.90, € 39,95

Wenn man mit seinen Filmen gross geworden ist und Werke wie *Annie Hall* oder *Manhattan* zu seinen persönlichen Favoriten zählt, dann schaut man sich vermutlich jeden seiner neuen Filme an, ist manchmal enttäuscht, überlegt sich nach mehreren nicht so tollen Filmen in Folge, ob es jetzt nicht genug ist, aber dann kommt ein Film wie *Match Point* oder *Blue Jasmine*, der einen wieder versöhnt mit Woody Allen, der einem wie ein alter Freund vorkommt, den man eigentlich immer gerne wiedertrifft. Rechtzeitig zu seinem 80. Geburtstag am 1. Dezember 2015 sind zwei Coffee Table Books, grossformatig und reich illustriert, erschienen, deren Lektüre dazu angetan ist, einen Moment innezuhalten und die Filme Revue passieren zu lassen.

Die beiden britischen Filmkritiker Tom Shone und Jason Solomons arbeiten sich Film für Film durch sein Werk vor, von den drei wenig erfreulichen (aber immerhin finanziell einträglichen) Begegnungen mit Hollywood zu Beginn seiner Karriere und dem nachfolgenden kontinuierlichen Output bis hin zu *Irrational Man*. Das ist schon eine erstaunliche Kontinuität: jedes Jahr ein neuer Film, über vier Jahrzehnte hinweg; nicht zu vergessen, den Rekord von 16 Oscar-Nominierungen für das beste Originaldrehbuch und nicht viel weniger für seine Darstellerinnen. «Sein wichtigstes Thema: die Fantasie», notiert Shone – womit natürlich auch seine Filmfigur zusammenhängt, die nicht wenige Zuschauer mit dem realen Woody Allen gleichsetzen dürften.

Beide Bände widmen jedem Film ein Kapitel, beziehen – neben einer kritischen Würdigung aus der Perspektive von heute – dabei auch Entstehung und Aufnahme bei Kritik und Publikum mit ein. Man wird daran erinnert, dass er *September* mit anderen Darstellern komplett neu drehte, weil er mit der ersten Fassung unzufrieden war, und dass *Hollywood Ending* sein erfolglosester Film wurde, der nicht nur in England ohne Kinostart blieb. Trotz der Unabhängigkeit, die Allen von Anfang an hatte, erfährt man auch etwas über seine Probleme nach mehreren Flops in Folge, die ihn schliesslich Anfang des Jahrtausends nach Europa und damit zu neuen Geldquellen führten, ebenso über das dramatische Auseinanderbrechen seiner Beziehung zu Mia Farrow.

Solomons bezieht dabei auch sechs zusätzliche Filme mit ein, je zwei Dokumentationen (von Barbara Kopple und Robert B. Weide), zwei kürzere Werke und zwei für das Fernsehen realisierte Arbeiten. Er stellt seinem Text ein aktuelles Interview (Cannes 2015) voran sowie mehrere allgemeine Kapitel, widmet ein eigenes auch dem «Cultural

Impact of Woody Allen», würdigt seine Kameramänner und seinen visuellen Stil, während Shone abschliessend in einem knappen Kapitel Woody Allens Auftritte unter fremder Regie vorstellt. Die Bewertungen der einzelnen Filme fallen manchmal recht unterschiedlich aus, wobei Solomons oft subjektiver, bekenntnishafter in seinen Urteilen ist. Shone ist im Text und in der Bebilderung (250 Fotos) etwas ausführlicher als Solomons (150 Fotos). Am Ende ergänzen sich beide Bände gut.

Frank Arnold

Nachrufe → The Big Sleep

Jacques Denis

12. 5. 1943–2. 12. 2015

«Jacques ne ressemblait à personne, il était unique. Il avait un physique singulier, qui en faisait un interprète précieux pour Michel Soutter ou moi. Et puis il avait un humour et une intelligence qui lui permettaient d'inventer des personnages à part.»

Alain Tanner in *Le Temps* vom 4. 12. 2015

Haskell Wexler

6. 2. 1922–27. 12. 2015

«Unsere Aufgabe als Kameralente besteht darin, das Auge des Zuschauers die Gedanken der Figuren errahnen zu lassen. Eine Szene mit Sandy Dennis in *Who's Afraid of Virginia Woolf?* wollte ich mit meiner Handkamera drehen. Um die Schärfe halten zu können, band ich ein Seil um mich und sie, so dass sie immer den gleichen Abstand zu mir behielt.»

Haskell Wexler in einem Werkstattgespräch in *Filmbulletin* 5.1999

Verlag Filmbulletin

Dienersstrasse 16
CH-8004 Zürich
+41 52 226 05 55
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer, Josef Stutzer

**Inserateverwaltung,
Marketing**

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

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Martin Walder, Simon Spiegel, Martin Girod, Eva Kuhn, Gerhard Midding, Uwe Lützen, Oswald Iten, Kim Schelbert, Stefan Volk, Pierre Lachat, Michael Pekler, Philipp Stadelmaier, Michael Ranze, Hansjörg Betschart, Frank Arnold, Julia Marx, Johannes Binotto, Till Brockmann, Philipp Brunner, Doris Senn, Judith Wyder

Titelbild

L'invitation von Claude Goretta (1973)
Die Herbstzeitlosen von Bettina Oberli (2006)

Fotos

Wir bedanken uns bei: Cineworx, Basel; Impuls Pictures, Cham; trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Langjahr Film, Root; 20th Century Fox, Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Columbus Film, Elite Film, Filmcoopi Zürich, Look Now! Filmverleih, Praesens Film, Xenix Filmdistribution, Zürich; BIM Distribuzione, Rom

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen

PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente

Filmbulletin erscheint 2016 achtmal.
Jahresabonnement Schweiz: CHF 75 (inkl. MWST); Deutschland: € 50, übrige Länder zuzüglich Porto

© 2016 Filmbulletin

58. Jahrgang
Heft Nummer 352
ISSN 0257-7852

**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



Filmland Sudan: Junge Filmtalente und ihr innerer Blick

Warum er in den letzten Jahren keine Filme mehr gedreht habe, will ein junger Zuschauer vom sudanesischen Filmemacher *Ibrahim Shaddad* wissen. Shaddad, ein älterer Mann mit sportlicher Figur und auffälliger Gandhi-Brille, steht vor einer weissen Leinwand auf dem Dach des Goethe-Instituts in Khartum und beantwortet Fragen aus dem Publikum. Sein preisgekrönter Kurzfilm *Camel* ist soeben im Rahmen des zweiten Sudan Independent Film Festival gelaufen. Auf die Frage des jungen Mannes entgegnet er nach einer kurzen Pause knapp: «Ask the government.»

Ibrahim Shaddad ist der Doyen der aktuellen sudanesischen Filmemacher. Er war einer der ersten Afrikaner, die an der ältesten Filmhochschule Deutschlands, der Filmuniversität Babelsberg, ein Studium belegten. Viele seiner Filme, die zum Teil von der islamischen Regierung verboten wurden, erhielten internationale Auszeichnungen.

Was der junge Mann im Goethe-Institut nicht wissen konnte: Shaddad hat in jüngster Zeit wieder einen Film in seinem Heimatland realisiert. Gedreht hat er ihn allerdings von A bis Z in einem geschlossenen Raum; ähnlich also wie der Iraner Jafar Panahi, der für seinen regimekritischen Film ein Taxi als Spielort wählte. Auch Shaddad wirft in *The Actress* einen kritischen Blick auf die restriktiven Vorschriften der islamischen Regierung in seinem Land. Er inszeniert das Verhör einer Schauspielerinnen durch zwei Agenten. Das Vergehen der jungen Frau: Sie hat es gewagt, im öffentlichen Raum die «unanständige» Rolle der Julia aus «Romeo und Julia» zu spielen.

Der Sudan als Filmland ist hierzulande eine grosse Unbekannte. Wenn Informationen über das ostafrikanische Land zu uns dringen, sind sie vorwiegend

negativ: Berichtet wird über Vergehen der totalitären Regierung von Präsident Omar al-Bashir und über zahlreiche Kriegsverbrechen. Als nach der Machtübernahme der islamischen Regierung Ende der Achtziger die öffentlichen Kinos in der Hauptstadt Khartum geschlossen wurden, ging die Filmkultur auf Tauchstation. Ohne Kino keine Vorführungen. Ohne Aufführungsorte und Finanzierung keine neuen Filme. Und ohne Filmschulen keine Ausbildung für Filmschaffende.

Vor sechs Jahren aber kam nach dem langen Vakuum plötzlich wieder Bewegung in die Filmszene: *Talal Afifi*, Filmemacher und Schauspieler, rief mit einer Starthilfe des Goethe-Instituts die *Sudan Film Factory* ins Leben. Diese bietet jungen Filmschaffenden ein vielfältiges Schulungsangebot und hat bis heute mehr als drei Dutzend Nachwuchsfilme produziert. Seit 2014 lädt die Factory zudem jeweils im Januar ans Sudan Independent Film Festival nach Khartum, wo internationale und vor allem auch sudanesishe Filme endlich wieder vor heimischem Publikum über die Leinwand flimmern. Filme, die einen inneren Blick auf den Sudan werfen. Realisiert von jungen Talenten mit eigenen Themen und Erzählhaltungen. Dieser Nachwuchs will trotz vieler Widerstände Filme drehen, weil dies niemand besser kann als sie, die hier zu Hause und selber Teil der Geschichte sind. Beim Realisieren loten sie auch immer wieder Grenzen aus: politische, soziale, kulturelle.

In ihrem Dokumentarfilmdebüt *Orange Tint* begleitet *Areej Zarrouq* ihre Freundinnen mit der Kamera. Deren Gespräche drehen sich vor allem ums Frausein im Sudan. Es hätte damals eine besondere Stimmung im Land geherrscht, sagt Zarrouq. Die Abstimmung über die Teilung des Sudans stand kurz bevor. «Dieses historische Ereignis machte uns sensibler, offener auch, Angst und Hoffnung kollidierten, wir hatten das Bedürfnis zusammenzukommen, uns auszusprechen.» Als ein sudanesischer TV-Kanal später Ausschnitte aus dem Film zeigte, wusste Zarrouq nicht, wie das Regime reagieren würde. «Ich musste mit einer Verhaftung rechnen, aber es passierte nichts.»

Die junge *Nada Hafiz* hat ihren ersten Dokumentarfilm einem sudanesischen Künstler gewidmet. Nach ihrem Französisch- und Philosophiestudium hätte es ihre Mutter aber lieber gesehen, wenn sie Französischlehrerin geworden wäre. «Meine Eltern von meinem Traum zu überzeugen, Filmemacherin zu werden, war die erste Herausforderung», sagt Hafiz. Nachdem sie diese Hürde genommen hatte, stellte sich ihr aber ein weiteres Hindernis in den Weg. Sie musste als

Frau reüssieren. Der Beruf der Filmemacherin sei im Sudan nicht angesehen. «Wir sind Zweitklassbürger, und ich habe vor allem am Anfang unter diesem Etikett gelitten.» Hafiz programmiert inzwischen für Shaddads Sudan Film Group auch Filmabende, was deshalb erwähnenswert ist, weil sich die Annäherung und der Austausch zwischen der jüngeren und der älteren Generation von Filmemachern im Sudan eher schwierig gestaltet.

Talal Afifi sagt diesbezüglich, dass es ohne Schweizer Vermittlung kaum gelungen wäre, für die letztjährige Ausgabe des Festivals auch die ältere Generation von Regisseuren zu gewinnen. Der Präsident des Independent-Filmfestivals spricht damit das Austauschprogramm zwischen der Schweiz und dem Sudan an, das auf eine Eigeninitiative von Sandra Gysi und Ahmed Abdel Mohsen von der Zürcher Filmproduktionsfirma Donkeyshot zurückgeht. Seit 2013 hat Donkeyshot Filmproduction in Zusammenarbeit mit dem ortsansässigen Abdel Karim Mirghani Cultural Center diverse Workshops vor Ort durchgeführt. Daraus ging schliesslich die Swiss Initiative Culture Projects Sudan hervor, die heute offiziell unter dem gemeinsamen Patronat der Sudanese and Swiss Commissions for Unesco und von Swiss Films steht. Neben diversen Kulturprojekten soll im Rahmen einer Produktionsinitiative acht sudanesischen Regisseurinnen und Regisseuren die Entwicklung eines Films ermöglicht werden. Kameraleute, Toningenieure, Cutterinnen, Regisseure und Drehbuchschreiberinnen erhalten dabei die Gelegenheit, sich in verschiedenen Workshops mit erfahrenen internationalen Filmschaffenden auszutauschen. 2015 spannte Donkeyshot Filmproduction zudem zum ersten Mal mit dem Sudan Independent Film Festival zusammen. Drei Filmemacher aus der Schweiz – Peter Luisi, Luc Schaedler und Christoph Schaub – zeigten nicht nur einen eigenen Film im Festivalprogramm, sondern gaben jeweils in einem ganztägigen Workshop Einblick in ihre Filmarbeit und in ihren Werdegang. Auch in diesem Jahr reist eine Schweizer Delegation nach Khartum. «Wir haben uns lange nach diesem Austausch mit Kulturschaffenden aus anderen Ländern gesehnt», sagt Talal Afifi, «das gemeinsame Reflektieren, der Dialog über Filme, aber auch über Politik und künstlerische Aspekte kam lange zu kurz. Nun ist er wieder in Gang gekommen.»

Judith Wyder

→ Judith Wyder arbeitet als freie Journalistin in Zürich mit Schwerpunkt Kultur und Gesellschaft. Sie ist Mitbegründerin eines Solarunternehmens in Mali.

"THE MOST HUMAN FILM
OF THE YEAR."

MATT PATCHES, ESQUIRE

Anomalisa

PARAMOUNT PICTURES PRESENTS A STARBURNS INDUSTRIES/SNOOT ENTERTAINMENT PRODUCTION "ANOMALISA" JENNIFER JASON LEIGH TOM NOONAN DAVID THEWLIS
MUSIC BY CARTER BURWELL EDITED BY GARRET ELKINS DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY JOE PASSARELLI EXECUTIVE PRODUCERS JAMES A. FINO DAN HARMON JOE RUSSO II KEITH CALDER JESSICA CALDER
AARON MITCHELL KASSANDRA MITCHELL PRODUCED BY ROSA TRAN DUKE JOHNSON CHARLIE KAUFMAN DINO STAMATOPOULOS
STARBURNS INDUSTRIES Anomalisa.ch WRITTEN BY CHARLIE KAUFMAN DIRECTED BY CHARLIE KAUFMAN & DUKE JOHNSON

AB MORGEN IM KINO



EIN FILM VON AYA DOMENIG

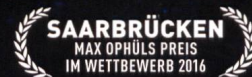
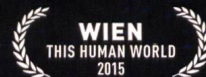
太陽が落ちた日

ALS DIE SONNE VOM HIMMEL FIEL

«Ein berührendes Zeitdokument
über das kollektive Verdrängen.»

BaZ

«Aya Domenig schenkt der Schweiz den wichtigsten
Dokumentarfilm des Jahres. Ein Erlebnis.»
Alfred Schlienger, ProgrammZeitung Basel



JETZT IM KINO

LOOK NOW! ican films

www.alsdiesonnevomhimmelfiel.com