

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 58 (2016)  
**Heft:** 354

## 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:** 21.06.2025

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

# film bulletin

Zeitschrift für Film  
und Kino

Nº 3 / 2016  
filmbulletin.ch



Die verlorenen Farben des frühen Films Geschichte und Restaurierung S. 6

AB 12. MAI IM KINO

MIRLAN ABDYKALYKOW, KIRGISISTAN

# HEAVENLY NOMADIC

NOMADEN DES HIMMELS

«Ein visuell majestätischer Erstling.»

VARIETY



AB 26. MAI IM KINO

# LA MEMORIA DEL AGUA

MATÍAS BIZE, CHILE



Der Liebe auf der Spur



**Herausragende Filme aus Süd und Ost**  
auf DVD, Blu-ray und im Onlinekino: [www.trigon-film.org](http://www.trigon-film.org)

trigon-film

I started as the poor man's Jean Harlow.  
Then I became the poor man's Bette Davis.  
Now I'm the poor man's Don Siegel.

Ida Lupino (1918–1995)

Never Fear (1949) Sally Forrest und Kefee Braselle, Regie: Ida Lupino



# Die verlorenen Farben des frühen Films

Essay  
von Barbara Flückiger  
S. 6–14

## Geschichte und Restaurierung



Hitchcock/Truffaut (2015) Regie: Kent Jones



Richard Wagner (1913) Regie: Carl Froelich

## «Wie haben Sie das gemacht?»

Essay  
von Till Brockmann  
S. 46–51

## Unterhaltung mit Filmschaffenden

# Sans auteurs

Essay  
von Philipp Stadelmaier  
S. 52–55

## Das Vakuum des europäischen Kinos

### Editorial

S. 5 Postmoderne  
Cinéphilie  
von Tereza Fischer

### Der Spoiler

S. 15 Das Schweigen  
der Logik  
von Simon Spiegel

### Graphic Novel

S. 16 Besessenheit,  
in unmöglichen  
Farben  
von Johannes  
Binotto

### Kinovamp

S. 18 Barbara Stanwyck  
von Thomas Binotto

### Fade in/out

S. 20 Der Filmtitel  
von Uwe Lützen

### Close-up

S. 40 Vorstellen,  
ein Wunder  
von Johannes  
Binotto

### Flashback

S. 42 Asphalt stampfen,  
Fiedel kratzen  
von Pierre Lachat

### Festival

S. 44 Berlinale Classics  
von Michael Ranze

### Kurz belichtet

S. 57 2 DVDs  
4 Bücher  
1 Ausstellung

### Impressum

S. 63

### Ablende

S. 64 Zürich DADA Kino  
von Volker  
Pantenburg

### Kritik

S. 21 **The Assassin**  
**Hou Hsiao-hsien**  
von Till Brockmann

S. 25 **Das Leben drehen**  
**Eva Vitija**  
von Felix Aeppli

S. 27 **A Bigger Splash**  
**Luca Guadagnino**  
von Michael Ranze

S. 28 **Green Room**  
**Jeremy Saulnier**  
von Lukas Foerster

S. 29 **Kollektivet**  
**Thomas Vinterberg**  
von Susie Trenka

S. 31 **Trois souvenirs de ma jeunesse**  
**Arnaud Desplechin**  
von Philipp Stadelmaier

S. 35 **Die Geträumten**  
**Ruth Beckermann**  
von Peter Kremski

S. 37 **Demain / Tomorrow**  
**Cyril Dion, Mélanie Laurent**  
von Irène Unholz



Double Indemnity (1944) Regie: Billy Wilder

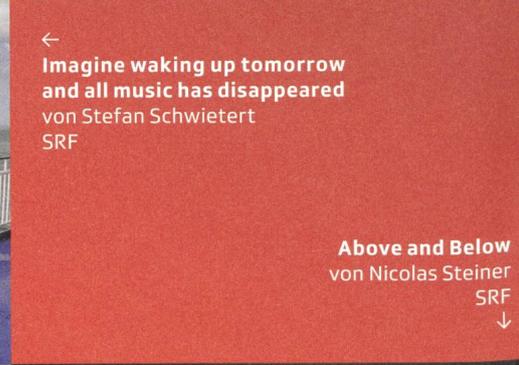
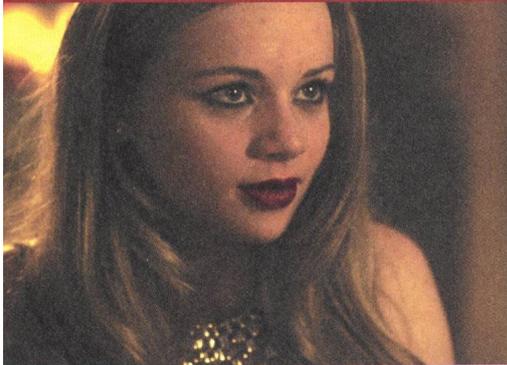
**Amateur Teens**  
von Niklaus Hilber  
SRF  
↓

→  
**Nichts passiert**  
von Micha Lewinsky  
SRF



←  
**Imagine waking up tomorrow  
and all music has disappeared**  
von Stefan Schwietert  
SRF

**Above and Below**  
von Nicolas Steiner  
SRF  
↓



→  
**Grozny Blues**  
von Nicola Bellucci  
SRF



→  
**Als die Sonne vom Himmel fiel**  
von Aya Domenig  
SRF

←  
**La Vanité**  
de Lionel Baier  
RTS



**SRG SSR**

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

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

RSI RTR RTS SRF SWI

## Postmoderne Cinéphilie

Filmbulletin entstand im Geist der französisch geprägten Cinéphilie der fünfziger Jahre und ist auch heute noch ganz dieser Filmiebe gewidmet, die das Nachdenken über den Film als Kunst pflegt. Damals kamen die Impulse aus den Kinosälen, den Programmen und dem intensiven Austausch über die gezeigten Filme, aber auch aus den eigenen Erfahrungen mit der Filmgeschichte. In den Neunzigern stellte Susan Sontag dann einen massiven Verfall der Cinéphilie fest.

Gibt es die Cinéphilie überhaupt noch? Ja, es gibt sie, auch wenn beispielsweise Florian Mundhenke «postmodern» davorhängt, wenn er in einem Aufsatz über die Veränderung des sozialen Raums Kino nachdenkt. In den letzten zwanzig Jahren hat sich die Kinolandschaft in Multiplex-Kino und Arthouse-Kino aufgespalten, hinzu kommt als neuer Ort für Filme das Internet. Dort findet man einen Ozean an Quellen des Filmwissens und an Austauschplattformen für Spezialinteressen. Dort finden durchaus auch Debatten statt, die früher als persönlicher Austausch die Filmliedhaberei sozusagen ausmachten.

Die Liebe zum Film lebt. Nur hat sich die Rolle der Cinéphilien verändert. Nicht mehr das Kino bestimmt das Angebot und den Diskurs, vielmehr suchen Zuschauerinnen und Zuschauer eine bestimmte Erfahrung, die es so im Internet nicht gibt. Auch im Kino lässt sich also das individuelle Interesse befriedigen. Es gibt Filme on demand (Gokino) oder kleine spezialisierte Festivals wie etwa die Porny Days, Ginmaku, das neue japanische Filme zu uns bringt, oder das Bildrausch-Filmfest im Stadtkino Basel, das die Grenzen zwischen Film und Kunst verwischt.

Zusammen mit Letzterem wollen wir dieses Jahr das persönliche Gespräch über Film pflegen. Die Lounge am Bildrausch-Filmfest verwandelt sich in ein offenes Filmforum. Wir laden Sie zum Gespräch ein, zum informellen Austausch darüber, was Filme mit uns anstellen. Für einmal heisst es nicht: «Wie haben Sie das gemacht, Herr Regisseur, Frau Regisseurin?» Wir interessieren uns für die Wahrnehmung des Publikums. Bei jedem entsteht ein etwas anderer Film im Kopf, nichts ist falsch, alles richtig, und jeder ist ein Experte, eine Expertin.

Bis es so weit ist, bietet diese Ausgabe wie immer mit spezialisierten Perspektiven auf Film Lesefutter. *Barbara Flückiger* arbeitet mit ihrer Forschung zum frühen Farbfilm gegen das Vergessen. Uns gewährt sie einen kleinen Einblick in frühe Farbverfahren und in die Praxis der Filmrestaurierung, die oft detektivische Züge annimmt. Nicht immer muss man in dunkle Archive steigen, um Wissen zutage zu fördern. Um mehr über die Produktion von Filmen oder über die Kreativität der Verantwortlichen zu erfahren, fragt man am besten die Filmemacherinnen und Filmemacher selbst. Warum das nicht immer einfach ist, sagt *Till Brockmann* in seinem Text über die journalistische Praxis. Schliesslich präsentiert *Philipp Stadelmaier* eine anregende These zum europäischen Kino, das durch den filmischen Blick eines Migranten in seinem Selbstverständnis erschüttert wird.

Mit dieser Ausgabe verabschieden wir uns von der «Abblende», von der Kolumne auf der letzten Seite, und erzählen ab dem nächsten Mal an derselben Stelle Geschichten vom Kino.

Tereza Fischer

→ Bildrausch Filmfest Basel  
findet vom 25. bis 29. Mai 2016 im Stadtkino Basel statt.  
[www.bildrausch-filmfest.ch](http://www.bildrausch-filmfest.ch)



Cinéma Jagat in Delhi, Indien © Simon Edelstein, 2010

# Die verlorenen Farben des frühen Films



Barbara Flückiger

Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Ihr Forschungsschwerpunkt befasst sich mit der Interaktion von technischer Innovation und Ästhetik. 2015 erhielt sie den renommierten Advanced Grant des European Research Council.

# Geschichte und Restaurierung

Im kollektiven Gedächtnis hat sich der frühe Film in Schwarzweiss festgesetzt. Dabei war Film schon immer farbig. Seine Farbenpracht wird nun schon seit Jahrzehnten in den Archiven wiederentdeckt und seit kurzem auch digital rekonstruiert. Dies dient nicht nur der Erhaltung, sondern auch der Sichtbarkeit der poetisch-subtilen bis explosiven frühen Filmfarben.

Filmfarben sind faszinierend, aber in Forschung und Filmkritik bisher wenig beachtet. Ihre Erforschung wird zunehmend wichtiger, denn analoge Filme müssen nun digitalisiert werden. Noch schlummern diese farbigen Filmpräziosen in den gekühlten und klimatisierten Lagern der Archive im Dunkeln vor sich hin, nur ein Bruchteil ist digital erschlossen und wird so wieder sichtbar, meist an Festivals für Archivfilme oder in wenigen auf historische Filme spezialisierten kommunalen Kinos.

Im kollektiven Gedächtnis ist der frühe Film in Schwarzweiss abgespeichert, weil die meisten bisher ohne die ihnen ursprünglich zugeordnete Farbe zirkulieren. Selbst in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Filmgeschichte wird gemeinhin erst die Konferenz der Fédération internationale des



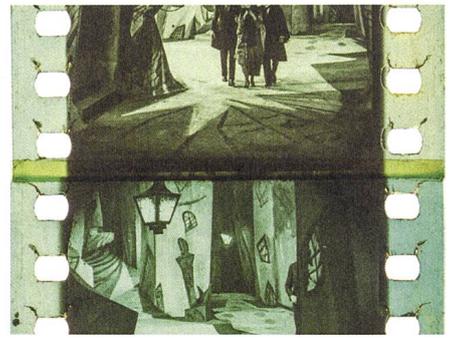
1

Archives du Film (FIAF) in Brighton von 1978 als Wende bezeichnet. Zum ersten Mal, so dieses Narrativ, schien damals ein Bewusstsein für die Farben des frühen Films zu erwachen. Natürlich ist diese Erzählung eine Verkürzung, denn Archive wussten sehr wohl, dass sich in ihren Beständen eine Vielzahl von Farbfilmen aus der Frühzeit befanden. Nur liessen sich diese Filme im Kino nicht mehr zeigen, weil das Trägermaterial aus feuergefährlichem Zellulosenitrat bestand. Ab den späten vierziger, frühen fünfziger Jahren wurden Nitrofilme zunehmend zwar auf Safety-Material umkopiert, aber eben in Schwarzweiss, denn die Ausgangsmaterialien, die Kameranegative, waren in den meisten Fällen farblos. → Abb. 1 Schockierenderweise hat man dabei oftmals die frühen Negative und Kopien vernichtet – aber davon später mehr, denn diese Praxis dauert bis heute an und verdient unsere Aufmerksamkeit.

Die Geschichte des Farbfilms beginnt schon vor der Erfindung des Films, denn tatsächlich haben frühe Farbfilmverfahren ihre Wurzeln in



2



3

der Farbfotografie des 19. Jahrhunderts. Schon 1861 hatte James Clerk Maxwell gezeigt, dass sich das Farbenspektrum bei der Aufnahme mittels Filtern zerlegen und in Form von schwarzweissen Auszügen auf herkömmlichen fotografischen Platten speichern lässt, die man bei der Projektion wieder zu einem Farbeindruck zusammenfügen kann, wenn man sie einfärbt oder durch farbige Filter projiziert. → Abb. 2 Seither ist dieses Grundprinzip um viele Spielformen erweitert worden.

Für die weitere Darstellung ist es hilfreich, ein paar systematische Unterscheidungen einzuführen, die die Vielzahl der Farbverfahren

typologisch einordnen und das Verständnis erleichtern. Allerdings, das lässt sich nicht vermeiden, erfordern diese Ordnungssysteme doch ein gewisses technisches Interesse und Verständnis.

Zunächst muss man unterscheiden zwischen applizierten und mimetischen Verfahren. *Applizierte* Verfahren zeichnen sich dadurch aus, dass jede einzelne Kopie eingefärbt wird, entweder durch Farbbäder oder durch Hand- und Schablonenkolorierung. → Abb. 3



4

*Mimetische* Verfahren sind dagegen so konzipiert, dass ein technischer Workflow das Spektrum der sichtbaren Farben in Filmfarben übersetzt. Im Anschluss an Clerk Maxwells Experiment lässt sich anfügen, dass alle mimetischen Verfahren auf der Zerlegung des Spektrums in zwei oder drei, selten vier Farben beruhen, bis heute, das heisst auch in digitalen Techniken.

Handkolorierung:  
Tanz der Farben

In *Métamorphoses du papillon* wandelt sich eine Raupe zum tanzenden Schmetterling, *Beginning of the Serpentine* zeigt einen Serpentinrentanz, junge Pariserinnen tanzen in *Les Parisiennes*: Es ist nicht überraschend, dass Tanz ein wiederkehrendes Motiv des handkolorierten Films der Frühzeit bildet. Bewegung als konstituierendes Merkmal des Films, das Publikum und Theorie gleichermaßen faszinierte, erschien in Verbindung mit Farbe in einer neuen Qualität. Handkolorierungen unterstreichen mit ihren weichen Farbverläufen und ihrem fließenden und changierenden Farbauftrag den Bewegungseindruck massgeblich, denn von Bild zu Bild entwickelt sich wegen der Schwankungen eine Pseudobewegung in den Farbflächen. Auf jedes dieser Bilder haben Arbeiterinnen in Kolorierateliers mit winzigen Pinseln dünne Schichten von Farbe aufgetragen, auf die hellen Stellen des Bilds, also da, wo sich die Lichter befinden, 16 bis 18 Bilder pro Sekunde Film.

Farbe, Bewegung und Licht verbinden sich zu einem multimodalen Erleben, das visuelle mit kinästhetischen Eindrücken verbindet. Ornamentale und statische Bühnenelemente kontrastieren mit den weichen plastischen Körpern in Bewegung, wie Jelena Rakin in ihrem Aufsatz «Bunte Körper in Schwarzweiss» (in *Montage AV 20/2/2011*) schlüssig herausarbeitet. Durch die frontale, symmetrische Bildanordnung wirken die schwarzweissen Rahmungen wie Bilderbogen, aus denen die Figuren hervortreten, sehr schön sichtbar in *Beginning of the Serpentine*. → Abb. 4 Der tiefschwarze Hintergrund – von einer Schwärze, die sich mit heutigem



5

Filmmaterial wegen der dünneren Emulsionen und dem geringeren Silbergehalt überhaupt nicht mehr erreichen lässt – bildet einen perfekten Kontrast zu den Farbflächen, die sich wunderschön vom unbunten Hintergrund abheben. In «Farbspannung im kolorierten Stummfilm» (gleichenorts) beschreibt Christine N. Brinckmann nachvollziehbar das rare und seltsame Flair, das diese frühen Kolorierungen auf den heutigen Betrachter ausübt.

Was Farbe im frühen Film bedeuten kann: ein Attraktionsmoment assoziiert mit Weiblichkeit,

Exotik und Erotik. In seinen Betrachtungen zu *Métamorphoses du papillon* betont Joshua Yumibe diese Zuschreibung von haptischer Dreidimensionalität zur erotisierenden Darstellung des weiblichen Körpers. → Abb. 5 Gleichzeitig neutralisiert der unbunte Rahmen den lokalen Überschuss an Farbe und zähmt ihn auf ein dem erlesenen Zeitgeschmack entsprechendes Mass zurück. Die Bedeutung einer geschmackvollen, restriktiven Verwendung von Farbe wurde bis in die fünfziger Jahre immer wieder als normativer Rahmen definiert, um Farbexzesse einzudämmen. 1930 schrieb Gustav Brock, dass der Vorteil der Handkolorierung darin zu finden sei, dass sie die Schönheit des Schwarzweissbilds nicht störe. Es sind einzelne, klar umrissene Flächen, in denen sich die Farbexplosionen entfalten.

Natürlich finden sich im handkolorierten Film auch andere Farbästhetiken, so in einer der wahrscheinlich wenigen kolorierten Kopien des berühmten Animationsfilms *Little Nemo* von Winsor McKay. Sie befindet sich in der Sammlung des Museum of Modern Art. Mit seinem reduzierten Zeichenstil, der Figuren und Objekten einfache Konturen zuweist, bezieht sich der Film zwar auf die Cartoons, denen der kleine Nemo seine Entstehung verdankt. Aber sowohl durch den selbstreferenziellen Hinweis auf die Hand des Zeichners, der die Figuren hervorbringt, wie auch durch den poetischen Stil haftet dem Film eine modernistische Aura an, die der Zeit weit voraus erscheint. 1911 jedenfalls würde man einen solchen Stil nicht vermuten. Höhepunkt des Films ist eine Explosion, die nur drei Bilder dauert, aber umso fulminanter wirkt. Rot-Orange-Gelb-Töne vermischen sich in differenzierten Stufen zu einer grossartigen Explosionswolke, die bildfüllend die reduzierte Ästhetik verdrängt und für einen sensationellen Moment sorgt. → Abb. 6

#### Schablonenkolorierung: organisches Ganzes

Früh schon bekam die Handkolorierung Konkurrenz von der Schablonenkolorierung. Es versteht sich von selbst, dass das bildweise und daher ungemein aufwendige Bemalen von

Filmen nicht für die Massenproduktion geeignet war. Deshalb ging man früh dazu über, eine mechanisierte Methode zu entwickeln. Für die Schablonenkolorierung schnitt man aus Kopien mit einem Skalpell Konturen aus, durch die sich die Farben dann Schritt für Schritt auf das zu färbende Positiv auftragen liessen, beispielsweise mithilfe eines farbgetränkten Samtbands. → Abb. 7 In der Innendekoration, aber auch in Graffiti ist Schablonenmalerei bis heute üblich. Nicht anders muss man sich die Technik für den Film vorstellen.

Reiseberichte, historische Dramen, phantastische Geschichten, ornamentale Top-Shots, exotische Schauplätze, Modeschauen und Innenarchitektur: Den Anwendungsgebieten der Schablonenkolorierung scheinen kaum Grenzen gesetzt zu



Original film

Red



Blue

Brown



Green

Yellow

7

sein, dies auch wegen ihrer zeitlich und räumlich viel grösseren Verbreitung. Führend in der Produktion war die französische Firma Pathé, gefolgt von Gaumont, ebenfalls aus Frankreich, wobei sich die Stile deutlich unterscheiden. Pathé hatte ein breites Spektrum an Themen mit jeweils passenden Farbschemen, während Gaumont vor allem für seine historischen Dramen von grosser Opulenz bekannt war.

Dieser Text bietet weder den Platz noch erhebt er den Anspruch, die Vielfalt von schablonenkolorierten Filmen auch nur annähernd abzubilden. Vielmehr geht es im Folgenden darum, deren Faszinosum exemplarisch zu ergründen.

Eine ornamentale Linie, die an die handkolorierten Filme anknüpft, findet sich in *La fée aux fleurs* (F 1905) oder in *La danse du diable* (F 1904, Gaston Velle) sowie in den vielen Filmen, die Segundo de

Chomón gestaltet hat: Les Kiriki, Acrobates japonais oder Les chrysanthèmes. De Chomón galt als Pionier der Schablonenkolorierung und hat einen eigenen Stil entwickelt, der einen exotisch anmutenden ornamentalen Exzess mit einer strengen grafischen Bildkomposition in der Fläche verbindet. → Abb. 8 De Chomóns Werk ist noch wenig erforscht, Minguet Batllori beschreibt es als eine Verschränkung von Zirkus und Trickfilm mit phantastischen Elementen. Die burlesken Einlagen sind deutlich und äussern sich oftmals in ungewöhnlichen Perspektiven.



8a



8b



8c



9a



9b

Dazu gehören Anordnungen von Bild im Bild, mit Schichtungen und Tableaux vivants. Im Unterschied zur strengen Teilung von Farb- und Schwarzweissflächen in den handkolorierten Beispielen zeichnen sich die schablonenkolorierten Filme durch strukturierte Graustufen aus, die sich mit dem Farbauftrag verbinden. In Handbüchern der Zeit wird daher auch empfohlen, die Kopien mit flachen Kontrasten zu entwickeln, damit die Transluzenz der Farben mit dem Silberbild ein organisch wirkendes Ganzes erzeugt. Nicht immer sind alle Flächen koloriert, aber doch sehr oft und vor allem in späteren Filmen der zwanziger Jahre fast durchgängig.

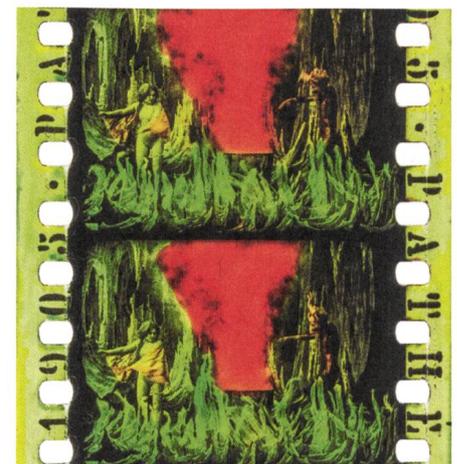
#### Multiplizierte Attraktion

Schon in frühen Filmen finden sich Kombinationen von Schablonenkolorierung mit Virage oder Tonung, das heisst mit monochromer Einfärbung des Filmstreifens. *Virage*

durchdringt den gesamten Film mit Farbe, als Resultat des Eintauchens in ein Farbbad, sichtbar an den hellen Stellen des Bilds und im Perforationsbereich. → Abb. 9a Die *Tonung* erfordert einen chemischen Prozess, bei dem Silber durch eine farbige metallische Verbindung ersetzt wird und daher die dunklen Stellen in Farbe erscheinen. → Abb. 9b Für beide Verfahren musste man die Kopien in einzelne Teile auftrennen, um sie partienweise einzufärben.

Wenn Schablonenkolorierung und Virage oder Tonung gleichzeitig das Bild überziehen, kann von restriktivem Modus jedenfalls kaum mehr die Rede sein, vielmehr wird ungehemmt dem Farbezess gefrönt, jedenfalls in Filmen des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts.

L'antre infernal (F 1905, Gaston Velle) mit orange-rosa oder lindgrüner Virage und knallroter Schablonenkolorierung oder blauer Virage und grüner Schablonenfarbe: Es sind zwar wenige Farbkombinationen, aber keineswegs zarte Pastelltöne, sondern stark gesättigte



10

Primärfarben, die einen hochgradig bunten Eindruck erzeugen. Feuer und Explosionen sind beherrschende Motive in diesen phantastischen Universen, in denen der Teufel Urstand zu feiern scheint. Grobe Texturen im Vorder- und Hintergrund lassen die Figuren annähernd im Farbezess abtauchen, zumal sie sich farblich kaum abheben. Die sorgsam gepflegte Dominanz des menschlichen Körpers, die sich im handkolorierten Film fand, ist aufgehoben zugunsten übergreifender Bildzonen, in denen das Feuer die zentrale Position einnimmt, selbst wenn es Ton-in-Ton mit dem Hintergrund gehalten ist. → Abb. 10



11

Noch drastischer fällt die Farbgebung in *Le pied de mouton* (F 1907, Albert Capellani) aus, wo sich rot-orange Zwischentitel mit grün- und sepiagetonten Partien abwechseln. Es ist allerdings anzunehmen, dass die grüne Tonung im Projektorlicht dunkler ausfällt und daher die Sättigung gedämpft wird. Überhaupt ist die authentische Farberscheinung in der zeitgenössischen Kinoprojektion eine noch ungelöste Fragestellung der Wiedergabe von historischen Farben, gerade auch für den nun notwendigen Digitalisierungsprozess. → Abb. 11



12

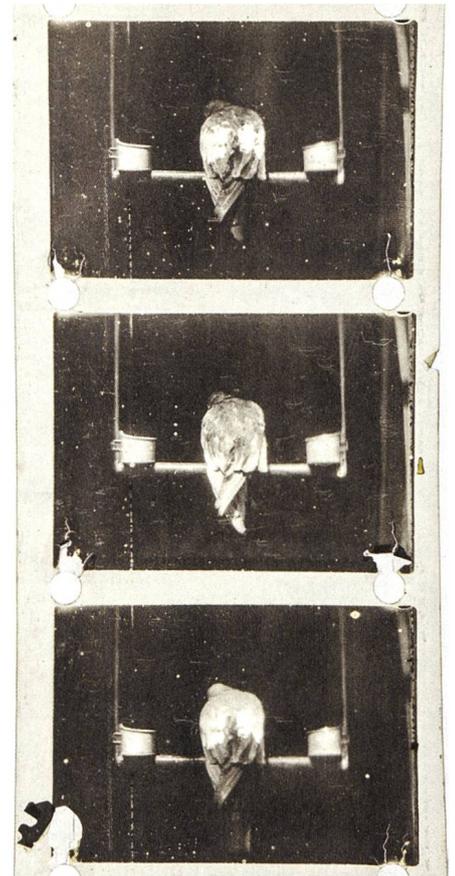
#### Narrative Funktion und piktorialer Realismus

Ab den zehner Jahren beginnt die Attraktion der Farbe zurückzutreten hinter eine narrative Funktionalisierung einerseits oder einen dokumentarisierenden Modus andererseits, der Farbe als notwendiges Element eines piktorialen Realismus versteht, den auch Bregt Lameris in ihrem Text zu *Pathécolor* (in: *Living Pictures: The Journal of the Popular and the Projected Image Before 1914*, vol.2, no.2, 2003) herausarbeitet.

*Cyrano de Bergerac* (I/F 1923, Augusto Genina) war ein durchgängig getonter und schablonenkolorierter Film, von dem sich Fragmente in der ursprünglichen Farbe unter anderem am George Eastman House in Rochester und im EYE-Filmuseum in Amsterdam finden. Es sind Bildeindrücke von poetischer Schönheit. Mit ihrem weichen, diffus modellierenden Licht und dem Vignettierungseffekt gemahnen sie an die Tradition des Piktoralismus in der Fotografie. Jedes Bild ist ein malerisches Tableau in gedämpfter Sepiatonung mit gebrochenen oder eher pastellfarbenen Tönen in der Schablonenkolorierung, wobei sich die derberen, humoristischen Passagen durch eine grellere Farbgebung abheben. → Abb. 12

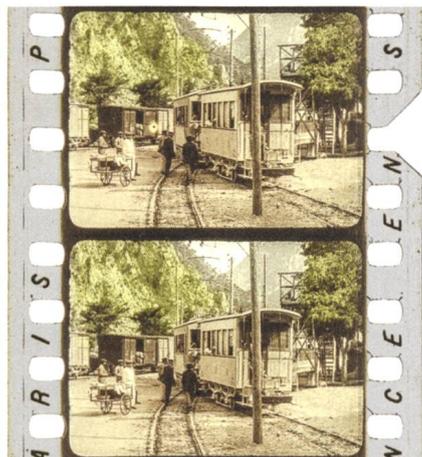
Während phantastische und exzessive Modi zu überwiegen scheinen, hatten Filmfarben von Anfang an auch dokumentarische Funktionen. Farbe, so dieser Strang der Argumentation, vervollständigt den Realitätseffekt der filmischen Abbildung. Vor allem die mimetischen Verfahren, besonders Kinemacolor

und dessen noch wenig erfolgreiche Vorläufer, wurden mit diesem Anspruch entwickelt. Vor wenigen Jahren ist der angeblich allererste Farbfilm einer staunenden Öffentlichkeit vorgestellt worden, *Parrot on the Perch* von 1902. Allerdings ist ein solches Verfahren in einer Patentschrift von 1898 durch den Erfinder Hermann Isensee bereits beschrieben, nur sind Filmexperimente mit Isensees Technik bisher nicht überliefert. Wie bei Clerk Maxwell wurde dabei das Lichtspektrum in drei Bereiche zerlegt, und zwar sequenziell, sodass drei aufeinanderfolgende Bilder die Farben Rot, Grün und Blau darstellen. Für die digitale Rekonstruktion der Farbe liessen sich die schwarzweissen Teilbilder digitalisieren und wieder zu einem Farbeindruck zusammenfügen. → Abb. 13



13

Besonders Schablonenkolorierung hat man als Substitut für einen funktionierenden mimetischen Farbprozess eingesetzt. Aus der Schweiz hat ein Film mit dem deutschen Titel Schweizer Bilderbogen im Bestand der Stiftung Deutsche Kinemathek überlebt. Der französische Originaltitel des Films aus der Produktion von Pathé ist bisher nicht bekannt. Die Kopie enthält eine Randbeschriftung, nach der sie in der Schweiz nicht gezeigt werden durfte. → Abb. 14



14

In den Bildern wird eine historische Schweiz sichtbar, die in wunderbar in die Tiefe komponierten Anordnungen die Faszination für den aufkommenden Tourismus und die technischen Errungenschaften des Brückenbaus und der Eisenbahn feiern. In für die Zeit ungewöhnlich feinkörnigen Bildern, in denen viele Details der Landschaften und Architekturen in subtilen Graustufen sich mit den eher zarten, wenig gesättigten Farben verbinden, erhält die Vergangenheit eine bemerkenswerte Präsenz und Klarheit.

Diese avancierte Qualität wird sofort deutlich, wenn man diese Bilder mit den wenigen Fragmenten vergleicht, die aus dem Film Roald Amundsen's North Pole Expedition (Norwegen 1924) erhalten sind, ebenfalls im Bestand der Deutschen Kinemathek in Berlin. → Abb. 15

Es ist unklar, ob der Eindruck vor allem den Zerfallerscheinungen oder schon einer inhärenten Eigenschaft geschuldet ist, jedenfalls muten die fernen Zeiten und Orte wesentlich entrückter an. Sie entfalten eine eigene, fast phantasmagorische, opake Qualität. Ohne genauere chemisch-physikalische Analyse lässt sich nicht bestimmen, ob



15

die Farbverläufe von Hellblau nach Gelbgrün intendiert waren oder ob es sich nur um eine Veränderung der Tonung handelt, die man im Fachjargon *Leaking* nennt, also ein Diffundieren der Farbstoffe in benachbarte Felder. Auf der Oberfläche und teilweise auch im Bild zeigt sich eine starke Aussilberung, wobei das Silber durch Oxidationsprozesse in allen Farben schillert. Dieser Verfallsprozess bringt in Teilen eine Solarisation mit sich, sodass sich das Bildpositiv partiell in ein Negativ wandelt.

#### Herausforderung an die Digitalisierung und Restaurierung von (frühen) Farbfilmen

Wie eingangs erwähnt, müssen die frühen Filme nun digitalisiert werden, damit sie zirkulieren können. Daher könnte sich mit der Digitalisierung des Films der Zugang zu historischen Filmfarben radikal verändern, denn im Unterschied zu fotochemischen Duplikationsverfahren, die hier nicht weiter erörtert werden, lassen sich mit digitalen Techniken die meisten frühen Filmfarben theoretisch sehr gut abbilden. In der Praxis jedoch sind die Prozesse sehr viel komplexer, und wir stehen überhaupt erst am Anfang eines auch wissenschaftlich fundierten Zugangs zu den Fragestellungen, die sich daraus ergeben.

Die Herausforderungen beginnen damit, dass professionelle Filmscanner nicht für historisches Filmmaterial entwickelt worden sind, jedenfalls die Mehrheit nicht. Daher sind sie für gewisse Spektren, die in den noch nicht standardisierten Farben des frühen Films vorkommen, regelrecht farbenblind. So gut wie alle Scanner verfälschen zudem den Farbeindruck massgeblich, sodass die gescannten Filme im Postproduktionsprozess signifikant farbkorrigiert werden müssen. Aber wie?

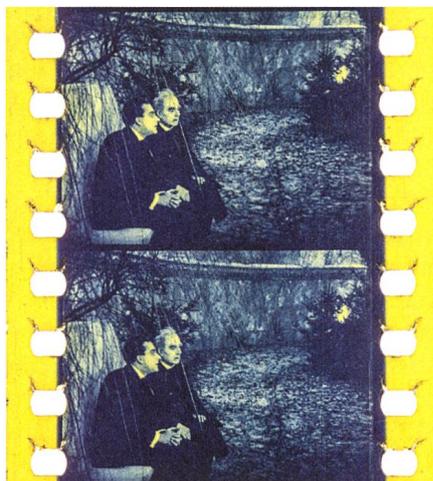
Um diese Frage zu erörtern, ist ein kleiner Exkurs notwendig. Farbe ist prinzipiell ein Konstrukt des visuellen Systems, das in einer bestimmten Art und Weise auf einen physikalischen Reiz aus der äusseren Welt reagiert. Der Farbeindruck oder die Farberscheinung ist daher einerseits als ein Zusammenspiel zwischen Oberflächeneigenschaften

von Objekten und dem darauf scheinenden Licht zu verstehen, andererseits durch Eigenschaften eben dieses visuellen Systems, das sowohl durch physiologische Gegebenheiten wie auch durch höhere Prozesse der Reizverarbeitung gegeben ist. Technische Farbabbildungsprozesse sind in groben Zügen dem visuellen System nachempfunden, dies gilt übrigens für alle Medientechnologien, die die Sinne ansprechen, aber sie berücksichtigen nur basale Funktionen des physiologischen Apparats.

Farberscheinung – *color appearance* – bedeutet daher die Wahrnehmung von Farbe unter bestimmten Betrachtungsbedingungen. Auch Scanner sind, wenn man so will, durch gewisse Betrachtungsbedingungen charakterisiert, die sich aus ihren physikalischen Funktionsprinzipien ableiten lassen. Diese Funktionsprinzipien unterscheiden sich markant von den Wiedergabeprozessen einer Kinoprojektion. Wenn es um historische Aufführungspraxen geht, kommt erschwerend hinzu, dass die Kinoprojektion weder wirklich standardisiert war noch im Detail bekannt ist. Dieser performative Aspekt, also die Aktualisierung der Filmfarbe in einem bestimmten Aufführungskontext, ist die eine Seite des Problems einer authentisch wirkenden Farbrekonstruktion.

#### Auf den Spuren von Dr. Caligari: ein Fallbeispiel

Die zweite Herausforderung ergibt sich aus der Vielfalt und der Instabilität der überlieferten Filmelemente. Dies lässt sich anhand der digitalen Restaurierung von *Das Cabinet des Dr. Caligari* (D 1919, Robert Wiene) sehr schön zeigen. Anlass für die erneute Restaurierung 2015, die Anke Wilkening für die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung verantwortet hat, war das schwarzweisse Kameranegativ, das zu grossen Teilen im Bundesarchiv Filmarchiv in Hoppegarten bei Berlin wieder aufgefunden, aber noch nie für die Restaurierungen herangezogen wurde. Dieses Negativ hat man für die digitale Restaurierung gescannt. Für die Farbreferenzen hat Wilkening sämtliche bekannten Kopien aus den ersten Jahren zusammengesucht, um eine



Vorstellung von den verwendeten Farbschemas zu bekommen, denn eine zeitgenössische deutsche Kopie scheint nicht überliefert zu sein.

Zwei Kopien stammen ursprünglich aus Montevideo, befinden sich nun im Filmmuseum Düsseldorf beziehungsweise in der Cineteca di Bologna, weitere Kopien kamen von der Cinémathèque française, vom British Film Institute und von der Cinémathèque royale de Belgique.

→ Abb. 17 Zusätzlich zur Dokumentation der Kopien mit einem standardisierten Aufnahmeverfahren haben wir im Schweizer Forschungsteam des KTI-Projekts DIASTOR chemophysikalische Analysen vorgenommen, um die Genealogie der Kopien zu untersuchen. Spezielle Aufmerksamkeit haben wir bei der fotografischen Dokumentation den Schnittstellen gewidmet. Ähnlich einem Indizienprozess liessen sich damit verschiedene Spuren zusammenführen. So zeigen die hier abgebildeten Schnittstellen eindeutig, dass die beiden südamerikanischen Kopien → Abb. 17a / b früher zu datieren sind, da sie Schnittstellen innerhalb einer einzigen Virage aufweisen, die später einkopiert sind. Aus diesen Spuren setzte sich eine Farbreferenz zusammen, die sich schliesslich in der Farbbestimmung digital auf den Schwarzweiss-Scan übertragen liess. In der Rahmenhandlung war dies eine Kombination aus orange-dunkelgelber Virage mit dunkelblauer Tonung, während die Segmente der Binnenerzählung lediglich viragiert waren.

#### Materialität und Digitalisierung

Aus verschiedenen Gründen sind Digitalisierungen kein Ersatz für analoge Kopien, geschweige denn für Kameranegative. Digitalisierungen sind immer nur Momentaufnahmen und derzeit noch stark von technischen Limitationen gesteuert. Es sind Aufnahmen von historischem Filmmaterial unter bestimmten Betrachtungsbedingungen, die die Materialität des Films nicht abbilden können. Denn diese Materialität besteht aus dem spezifischen, dreidimensionalen Schichtaufbau der Filme, aus Trägermaterialien, Emulsionen, Farbstoffen oder Pigmenten, Silber



17a



17b



17c



17d



17e

oder anderen metallischen Verbindungen. Im Perforationsbereich, der in vielen Digitalisierungsverfahren abgeschnitten wird, finden sich wichtige Hinweise zur Geschichte und Genealogie des Materials. Wenn der Randbereich nicht ebenfalls im Digitalisat erfasst ist, wird daher eine zentrale restaurierungsethische Forderung von Digitalisierungen a priori missachtet, nämlich der Erhalt des Werks in seiner Integrität und Authentizität.

Bis heute übliche Praktiken, die historische Filme vernichten, sobald sie umkopiert oder digitalisiert sind, sind aus diesen Gründen zu verurteilen. Nicht zuletzt geht es auch darum, die Filme mit zukünftigen, besseren Verfahren erneut zu digitalisieren. Aber ohne politisch unterstützte nationale Digitalisierungsstrategie lassen sich diese Erkenntnisse nicht in die Praxis umsetzen, denn es ist ein anspruchsvoller, kostspieliger Prozess, der nur Sinn ergibt, wenn sowohl die finanziellen Mittel wie auch die Qualitätsstandards definiert sind.

An verbesserten, nachhaltigen Digitalisierungsverfahren, aber auch am politischen Bewusstseinsprozess arbeiten wir im neuen Forschungsprojekt «ERC Advanced Grant FilmColors» weiter, damit diese wunderbaren Farbfilm endlich sichtbar und einem breiteren Publikum zugänglich werden. ×

- Alle Originalfilmstreifen wurden von Barbara Flückiger fotografiert.
- Alle Bilder aus *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, D 1919) – © Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung
- 1 *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, D 1919) – Source: Archivo Nacional de la Imagen – Sodre, Montevideo/ Cineteca di Bologna.
- 2 Clerk Maxwells Fotografie-Experiment
- 3 Applizierte Farben
- 4 Beginning of the Serpentine – Library of Congress.
- 5 Métamorphoses du papillon (Gaston Velle, F 1904) – Library of Congress.
- 6 Little Nemo (Winsor McCay, USA 1911) – The Museum of Modern Art Department of Film.
- 7 Schablonenkolorierung. Quelle: Coe, Brian (1981): *The History of Movie Photography*. Westfield, N. J.: Eastview Editions.
- 8a Nitratfilm: *La fée aux fleurs* (1905) – Pathécolor in the nitrate frame collection at George Eastman House Moving Image Collection.
- 8b *La danse du diable* (1904) – EYE Film Institute Amsterdam. Film: [Kleurenpracht].
- 8c *Les chrysanthèmes* (Segundo de Chomón, F 1907) – Library of Congress.
- 9a *Der Märchenwald, ein Schattenspiel* (D 1919) – Deutsche Kinemathek, Berlin.
- 9b *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, D 1919) – Cinémathèque française, Paris.
- 10 *L'antre infernale* (Gaston Velle, F 1905) – The Museum of Modern Art Department of Film.
- 11 *Le pied de mouton* (Albert Capellani, F 1907) – Library of Congress.
- 12 *Cyrano de Bergerac* (Augusto Genina, I 1923) – George Eastman House Moving Image Collection.
- 13 *Parrot on the Perch* (GB 1902) – British Film Institute National Archive.
- 14 *Schweizer Bilderbogen* (CH ca. 1912–1914) – Deutsche Kinemathek, Berlin.
- 15 *Roald Amundsen's North Pole Expedition* (N 1924) – Deutsche Kinemathek, Berlin.
- 16 Unterschiedliche Einfärbung von *Das Cabinet des Dr. Caligari*
- 17 Kopien von *Das Cabinet des Dr. Caligari* aus den Archiven:
- 17a Archivo Nacional de la Imagen – Sodre, Montevideo/ Cineteca di Bologna.
- 17b Filmmuseum Düsseldorf.
- 17c Cinémathèque française, Paris.
- 17d British Film Institute National Archive.
- 17e Cinémathèque royale de Belgique, Brussels.

→ Timeline of Historical Film Colors  
 Barbara Flückiger hat eine interaktive Online-Ressource zu historischen Farbfilmprozessen konzipiert, die Timeline of Historical Film Colors <http://zauberklang.ch/filmcolors/>, die sie seit 2012 kontinuierlich weiterentwickelt. Derzeit umfasst sie einen historischen Überblick von der Frühzeit der Farbenfotografie im 19. Jahrhundert bis zu den chromogenen Verfahren in den letzten Jahrzehnten der analogen Farbfilmverfahren. Die Timeline umfasst mehr als 230 Einzeleinträge und rund 5000 Fotografien von historischen Farbfilmmaterialien, Kurzbeschreibungen, Film- und Bibliografien, Links und Downloads von einschlägigen Texten.

# Der Spoiler

The Silence of the Lambs (1991)  
 Regie: Jonathan Demme;  
 Buch: Ted Tally, nach dem Roman  
 von Thomas Harris; Darsteller  
 (Rolle): Anthony Hopkins  
 (Hannibal Lecter), Jodie Foster  
 (Clarice Starling), Scott Glenn  
 (Jack Crawford)

## Das Schweigen der Logik

Wohl kaum ein Genre baut so sehr auf Plottwists und falsche Fährten wie der Psychothriller. So schwierig diese Kategorie grundsätzlich auch zu fassen ist, lässt sie sich doch durch etwas Gemeinschaftliches definieren: Was Filme wie *Psycho*, *The Parallax View*, *Basic Instinct* oder *Shutter Island* verbindet, ist, dass sie den Zuschauer fortlaufend an der Nase herumführen und seine Vermutungen über die weitere Entwicklung des Plots ins Leere laufen lassen. Alfred Hitchcock machte in *Psycho*, dem Urfilm des Genres, bereits eine ziemlich freche Vorgabe, als er die vermeintliche Hauptfigur Marion Crane in der Mitte des Films einfach niederstechen liess. Wer glaubte, es gehe dem Meister des Suspense um die Geschichte einer Sekretärin, die sich 40 000 Dollar unter den Nagel reisst, sah sich getäuscht. Die wahre Hauptfigur von *Psycho* ist natürlich Norman Bates, Marions Beute dagegen landet bald im Sumpf. Martin Scorseses *Shutter Island*, der in vielem ohnehin wie eine unbeabsichtigte Hitchcock-Parodie wirkt, setzte noch einmal einen drauf: Zwar schafft es der von Leonardo DiCaprio gespielte Protagonist mehr oder weniger unbeschadet bis zum Ende, der Kriminalfall, den er aufklären will, existiert aber nur in seinem kranken Kopf.

Auch ein anderer Klassiker des Genres spielt mit falschen Karten und erzählt in Wirklichkeit eine ganz andere Geschichte, als er vorgibt. Die Rede ist von Jonathan Demmes *The Silence of the Lambs*, der vor 25 Jahren – am Valentinstag 1991, um genau zu sein – in die US-Kinos kam. Der Film war nicht nur an der Kinokasse sowie bei der Kritik äusserst erfolgreich und heimste Oscars in den fünf

Königsdisciplinen ein, er sorgte auch für eine regelrechte Schwemme von genialen Serienmördern und nicht minder cleveren Profilern. Von Kevin Spacey in *Seven* bis zu Michael C. Hall in *Dexter* – sie alle sind Nachkommen von Anthony Hopkins' diabolischem Hannibal Lecter.

Ganz zu schweigen von den verschiedenen Prequels und Sequels zu Demmes Film. *Hannibal*, Ridley Scotts Fortsetzung aus dem Jahre 2001, zeigt bereits im Titel an, was die eigentliche Faszination von *The Silence of the Lambs* und damit auch die nachhaltige Wirkung des Films ausmachte: die Figur des kannibalischen Psychiaters Hannibal Lecter. Er ist das Zentrum des Films, sein Mastermind und Strippenzieher. Es ist seine Figur und natürlich vor allem Hopkins' Interpretation dieser Rolle, die die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zieht und gekonnt davon ablenkt, wie unglaublich konstruiert und nachgerade absurd Ted Tallys Drehbuch aufgebaut ist.

Wir erinnern uns: Die ehrgeizige FBI-Anwärtlerin Clarice Starling wird von ihrem Vorgesetzten Crawford zu Lecter geschickt; angeblich, weil sich dieser von einer Befragung Lecters Erkenntnisse für seine aktuellen Ermittlungen erhofft. Crawford ist nämlich hinter Buffalo Bill her, einem Killer, der seine Opfer mit Vorliebe häutet. Allerdings spielt Crawford nicht mit offenen Karten. Nicht nur hofft er, dass Lecter auf die junge Frau besser ansprechen wird als auf frühere Polizisten, er scheint zudem von Anfang an zu ahnen, dass der seit Jahren eingekerkerte Psychopath das FBI zu Bill führen kann. Eine Ahnung, die sich als begründet erweisen wird, denn tatsächlich war Bill einst bei Lecter in Behandlung.

«It takes one to know one», besagt ein englischsprachiges Sprichwort, und just dies ist der Clou von *The Silence of the Lambs*: Lecter weiss von Anfang an, wer der Mörder ist. Das ist nicht nur ziemlich unplausibel, sondern im Grunde auch eine schlechte Ausgangslage für ein spannendes Drehbuch. Lecter müsste nur mit dem Namen herausrücken, und schon wäre der Fall gelöst. Da Lecter aber Sinn für Dramaturgie und in seiner Zelle

ohnehin nicht allzu viel zu tun hat, entscheidet er sich für ein unterhaltendes Spielchen. Wenn Clarice ihm ihr Kindheitstrauma enthüllt, revanchiert er sich mit Hinweisen zur wahren Identität Bills. Oder in den Worten des humanistisch gebildeten Lecters: «Quid pro quo.»

Das Kino hat von jeher eine Vorliebe für geniale Bösewichte, und mit Lecter hält dieser Typus auch im Serial-Killer-Film Einzug. Faszinierte Norman Bates durch seine Janusköpfigkeit und *Leatherface* aus *The Texas Chain Saw Massacre* durch seine grotesk überzeichnete Unmenschlichkeit, gesellt sich in *The Silence of the Lambs* eine verfeinerte Kultiviertheit hinzu. Lecter liebt klassische Musik und die Kunst der Renaissance, er liest in seiner Zelle Lyrik, ist ein vollendeter Zeichner – und verspeist Menschen. Anders als viele seiner Vorgänger, aber auch als Bill, scheint er nie der Sklave seiner Triebe zu sein. Seine Handlungen entstehen nicht aus dem Affekt heraus, sondern sind stets genau kalkuliert.

Wie weit Lecter vorausplant, zeigt sich, als er Clarice mit dem ersten Hinweis versorgt. Dieser führt sie zu einem abgetrennten Kopf in einem Lageraum. Das Haupt gehört Benjamin Raspail, der einst Bills Liebhaber war. Zwar sind sich die verschiedenen Filme und Thomas Harris' Romanvorlage uneins darüber, ob Bill oder Lecter Raspail auf dem Gewissen hat, sicher ist aber, dass Lecter dessen Überreste inklusive aparter Requisiten wie einer kopflosen Kleiderpuppe in dem Lagerraum arrangiert hat. Und wozu das? Wusste er schon damals, dass aus Bill ein Serienmörder werden und ihm die Leiche von dessen Geliebten im Geschacher mit dem FBI Jahre später gute Dienste leisten würde?

Der Kopf im Warenlager ist eine der Absurditäten im Drehbuch, aber eine effektvolle, denn sie unterstreicht nicht nur, wie gerissen und vorausschauend Lecter agiert, sondern macht zudem deutlich, dass *The Silence of the Lambs* in seinem Kern nicht davon handelt, wie Clarice Bill zur Strecke bringt, sondern wie Lecter die FBI-Agentin benutzt, um seinen Ausbruch in die Wege zu leiten. Einen Ausbruch, der sich bei genauerer Betrachtung ebenfalls als wenig plausibel entpuppt. Aber um Logik und Wahrscheinlichkeit geht es bei *The Silence of the Lambs* ohnehin nicht. Sowohl Lecter als auch der Film wissen, dass es weitaus wichtiger ist, sich als clever zu inszenieren, als tatsächlich clever zu sein.

Simon Spiegel





# Graphic Novel

Robert Kirkman, Paul Azaceta:  
 Outcast 1: Im Reich der Finsternis,  
 Hardcover, 160 Seiten, Cross Cult Verlag,  
 ISBN 978-3-86425-667-1

Robert Kirkman, Paul Azaceta:  
 Outcast 2: Unermesslicher und endloser Zerfall,  
 Hardcover, 160 Seiten, Cross Cult Verlag,  
 ISBN 978-3-86425-805-3

Band 3 erscheint am 29. August 2016.

## Besessenheit, in unmöglichen Farben



Und dann, als er schon hatte gehen wollen, dreht er sich doch einmal um, schaut zurück, und jetzt erst sieht er sie, die andern, die an der Tankstelle stehen und ihn anstarren, nachts, im Neonlicht und Regen. Das Grauen kommt näher. Es ist schon da. Um mich herum.

«Unermesslicher und endloser Zerfall» heisst der zweite Band in der Comicreihe «Outcast», in dem diese Szene auftaucht, und sie zeigt exemplarisch, wie unerlässlich der vom Titel versprochene Zerfall ist: Die Zerrüttung ist nicht nur physischer, sondern auch psychischer Natur, und sie beschränkt sich nicht auf einen allein. Sie ist ansteckend. Und sie überträgt sich auch auf die Leser.

Eine Horrorgeschichte, die wirklich Angst macht, wollte Robert Kirkman erzählen, den man sonst vor allem für seine Comicreihe «The Walking Dead» (und der darauf basierenden Fernsehserie) kennt. Doch während sich in «The Walking Dead» die Bedrohung im Aussen verkörpert und in den durch eine postapokalyptische Landschaft marodierenden Zombies, steckt sie in «Outcast» im eigenen Körper und in den Zimmern eben jenes Hauses, in dem man aufgewachsen ist.

Seitdem er erlebt hat, wie offenbar durch seine Gewalt die Besessenheit aus dem Körper seiner Mutter als schwarzer, zäher Schmutz fuhr, hat Kyle Barnes das Schlafzimmer, in dem dies geschah, nie mehr betreten. Das traumatische Erlebnis und seine rätselhafte Beteiligung daran hat Kyle zum Ausgestossenen gemacht, zum «Outcast». Da bittet ihn ein Priester, der sich vergeblich darum bemüht, einen kleinen Jungen von einem Dämon zu befreien, um Hilfe beim Exorzieren. Doch bald setzt die Erkenntnis ein, dass offenbar viel mehr Menschen besessen sind, als der Priester bisher ahnte, und dass jene, die er rettet zu haben glaubte, sich in Wahrheit nur mit dem Dämon in ihrem Innern abgefunden haben.

Während die mittlerweile sich über mehr als 150 Hefte erstreckende Serie «The Walking Dead» der seriellen Logik endloser Fortsetzbarkeit gehorcht, herrscht im Gegensatz dazu im kammerspielartigen «Outcast» erstickende Klaustraphobie. Die Erzählung expandiert nicht, sie verdichtet sich vielmehr laufend, indem sie immer weitere Schichten der Figuren aufdeckt, so, als würde man eine Zwiebel schälen. Zu dieser Technik der Verdichtung passt denn auch, dass selbst der Teufel, gegen den unsere beiden Exorzisten anzukämpfen haben, nicht etwa aus einem ominösen Jenseits heraus agiert, sondern sich ebenfalls in unmittelbarer Nähe aufhält: als unheimlich lächelnder Nachbar gleich im Haus gegenüber.

Dass sich diese beengende Atmosphäre so virtuos auf die Leser überträgt, hängt indes nur zum Teil an Kirkmans verdichtetem Skript, sondern besonders an den Zeichnungen des noch verhältnismässig wenig bekannten Paul Azaceta. Seine verschatteten Bildpanels mit ihren obskuren Räumen und verdeckten Gesichtern, von

denen man manchmal nur ihr Grinsen sieht, ähneln jenem Blick der Kinder, wenn sie im Dunkel des Kinderzimmers Gestalten zu erkennen glauben. Und immer wieder legt Azaceta über die Bildpanels einer Seite weitere kleine Bildfenster, die wie Grossaufnahmen im Film expressive Details ausschneiden: ein heimlicher Seitenblick, ein Schmutzleck auf dem Tisch, eine ausgestreckte Hand, ein zusammengekniffener Mund. So imitiert die Seitengestaltung, in der noch winzigste Gesten schmerzhaft scharf hervorgehoben werden, jene Hypersensibilität, unter der auch die Besessenen leiden und weswegen sie sich nicht von Kyle berühren lassen wollen.

Der Teufel steckt im Detail und dessen Bild. Die Blitzbilder, die zwischen den Panels auftauchen, sind nichts anderes als eine ins Visuelle übertragene Heimsuchung. Nicht umsonst hat Paul Azaceta auf William Friedkins *The Exorcist* als eine der (offensichtlichen) Inspirationen für die Gestaltung von «Outcast» hingewiesen. Auch Friedkins Film inszeniert die Heimsuchung des Teufels als eine, die auch vor der Inszenierung selbst nicht haltmacht: Immer wieder wird der Film von Flash Frames mit der Fratze eines Dämons durchzuckt, gerade so, als seien nicht nur die Filmfiguren, sondern das Medium selbst vom Teufel besessen.

Das vielleicht aber überragendste Element bei der Kreation dieser einzigartigen, beunruhigenden Atmosphäre von «Outcast» stammt indes von einer Künstlerin, die leider nicht mal auf den Buchdeckeln des Comics erwähnt wird. Die Koloristin *Elizabeth Breitweiser* malt diese ersticken- de Welt in merkwürdig verschobenen, gleichsam kranken, verwesenden Farben aus, die einen an jene unmöglichen Farben erinnern könnten, wie sie H. P. Lovecraft in «The Colour Out of Space» beschreibt: «Keine vernünftigen, gesunden Farben waren zu sehen, ausser am Gras und den Blättern der Bäume; aber überall fanden sich diese hektischen, prismatischen Varianten eines zugrundeliegenden, krankhaften Farbtons, die nicht der Skala der auf der Erde vorkommenden Färbungen angehörten.» Breitweisers aussergewöhnliche Farben sind es denn auch, die einem wohl als Erstes ins Auge stechen, wenn man in «Outcast» blättert, und sie sind es zugleich auch, die den Leser noch am längsten verfolgen.

Nicht zuletzt wegen dieses besonderen Looks, von dem die Comicreihe vor allem lebt, stimmt einen die Aussicht eher skeptisch, dass, wie zuvor schon aus «The Walking Dead», auch aus «Outcast» eine Fernsehserie gemacht wird (Start am 3. Juni 2016, auf Cinemax). Was an Trailern von dieser Serie bislang zu sehen war, mutet in seiner Bildgestaltung erschütternd konventionell an. Von Besessenheit ist dort jedenfalls kaum etwas zu spüren.

Johannes Binotto

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

Double Indemnity

Regie: Billy Wilder; Buch: Billy Wilder, Raymond Chandler,  
nach dem gleichnamigen Roman von James M. Cain;

Kamera: John Seitz; Musik: Miklós Rózsa.

Darsteller (Rolle): Barbara Stanwyck (Phyllis Dietrichson),  
Fred MacMurray (Walter Neff), Edward G. Robinson  
(Barton Keyes). Produktion: Paramount Pictures.  
USA 1944. Dauer: 107 Min.

## Barbara Stanwyck



Wenn sich ein schwer verletzter Mann in einem Schwarzweissfilm nachts in sein Büro schleppt und dort scheinbar emotionslos sein Mordgeständnis ins Diktiergerät spricht, dann wissen wir: *Film noir!* – Aber als Billy Wilder 1944 *Double Indemnity* drehte, war der *Film noir* kein etabliertes Genre und seine Filmsprache folglich nicht definiert. Es ist also noch von entscheidender Bedeutung, wie Billy Wilder und Raymond Chandler diesen mörderischen Komplott erzählen: Sie setzen uns den Versicherungsagenten Walter Neff als beschreibenden und kommentierenden Erzähler vor die Nase. Wir erleben die Story konsequent aus seiner Sicht. Immer wieder verlangt deshalb das Drehbuch, dass die Kamera Neffs Point of View einnehme. Beispielsweise wenn Phyllis Dietrichson zum ersten Mal, in ein Badetuch gewickelt, am oberen Absatz der Treppe ihres Hauses auftaucht. Besondere Kunstfertigkeit als Verführerin braucht Phyllis wahrlich keine, denn Neff steht die Lüsternheit ins Gesicht geschrieben, noch bevor sie zum Sirenenengesang ansetzen kann. Daraufhin führt das Hausmädchen Neff zum Warten ins Wohnzimmer: «Dort hinein, aber sie halten den Alkohol verschlossen.» Darauf Neff lässig: «Schon okay. Ich habe immer meine eigenen Schlüssel dabei.»

Das darauffolgende legendäre Close-up von Phyllis Füßen samt Fusskettchen ist nichts anderes als Neffs unverschämt zudringlicher Blick. Und danach setzt er sich rotzfrech auf die Armlehne des ihm angebotenen Sessels. Längst sind alle Zweifel ausgeräumt: Neff ist sprungbereit auf Beute aus. Und er drückt unverhohlen aufs Gas. So sehr, dass ihn Phyllis daran erinnern muss: «Es gibt eine Geschwindigkeitsbegrenzung in diesem Staat, Mr. Neff. 45 Meilen pro Stunde.» – «Und wie schnell war ich, Officer?» – «So um die 90.»

Was meist als anzügliche Unterwanderung der Zensur verstanden wird, kann man auch als letztlich hilflosen Versuch deuten, Neff zurückzubinden. Allein: Von solchen Subtilitäten lässt sich dieser nicht bremsen.

Sobald uns bewusst wird, dass wir Neffs Version eines Verbrechens folgen, beginnt sich die Sicht auf Phyllis grundlegend zu verändern. Allzu oft haben wir gehört, dass Barbara Stanwyck hier eine durch und durch böse Femme fatale gibt. Sagt Phyllis nicht selbst am Ende «Ich bin verdorben bis ins Herz!»? Damit scheint alles geklärt, wäre es nicht Neff, der uns diese Selbsteinschätzung serviert. Im Laufe seines Geständnisses gibt er zu Protokoll: «Ich versuche nicht, mich reinzuwaschen.» Spätestens jetzt wäre sein gewiefter Versicherungscolleague Barton Keyes endgültig davon überzeugt, dass Neff bei aller demonstrativ zur Schau getragenen Schonungslosigkeit genau dies versucht. Raffiniert schiebt Neff die Hauptschuld weiterhin Phyllis zu. Sie soll das Scheusal abgeben, das ihn um den Verstand gebracht hat. Er ist schwer verletzt, aber keineswegs geläutert und bleibt der manipulative Versicherungsvertreter.

Diese Selbstentschuldung unterwandert Neff allerdings immer wieder selbst, weil ihm verräterische Brocken rausrutschen. «Ich habe ihn für Geld getötet – und eine Frau», sagt er und setzt dabei seine Motive präzise in die richtige Reihenfolge. Als die Ermordung von Mr. Dietrichson längst beschlossene Sache ist, kommt Walter in seiner Erinnerung dem eigentlichen Geständnis so nahe wie sonst nie: «Wir sassen noch lange zusammen. Keiner sprach ein Wort. Phyllis weinte. Vielleicht hatte sie aufgehört, daran zu denken. Ich jedenfalls nicht. Ich konnte es nicht. Weil ich mich früher schon mit ähnlichen Gedanken beschäftigt hatte. Lange bevor ich dieser Frau begegnet bin. In unserer Branche liegt das nahe, Keyes. [...] Es ist so eine Art Roulettespiel, das du leitest und bei dem du die Einsätze kontrollierst. Eines Abends denkst du dann daran, die Sache zu deinen Gunsten auszuwerten. Das ist nicht schwer, weil du ja die Kugeln in deiner Hand hältst. Es fehlt nur ein Strohmännchen. Er muss die Einsätze für dich machen. Und du bist ein reicher Mann. Und siehst du, plötzlich steht so ein Strohmännchen tatsächlich vor dir.»

Nun wird es doch eigentlich offensichtlich: Walter ist die treibende Kraft und nicht das labile Opfer. Wenn wir seinen Verkaufstricks nicht auf den Leim gehen würden, könnten wir uns also endlich von seinem patriarchalen Blick auf Phyllis lösen. Und plötzlich würden wir bemerken, dass es eine Bedeutung hat, wenn sie «Ich liebe dich, Walter» sagt, worauf er mit «Ich liebe dich, Baby» antwortet.

Uns würden Nuancen auffallen, wie jene, dass auf dem Flügel in Dietrichsons Wohnzimmer das Bild des Ehemanns und seiner Tochter aus erster Ehe steht, jedoch nicht das Bild von Phyllis. Uns würde bewusst, dass Phyllis von ihrem Mann mehr als schäbig behandelt wird. Und dieses scheinbar aufreizende Kettchen an ihrem Fussgelenk? Könnte es nicht in Wahrheit eine Fessel sein? Es ist nämlich zu eng geraten und schneidet ins Fleisch.

Gewiss, es wäre zu einfach, aus Phyllis ein hilfloses Opfer zu machen. Auch sie ergreift eine Gelegenheit. Auch sie manipuliert. Aber vielleicht nicht ganz so vorsätzlich und zynisch wie Neff. Wenn man ihr kurz vor dem Ende unvoreingenommen ins Gesicht sieht und sie dabei sagen hört, wie zutiefst verdorben sie sei, dann kann man auf den Gedanken kommen, dass sich darin auch das echte Leiden einer misshandelten Frau abzeichnet, der man ein Leben lang nur das Luder zugetraut hat. Sobald wir diese Phyllis entdecken, wird offenbar, weshalb Barbara Stanwyck eine Jahrhundertsschauspielerin war. Als sie zögerte, die Rolle anzunehmen, soll Wilder gefragt haben: «Sind Sie eine Maus oder eine Schauspielerin?» Stanwyck antwortete: «Ich hoffe, eine Schauspielerin» und übernahm den Part.

Wilder wusste, weshalb er unbedingt Stanwyck wollte. Ihre Phyllis soll auf den ersten Blick durch und durch verdorben wirken – und auf den



zweiten differenziert und ambivalent. Stanwyck treibt eine Maskerade mit der Maskerade, durch die unter blonder Perücke, hinter schwarzen Brillengläsern und starrer Mimik gerade eben noch Verletzlichkeit und Tragik aufscheint.

Was hat Phyllis Dietrichson damit unter den Vamps zu suchen? – Sie erinnert uns daran, dass der Vamp eine Phantasie von Männern ist. Männer wie Walter Neff erschaffen Vamps und kaschieren damit ihre eigene verdorbene Gier. Und wenn sie auch mit Mord nicht durchkommen, damit kommen sie offenbar bis heute durch.

Als Fred MacMurray längst als Disney-Papa verbiederte, hat er für Billy Wilder seinen Walter Neff in *The Appartement* noch einmal von der Leine gelassen. Noch schäbiger, noch verlogener, noch manipulativer. Aber Barbara Stanwyck ist es zu verdanken, dass wir dieses miese Spiel vielleicht endlich doch noch durchschauen. Dafür allerdings sollten wir *Double Indemnity* endlich nicht mehr nur durch Walter Neffs Brille sehen, sondern auch mit dem Blick des skeptischen Humanisten Barton Keyes. Und das wäre dann auch der Blick Billy Wilders.

Thomas Binotto

- Freitag, 6. Mai, 20.15 Uhr, Kino Cameo, Winterthur
- Donnerstag, 12. Mai, 20 Uhr, Lichtspiel, Bern

## Der Filmtitel. Oder das kodifizierte Nadelöhr eines vergangenen Kinovergnügens

INT. SITZUNGSTISCH – TAG  
*ORSON denkt sich gerade, wie viel Zeit er jeweils mit Diskussionen anstatt mit Schreiben verbringt. Das muss sich ändern. Dennoch, heute ist besonders. Es ist einer der viel zu seltenen Momente im Leben eines Drehbuchautors, in denen man über den Kinostart seines Films diskutiert. Aber es ist Krisensitzung: Für die Verleihfirma gilt der aktuelle Titel als Box-Office-Killer – und in wenigen Wochen ist Kinostart. Und die Verzweiflung muss gross sein, da Autoren kaum an derartigen Sitzungen teilnehmen.*

VERLEIHER Der Titel ist die erste Verkaufsmassage.  
 VERLEIHERIN Ein Versprechen.  
 VERLEIHER «Catchy» muss er sein.  
 VERLEIHERIN Und universell.  
 VERLEIHER Der Titel steht in Konkurrenz mit den anderen 20, 30 Titeln im Kinoprogramm.  
 VERLEIHERIN Da muss er rausstehen.  
 VERLEIHER Positiv.  
 VERLEIHERIN Am Ende eines harten Arbeitstags lässt sich keiner auf was Negatives ein.  
 VERLEIHER Am Wochenende schon gar nicht.  
 VERLEIHERIN Win or loose.  
 VERLEIHER Nur wegen des Titels.  
 VERLEIHERIN Martina hier würde sich den Film des Titels wegen jedenfalls nicht ansehen. Und sie ist Zielgruppe. Oder Martina?  
 PRAKTIKANTIN BEIM VERLEIHER  
 Ehm... nein.

*Die Angesprochene zuckt scheu mit den Schultern. Dann Stille.*

PRODUZENTIN Und was schlägt ihr vor?  
 VERLEIHER Wir müssen den Titel ändern.  
 REGISSEUR Aber bisher mochten alle den Titel sehr gerne.  
 VERLEIHERIN Bisher musste auch noch keiner für den Titel bezahlen.  
 PRODUZENTIN Aber die Kampagne läuft doch schon. Wir haben schon Vorplakate und Teaser-Trailer im Kino.  
 VERLEIHERIN Jetzt könnten wir das Ruder noch rumreissen.  
 REGISSEUR Und wie wollt ihr den Titel ändern?  
 VERLEIHER Das würden wir nicht ohne euch entscheiden.  
 PRODUZENTIN Habt ihr Vorschläge?  
 VERLEIHERIN 1-Wort-Titel sind gut. Grounding. Oder Herbstzeitlosen.  
 VERLEIHER Die!  
 VERLEIHERIN Was?!  
 VERLEIHER Die Herbstzeitlosen!  
 VERLEIHERIN O.k! Artikel sind auch immer gut. Die Schweizermacher.  
 VERLEIHER Passt auch schön gross auf die Plakate. Namen passen auch noch gut – der Name des Hauptdarstellers: Schellenursli, Heidi.  
 VERLEIHERIN Da geht gerade noch Mein Name ist Eugen. Gibt dann halt einen Zweizeiler.  
 VERLEIHER Englisch besser nicht.  
 REGISSEUR Und was ist mit Grounding?  
 VERLEIHER Ausnahme. War medial schon gesetzt.  
 VERLEIHERIN Und denkt an die Kritiker. Wenn ein Film schon Der Untergang heisst, und dann noch schlecht ist...  
 VERLEIHER Gefundenes Fressen!  
 VERLEIHERIN Literarische Titel gehen auch. Zur Not.  
 VERLEIHER Eigentlich nur, wenn es Buchverfilmungen sind.  
 VERLEIHERIN Oder dann Songtitel. Sind auch cool. Aber nur Hits.

*Orson träumt sich gerade in die Zeit zurück, als Filmemachen und -schreiben noch die pure Kunst war. Ein Sammelbecken für Kreative einer Gesellschaft, die gerne die Grenzen des Mediums ausloten will, die künstlerische Integrität über alles stellt und Kino als Kulturgut schätzt. Aber das Goldene Zeitalter muss irgendwann zu Ende gegangen sein. Mit dem Ende des «New Cinema» vielleicht? Oder dem Auslaufen der «Nouvelle Vague»? Oder des «Cinéma vérité»? Oder hat es das Goldene Zeitalter überhaupt je gegeben? War «Dogma» am Ende vielleicht doch nur ein Marketinglabel und damit nur eine gerissene Form, etwas zu*

*bewerben? Was sich verkauft, muss sich offenbar durch das Nadelöhr eines kodifizierten Modus Operandi bewegen. Einem Denken genügen, das sich an Formeln orientiert. Jeder Film ist ein Prototyp. Und um diesen dem zahlenden Publikum attraktiv zu machen, wird ein Referenzsystem geschaffen, innerhalb dessen das spätere Filmvergnügen erkennbar wird. Das heisst dann «Western», «Fantasy» oder «Romantische Komödie». Oder dann «Oscar-prämiert!» oder «der neue Film von den Machern von...». Das Marketing kaut also unablässig die vergangenen, positiven Kinoerlebnisse des Publikums durch, um diesem neuen Film, der zwar selten nach der Formel X gemacht wurde, das Momentum der Aufmerksamkeit beim Publikum zu verleihen und diesem somit eine möglichst hohe Zahl an Eintritten an der Kinokasse zu verschaffen. Und das beginnt schon mit dem Filmtitel. Und darum muss der gut sein. Sehr gut. Denn klar, wer würde denn nicht wollen, dass der Film, für den alle Beteiligten hart gearbeitet haben, sein grosses Publikum findet?!*

PRODUZENTIN Orson, träumst du?!

*Orson schreckt hoch, schüttelt den Kopf.*

ORSON Ehm... nein.  
 VERLEIHER Der Autor hat sicher die zündende Idee.  
 ORSON Kann man den Titel nicht so lassen, wie er ist?  
 VERLEIHERIN Glauben wir nicht!  
 ORSON Die Marktanalyse hat dem Filmtitel Star Wars damals eine katastrophale Wirkung prophezeit. «Star» wurde mit «Science Fiction» verbunden – ein Genre, das auf einem toten Punkt angelangt war. Und «Wars» ging gar nicht, weil es natürlich Assoziationen zum Krieg weckt. Ich weiss nicht, wie damals die Diskussionen verlaufen sind, aber der Titel hat es ja trotzdem aufs Kinoplakat geschafft.  
 VERLEIHERIN Wollt ihr euren Film nun mit Star Wars vergleichen?  
 PRODUZENTIN Nein. Oder, Orson?!

*Orson zuckt scheu mit den Schultern. Dann betretenes Schweigen... Und er spürt nun deutlich, warum Drehbuchautoren selten an derartigen Sitzungen teilnehmen.*

DISCLAIMER: Truly fictitious.

Uwe Lützen

# The Assassin Nie yin niang



Regie: Hou Hsiao-hsien; Buch: Chu Tien-wen, Hou Hsiao-hsien;  
 Kamera: Mark Lee; Schnitt: Liao Ching-sung,  
 Huang Chih-chia; Ausstattung: Huang Wen-ying;  
 Kostüme: Hwang Wern-ying; Musik: Lim Giong;  
 Ton: Tu Duu-chin. Darsteller (Rolle): Shu Qi (Nie Yinni-  
 ang), Chang Chen (Tian Ji'an, der Gouverneur),  
 Zhou Yun (Lady Tian), Tsumabuki Satoshi (Spiegel-  
 polierer), Juan Ching-tian (Xia jing), Hsieh Hsin-ying  
 (die Konkubine Huiji). Produktion:  
 Central Motion Pictures. Taiwan 2015. Dauer: 105 Min.  
 CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

## Hou Hsiao-hsien

Egal welche Filme sie zuvor gedreht haben, in welchem Genre sie sonst beheimatet sind: Alle grossen Regisseure des chinesischen Kulturkreises scheinen früher oder später einen Wuxia-Film machen zu wollen. So drehte der Chinese Zhang Yimou mit *Hero* (2002), *House of Flying Daggers* (2004) und *Curse of the Golden Flower* (2006) gleich drei dieser Schwertkampffilme. Ebenso viele – wenn auch mit Ausnahme des als Komödie angelegten *Monk Comes Down the Mountain* (2015) weniger erfolgreiche – drehte Chen Kaige, Zhangs Kollege der *Fünften Generation*. Auch der taiwanisch-amerikanische Regisseur Ang Lee landete mit *Crouching Tiger Hidden Dragon* (2000) einen Welterfolg, und selbst der Hongkonger Kinoästhet und Autorenfilmer Wong Kar-wai hat mit *Ashes of Time* (1994) dem Genre seine Reverenz erwiesen.

*Wuxia pian* sind klassische literarische Erzählungen über ritterliche Kämpfer, meist Schwertkämpfer, deren Einfluss sich sowohl in der chinesischen Oper als auch in Formaten der Populärkultur wie Comics, Kino, TV-Serien oder Videospiele wiederfindet. Irgendwie ist es eine Tradition, zu der sich alle Chinesen, die verstreut über viele Regionen und Länder des Erdballs leben, bekennen. Vielleicht weil die Geschichten – sieht man von metaphorischen Lesungen ab – zumeist unpolitisch sind. Oder weil sie eskapistische Unterhaltung sowie metaphysische und ideelle Allmachtsträume im Rahmen einer kulturellen Zugehörigkeit zelebrieren und so einen

Touch Protonationalismus oder gar Revanchismus gegenüber dem Rest der Welt ermöglichen.

Nun ist also mit Hou Hsiao-hsien auch der Doyen des taiwanischen Kinos beim Wuxia-Genre angelangt. Auch in diesem Fall mag es auf den ersten Blick überraschen, denn mit Ausnahme von *Flowers of Shanghai* (1998), der in der schmachtenden Fin-de-Siècle-Stimmung des 19. Jahrhunderts angesiedelt ist, spielen alle Werke Hous in der Nachkriegszeit oder dann in der Gegenwart. Der Schritt in die (jüngere) Vergangenheit war stets nur ein notwendiger, um die Gegenwart in ihrer politischen und sozialen Komplexität zu verstehen. Für das Heraufbeschwören der längst im verklärten Mythos angesiedelten Epochen der Jahrtausendalten chinesischen Geschichte zeigte der Regisseur hingegen keine besondere Affinität. Noch erstaunlicher ist aber, dass Hou vor allem für seine besonnene, etwas hermetische und in nüchterner Eleganz daher kommende Filmsprache bekannt ist: Und das passt nun gar nicht zum flamboyanten Schwertkampffilm, der für gewöhnlich von physischer und bildlicher Akrobatik zehrt.

Gemäss den Aussagen des auf die siebzig zugehenden Filmemachers ist es trotzdem gar nicht so, dass er sich mit *The Assassin* an einen künstlerisch freizügigen und kommerziell valablen Trend anhängen wollte. Das Projekt sei seit fünfundzwanzig Jahren in Planung, ein lang gehegter Herzenswunsch, der bislang lediglich an organisatorischen und vor allem finanziellen Hürden gescheitert sei.

Der Film basiert lose auf der Kurzgeschichte «Nie Yinni-ang» von Pei Xing, einem Autor der Tang-Dynastie (618–907 n. Chr.). Auch die Handlung ist zu Beginn des 9. Jahrhunderts angesiedelt: Die dreiundzwanzigjährige Nie Yinni-ang lebt im Norden Chinas, sie wurde im Alter von zehn Jahren in ein Kloster geschickt, wo sie von einer Nonne in Kampfkunst und als Attentäterin ausgebildet wurde. Die Mordaufträge erfüllt Yinni-ang ergebenst und mit kaltblütiger Präzision, bis sie eines Tages aus Mitleid davor zurückschreckt, einen Fürsten umzubringen, der ein kleines Kind in den Armen hält. Als Strafe schickt die Nonne Yinni-ang zurück ins heimische Weibo, um den dortigen militärischen Anführer Ji'an zu töten – Weibo ist eine territoriale Einheit des Kaiserreichs, die sich wiederholt der Zentralmacht entgegenstellt. Der Auftrag ist insofern perfid, weil der junge, attraktive Mann Yinni-angs Cousin ist und seine Stiefmutter, eine Schwester des Kaisers, seinerzeit Yinni-ang mit ihm vermählen wollte, um die Verbindung von Weibo mit dem Kaiserhaus zu stärken. So kommen bei der Attentäterin erneut jene Konflikte zwischen getreuer Pflicht und den eigenen Gefühlen auf, die nicht selten Wuxia-Geschichten antreiben. Dazu machen persönliche Intrigen sowie politisch-militärische Verwicklungen, in die zunehmend auch Yinni-angs Vater mit hineingerät, ihre Situation zusehends komplizierter.

Das alles klingt nach einem klassischen Geflecht des Kampfkunstfilms und bester Voraussetzung für ein reizvolles Gemetzel. Doch selbstverständlich, wer hätte anderes erwartet, gelingt es

dem grossartigen taiwanischen Filmemacher, der Geschichte seine eigene, unverkennbar stilsichere Handschrift aufzuprägen, ohne dabei die (melodramatische) Essenz des Genres zu tangieren. Statt mit beschleunigter Montage und Action, erzählt Hou alles mittels wunderbar komponierter Tableaus, mit Stille und Stasis, mit einer Kamera, die sachte, sachte Figuren verbindet und Räume öffnet, indem sie in eine Richtung schwenkt, um dann wieder – eine Seltenheit im Kino – zurückzuschwenken. Und im ganzen Film kommt es zu keiner einzigen Grossaufnahme! Trotzdem gerät das ritterlich-romantische Weltbild des Wuxia durch Dialog, durch einfache Gesten und vor allem durch Inbezugsetzung von Figur und Handlungsraum zum Glühen. Der Fokus liegt natürlich immer wieder auf Yinniàng, die, obwohl Hauptfigur, eher stille Beobachterin als aktive Protagonistin ist. Sie wird von der neununddreissigjährigen *Shu Qi* verkörpert (ihr immer noch jungliches Aussehen lässt den Altersunterschied zur Figur kaum erkennen), die bereits zweimal eine Hauptrolle in Hous Werken innehatte.

Für die Fotografie ist der mehrfach ausgezeichnete – so etwa für Wong Kar-wais *In the Mood for Love* (2000) – und fast immer mit Hou zusammenarbeitende Kameramann *Mark Lee* zuständig. Er produziert Bilder von grosser farblicher Intensität, ohne dass sie jedoch in tiefende Opulenz abgleiten. Aussergewöhnlich auch, dass der Film im Gegensatz zu fast allen, auch älteren Schwertkampffilmen, nicht in Breitwand, sondern im begrenzten Standardformat von 4:3 gefilmt wurde.

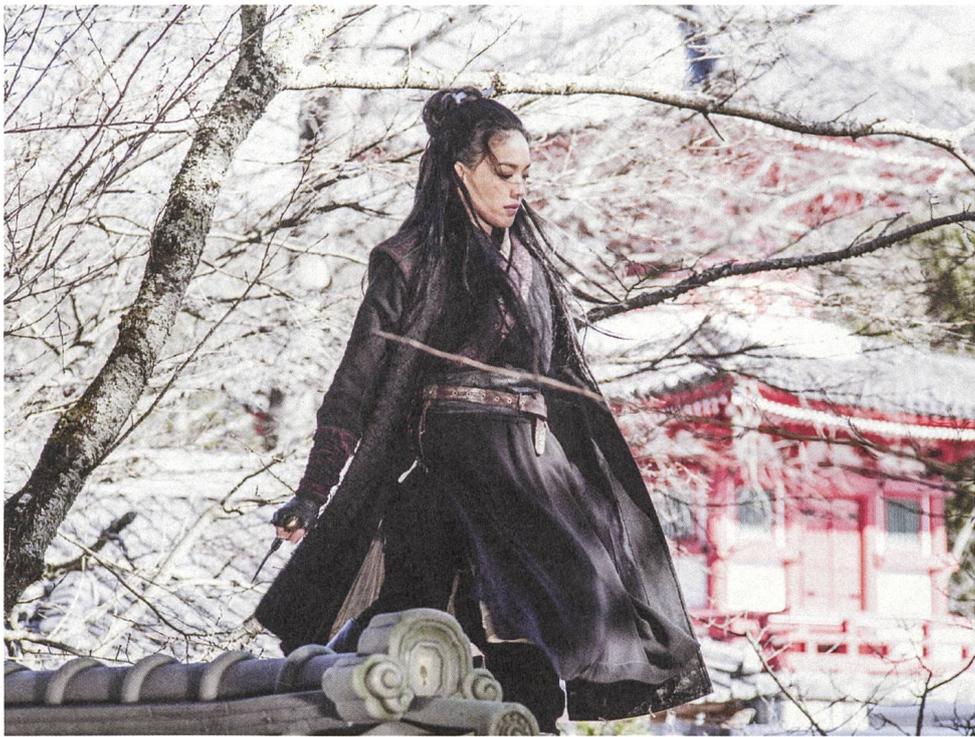
Lee operiert in Innenräumen mit verschleiernenden Unschärfen im Vordergrund oder indem er durch Vorhänge filmt. Auch gelingt es ihm, die für den Film sorgfältig recherchierte Ausstattung der Tang-Dynastie stimmungsvoll einzufangen. Spektakulär sind zudem die Aussenaufnahmen, die in der Inneren Mongolei sowie in den Provinzen Hebei und Hubei entstanden sind. Die Natur- und Landschaftsbilder erinnern teilweise an klassische chinesische Malerei und sind ein Stück weit auch Ausdruck des sogenannten *Jianghu*. Mit diesem komplexen und schwer übersetzbaren Begriff aus der Kampfkunsliteratur bezeichnet man eine endogene, oft mythische äussere Welt aus Seen, Flüssen und Wäldern, in der sich die Helden zurechtfinden müssen und in der viele physikalische Regeln ausser Kraft gesetzt sind. Dennoch wirken die Landschaftsaufnahmen in *The Assassin* natürlicher, konkreter und plausibler als in manch anderen Wuxia-Werken. Eine besondere Kampfszene – von denen es eben doch einige im Film gibt – ist zudem in einem dichten Birkenwald angesiedelt: Hier ist eine spielerische und indirekte Reverenz an die berühmten, vom Grossmeister des Kampfkunstfilms King Hu initiierten Kämpfe im Bambuswald offensichtlich. Auch weitere Querbeziehungen, so etwa zu den Werken Akira Kurosawas, sind im Film versteckt.

Besonders ist auch die dezente Tonspur, die mehrheitlich aus Wind-, Wasser-, Vögel- und Insektengeräuschen sowie aus einfachen musikalischen Einlagen besteht. Sie könnte im Spabereich jedes

Fünfsternhotels abgespielt werden. Etwas (zu?) anspruchsvoll ist hingegen die für Hou typisch elliptische Erzählform, sodass man nur mit Mühe den komplexen Intrigen und Wendungen auf die Schliche kommt, wenngleich sie längst nicht die beispiellose Undurchlässigkeit von Wongs *Ashes of Time* erreicht; keinem Zuschauer war es je vergönnt, die Handlung dieses Films schlüssig wiederzugeben.

Auch *The Assassin* lebt aber eher von der Erzählform als vom Erzählten. Und das gelingt so gut, dass Hou letztes Jahr in Cannes dafür die Auszeichnung für die beste Regie und fast von der gesamten Filmpresse höchstes Lob erhielt. Dem schliessen wir uns gerne an.

Till Brockmann



The Assassin Shu Qi als Auftragsmörderin Yinniang



The Assassin Perfider Auftrag: der Geliebte soll sterben



The Assassin Reverenz an den Grossmeister des Kampfkunfilms: King Hu

# Plot in Plastilin

6.3.—18.9.2016  
Gewerbemuseum  
Winterthur

GEWERBE MUSEUM

Bild: Berthold Stallmach, "Der Rattenkönig", 2012

Anzeige

Landesmuseum Zürich. SCHWEIZERI  
SCHES NATIONALMUSEUM. MUSÉE  
NATIONAL SUISSE. MUSEO NAZION  
ALE SVIZZERO. MUSEUM  
SUIZERA



Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI  
Département fédéral de l'intérieur DFI  
Dipartimento federale dell'interno DFI

swiss  
press  
photo 16  
Realisten realisieren - von graff/real

## SWISS PRESS PHOTO 16

3.5.—  
3.7.2016

[www.swisspress.landesmuseum.ch](http://www.swisspress.landesmuseum.ch)

Foto: © Jacques Pugin, Swiss Press Photo

Anzeige

# Das Leben drehen – Wie mein Vater versuchte, das Glück festzuhalten



Regie, Buch: Eva Vitija; Kamera: Stefan Dux; Schnitt: Fabian Kaiser, Natascha Cartolaro; Ausstattung: Annina Geeser; Musik: Christian Garcia; Ton: Remie Blaser; Sounddesign: Maurizio Staerke Drux. Mitwirkende: Joschy Scheidegger, Claudia Freund, Kaspar Scheidegger, Dominique Scheidegger, Cornelia Bernoulli, Antoinette Poli. Produktion: SwissDok mit ZHdK, SRF; Daniel Howald, Chantal Millès. Schweiz 2015. Dauer: 77 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

## Eva Vitija

Die ersten Schritte, Ostereiersuchen, Schuleintritt, Ferien am Meer oder Bergwandern: Beinahe endlos wiederholen sich die Sujets im Genre Familienfilm. Eva Vitija, bekannt als Drehbuchautorin (Meier Marilyn, Stina Werenfels, 2003; neunzehn Folgen für Lüthy & Blanc, 2004 bis 2006; Sommervogel, Paul Riniker, 2013) bekam zum 18. Geburtstag von ihrem Vater einen Film «Best of My Kindheit» geschenkt, den anzuschauen sie sich während Jahren weigerte. Zu sehr hatte sie der Autor, namentlich während ihrer Pubertät, mit seiner permanenten Filmerei genervt. Doch nun, ein Vierteljahrhundert später, nachdem sie das Archiv des Vaters geerbt hatte, machte Vitija aus dem Material einen eigenen Dokumentarfilm als Abschlussarbeit im Fach Filmregie an der Zürcher Hochschule der Künste.

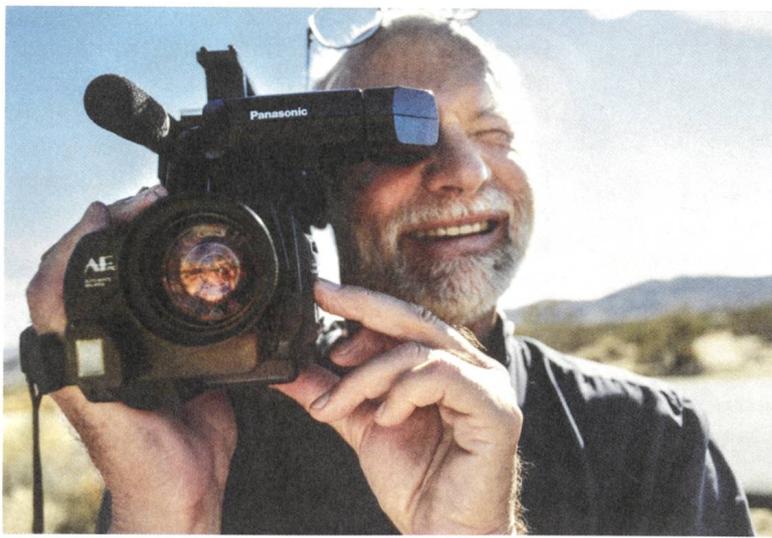
Vitijas Vater ist in der Schweizer Medien- und Filmszene kein Unbekannter: Der ausgebildete Schauspieler Joseph «Joschy» Scheidegger (1929–2012) trat zunächst auf diversen Bühnen auf und arbeitete hernach als Sprecher, Reporter und Hörspielregisseur beim Radio. Als Ressortleiter am Studio Basel nahm er regelmässig Texte von Schweizer Autoren als Erstaufführung ins Programm. Ab Mitte der sechziger Jahre war er als Dramaturg, Drehbuchautor und Regisseur beim Schweizer Fernsehen tätig (De Tod uf em Oepfelbaum, 1966; Landflucht, Videospieldokumentarfilm, 1979; rund ein Dutzend Folgen der TV-Serie Motel, 1984). Gelegentlich hatte er auch kleinere Auftritte in Schweizer Spielfilmen, etwa als

«Milchbueb» Bader in Polizischt Wäckerli (Kurt Früh, 1955) oder als Grossvater Dürst in Vollmond (Fredri M. Murer, 1998). Schon als Jugendlicher erfasste er mit Fotoapparat und Filmkamera alles, was ihm vor die Linse kam. Geradezu obsessiv filmte er seine eigene Familie – unablässig, liebevoll, distanzlos. Wie es im doppeldeutigen Filmtitel Das Leben drehen anklingt, hielt er nicht bloss dokumentarisch Begebenheiten fest, sondern schönte das Geschehen, indem er Unannehmlichkeiten oder Rückschläge wegliess.

Vitijas Film ist eine feinfühlig und originelle Spurensuche. Die Regisseurin hat das Material gesichtet und auf seinen Wahrheitsgehalt abgeklopft, hat historische Alternativaufnahmen und weitere Quellen aus dem Familienarchiv beigebracht sowie Zeitzeugen interviewt. Zahlreiche Gespräche mit der Mutter, mit dem Bruder Kaspar, mit späteren Partnerinnen des Vaters und mit dem Halbbruder rühren dabei an die Schmerzgrenze der Befragten. Abgründe tun sich auf, Familiengeheimnisse, Tragödien und Lebenslügen kommen ans Tageslicht, etwa die tabuisierte gescheiterte erste Ehe Scheideggers oder der Selbstmord eines Sohnes aus dieser Beziehung. – Gewiss hat jede Familie ihre Tabus, völlige Offenheit wäre wohl kaum auszuhalten. Doch zu Recht macht Vitijas Bruder geltend, dass es in einer Beziehung nicht nur Liebe, sondern auch Klarheit und Wahrheit brauche. Glücklicherweise kulminiert Das Leben drehen nicht in einem Bashing des abwesenden narzisstischen Filmvaters. Gegen Ende ihres Werks bekennt die Tochter sogar, sie sehe nun im Film, den sie einstmals geschenkt bekam, nicht mehr die Bilder des Vaters, sondern dessen Blick.

Ihr Regieerstling ist eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit dem Thema Familie, welche die Kategorie des Familienfilms bei weitem sprengt. Das vielschichtige Werk gibt Einblicke in die gesellschaftlichen Konventionen der fünfziger und sechziger Jahre mit dem spezifischen helvetischen Mief, dem «Joschy» Scheidegger in seinen persönlichen Beziehungen und mit seinen künstlerischen Tätigkeiten zeitlebens zu entfliehen versuchte. Dabei war ihm die Filmkamera ein wichtiges Instrument der Befreiung, wenn er auch paradoxerweise in seinen privaten Aufnahmen gestelltes Familienglück inszenierte. Last, but not least: Vitijas Arbeit ist eine Reflexion über das Filmen selbst, die sich der – angesichts der Social Media hochaktuellen – Frage stellt, wie viel Öffentlichkeit privates Material erträgt. Verdientermassen wurde ihr Film an den Solothurner Filmtagen im Januar 2016 mit dem Prix de Soleure ausgezeichnet.

Felix Aeppli



Das Leben drehen Ewig filmend: Joschy Scheidegger



Das Leben drehen



A Bigger Splash Ruhe vor dem Mord

# A Bigger Splash



Regie: Luca Guadagnino; Buch: David Kajganich; Kamera: Yorick Le Saux; Schnitt: Walter Fasano; Ausstattung: Maria Djurkovic; Kostüme: Giulia Piersanti. Darsteller (Rolle): Ralph Fiennes (Harry Hawkes), Dakota Johnson (Pénélope Lanier), Matthias Schoenaerts (Paul de Smedt), Tilda Swinton (Marianne Lane), Aurore Clément (Mireille). Produktion: Frenesy Film; Michael Costigan, Luca Guadagnino. Italien, Frankreich 2015. Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Frenetic Films

## Luca Guadagnino

«A Bigger Splash» – so heissen auch ein Gemälde von David Hockney und eine Dokumentation über den Künstler, dessen homoerotische Swimmingpoolbilder immer auch Ausdruck von Sehnsucht und Verlangen sind, so, wie es auch im neuen Film von Luca Guadagnino um Verlangen und Sehnsucht geht. Guadagnino bezieht sich allerdings vor allem auf Jacques Derays *La Piscine*, in dem Alain Delon und Romy Schneider 1969 die Hauptrollen spielten. Den Jetset der französischen Riviera mit seiner schillernden Oberfläche verlegte er nach Pantelleria, einer schroff romantischen, unglamourösen Insel zwischen Sizilien und Tunesien, mit dunklen, fast schwarzen Felsen, ständigem Wechsel zwischen Sonne und Regen und einem kräftigen Wind, «der nicht weiss, was er will», wie jemand im Film einmal sagt. Auf Pantelleria werden noch Heilige in einer Prozession geehrt oder der Ricotta von Hand gemacht. Doch die Politik lässt sich nicht ausschliessen, wie die Begegnung mit Flüchtlingen sowohl im Fernsehen als auch sehr real beweist. Das am Ende der sechziger Jahre erwachende Körperbewusstsein, von Deray noch betont, macht nun dem Bedauern über das Ende eines Lebensstils, des Rock 'n' Roll, Platz. Darum sieht der Zuschauer als erstes Bild nicht, wie Delon nur mit einer Badehose bekleidet auf dem Rücken liegend einen Whisky in sich hineinkippt, sondern wie eine androgyn wirkende Sängerin im Glitzeroverall, einer Kreuzung aus David Bowie und Bryan Ferry gleich, die Bühne in einem Fussballstadion voller Fans betritt.

Szenenwechsel. Marianne, der gealterte Rockstar, erholt sich nach einer Stimmbandoperation gemeinsam mit Paul, einem Dokumentarfilmer, der gegen seine Alkoholsucht kämpft, in der malerischen Abgeschiedenheit Pantellerias. Zu den neckischen Ideen des Films zählt, die Hauptdarstellerin *Tilda Swinton* den ganzen Film über schweigen zu lassen, unterbrochen nur von gelegentlichen Versuchen, sich flüsternd zu verständigen. In diese idyllische, harmonische Ruhe platzt wie eine Naturgewalt Harry mit seiner heranwachsenden Tochter Pénélope im Schlepptau. Harry ist nicht nur Mariannes ehemaliger Plattenproduzent, sondern auch ihr ehemaliger Liebhaber. Und er ist es, der Marianne und Paul miteinander bekannt gemacht hat, wie kurze, gelegentlich eingestreute Rückblenden später beweisen werden. Nun stellt er alles auf den Kopf: Er zerrt die Freunde in ein abgelegenes Restaurant, schmeisst mit Fremden eine Party, füllt den Kühlschrank mit Essen und Trinken und ist stets Herr der Gespräche am Pool. Rasch wird klar: Harry will Marianne zurück. Pénélope, die mit kurzen Shorts ihren Körper offensiv in Szene setzt, könnte Paul verführerisch ablenken. Und dann geschieht jener Mord, der schon in *La piscine* zum Zentrum der Geschichte wurde.

Ein Mord, der aus *A Bigger Splash* allerdings noch keinen Thriller macht. Dafür interessiert sich der Film viel zu wenig für die Krimihandlung. Während der Tod des Rivalen im Original sehr viel gemeiner, hinterhältiger und brutaler daherkommt und die misstrauische Romy Schneider Delon zum Geständnis verleitet, verlaufen hier die Ermittlungen und das Interesse eigentümlich im Sande und gipfeln in einem albernem, unvorhersehbaren Schluss, der den Film als Farce enden lässt.

Luca Guadagnino und seinem Drehbuchautor *David Kajganich* geht es nicht um Schuld, sondern um die Begierde zwischen Mann und Frau, um unterschiedliche Lebensstile, auch ums Alter. «Wir sind von der Idee eines Bruchs ausgegangen. Die Kluft zwischen einer Welt, die es nicht mehr gibt – die Welt des Rock 'n' Roll gegen Ende des 20. Jahrhunderts – und einer neuen Art von Konservatismus, die uns in gewisser Weise heute lenkt», so der Regisseur in den Produktionsnotizen. Marianne war einmal ein wilder Rockstar, doch nun schätzt sie die Ruhe in einer monogamen Beziehung. Der Botschafter des alten Lifestyles hingegen ist Harry, der nicht nur köstliche Geschichten über die Produktion des Rolling-Stones-Albums «Voodoo Lounge» erzählt, sondern urplötzlich zum Song «Emotional Rescue» in einen expressiven Tanz ausbricht. *Ralph Fiennes* drückt mit dieser Szene dem Film seinen Stempel auf. Er interpretiert Harry als aufgedrehten, wortgewandten Wirbelwind, der ständig unter Strom steht und mit seiner Energie alles an sich reisst. Er kennt keine Grenzen, die anderen sind im gleichgültig. Er weigert sich, erwachsen zu werden. Darum bleibt er der Vergangenheit verhaftet, mit seiner Liebe zur Musik und zu der Frau, die er zurückgewinnen will.

Michael Ranze

# Green Room



Regie, Buch: Jeremy Saulnier; Kamera: Sean Porter; Schnitt: Julia Bloch; Ausstattung: Ryan Warren Smith; Kostüme: Amanda Needham; Musik: Brooke Blair, Will Blair. Darsteller (Rolle): Alia Shawkat (Sam), Anton Yelchin (Pat), Imogen Poots (Amber), Macon Blair (Gabe), Patrick Stewart (Darcy Banker), Joe Cole (Reece), Mark Webber (Daniel), Callum Turner (Tiger), Eric Edelstein (Big Justin). Produktion: Film Science, Broad Green Pictures; Neil Kopp, Victor Moyens, Anish Savjani. USA 2015. Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Praesens Film

## Jeremy Saulnier

Auftritte mit Gagen von sechs Dollar pro Kopf, das ist natürlich auf die Dauer kein Zustand, selbst für eine junge Hardcore-Punkband nicht, die es gewohnt ist, das Benzin für die Reise zum nächsten Konzert aus den Tanks unbewacht parkender Autos herauszusaugen. Kein Wunder also, dass die aus drei Männern und einer Frau bestehenden Ain't Rights nicht allzu viele Nachfragen stellen, als ein Bekannter ihnen einen «real gig» in Aussicht stellt. Und so bekommt der Film die vier Musiker mit recht wenig erzählerischem Aufwand da hin, wo er sie haben will: in einen Club, der eigentlich eher eine Mischung aus Schuppen, Scheune und Bunker darstellt und der irgendwo weit ab vom Schuss gelegen ist, in den Wäldern Oregons, im dünn besiedelten Nordosten der USA. Wo niemand einen hört, egal wie laut man schreit.

Begrüsst werden sie aber erst einmal ganz harmlos von Gabe (*Macon Blair*, dessen sanfte, melancholische Art sich mit seiner Rolle auf interessante Weise reibt), der den Laden für Darcy Banker (wie immer hochgradig professionell: *Patrick Stewart*) managt. Und der, das wird wenig später klar, über den harten Kern der Jungfaschisten, die sich auf seinen Konzerten tummeln, wie ein Feldherr verfügt. Dass Bankers Kundschaft zum politischen Rechtsdrift neigt, war den vieren schon vorher mitgeteilt worden, weshalb sie sich von den allgegenwärtigen Bomberjacken und SS-Graffiti zunächst nicht allzu sehr aus der Ruhe bringen lassen.

Jung und verwegen genug, vor einem Haufen rechtsradikaler Skinheads den Dead-Kennedy-Song «Nazi Punks Fuck Off» anzustimmen, sind die vier ebenfalls; backstage lauert dann allerdings ein ganz anderer Schrecken. Plötzlich finden sich die schlacksigen Mittelklassepunks in einem Hinterzimmer des Clubs wieder, eben im titelgebenden Green Room, und werden von einem bewaffneten bulligen Hünen in Schach gehalten. Neben der versifften Couch liegt eine noch warme Leiche, der Mörder gehört zum Personal, die Ain't Rights sind potenzielle Zeugen – und sie haben guten Grund, Bankers Beteuerungen, dass er sie nur bis zum Eintreffen der Polizei dabehalten wolle, nicht zu glauben. Auch dass sie ihren primären Aufpasser mit vereinten Kräften überwältigen können, verschafft ihnen lediglich eine kurze Atempause.

Vorläufig noch still im Hintergrund kauert als fünfte Zeugin Amber, die bald darauf zur eigentlichen Hauptfigur avanciert. Das ist nur eine von mehreren geschickten Manövern, mit denen der Regisseur Jeremy Saulnier eine Situation unter Spannung hält, bei der eigentlich ziemlich schnell alles glasklar zu sein scheint: vor der Tür des Green Room eine kleine Armee von bis an die Zähne bewaffneten Neonazis und im Green Room fünf verängstigte junge Menschen, die, um ihr nacktes Überleben zu sichern, zu allem bereit sind. Beziehungsweise: die dabei sind, herauszufinden, was es heisst, zu allem bereit zu sein.

Jeremy Saulnier ist, das zeigte schon sein Vorgängerfilm *Blue Ruin*, als visuell denkender Regisseur begabter denn als Drehbuch- und vor allem Dialogautor. Schon dank der durchweg inspirierten Besetzung fallen diesmal gelegentliche Skriptschwächen weniger ins Gewicht, aber wenn sich die Musiker zum Beispiel mehrmals gegenseitig auffordern, eine «lonely island band» zu nennen, die für sie alles andere in den Schatten stelle, dann ist das nichts, was sich organisch aus der Situation ergeben würde; vielmehr scheint viel zu deutlich Saulniers Versuch durch, auf Teufel komm raus ein Leitmotiv zu konstruieren.

Glücklicherweise geht es in *Green Room* im Kern nicht um psychologisch runde Figuren, sondern um eine Architektur des Terrors. Tatsächlich haben die Ain't Rights und ihre neue, energische Bekanntheit Amber wenig Zeit für subkulturelle Standortbestimmungen oder gar ernsthaftere wechselseitige Annäherungsversuche. Stattdessen müssen sie sich dynamisch an eine ständig wechselnde Gefahrenlage anpassen. Der Film wechselt dabei geschickt zwischen den diversen Perspektiven; mal gönnt er den Kinozuschauern einen kleinen Wissensvorsprung, mal lässt er sie mit den Protagonisten blindlings in die Falle tapen.

*Green Room* ist Teil einer kleinen filmischen Welle. Schon seit einigen Jahren entdeckt das amerikanische Independentkino die von den Studios zuletzt eher vernachlässigten härteren Spielarten des Genrekinos für sich: Regisseure wie Ti West (*The House of the Devil*, *The Innkeeper*), David Robert Mitchell (*It Follows*), Adam Wingard (*You're Next*, *The Guest*) oder eben Saulnier feiern zumindest auf einschlägigen Festivals grosse Erfolge; gemeinsam ist

ihren Filmen eine mal mehr, mal weniger deutliche Retro-Schlagseite, die sie von den «Found-Footage»-Horrorfilmen des Smartphone-Mainstreams abhebt und auf den Charme des Handgemachten setzt. «If you go all virtual, you lose the texture», meint in *Green Room* einer der Musiker, als er gefragt wird, warum die Ain't Rights über keine Social-Media-Präsenz verfügen.

Noch deutlicher als die anderen genannten Filme schliesst *Green Room* an die raue Tradition des Exploitationkinos der siebziger Jahre an. Mit dem über eine Crowdfunding-Kampagne finanzierten *Blue Ruin* und seiner auf nicht allzu überzeugende Weise auf alttestamentarische Massstäbe aufgeplusterten Rache Geschichte hatte sich Saulnier noch ein wenig verhaben. *Green Room* ist in seinen Ambitionen bescheidener, aber auch konzentrierter und durchdachter. Und ausserdem deutlich blutrünstiger. Die Waffe der Wahl ist über weite Strecken nicht die Pistole, sondern die sozusagen noch einmal etwas weniger virtuelle Machete ...

Lukas Foerster

# Kollektivet



Regie: Thomas Vinterberg; Buch: Thomas Vinterberg, Tobias Lindholm; Kamera: Jesper Tøffner;  
Schnitt: Anne Østerud, Janus Billeskov Jansen; Ausstattung: Niels Sejer; Kostüme: Ellen Lens. Darsteller (Rolle):  
Trine Dyrholm (Anna), Ulrich Thomsen (Erik),  
Helene Reingaard Neumann (Emma), Marthe Sofie Wallstrøm Hansen (Freja), Lars Ranthe (Ole), Fares Fares (Allon), Magnus Millang (Steffen), Anne Gry Henningsen (Ditte).  
Produktion: Zentropa Entertainment; Sisse Graum Jørgensen, Morten Kaufmann. Dänemark 2016. Dauer: 112 Min.  
CH-Verleih: Praesens Film

# Thomas Vinterberg

Kopenhagen in den siebziger Jahren. Als der Architekturdozent Erik eine stattliche Villa erbt, muss seine Frau Anna einiges an Überzeugungsarbeit leisten, bis er einverstanden ist, in das Haus einzuziehen – gemeinsam mit alten Freunden und neuen Bekanntschaften, die zum Interview vorgeladen und per Abstimmung in die skurrile Hausgemeinschaft gewählt werden. Dieses Kollektiv würde reichlich komisches Potenzial für einen nostalgisch-ironischen oder satirischen Rückblick auf die Siebziger bieten. Doch der von Anfang an ernste Grundton des Films färbt auch seine verspieltesten Momente, wie etwa das gemeinsame Nacktbaden der neu gegründeten Kommune (mit «Join Together» von The Who auf dem Soundtrack). Selbst bei den Befindlichkeitsrunden und Hausversammlungen, wo unter anderem der Bierverbrauch auf der Traktandenliste steht, ist das Komödiantische eher Andeutung, das Lachen bleibt im Hals stecken.

Die von Anna vorgeschlagene Verjüngungskur für den Lebensstil des gelangweilten Ehepaars schlägt unbeabsichtigte Bahnen ein, als sich Erik ohne jegliche Vorwarnung in eine Affäre mit seiner jungen Studentin Emma stürzt. Nachdem Tochter Freja die beiden erwischt, setzt der Ehemann auf Ehrlichkeit. Das Geständnis gegenüber seiner Frau – im Bett – gehört zu den unangenehm bewegendsten Szenen des Films. Die Vertrautheit zwischen dem langjährigen Paar lässt Annas verletzte, aber auch äusserst gefasste, verständnis- und liebevolle Reaktion ebenso nachvollziehbar wie unfassbar erscheinen. Wenig später schlägt sie vor, dass Emma in die Kommune einzieht, und bei einem gemeinsamen Shopping-Ausflug erklärt sie der jungen Rivalin, das Zusammenleben würde doch bestimmt «interessant» werden. Dass dies nicht gut gehen kann, liegt auf der Hand.

Thomas Vinterberg präsentiert mit der Figurenkonstellation seines jüngsten Films eine Art Umkehrung seines Dogma-Klassikers *Festen* (1998). Während dort anhand einer Familienzusammenkunft die Verlogenheit der Gemeinschaft gnadenlos demontiert wird, ist es hier das aufrichtige Bemühen um Ehrlichkeit, Grosszügigkeit und Solidarität, das zerstörerische Kräfte entwickelt – sowohl für das Individuum als auch für das Kollektiv. *Kollektivet* ist von Vinterbergs Erinnerungen an seine Jugend in einer Akademikerkommune inspiriert und basiert auf seinem gleichnamigen Theaterstück. Entsprechend lebt auch der Film weitgehend von den Dialogen und Schauspielern, allen voran *Trine Dyrholm* als Anna, um deren Leidensweg die Handlung zunehmend kreist. Ihre scheinbar gut gemeinte Toleranz entpuppt sich schnell als ebenso verzweifelter wie selbstzerstörerischer Versuch, ihre Ehe zu retten. Bald bröckelt die Fassade, was auch in ihrem Job als Nachrichtensprecherin versinnbildlicht wird: Während sich ihr Team bemüht, die zusehends nervlich zerrüttete und alkoholisierte Mitarbeiterin für die Fernsehkamera präsentabel herzurichten, entlarvt die Filmkamera in Grossaufnahmen gnadenlos ihren wahren Zustand. Schliesslich bricht Anna Sekunden vor einer Sendung zusammen. Wenn der



Green Room Backstage lauert die Gefahr



Green Room Imogen Poots als Amber



Kollektivet Zuviel Ehrlichkeit: Ulrich Thomsen und Trine Dyrholm

TV-Bildschirm daraufhin einen «technischen Fehler» anzeigt, wirkt das wie ein bitter-ironischer Kommentar auf das Versagen des sozialen Experiments, das ursprünglich Annas eigene Idee war.

Dabei scheint es Vinterberg weniger um eine Kritik an den gescheiterten Utopien der Vergangenheit zu gehen – der gesellschaftlich-politische Kontext der siebziger Jahre ist im Film kaum präsent – als um grundlegend zeitlose Probleme des menschlichen Zusammenlebens. Von Anfang an blicken die Figuren häufig in den Spiegel, ins Leere oder aneinander vorbei. So wird subtil ihre Einsamkeit betont, Idealvorstellungen von Kommunikation und Gemeinschaft werden untergraben. Die Kamera verweilt oft in Grossaufnahme auf den Gesichtern, offenbart das verkrampfte Ringen um die richtigen Worte und Reaktionen. Mit grosser Sorgfalt und präzisiertem Timing wird die beklemmende Hilflosigkeit, die Anna und ihr gesamtes Umfeld zunehmend ergreift, inszeniert. Allerdings sind dabei die Nebenfiguren und -handlungen zuweilen mehr hinderlich als hilfreich. Die eher karikaturartigen Mitbewohner wecken wenig Anteilnahme, und ein beliebig wirkender Subplot um ein herzkrankes Kind ist allzu kalkuliert auf emotionale Wirkung angelegt. Auch die Geschichte um Frejas erste Liebe mag mit ihren gelegentlichen Kitschmomenten nicht vollständig zu überzeugen, ist aber als versöhnlicher Gegenpol zum elterlichen Drama dennoch willkommen. Angesichts des kurz-sichtigen, unsensiblen und restlos egoistischen Verhaltens von Erik (von *Ulrich Thomsen* überzeugend unsympathisch gespielt) mag man sich über Annas Selbstaufopferung wundern. Doch Trine Dyrholm schafft es, den Schmerz dieser Frau glaubhaft zu vermitteln. Ihr in zahlreichen Close-ups eingefangenes Gesicht, in denen sich in kleinsten Regungen ein grosses Schauspiel emotionaler Konflikte entfaltet, ist denn auch die Hauptsehenswürdigkeit des Films.

Susie Trenka

# Trois souvenirs de ma jeunesse



Regie, Buch: Arnaud Desplechin; Kamera: Irina Lubtchansky;  
Schnitt: Laurence Briaud; Ausstattung: Toma Baqueni;  
Kostüme: Nathalie Raoul; Musik: Grégoire Hetzel.  
Darsteller (Rolle): Mathieu Amalric (Paul Dédalus, erwachsen),  
Quentin Dolmaire (Paul Dédalus, jung),  
Lou Roy-Lecollinet (Esther), Dinara Droukarova (Irina),  
Françoise Lebrun (Rose). Produktion:  
Why Not Productions. Frankreich 2015. Dauer: 122 Min.  
CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

## Arnaud Desplechin

Paul Dédalus: Der Name verspricht in der Filmografie von Arnaud Desplechin ebenso eine Kontinuität wie ein Labyrinth. Erstmals taucht er auf in *Comment je me suis disputé: ma vie sexuelle* als Doktorand der Philosophie, gespielt von *Mathieu Amalric*. In *Un conte de Noël* ist Dédalus ein depressiver Jugendlicher – Amalric spielt seinen Onkel. In *Trois souvenirs de ma jeunesse* wird Dédalus – wieder Amalric – zum Anthropologen, der nach vielen Jahren in Tadschikistan nach Paris zurückkehrt. Am Flughafen wird er von der Polizei angehalten: Man hat einen zweiten Paul Dédalus gefunden, irgendwo in Australien.

Wer also ist Paul Dédalus? Drei Erinnerungen erhellen die Frage: eine aus der Kindheit, in der der junge Paul mit einer depressiven Mutter kämpft, die sich bald darauf umbringt; eine aus der frühen Jugend, in der er mit seiner Klasse zu Zeiten der UdSSR auf einer Klassenfahrt nach Minsk im Auftrag einer jüdischen Organisation seinen Pass verschenkt, damit ein Weissrusse unter seinem Namen emigrieren kann; und eine dritte aus Pauls Studienjahren, in der die Geschichte von Pauls Jugendliebe Esther erzählt wird.

Aber was genau erhellen diese drei voneinander unabhängigen Episoden? Nur die mittlere löst ja ein wenig das Rätsel um den doppelten Paul. Die Kindheitsszene geht seiner Verhaftung voraus und bleibt sehr kurz, während die dritte Episode mit Esther eine gute Stunde dauert und den meisten Raum im Film einnimmt. Es ist, als hätte allein

die Episode in der Mitte die «richtige» Zeit und den richtigen Abstand zwischen dem Rätsel und seiner Lösung, dem Labyrinth und dem Weg heraus. Die beiden flankierenden Episoden markieren eher zwei Extreme der Identitätsausdünnung: das Kurze und das Lange, die Ellipse und die Dilatation, das endliche Verschwinden und das endlose Herumirren. Ist die Vergangenheit also erzählbar, «intakt», wie Paul am Ende des Films sagt – ebenso wie die Liebe und der Zorn, die in ihr gewachsen sind und die (lösbaren) Rätsel um seine Identität –, so muss man, will man auf sie zurückkommen, doch einen Umweg über diese Flanken nehmen und Verschiebungen in Kauf nehmen: zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Osten und Westen, sich und sich – und eben dem zu Kurzen oder zu Langen, dem Verlorenen (die immer schon verlorene Kindheit) und dem endlosen Weitemarschieren (die Steppen des Mittleren Ostens).

Ellipsen und Dilatationen: Beides erinnert bei Desplechin an François Truffaut, dem er viel verdankt. Dilatationen, das waren bei Desplechin lange Zeit über vor allem lange Kamerabewegungen, die, wie bei Truffaut, vor allem von Jean Renoir kamen, dessen *La règle du jeu* (mit seinen genialen Plansequenzen) Desplechins Erstlingsfilm *La vie des morts* massgeblich inspiriert hatte. Ellipsen, das sind vor allem die «literarischen» Mittel, die mit dem Schreiben konkurrieren, also mit der periodischen Verräumlichung der Schrift und ihrer Abstände: so etwa die Abblenden, die von Truffaut oft benutzten Irisblenden – und besonders die Briefe. Das elliptische Regime ist ein epistolarisches. Paul und Esther sind grosse Briefschreiber, ihre Fernbeziehung zwischen Paris und der Provinz besteht aus kaum etwas anderem als aus Briefen. Schon das Kino des passionierten Briefschreibers Truffaut ist voller Briefe und Briefschreiber. Und so ist Truffaut bei Desplechin vor allem durch Briefe und ihren Transport präsent (in einer Szene wird ein Brief von Esther durch das Auditorium bis zu Paul gereicht, was an die Rohrpostszene in *Baisers volés* erinnert) und durch die auktoriale Erzählerstimme, die, wie in *Jules et Jim* oder *Les deux anglais et le continent*, die Handlung kommentiert.

Nun sind allerdings aus den *Trois souvenirs de ma jeunesse* die langen Kamera- und Schauspielerbewegungen verschwunden. Als seien sie ganz in der Entfaltung des elliptisch-epistolarischen Regimes und in der Länge der Esther-Episode aufgehoben, womit die Briefe, die bislang bei Desplechin eher eine Schlussnote waren (etwa in *Un conte de Noël*), nunmehr dauerpräsent sind. So gibt es in Desplechins Gebrauch der Briefe einen entscheidenden Unterschied zu Truffaut. Bei Truffaut sind die literarischen Einschübe Teil eines Spiels des Zeichens mit dem Referenten, der erst fehlt, um sich dann langsam in den Film einzutragen (wie die Statue am Anfang von *Jules et Jim* Jeanne Moreau ankündigt): Das Schreiben dient in seinen Filmen der Versicherung des Sinns, nicht seiner dauernden Verschiebung. Wenn hingegen bei Desplechin Paul zu seinen Erinnerungen zurückkehrt und diese in Briefform lückenlos

und «intakt» wiederfindet, wenn dabei weiterhin das Elliptisch-Epistolarische überall regiert und auf die Renoir'schen «zusammenhaltenden» Kamerabewegungen verzichtet wird – dann steht die Konsistenz der Vergangenheit, wie die Beziehung zwischen Paul und Esther, allein unter dem Zeichen des Zeichens selbst, das der einzige Referent bleibt. Esther sagt Paul von Anfang an, dass sie ihn nie vergessen wird; er macht sie «aussergewöhnlich» dadurch, dass er ihr das immer wieder sagt. Und wenn sie vor einem Ruinenbild aus dem 18. Jahrhundert von Hubert Robert stehen, liest er aus ihm heraus lauter Allegorien ihres Charakters. Irgendwann fliessen dann die Tränen von allein, wenn sie an ihn schreibt, täglich, während er versteht, dass er nie genug antworten kann. Diese Liebe, in der beide alles füreinander sind und nur durcheinander werden, ist absolut und «intakt» – aber «nur» durch ihre Zeichenhaftigkeit. Dadurch wird Paul ein regelrechtes «Kind der Schrift»: Wie bei Truffauts Antoine Doinel fehlen auch bei Desplechin die Eltern, sind verrückt oder abwesend, während die wahren Eltern einen adoptieren – hier eine Anthropologieprofessorin, bei der Paul in Paris studiert, eine «femme de lettres».

Der Bezug auf Truffaut wird damit aber auch zur Frage, wie man eine Biografie nur durch das Kino haben kann. Die *Nouvelle Vague* und Truffaut allen voran haben sich ihre (Adoptiv-)Väter selbst ausgesucht. Für Truffaut wäre dies etwa Renoir; für Desplechin Truffaut. Wenn *Dédalus* eine Kontinuität und ein Labyrinth ist, dann auch, weil er eine Genealogie durch Adoption nachzeichnet, ein Erbe allein durch das an sich Unverbundene, durch Wahl. Durch den Bezug auf die Anthropologie und Ethnografie und die Reisen ausserhalb von Europa weitet Desplechin aber Truffauts aufs Europäische beschränkte Suche nach den Vätern (Bazin, Renoir, Rossellini) geografisch aus, jenseits der «grossen Männer»: Wer vom Kino adoptiert wird, wird ein Kind von Welt.

Philipp Stadelmaier



Trois souvenirs de ma jeunesse

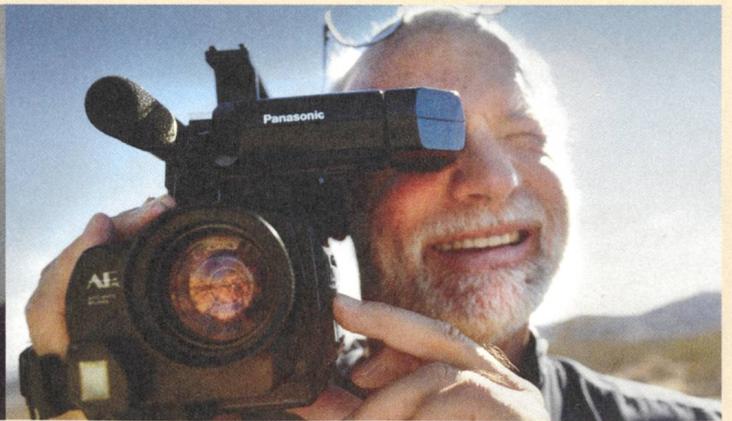


Trois souvenirs de ma jeunesse Paul mit seiner Jugendliebe Esther



Trois souvenirs de ma jeunesse Mathieu Amalric spielt zum dritten Mal Paul Dédalus

PRIX DE  
SOLEURE  
GEWINNER  
2016



# DAS LEBEN DREHEN

WIE MEIN VATER VERSUCHTE, DAS GLÜCK FESTZUHALTEN

Ein Film von Eva Vitija

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

SWISS  
DOK

**AB 5. MAI IM KINO**

FILM COOPI

MOVEMOVIE UND MARS FILMS PRÄSENTIEREN

DIE WELT IST VOLLER LÖSUNGEN

# TOMORROW

DEMAIN

Ein Film von  
CYRIL DION und MÉLANIE LAURENT

Der  
überzeugendste  
Dokumentarfilm des Jahres.  
80 000 Besucher  
in der Westschweiz!



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

**Ab 26. Mai im Kino**

# Die Ge- träumten



Regie: Ruth Beckermann; Buch: Ina Hartwig, Ruth Beckermann; Kamera: Johannes Hammel; Schnitt: Dieter Pichler; Ton: Georg Misch; Sounddesign: Gerhard Daurer. Darsteller (Rolle): Anja Plaschg (Ingeborg Bachmann), Laurence Rupp (Paul Celan). Produktion: Ruth Beckermann Filmproduktion. Österreich 2016. Dauer: 89 Min.

## Ruth Beckermann

Ein Briefwechsel, der eine Liebesgeschichte erzählt. Die Dichter Paul Celan und Ingeborg Bachmann lernen sich im Mai 1948 in Wien kennen. Er ist 27 Jahre alt, sie 21, und sie haben eine Liebesaffäre. Zeitlebens bleiben sie einander verbunden, miteinander verstrickt, auf fast schon fatale Weise mit dem anderen verkettet. Er lebt in Paris, sie in München, Neapel, Zürich, Rom ... Beide sind Flüchtlinge. Die Beziehung, die sie miteinander führen, in Briefen und gelegentlichen Wiederbegegnungen, ist eine Konstante in ihrem Leben. Über die Jahre wird daraus ein «Liebesmartyrium» (Peter Hamm). Der Briefwechsel endet 1961. Was danach kommt, ist nur noch einseitiges Nachtröpfeln, wo Celan darum bittet, sie möge ihm mal schreiben. Antworten bleiben aus. 1967 sein letzter Versuch.

Doch schon von Anfang an ist ihr Briefwechsel eine Kommunikation des Einander-Verfehlens. Antworten, die endlos lange brauchen oder ausbleiben, oft wohl zwar geschrieben, doch nicht abgeschickt, manchmal immerhin nachgereicht als Appendix eines anderen Briefs. Mehrfach wiederholtes Anschreiben, klagend, verzweifelnd, vorwurfsvoll – und unbeantwortet. Zwei Dichterseelen, hochsensibel und überempfindlich. Zwei Liebende, die, räumlich fern voneinander, in ihren Gefühlen leben und sie in aller Tiefe ausloten, um sie zur Literatur zu machen. Auch der Briefwechsel zwischen ihnen ist Literatur. So war das schon immer mit der Poesie. Bei Goethe war das nicht anders.

So gesehen ist Ruth Beckermanns Film *Die Geträumten*, der auf diesem in Buchform vorliegenden Briefwechsel basiert, eine Literaturverfilmung. Doch wie verfilmt man einen Briefwechsel? Indem man einen Roman daraus macht. Der Briefroman ist eine klassische literarische Gattung. Die Briefliebe zwischen Celan und Bachmann hat eine Gefühlsintensität, die der des jungen Werther (und der des jungen Goethe) mit seiner tragisch unerfüllten Liebe zu Lotte nicht nachsteht.

Ruth Beckermann und ihre Koautorin *Ina Hartwig* haben ein Jahr lang daran gearbeitet, aus dem Briefwechsel eine Textfassung für den Film zu destillieren, die weite Passagen wegstreicht, um den Blick auf das für sie Wesentliche zu fokussieren. Rund 25 Textfassungen hat es nach eigenen Angaben gegeben. Mit dieser bildhauerischen Herangehensweise im Sinn einer thematischen Verdichtung geben sie der Liebe zwischen Celan und Bachmann Kontur und der Geschichte ihrer Liebe eine erzählerische Dramaturgie. Die virtuelle Briefliebe zwischen Celan und Bachmann wird so zu einer Handlungsgrundlage mit emotionalem Spannungsbogen.

Was bleibt, ist die Frage der visuellen Gestaltung. Beckermann vermeidet bewusst die historisierende Perspektive mit Darstellern von Bachmann und Celan, Briefe schreibend in «jener» Zeit. Genauso wenig kommt eine konventionelle Dokumentationsmethode mit Rückgriff auf archivarisches Bildmaterial in Betracht. Auch die Dokumentation einer Bühnenlesung ist hier nicht gefragt. Stattdessen lässt Beckermann zwei junge Schauspieler, *Anja Plaschg* und *Laurence Rupp*, ungefähr im Alter Bachmanns und Celans bei ihrer ersten Begegnung, in einem Radiostudio des Wiener Funkhauses die Briefe lesen – mit der Möglichkeit des gegenseitigen Blickkontakts.

Was daraus entsteht, ist ein Spiel mit doppeltem Boden. Die Beziehung der beiden Briefschreibenden reflektiert sich in der Beziehung der beiden Brieflesenden: eine vergangene Emotionalität, die durch Nachwirkung und Nachfühlung wiederauflebt. Zwei Zeitebenen begegnen einander: Vergangenheit korrespondiert mit Gegenwart. Und die Briefe, deren Austausch zwischen Celan und Bachmann Tage, Wochen, Monate gebraucht hat, werden jetzt zwischen den beiden Sprechern mit E-Mail-Geschwindigkeit hin- und hertransportiert.

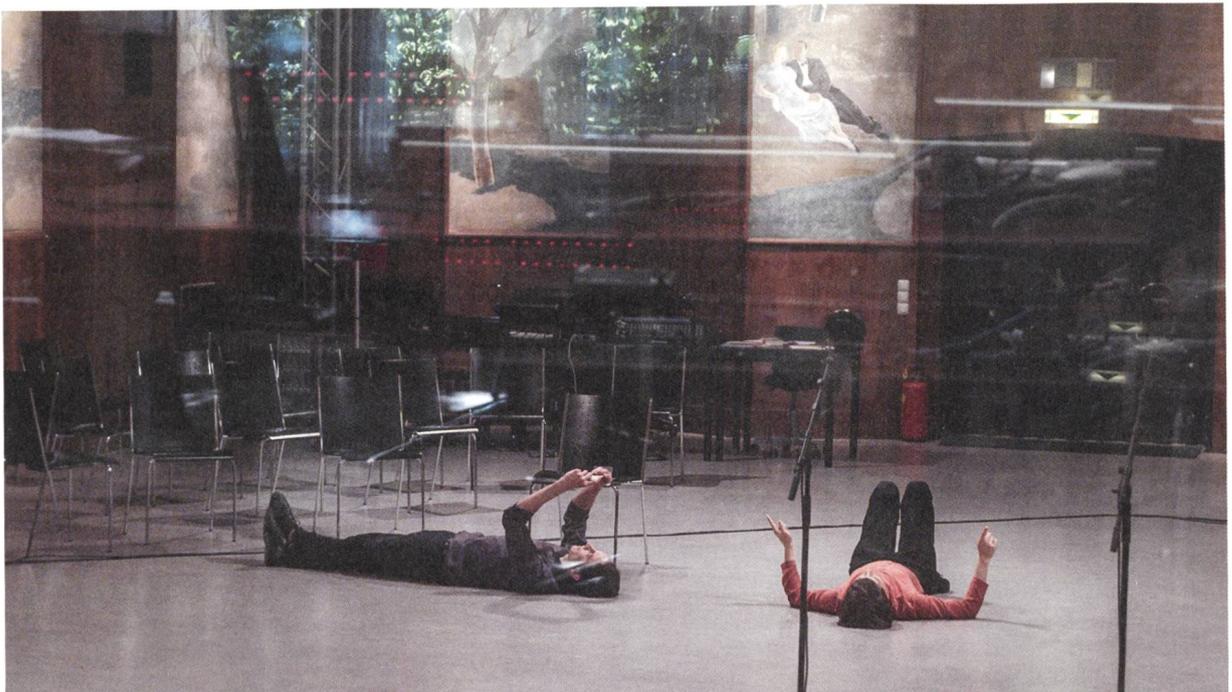
Die Sprecher durchleben die von ihnen gelesenen Briefe mit spröder Intensität, ohne fremde Emotionen vordergründig zu simulieren. Was man sieht, sind ihre von der dialogischen Lektüre ausgelösten eigenen Emotionen: ein Katalysatoreffekt. Nicht mehr geht es nur allein um die Briefliebe Bachmanns und Celans, sondern um ein Echo im Heute, das ihre Lektüre auslösen kann. Die beiden Sprecher im Tonstudio reagieren auf das, was sie lesen, und das, was sie hören, wie auch auf die beiden emotional miteinander ringenden Dichterpersönlichkeiten, die dahinter sichtbar werden. Aber sie reagieren auch aufeinander – mit erwartenden, herausfordernden, auch verstörten Blicken (sie) und sich entziehendem oder abweisendem Nichtblicken (er). Sie nähern sich



Die Geträumten Laurence Rupp und Anja Plaschg



Die Geträumten Die Liebesbriefe schlagen sich in eignen Emotionen nieder



Die Geträumten Zwischen Nähe und Distanz

einander an oder gehen zueinander auf Distanz. Wie bei Bachmann und Celan Nähe und Ferne auch hier, als sei dies eine Projektion.

Dahinter steht ein ausgefeiltes Kamerakonzept, das sie mit Kameramann *Johannes Hammel* lange und bis ins Detail vorbereitet hat – mit einer szenischen Auflösung, die alle klassischen Grössen der Einstellungs-dramaturgie verwendet und für subtile Perspektivenwechsel sorgt. Am eindrücklichsten immer: die Grossaufnahmen der Gesichter, der Augen, der Blicke.

Ein verdoppelter Briefroman und eine potenziell doppelte Liebesgeschichte? Die experimentelle Dokumentarfilmerin Ruth Beckermann spielt mit dem Fiktionalen. Beckermann versteht diesen Film selbst als Spielfilm. Auch die Rauchpausen der Sprecher zwischen den Tonaufnahmen (auf der Aussentreppe zum Tonstudio) sind geplant, wenn auch nicht, was Plasch und Rupp sagen und wie sie sich verhalten. Das Leitmotiv des Rauchens soll natürlich spezielle Assoziationen an Ingeborg Bachmann wecken – dazu ein biografischer Bogenschlag am Ende des Films.

Peter Kremiski

→ Die Geträumten wird in der Schweiz im Rahmen des diesjährigen Festivals Bildrausch in Basel (25. bis 29. 5.) zu sehen sein.

# Demain (Tomorrow)



Regie: Cyril Dion, Mélanie Laurent; Buch: Cyril Dion; Kamera: Alexandre Léglise; Schnitt: Sandie Bompar; Musik: Fredrika Stahl; Sound: Laurent Cercleux. Mitwirkende: Anthony Barnosky, Elizabeth Hadly, Vandana Shiva, Charles und Perrine Hervé-Gruyer, Olivier de Schutter, Thierry Salomon, Robert Reed, Jan Gehl, Rob Hopkins. Produktion: Move Movie, France 2 Cinéma, Mars Films, Mely Productions; Bruno Levy. Frankreich 2015. Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Filmcoop Zürich

## Cyril Dion, Mélanie Laurent

Ein Puzzleteil fügt sich reibungslos ans andere, als letztes das Bild von Kindern, die fröhlich ins Wasser springen. Ist das, was der französische Dokumentarfilm *Demain* als Vision entwirft, zu schön, um wahr zu sein? Der Anfang des Films lässt noch anderes vermuten. Zu schwarzer Leinwand tragen Stimmen Fakten vor, an die sich unsere Ohren schon derart gewöhnt haben, dass wir sie problemlos hinnehmen und verdrängen können. Dabei geht es um nichts Geringeres als um das Ende der Menschheit in naher Zukunft. Eine Professorin und ein Professor treten ins Bild und erläutern, es blieben noch zwanzig Jahre, um uns dagegen in Bewegung zu setzen. Sie beziehen sich auf eine Studie, die den wahrscheinlichen Zusammenbruch unseres Ökosystems zwischen 2040 und 2100 voraussagt. Dieser alarmierende Befund veranlasste die Schauspielerin Mélanie Laurent und den französischen Aktivistin Cyril Dion dazu, *Demain* zu drehen, einen Film, der Lösungen sucht.

Am Anfang ertönen düstere Klavierklänge und eine zarte Frauensingsstimme, die eindringlich daran erinnert, was wir angerichtet haben und dass uns keine weitere Welt zur Verfügung stehe. Sie runden das erste schwarzmalersche Kapitel ab. Es wird das einzige dieser Art bleiben. Danach erklingt optimistisch stimmende Musik mit so mancher Songzeile, die sich als Weltverbesserungshymne eignen würde. Die Klänge von Singer-Songwriterin *Fredrika Stahl* dienen als Soundtrack für eine Reise, die in zahlreiche Länder zu Projekten führt, die verschiedene Möglichkeiten aufzeigen sollen, den Kurs noch rechtzeitig zu ändern.

Dabei erscheinen Laurent und Dion immer wieder selber auf der Leinwand und beissen auch mal in einen Burger oder richten die Kamera in «Selfie»-Manier auf sich selbst. Diese «Follow me around»-Ästhetik, wie man sie von Youtube-Videos kennt, vermittelt nicht nur Nähe zum Zuschauer, sie signalisiert auch, wann er mal durchatmen darf. Denn über einen grossen Teil des Films reihen sich Fakten aneinander mit so vielen Zahlen, dass die Aufnahmefähigkeit zwischenzeitlich an ihre Grenzen stösst und einem leicht schwindlig wird. Der klaren Sicht auf das Gezeigte ist auch der punktuell etwas grosszügig verwendete Weichzeichner nicht dienlich, ob er nun als Stilelement oder zur Verschlimmbesserung einiger Aufnahmen von geringer Bildqualität eingesetzt wurde.

Für Halt und Orientierung sorgt dafür der klare Aufbau des Films. Eine krakelige Schrift dient nicht nur der Beschriftung der Kapitel und Ortschaften, sie weist auch auf Namen von Pflanzensorten hin. Durch Einsätze wie diesen und den liebevollen Blick weckt sie Assoziationen an Do-it-yourself-Anleitungen und verstärkt die Aussage: Das kannst du auch. Zwar bietet der Film kein Rezept, wie Schritt für Schritt vorzugehen sei, doch die vielen konkreten Ideen bestärken darin.

Reisebilder aus dem Flugzeug, im Auto und zu Fuss unterteilen die inhaltlich aufeinander aufbauenden Kapitel. Die Filmemacher liessen sich dennoch nicht beirren, die starre Struktur wenn nötig

# Art | Basel

## Film

Basel Abbas and Ruanne Abou-Rahme | Yuri Ancarani | Pierre Bismuth | Tim Davis | Manon de Boer | Edith Dekyndt | Omer Fast | Simon Fujiwara | Beatrice Gibson | Sven Johne | Jonas Mekas | Park Chan-kyong | Martha Rosler | Anri Sala | Cally Spooner | Superflex | Fiona Tan

From **June 13 to June 18, 2016**, Art Basel presents the Film sector, an exciting program featuring films by and about artists. Selected by Cairo-based curator Maxa Zoller, the sector offers a different lineup each evening. On Saturday, Film presents the European premiere of the feature-length *Burden* (2016) by Tim Marrinan and Richard Dewey, chosen for Art Basel by film expert Marian Masone.

**Info** | Screenings take place at Stadtkino Basel, access with Film sector ticket; For program details please visit [artbasel.com/basel/film](http://artbasel.com/basel/film)

Vom **13. bis zum 18. Juni 2016** präsentiert Art Basel mit dem Film Sektor Filme von und über Künstler. Ausgesucht von Maxa Zoller, Filmkuratorin aus Kairo, wird jeden Abend ein anderes Programm präsentiert. Zusätzlich wird am Samstag die Europapremiere des Dokumentarfilms *Burden* (2016) von Tim Marrinan und Richard Dewey gezeigt, ausgewählt für Art Basel von Film Expertin Marian Masone.

**Info** | Vorführungen finden im Stadtkino Basel statt, Zutritt mit Film Sektor Ticket; Details zum Filmprogramm finden Sie auf [artbasel.com/basel/film](http://artbasel.com/basel/film)



aufzugeben und einen Schritt zurück zu einer der vorherigen Stationen zu gehen. So fügt sich der Film zu einer einleuchtenden Argumentation, bei der lediglich der Schluss einen Moment der Verwunderung hervorruft. Der letzte Satz «We can all change the world – tomorrow» wirkt wie ein Versuch, den Film mit einem Statement abzurunden. Warum aber erst morgen? Die ansonsten durchgehende Aufbruchsstimmung gerät hier einen Augenblick ins Stocken, was vom insgesamt äusserst aufrüttelnden, optimistisch stimmenden und motivierenden Gesamteindruck allerdings nicht wirklich ablenkt.

Insgesamt ist der Film eine Freude fürs Auge. Die Illustration von Fakten und Zitaten meistern die Filmemacher auf vielfältige, oft visuell eindrückliche Weise. So dienen beispielsweise Bilder eines weitflächigen Waldbrands der Verbildlichung der Folgen einer fallen gelassenen brennenden Zigarette, die wegen der dominierenden Monokulturen ausreicht, um unser Ökosystem schwer zu schädigen. Dieses wiederum wurde kurz davor durch einen sattgrünen Wald evoziert. Dagegen erscheinen die einen Grossteil des Films ausmachenden Porträtaufnahmen der zahlreichen Protagonistinnen und Protagonisten angenehm schlicht. Sie alle erzählen von übersichtlichen und lokal umgesetzten Projekten. Eine Permakulturfarm, die pro Quadratmeter mehr Nahrung produziert als eine herkömmliche industrielle Farm, oder ein von der Schweizer WIR-Bank und inländischen Betrieben verwendetes Parallelwährungssystem sind

nur zwei von vielen. Allen gemeinsam sind der ansteckende Optimismus und Tatendrang. Das erinnert zwischendurch an Werbespotphrasen. Die Message ist so positiv, dass sie bisweilen verdächtig erscheinen mag. Doch die Fakten und noch mehr die Anschauungsbeispiele machen es schwierig, fundiert etwas daran auszusetzen.

Irène Unholz

- Irène Unholz ist 21 Jahre alt und studiert Medien- und Kommunikationswissenschaft, Kunstgeschichte und Psychologie an der Universität Fribourg. Sie ist die Gewinnerin des Filmkritikwettbewerbs, der von Filmbulletin im Rahmen des Ateliers Filmkritik der Schweizer Jugendfilmtage ausgeschrieben wurde.



Demain Auf der Suche nach Lösungen

National Gallery 00:02:59–00:05:49  
Regie, Schnitt: Frederick Wiseman;  
Kamera: John Davey.  
Frankreich, Grossbritannien, USA 2014

## Vorstellen, ein Wunder

«Just imagine», sagt die Kunsthistorikerin den Museumsbesuchern, die sich vor Jacopo di Ciones Altarbild versammelt haben. Stellen Sie sich vor! Stellen Sie sich vor, Sie seien nicht im Museum, sondern in jener Kirche, in der dieses Bild hing. Stellen Sie sich vor, nicht elektrisches Licht, wie hier, würde das Gemälde beleuchten, sondern der flackernde Schein von Kerzen. Stellen Sie sich vor, wie die Menschen auf diesem Gemälde, in diesem flackernden Licht ausschauen würden, als bewegen sie sich. Stellen Sie sich vor. Just imagine.

Die Szene steht am Anfang von Frederick Wisemans National Gallery, und sie allein wäre schon genug für einen ganzen Film. Dabei ist das Gezeigte denkbar simpel, sollte man meinen. Wiseman zeigt den Alltag eines Museums, seine Aufnahmen dokumentieren eine Führung, wie sie Tag für Tag stattfindet. Zugleich aber wird der Filmzuschauer Zeuge eines Wunders. Nicht erst das Altarbild zeigt mit der Krönung der Jungfrau eines. Auch das, was die Museumsführerin mit ihren Worten heraufbeschwört, erweist sich als ein solches. Dreharbeiten seien für ihn Sammlungen von möglichst viel Material, das erst später ausgewertet werde, erklärte Frederick Wiseman im Interview mit der Zeitschrift «Sight and Sound». Von dieser Szene allerdings habe er schon im Moment des Drehs gewusst, dass sie im fertigen Film sein müsse. Wunder erkennt man, wenn sie sich ereignen. Wird doch in dieser Szene weit mehr



als nur virtuose Museumspädagogik vorgeführt, vorgestellt wird nämlich der Prozess des Vorstellens an sich als dialektischer Vorgang.

So, wie die Museumsbesucher sich *vor* das Bild *stellen*, nur um dann in der Vorstellung des Bildes zu versinken, so pendelt die Imagination unentwegt zwischen Passivität und Aktivität, zwischen Überwältigtwerden und eigener Bildproduktion. In dieser Pendelbewegung verliert der Betrachter buchstäblich die Orientierung: Stellen Sie sich vor, sagt die Museumsführerin, Sie seien jetzt in jener Kirche, in der dieses Bild hing, in jener Kirche, die auf diesem Bild als Miniatur abgebildet ist. Und während sie das sagt, zeigt uns die Kamera dieses Detail in Grossaufnahme. Wem wollte da nicht schwindlig werden: Die Kirche, in der das Bild hängt, ist also zugleich selbst auf eben jenem Bild wiederzufinden. Das Medium ist in dem, was es birgt, selbst wieder enthalten: Rekursion.

Der Raum der Imagination erweist sich so als ein topologisch verdrehtes Gebilde, das den Gesetzen der euklidischen Geometrie spottet und wo das Aussen sich zugleich im Inneren wiederfindet. Indem ich vor dem Bild stehe und es betrachte, bilde ich mich zugleich in das Bild hinein: Das ist Ein-Bildung, buchstäblich. Die Vorstellung erweist sich als Wunder einer rekursiven Vereinigung. Nicht ohne Grund geschieht dies vor und in einem Altarbild, ist doch der Altar Ort der Kommunion, dort wo Irdisches und Göttliches einander begegnen. Hier wird es möglich, «die Blickrichtung zwischen Betrachter und Betrachtetem umzukehren», wie es bei Georges Didi-Huberman über die Altarbilder Fra Angelicos heisst. Was wir sehen, blickt uns an.

Frederick Wiseman zeigt diese Kommunion der Blicke als Schuss-Gegenschuss-Verfahren, wechselnd zwischen Ansichten des Gemäldes und Aufnahmen der Besucher, sodass alsbald unklar wird, wer hier eigentlich wen betrachtet. Denn einerseits sind auch die auf dem Gemälde abgebildeten Figuren nur wieder Publikum, das einer

Vorstellung, der Krönung der Jungfrau Maria, beiwohnt. Und andererseits geben die faszinierten Museumsbesucher in der National Gallery selber eine Vorstellung. Für Wisemans Kamera sind die Betrachter nicht weniger Bild als die Gemälde und die Gemälde nicht weniger Akteur als die Betrachter.

Auch die Kamera ist in dieser Kommunion, dieser rekursiven Einschliessung von Betrachter im Betrachteten und Betrachtetem im Betrachter, mit eingeschlossen. Auch sie ist hier und dort zugleich: In den Detailaufnahmen des Gemäldes scheint es, als stecke man im Bild selbst drin, in den Aufnahmen der Besucher schwankt die von Hand geführte Kamera leicht und wird damit selbst spürbar, nicht als entrücktes, quasi-göttliches Auge, sondern als eine unter anderen Betrachterinnen.

*Direct cinema* nennt man das Dokumentarfilmgenre, zu dem man Wiseman zählt. Diese Szene indes denunziert sogleich all jene immer wieder anzutreffenden Auffassungen, die dem *direct cinema* «reine Betrachtung» als Methode der Nicht-einmischung unterstellen. Was die drei Minuten aus National Gallery auf jeder Ebene vorführen, ist gerade nicht Distanz, sondern Verstrickung. Darauf hatte bereits Jean-Louis Comolli hingewiesen, als er dieser Form des Dokumentarfilms attestierte, nicht Reproduktion, sondern Produktion zu betreiben: «Was das *cinema direct* ausmacht, [ist] eben nicht die Unterwerfung des Films unter die Dinge oder die Suche nach der grösstmöglichen Transparenz gegenüber der Welt, sondern das genaue Gegenteil: die gegenseitige Veränderung von Welt und Film [...]. Das *direct* ist daher nicht der Ort der Festschreibung von Bedeutung oder Form, sondern vielmehr der Ort ihrer höchsten *Instabilität*, ihrer unaufhörlichen Erprobung mit allem, was das an Versuchen, Umkehrungen, Überraschungen und Paradoxa mit sich bringt. *Das direct ist der Ort der Herstellung des Films.*»

Auch das, was die Museumsführerin tut, gibt sich als Herstellung von Film zu erkennen:



Wenn sie auffordert, sich vorzustellen, wie die Figuren auf dem Gemälde im Schein der flackernden Kerzen sich zu bewegen scheinen, dann beschwört sie damit die spätmittelalterliche Malerei als Bewegtbild *avant la lettre*, mithin als jenen «Film vor dem Film», wie das Jörg Jochen Berns genannt hat.

Aber das Licht in der National Gallery stammt ja gar nicht von flackernden Kerzen. Die Figuren auf dem Gemälde bewegen sich ja gar nicht. Wir stellen es uns nur vor. Und nun stellen Sie sich vor, sagt die Museumsführerin, ich würde aus meiner Tasche das Bild eines kleinen, grauen Kätzchens ziehen und würde von Ihnen verlangen, mit Dartpfeilen auf die Augen des abgebildeten Kätzchens zu zielen. Es ist bloss ein Stück Papier, aber in gewisser Weise haben Sie doch das kaum zu beschreibende Gefühl, dass Sie auf unerklärliche Weise einem kleinen Kätzchen wehtun könnten, wenn Sie das täten. Und so, fährt sie fort, hätten auch die Menschen des Mittelalters nicht einfach geglaubt, auf dem Gemälde lebende Personen zu sehen, aber doch etwas, was irgendwie auf rätselhafte Weise gerade in seiner Künstlichkeit eine Verbindung zum Realen hat. «Wie durch ein Wunder», heisst es bei Comolli, ereignet sich im *direct cinema* das Wichtigste dort, «wo in der Reportage die Falle aufgeht, durch die die Fiktion hereinstürzt [...] denn in dem Moment, wo sich das Dokument mit Fiktion besetzt und so ein wenig denaturiert, bringt es sich auf einer anderen Ebene wieder zur Geltung, indem es auf das Schwenden der Realität mit einem Zugewinn an Sinn und Kohärenz reagiert [...] und so seine «Wahrheit» nach – und wegen – diesem Umweg verstärkt.» Das ist das Wunder, dem wir beiwohnen: die gegenseitige Transsubstantiation von Realität und Fiktion, die Produktion von Wahrheit mit Mitteln der Einbildung – die Herstellung von Film. Just imagine!

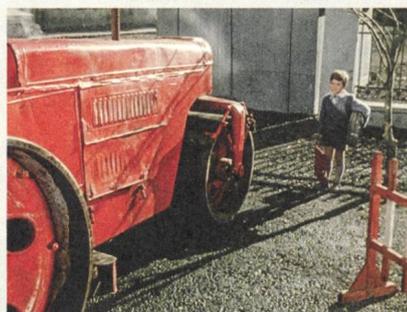
Johannes Binotto

Die Walze und die Geige /  
Katok i skripka

Regie, Buch: Andrej Tarkowskij;  
Kamera: Wadim Jussow; Schnitt:  
L. Butusowa; Musik:  
Wjatscheslaw Owtschinnikow.  
Darsteller (Rolle): Igor Fomtschenko  
(Sascha), Wladimir Samanskij  
(Sergej), N. Archangelskaja  
(Mädchen), Marina Adshubej  
(Mutter). UdSSR 1961.  
Dauer: 46 Min. CH-Verleih  
und DVD-Vertrieb: trigon-film

## Asphalt stampfen, Fiedel kratzen

Die Reihe von Filmen, die sich, wenn sie herauskommen, übergangen sehen, ist lang geworden. Erst rückwirkend ernten manche von ihnen Beifall, reichlich spät, nämlich dann, wenn sie andere Arbeiten hinter sich herschleppt haben, von denselben Autoren oder zu einem ähnlichen Thema. In der Regel finden die nachfolgenden Werke eine beschleunigte Beachtung



und lassen sich nun mit jenem einen vorangegangenen Film verbinden und erklären, der anfänglich verschmäht worden ist.

Die Walze und die Geige von Andrej Tarkowskij ist ein solcher versteckter und ignoriertes, auch missverstandener Wegweiser, auf den zurückzukommen sich dann doch lohnt; ihn zu würdigen, wird sogar unabweisbar. Doch sind es vorab die Spezialisten, die Historiker und Kritiker, denen daran liegt, das alte Strassensignal zu hinterfragen und sich zu wundern: Warum nicht gleich, wieso erst im Rückwärtsgang, wenns ins Auge sticht?

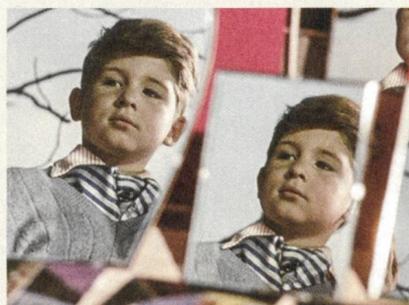
Wo so viele weissagen, könnens nur wenige treffen. Im Einzelfall mag die verzögerte Beachtung allein an der hinlänglichen oder wackligen Qualität eines Films gelegen haben. Doch das Symptomatische, das Katok i skripka innewohnt, umfasst auch mehr als das unbestreitbare Talent des Andrej Tarkowskij, das sich besonders in komplexen Bildkomposition und im glänzenden Umgang mit Licht und Farbe äussert. Zusätzlich kommt auch eine Verdeutlichung bestimmter kultureller, historischer und politischer Umstände zum Zug.

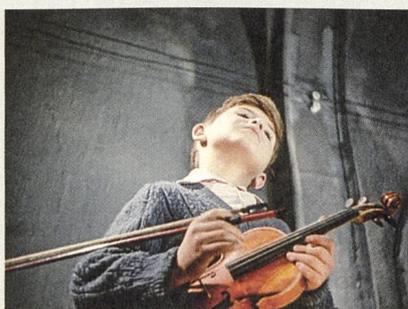
Beruf ist Beruf,  
Befehl ist Befehl

In der Sowjetunion von 1961 befindet sich der Stalinismus bereits auf dem Rückzug, nachdem er sich mit den brutalen Erfordernissen des Weltkriegs und mit der Ermutigung durch die westlichen Verbündeten zu rechtfertigen wusste; aber noch ist die Diktatur keineswegs ausgeräumt. Davon widerspiegelt der 45-minütige Erstling des Abgängers von der staatlichen Filmakademie VGİK einiges.

Die schlichte Mär vom erfahrenen Walzenführer und dem heranwachsenden Musikanten appelliert, vermutlich wirksam und fast ausdrücklich, an die Massen: Was es braucht für die versprochene Glückseligkeit auf Erden, ist auch ein Zusammenwirken von Mühsal und raffinierter Kunstfertigkeit. Vonnöten wird Technik im zweifachen Sinn: die des lärmigen Asphaltierens draussen auf den Strassen wie die des feinfühligem Rezitierens auf den Instrumenten, drinnen in den Sälen und Räumen.

Parallel dazu haben sich die Generationen, wie sie in den beiden Hauptfiguren personifiziert sind, einander anzupassen. Da ist der Arbeiter Sergej und ihm gegenüber der noch unsicher





suchende, aber lernbeflissene Sascha. Schon als Siebenjähriger weiss der Fiedler, dass ein langes Leben des Übens und Kratzens vor ihm liegt, samt der Wahrung und Mehrung seiner Kenntnisse.

Dem Älteren hingegen braucht kaum noch jemand etwas beizubringen, es wäre denn, dass er noch nie eine Kindergeige angefasst und auf die Resonanz des Schallkörpers gelauscht hat, während der Knabe erstmals den Rückwärtsgang auf einer Baumaschine einschaltet. Wie seinerzeit Tarkowskij hat Sergej die Kriegsjahre miterlebt, und ihm ist einiges von der Welt verständlich geworden.

Rechtsumkehrt kann keiner mehr machen. Beruf ist Beruf, und Befehl ist Befehl; allen ist eine Aufgabe zugewiesen. Was zählt, ist die Ergebnisheit in die gemeinsame Sache, die sich jeder anzueignen hat; und vorausgesetzt wird ein blindes Vertrauen in das System mit seinen echten oder illusorischen Garantien. Das Glück liegt auf dem Asphalt, aber es dröhnt auch aus den Konzerthallen. Politik und Kultur gehen Hand in Hand; Diktatur und Idealismus sind da, um einander zu legitimieren.

#### Massive Zensur und ein kläglicher Tauschhandel

Wie mehr oder weniger freiwillig sich Andrej Tarkowskij, mit knapp dreissig Jahren, den Vorgaben der Funktionäre am Ende seiner Ausbildung unterzog, wird nach seinem frühen Tod von 1986 kaum noch zu klären sein. Notorisch ist, dass die Zensur würgend war und die einzelnen Aufpasser sich oft schwer einschätzen liessen. Unterbreiten, bewilligen oder abschlagen lassen, darin bestand die einzig mögliche Methode. Aus heutiger Sicht gibt im Fall von *Die Walze und die Geige* das Resultat den Ausschlag; es zeichnet sich durch ein damals wie heute unbestreitbares Können des Autors aus, sicher auch dank seines unsichtbar gebliebenen Geschicks, die nötigen Zusagen einzuholen, selbst nach Fertigstellung des Films.

In der Folge allerdings wird Tarkowskij just das Gelingen seines Gesellenstücks dazu bewegen, das Gegenteil von dem dabei Erprobten anzugehen. Schon mit seinem ersten Langspielfilm, *Iwans Kindheit*, beginnt er 1962, von der Ideallinie abzuweichen. In der Figur des Titelhelden Iwan beschreibt er jemanden, wie er selbst einer war, aber desgleichen Sergej, den Walzenführer: von den Erlebnissen des Krieges mitgenommen.



*Iwanowo Detstwo* zerfällt in zwei widersprüchliche Teile: den grösseren, der die Schrecken jener Metzzelei schildert, und in einen kurzen Schluss, der das exakt Umgekehrte bewirkt, indem er den Einmarsch der Roten Armee in Berlin bejubelt. Es ist wenig anderes denkbar, als dass Tarkowskij einem kläglichen Tauschhandel erlag oder ausgesetzt wurde. Lasst mich das Grauen schildern, dafür preise ich euch das berauschte Ende. War alles schauderhaft, aber die Leiden haben sich gelohnt.

#### Anstelle der Gewissheit ein Vielleicht

Erst fünf Jahre nach *Die Walze und die Geige*, frühestens mit Andrej Rubljow, sieht sich jene frühe Periode im Ansatz überwunden. Obwohl die Autoren noch unter Aufsicht stehen, mässigt sich die Routine des Verdächtigen, Überprüfens, Einschreitens, Zulassens und Absegnens, mindestens für Tarkowskij. Er geniesst zunehmend internationales Ansehen und könnte, toleriert, weil renommiert, dem Regime mehr von Nutzen sein, als ihm zu schaden.

Andrej Rubljow leitet die Reihe von sechs Arbeiten ein, die um die Welt gehen werden. Mehr und mehr sucht und findet Tarkowskij, zuletzt auch im Ausland, Themen und einen Stil, die sich merklich von den zwielichtigen Eigentümlichkeiten seiner Anfänge abheben und 1979 im überragenden Klassiker *Stalker* gipfeln. Je länger, je weniger sieht sich der Russe genötigt, mit den Zensoren zu streiten. Seine Arbeiten geraten immer seltener politisch bekräftigend und liefern sich öfter dem philosophischen Zweifel aus: dem *Vielleicht*, den zwei Seiten einer jeden Sache und eines jeden Stoffs, ebenso dem Hin und Her zwischen Farbe und Schwarzweiss. Wo Gewissheiten verordnet werden, da weiss sich einzig das unfassbar Schwebende dem Diktat zu entziehen.

Pierre Lachat

## Berlinale Classics 2016



Bakushu (1951) Regie: Yasujiro Ozu

Zu den grossen Stärken der Berlinale zählt jedes Jahr auch der Blick zurück in die Filmgeschichte mit Retrospektiven, Tributes, Hommagen, Veranstaltungen und Ausstellungen. Und den *Berlinale Classics*, die seit 2013 die Retrospektive auch unabhängig vom jeweiligen Thema erweitert und einen Blick erlaubt auf den aktuellen Stand digital restaurierter Filmklassiker, von der Stummfilmzeit bis zu den achtziger Jahren.

Eine der wichtigsten Entdeckungen war heuer *James Whales The Road Back* von 1937, die Fortsetzung der Remarque-Verfilmung *All Quiet on the Western Front* von 1930. Im 1931 erschienenen Roman «Der Weg zurück» schildert Remarque – nach einem letzten, sinnlosen Gefecht in den Schützengräben – die Rückkehr von vier deutschen Soldaten an ihren Geburtsort. Doch



Daughter of the Nile (1987) Regie: Hou Hsiao-hsien

die Traumata des Kriegs lassen sich nicht so einfach abschütteln, schon gar nicht in Worte fassen. Die Heimat ist – wie schon bei den Urlaubsbesuchen im Vorgänger – zur Fremde geworden. Der gerade erst erlangte Friede ist brüchig – Revolutionäre gehen auf die Strassen, es kommt zu Hungerunruhen, die ausgerechnet vom ehemaligen Kommandanten der vier Freunde niedergeschlagen werden.

Schon das Buch war in Nazideutschland verboten, auch die Verfilmung durch die Universal, damals unter der Leitung von *Charles R. Rogers*, wollte Berlin verhindern. Der deutsche Konsul in Los Angeles warnte jedoch vor den wirtschaftlichen Folgen, falls *The Road Back* in Deutschland nicht gezeigt werden sollte. Rogers liess den fertigen Film, der unter grosser Mühe mit 19 Tagen Verspätung und einem Minus von 200 000 Dollar fertiggestellt wurde, schneiden und durch neue Szenen ergänzen, vor allem romantische und komische Zwischenspiele, an denen Whale nicht mehr beteiligt war. Die antifaschistische Botschaft des Films wurde so unterlaufen. *The Road Back* wurde in Deutschland trotzdem verboten und in den USA nicht mehr flächendeckend verliehen. Erschwerend kam hinzu, dass die Rechte am Film an Remarque zurückfielen und auch nach dessen Tod 1970 bei seinen Rechtsnachfolgern lange brachlagen. Die Restaurierung stellt die 1937 in die Kinos gekommene Fassung wieder her. Kein restlos überzeugender Film, das war im Hinblick auf die Nachdreh auch nicht zu erwarten. In seinen besten Szenen, der Schlacht zu Beginn oder der schwierigen Wiedereingliederung der Soldaten, schlägt er aber doch eine Brücke zum Vorgänger.

Das grösste «Ereignis» der Berlinale Classics war sicherlich die Premiere der restaurierten Fassung von *Fritz Langs* Meisterwerk *Der müde Tod* von 1921, mit neu komponierter Musik von *Cornelius Schwehr*, live begleitet vom Rundfunkorchester Berlin im Friedrichstadtpalast. Nun ist der Film kein Unbekannter der Filmgeschichte, er war weder verschollen noch unvollständig. Bislang kannte man die Geschichte aber nur in Schwarzweiss: Eine junge Ehefrau bittet den Tod, ihr den Geliebten zurückzugeben. Sie soll im Gegenzug eines von drei Leben retten, was in drei eingeschobenen Geschichten – am Hofe des Kalifen, im Karneval von Venedig und in einem märchenhaften China – erzählt wird.

Anke Wilkening von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung hat dem Film nun seine Farbe zurückgegeben. Die Gastwirtschaft, in der der Film beginnt, ist nun in Goldorange getaucht, die «Feuersglut der Eifersucht» erstrahlt in kräftigem Rot, die Nachtszenen sind in Blau getaucht und darum erst als Nachtszenen kenntlich – in Schwarzweiss waren sie zu hell. Allerdings gibt es keine zeitgenössische Kopie aus den zwanziger Jahren, «die Färbungen (wurden) anhand von Filmen aus der gleichen Periode simuliert», wie es im schönen 50-seitigen Begleitheft zur Wiederaufführung heisst. Wilkening zog andere Filme wie zum Beispiel Ludwig Bergers *Der Richter* von Zalamea (1920) oder Langs *Die Spinnen* (1919/20) heran, um zum Beispiel die Kathedrale des Totenreichs mit all ihren Kerzen farblich zu bestimmen. Die blaue Tonung hat sie mit gelber Virage kombiniert. Doch schon der Ausdruck «simuliert» macht deutlich, dass man nicht sicher sein kann, ob der Film damals wirklich so ausgesehen hat. Es geht also um Wahrscheinlichkeit und Annäherung, doch das Ergebnis überzeugt.

Bei der Musik hingegen profitierte Cornelius Schwehr von den vielfältigen Stilwechseln, die die Rahmenhandlung und die drei Episoden ermöglichten. «Für den Orientteil habe ich einen mittelalterlichen Stil gewählt, für das Italien der Renaissance einen Volkston, (...) im kaiserlichen China kippt es bei mir in die Groteske. Die Musik zur Rahmenhandlung ist als romantischer Liedzyklus gedacht», so der Komponist im Gespräch mit Jens Hinrichsen.

Einer der unbekanntesten, sehr selten gezeigten Filme von *Hou Hsiao-hsien* ist *Daughter of the Nile* (Ni luo he nu er) aus dem Jahr 1987. Im Mittelpunkt des Films steht eine junge Frau, die als Bedienung bei Kentucky Fried Chicken arbeitet, die Abendschule besucht und sich nebenbei um ihre kleine Schwester kümmert. Der Bruder hingegen hält sich als Ganove über Wasser und versucht, mit Kumpeln ein Restaurant zu betreiben. So etwas wie ein Krimiplot scheint sich zu entwickeln, aus der Ferne winken John Woo oder Wong Kar-wai. Doch hier geht es mehr um das grimmig ästhetisierte Porträt einer verlorenen Jugend in einem modernen Taipeh voller



*The Road Back* (1937) Regie: James Whale



*Der müde Tod* (1921) Regie: Fritz Lang

Leuchtreklamen, die in der digital restaurierten Fassung (im Vorführformat 4K DCP) noch bunter zu blinken scheinen. Der Titel bezieht sich auf einen Comic, der im alten Ägypten spielt und so eine weitere Erzählebene, quasi als Flucht vor der Realität, einzieht.

Zu einem traurigen Wiedersehen kam es mit *Setsuko Hara*, der Lieblingsschauspielerin von Yasujiro Ozu, die am 5. September 2015 mit 95 Jahren starb. Seit *Banshun* (Später Frühling) war die 1920 geborene Schauspielerin regelmässig in Ozus Filmen zu sehen: wunderschön mit ihren schulterlangen schwarzen Haaren und den lebendigen Augen, dazu das stets freundliche Lächeln und die leise, aber bestimmte Stimme. Ihren Rollen scheint zuweilen etwas Unterwürfiges, Demütiges anzuhaften. Häufig stellt sie ihre eigenen Bedürfnisse hinter die anderer zurück. Und doch wusste Setsuko Hara ihre Mitmenschen richtig zu nehmen, setzte notfalls ihren Dickkopf durch. In ihrer Mischung aus Selbstlosigkeit und Emanzipiertheit, Uneigennützigkeit und Resolutheit, Freundlichkeit und Weisheit strahlte Setsuko Hara eine grosse, innere Ruhe aus, die sie noch begehrenswerter machte. Wenn sie am Schluss von *Bakushu* (Weizenherbst), der in Berlin als digital restaurierte Fassung, ebenfalls als 4K DCP, gezeigt wurde, trotz Widerständen der Angehörigen und Verwandten ihr Heim verlässt, um den von ihr selbst gewählten Mann zu heiraten, freut man sich unwillkürlich über ihre Stärke. Sie hat sich endlich von der Familie freigemacht.

Michael Ranze

→ Inzwischen ist *Der müde Tod* auch als DVD erschienen. Ein Making-of über die Restaurierung erklärt dabei auch die Farbverfahren. Anbieter: Universum.



# «Wie haben Sie das gemacht?»

Till Brockmann

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

## Unterhaltung mit Filmschaffenden

Für ein Interview wünscht sich die Journalistin, der Journalist ein offenes, gesprächiges und geistreiches Gegenüber. Dass die Unterhaltung mit Filmschaffenden nicht immer gelingt, liegt nicht nur an den Launen der Stars, sondern auch an den verschiedenen Funktionen des Filminterviews. Im Idealfall ist das Gespräch aber der exklusive Moment der Wahrheit.

Wie in jedem Bereich von öffentlichem Interesse ist auch in der Filmbranche das Interview wichtiger Teil journalistischer Betätigung. Es bietet die Chance, Hintergrundinformationen zu erhalten – vielleicht sogar exklusive –, die sich aus einem einzelnen Werk oder Œuvre nicht erschliessen lassen. Dabei kann es sich um Erläuterungen zum Produktionsprozess, zum kreativ-gestalterischen Beitrag der Interviewpartner, aber auch um eine persönliche Einschätzung oder gar um Privates und Anekdotisches handeln. Interview ist also nicht gleich Interview: Es führt, vor allem in Fachzeitschriften und vertrauenswürdigen Feuilletons, zu einem vertieften Verständnis und einer kontextuellen Anreicherung des filmischen Werks, schafft für dieses eine Öffentlichkeit. In seinen boulevardesken Formen dient es hingegen vor allem der gezielten Persönlichkeitsinszenierung, die sowohl dem Verlangen der Fans nach Einfühlung als auch den promotionalen Strategien von Verleih- und Kinobranche entgegenkommt.

Zwischen Intention und Interpretation

Das tiefsinnigere Interview erkennt man zuweilen daran, dass die Fragen relativ kurz und die Antworten lang – und im Glücksfall beide belangvoll – sind. Es ist für den Filmliebhaber und auch den Filmwissenschaftler oft die einzige Quelle, um manche ästhetischen, ökonomischen oder filmtechnischen Entscheidungen zu erhellen. Es gibt aber auch den

Filmemachern sowie anderen Kreativkräften, die am Film beteiligt waren, die Chance zur Selbsterklärung, bei strittigen Punkten gar der Rechtfertigung. Das Interview liegt in diesem Sinn an der Schnittstelle zwischen Intention und Interpretation, zwischen dem, was das Werk gemäss den «Machern» aussagen wollte, und dem, was wir verstanden haben. Den Verfechtern der Intention, die vor allem den Produktionsprozess, den gestalterischen Willen der Beteiligten als ausschlaggebend für die Bedeutung eines Werks halten, ist das Interview exklusives Beweismaterial. Bei klangvollen Namen der Filmwelt, etwa bei Regisseuren, die die Aura des Autorenstatus für sich gewonnen haben, ist der Moment des Interviews der der Wahrheit. Hier klärt sich, ob man als Zuschauer stolz darauf sein kann, den Film richtig begriffen zu haben, oder ob man die eigene Auffassung nochmals überdenken sollte.

Bei den Verfechtern der Interpretation hingegen, die die rezeptive Arbeit und Freiheit des Publikums in den Vordergrund stellen und davon überzeugt sind, dass der Film ab dem Moment seiner Erstaufführung vornehmlich den Zuschauerinnen und Zuschauern gehört, ist das erläuternde Interview, ähnlich der Filmkritik, nur eine mögliche Leseanleitung unter vielen. Man ist zwar wiederum zufrieden, wenn sich das eigene Verständnis mit den Selbsterklärungen der Interviewten deckt, doch nicht erschrocken, falls es nicht so ist. Schliesslich ist es auch nicht zu erwarten, dass der Regisseur selbst darauf kommt, etwas frauenfeindlich zu sein, oder eine Schauspielerin eingesteht, dass sie sich tatsächlich damit schwertat, den depperten Dialoglinien Glaubwürdigkeit einzuhauchen.

#### Spielfeld der Eitelkeiten

Für den Journalisten ist die Vorbereitung auf ein Interview stets knifflig, denn Charakter, Sensibilität und die Bereitschaft, sich zu öffnen, des Gegenübers sind schwer vorauszusehen. Und das gute Interview ist nie eindimensionales Abfragen, sondern stets ein ausgleichendes Gespräch. Die stille Hoffnung ist deshalb, Diskussionspunkte zu finden, die den Interviewpartner reizen oder sogar überraschen. Die geradezu obszöne Hoffnung, dass sich der Befragte sogar dafür interessiert, was der Interviewer selbst über den Film oder die beigesteuerte Leistung des Interviewten denkt. Ja, jedes Interview ist auch ein Spielfeld der Eitelkeiten.

Tiefschürfende Gespräche mit Filmschaffenden mit majestätischem Bekanntheitsgrad sind umso schwieriger. Nicht weil diese partout hochmütiger wären oder sich weniger Nutzen vom Interview versprechen als ein Branchenneuankömmling, sondern weil äussere Umstände ein vertieftes Gespräch fast verunmöglichen. Da sie vielleicht ein halbes Dutzend (oder mehr) Interviews an einem Morgen geben, ist jedes auf zwanzig Minuten beschränkt. Manchmal sind es auch nur zehn, wenn man vom Verleih nach London gebeten wird, um dort in einer Journalistenbande zu fünft oder zehnt einem Leonardo DiCaprio

oder einer Cate Blanchett (mit der man eigentlich lieber drei Tage verbringen würde) auch so erhellende Fragen zu stellen. Die Antworten fallen dann meist standardisiert aus, und das erneut nicht nur aus Lustlosigkeit: Jeder Mensch wird sich, nachdem er zum x-ten Mal über dasselbe befragt wird, eine massgeschneiderte Antwort zurechtlegen oder diese Anekdote erzählen, die immer so gut ankommt. Journalisten, die Filmemacherinnen und Filmemacher fragen, was sie an der Geschichte interessiert habe, oder Schauspielerinnen und Schauspieler, wie sie sich auf ihre Rolle vorbereitet haben, tragen natürlich eine Mitschuld, wenn dann prompt die Antwortkonserve geöffnet wird. Aussergewöhnliche Antworten folgen bevorzugt auf aussergewöhnliche Fragen.

Vor allem bei Schauspielern haben früher die Studios, heute Manager, Agenten und Berater zudem ein Wörtchen mitzureden, was geredet wird. Sie bestimmen oft, wem ein Interview gegeben werden soll, welche Themen zu vermeiden und welche Ausführungen zu bevorzugen sind. Die göttliche Greta Garbo soll am Anfang ihrer Hollywoodzeit ungezwungen und leichtsinnig mit Journalisten geplappert haben, was den Studiobossen sehr missfiel. Man entschied kurzerhand, sie fortan von Interviews fernzuhalten und aus ihr die schweigsame, introvertierte und unnahbare Schwedin zu machen. Ob diese schöne Geschichte stimmt, ist allerdings schwer zu überprüfen, wie jede Wahrheit, die im mythischen Bereich angesiedelt ist und, vor allem, die erst durch spätere Interviews mit Freunden und Beteiligten ans Licht kam. Andere Freunde werden wohl bestätigen, dass die Garbo tatsächlich verschlossen und auskunftsscheu war.

#### Oral Film History

Das Interview ist schon im Moment, wo es aufgezeichnet wird, und später erst recht, Teil der Oral History. Eine subjektive, emotionale, persönlich und gesellschaftlich gefärbte Bekundung. Ich erinnere mich, Mitte der Achtzigerjahre erste Interviews mit dem damals bekannt gewordenen Hongkonger Regisseur John Woo gelesen zu haben, wo dieser Deutungen von Journalisten vehement zurückwies, zwischen den männlichen Protagonisten seiner Actionfilme bestünden auch homoerotische Spannungen. Das seien westliche Interpretationsmuster und kulturelle Missverständnisse. Nur zehn Jahre später gab Woo Interviews, in denen er selbstbewusst über diese homoerotischen Erzähllinien plaudert und sogar zu verstehen gibt, wie er sie während der Produktion bewusst angepeilt hat. Vielleicht hat Woo in früheren Interviews geschwindelt, oder in späteren, vielleicht haben sich die Zeiten geändert, vielleicht haben die wiederholten Fragen zum Thema beim Regisseur einen Sinneswandel ausgelöst, oder er gab aus Kalkül auch nur den bevorzugten Interpretationen der Journalisten nach.

Eine der berühmtesten Interviewtraditionen der Filmpublizistik sind die «Entretien avec ...» der Cahiers du Cinéma. Die Reihe wurde Anfang der

Fünzigerjahre initiiert und besteht bis heute. Damalige Filmkritiker, die etwa Jean-Luc Godard, François Truffaut oder Eric Rohmer hiessen, baten Filmschaffende zum Gespräch und diskutierten eingehend deren ästhetische und (film-)politische Entscheidungen. Als Begründer und Verfechter der Autorentheorie versuchten die Filmkritiker besonders die persönliche Handschrift der Regisseure herauszuarbeiten: Dazu bot sich das Interview natürlich als treffliches Instrument der Bestätigung an. Auch das berühmte Interview in Buchlänge «Le Cinéma selon Hitchcock» (deutscher Titel: «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?») von François Truffaut gehört in diese Tradition. Apropos Hitchcock: In einem «Entretien» der Cahiers du Cinéma darf man einen Tarantino bezüglich *Inglourious Basterds* beispielsweise fragen, wieso Landa bei Herrn LaPadite ein hitchcocksches Glas Milch trinkt. Man weiss, dass Tarantino die Frage versteht, und geht davon aus, dass es auch die filmgebildeten Leser tun – da wir nicht so elitär sein wollen: In Hitchcocks *Suspicion* spielt ein Glas Milch, das durch eine eingebaute Glühbirne künstlich zum Leuchten gebracht wird, eine besondere Rolle, wie man bei Truffaut nachlesen kann.

#### Intimbeichte: Nähe zu den Stars

Viele Interviews aus der Filmbranche dienen aber heute ganz und gar nicht der Beschreibung des filmischen Werks. Sie wollen es nicht erklären und schon gar nicht durchleuchten. Das Interview soll in erster Linie eine vermeintliche Nähe zwischen Interviewten und Leserschaft herstellen. Die gedeiht besonders gut, umso mehr die Privatsphäre zum Gegenstand der Unterhaltung (Vorsicht: Doppelsinn!) wird. Diese Vertraulichkeit, diese Intimbeichte, bei der ja lediglich Zehntausende andere Leser oder TV-Zuschauer gebannt mithorchen dürfen, wird vorzugsweise bei Promis und Stars, also Schauspielerinnen und Schauspielern ausgekostet, manchmal auch bei Regisseuren – was Drehbuchautoren, Kameraleute oder Filmkomponisten zum Frühstück gegessen haben, ist hingegen hochgradig uninteressant.

Das «persönliche» Interview mit Schauspielern oder Regisseuren wärmt die empathische Bindung mit der Fangemeinde an. Wir kennen unsere Lieblinge und Diven danach besser, verstehen sie, schmunzeln einvernehmlich oder leiden in Tuchfühlung mit, wenn sie für ein besseres Besuchsrecht ihrer Kinder kämpfen (Stars, die nicht geschieden sind oder nicht von ihren Kindern berichten, sollte man sowieso grundsätzlich misstrauen). Wir erkennen uns in ihnen und sie in uns wieder, und sei es nur, weil wir die gleiche Meinung zum Umweltschutz oder zu den Handtaschen von Desigual haben oder dann ein (leichtes) Alkoholproblem teilen. Das Prominenteninterview bedient insofern eines der klassischen und oft beschriebenen Paradoxien des Starphänomens: Unsere Ikonen sind schillernd, aussergewöhnlich und unerreichbar, doch eigentlich sind sie genau wie du und ich. Sie werden im Gespräch zu Seelenverwandten

und Freunden und auch richtig sympathisch, wenn sie in hiesigen Interviews betonen, wie sehr sie die Schweiz schätzen.

In solchen Interviews ist auch oft die Absicht der Fragenden zu erkennen, eine Übereinstimmung zwischen der Rolle im Film und der ausserfilmischen Persona herzustellen. In der indischen Filmpublicistik, die bei Filmbesprechungen sowieso immer den Schauspieler- und nicht den Figurennamen benutzt, ist diese Verschmelzung besonders stark. Die Film- und Fanzeitschriften rund um das Bollywoodkino zum Beispiel sind überfüllt mit langen Starinterviews, bei denen es praktisch nie um die Filme geht; höchstens um die Gefühle, die man auf dem Set zu den anderen Stars entwickelt hat. Ausgiebig werden das Privatleben besprochen und immer wieder die Ähnlichkeiten, die die Schauspielerinnen und Schauspieler mit ihren gespielten Rollen haben. Da wundert es nicht, dass manche Darsteller, die im Film stets die Guten spielten, nach ihrer Filmlaufbahn eine erfolgreiche politische Karriere aufbauen konnten.

Doch egal ob kundiges, tief sinniges Filmgespräch oder belanglos-saftiges Fanklimbim: Für Filmverleiher und Kinobesitzer ist jedes Interview ein gutes Interview. In den letzten Jahren ist – vor allem bei den grossen amerikanischen Verleihfirmen – eine klare Strategie zu erkennen, die traditionelle Filmkritik durch allgemeine Hintergrundberichte oder eben Interviews zu ersetzen. Denn zur Promotion genügt es, dass ein Film im Gespräch bleibt, und im Gegensatz zu Kritiken, die auch mal negativ ausfallen, ist das Interview immer bejahend: Mitwirkende werden es tunlichst vermeiden, ihr eigenes Werk anzuzweifeln. Wie in einem guten Making-of erfahren wir dann, wie es wieder einmal unglaublich war, welche präzisen Vorstellungen der Regisseur und wie viel Spass man selbst auf dem Set hatte, dass alle wie eine grosse Familie waren. Bei solch pflichtbewusster Schummelei macht es tatsächlich wohl keine Freude, wenn man zum Interview gebeten wird. ×

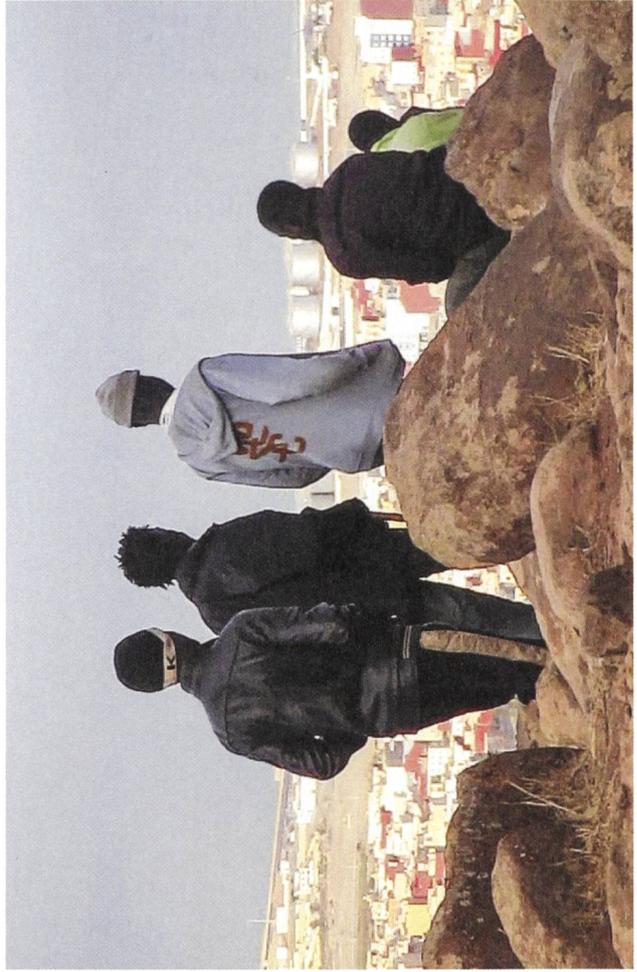




# Sans auteurs

Philipp Stadelmaier

Philipp Stadelmaier ist Filmkritiker und Autor  
des Buchs «Die mittleren Regionen».  
Er schreibt eine Dissertation zu Godard  
und Serge Daney.



# Das Vakuum des europä- ischen Kinos

In *Les sauteurs* filmt ein Migrant die Situation vor der spanischen Enklave Melilla und macht damit vor allem klar, dass ein abgeschottetes Europa ein Europa ohne Lust auf Bilder, auf Kino ist. Das Kino von morgen ist damit nicht mehr eines der europäischen «auteurs», sondern der «sauteurs» – der Springenden, der Migranten.

Der wichtigste Sprung in *Les sauteurs* geht nicht über den Grenzzaun, der die spanische Enklave Melilla von Afrika trennt. Es ist ein Sprung in eine Leere, aus der *Les sauteurs* wie von einem unsichtbaren Trampolin zurückgeschleudert wird, direkt in unsere Augen. Die Leere, die von diesem Film deklariert wird, ist jene des europäischen Kinos. Und leer wird dieses auch bleiben, wenn das Kino nicht, wie mit diesem Film, von ausserhalb nach Europa hineinspringt, nicht als Kino der Autoren («auteurs»), sondern der Springenden («sauteurs»), oder bis ein europäischer Filmemacher Vergleichbares vorlegen wird wie Sidibé.

Nehmen wir zunächst, genauso wie die «Springer» im Film, zwei, drei Anläufe, bevor wir in diese Leere Europas springen. Gestehen wir, dass Moritz Siebert und Estephan Wagner natürlich europäische Filmemacher und die Mit-«Autoren» von *Les sauteurs* sind. Sie sind nach Marokko gereist und haben dort Abou Bakar Sidibé aus Mali kennengelernt, der in einem Lager auf dem Berg Gurugu vor Melilla wohnt, gemeinsam mit vielen anderen Männern, die aus allen Teilen Afrikas hergekommen sind, um die brachialen Befestigungsanlagen zu überwinden, die das Fleckchen Europa auf afrikanischer Erde und damit die Hoffnung auf ein besseres Leben abzäunen. Siebert und Wagner haben Sidibé eine Kamera gegeben, um einen Film zu machen: über das Leben im Lager und die Zaunüberwindungsversuche. Die allermeisten Aufnahmen in *Les sauteurs* stammen von Sidibé.

Siebert und Wagner kann man eher als Cutter, Koautoren oder Kuratoren ihres Films begreifen – dass sie sich dennoch als Regisseure listen lassen, kann auch als Umwertung verstanden werden, die diese Bezeichnung mit diesem Film erfährt.

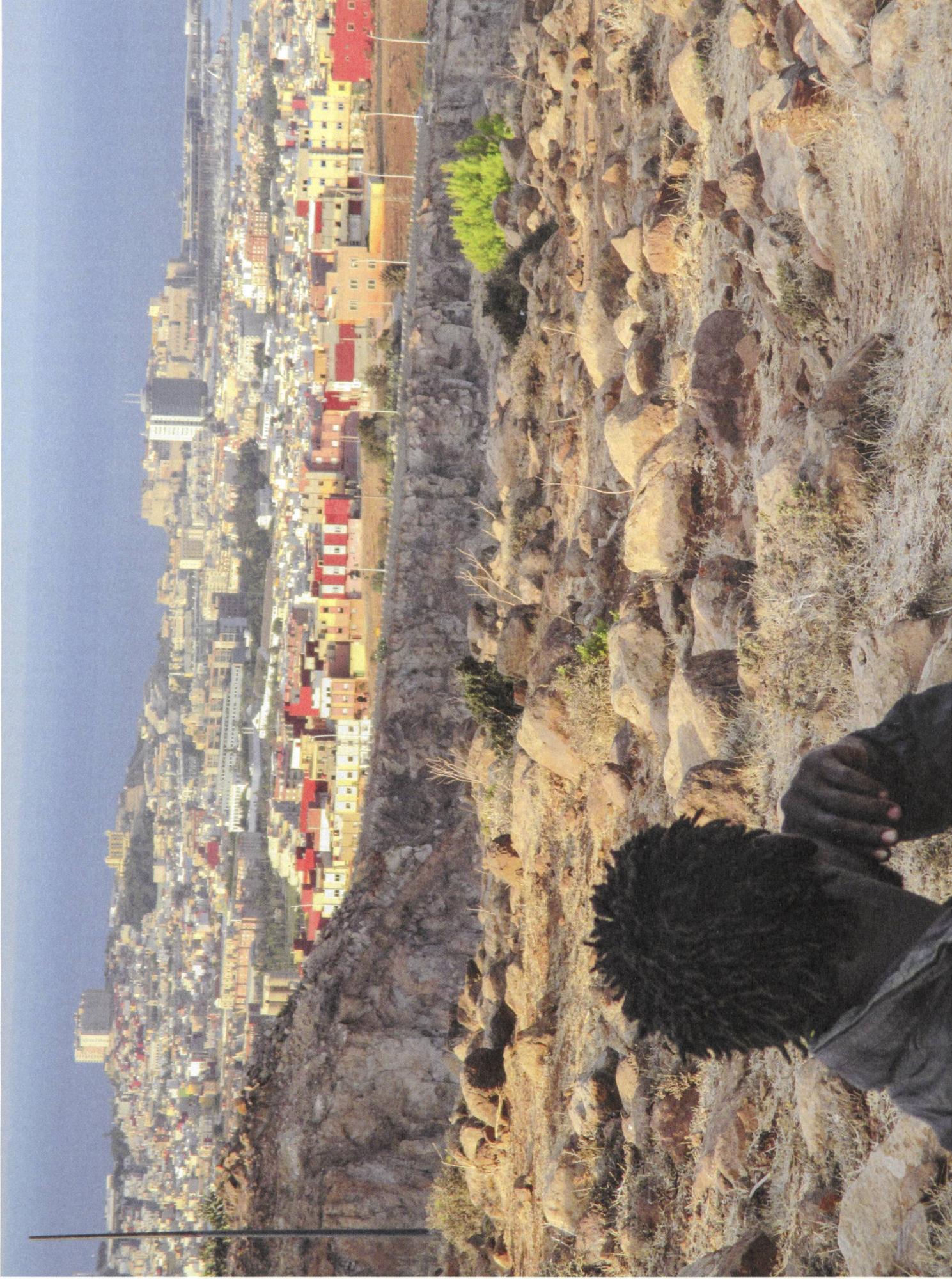
Nicht «über», sondern «mit»

*Les sauteurs* ist kein Film «über»: über ein Thema, über Probleme, über Armut, Leiden, Flucht. Es ist zuvorderst ein Film «mit»: gemacht mit denen, die man in Europa Flüchtende oder Migranten nennt, gefilmt aus ihrer Perspektive, von ihnen, mit ihnen und mitten unter ihnen. Gute Filme sind immer «mit»: mit und gegen Widerstände des Wirklichen, die sich in der Darstellung nie ganz auflösen lassen. Daher sind die guten Filme nie Filme «über» eine Identität oder ein Thema, sondern höchstens über ein Dazwischen, über Verhältnisse, über das Bild als Ort der Begegnung mit einem Anderen. Diese Tradition ist nicht nur die eines gewissen modernen europäischen Kinos (Dreyer, Renoir, Rossellini, Godard, Bresson, Straub), sie bleibt auch die Öffnung auf ein ganz anderes Kinos, gemacht von anderen über andere – in einem Moment, in dem der Autorenfilm (längst) zu einer Marke des persönlichen Ausdrucks und zum Themenfilm geworden ist und die anderen, Unterrepräsentierten, zum blossen Thema. Was für *Les sauteurs* gilt, kann ebenso für das queere Kino postuliert werden: Ein Kino, das nicht an «Inhalten» wie Hautfarbe, Geschlechtsidentität oder sexuell-psycho-sozial-ethnischer Identität interessiert ist, kann nur ein genuin modernes Kino der Verhältnisse zwischen Körpern sein. Es ist ein Kino, das Pluralität nur in der ständigen Erfindung von Distanzen aufkommen lässt, oder, wie hier, im Verhältnis von Filmer und Gefilmten. Ist das ein gutes Bild? Welche Teile meines Körpers filmst du, welche besser nicht, und aus welchem Winkel? Es sind solche Fragen, die in *Les sauteurs* gestellt werden, und die nie die Authentizität eines Bildes, sondern stets nur die respektvolle, freundschaftliche Angemessenheit gegenüber dem Anderen betonen, von dem es genommen wird.

Europa ohne Bilder

Sicher: *Les sauteurs* hat Inhalte, die er transportieren soll. Sidibé wird von seinen Kameraden aufgefordert, ihre Situation zu filmen, um sie der Welt mitzuteilen: ein Leben im und vom Müll, in Angst und Hoffnung, begleitet von streunenden Hunden; die ständige Bedrohung durch die marokkanische Polizei mit ihren brutalen Razzien, die Todesgefahr beim Versuch der Zaunüberquerung (ein Freund, dem der Film gewidmet ist, verliert im Lauf des Films sein Leben), aber auch die Kameradschaft, der Humor, die Freuden und Spässe des Alltags. Sidibé zeigt auch die rechtlichen und wirtschaftlichen Strukturen des Lagers, also jener, die man gemeinhin als «Illegale» bezeichnet. Diejenigen, die kein Bild haben, als «Migrationsstrom» oder «Einwanderungswelle» entpersonifiziert werden, wollen auf ihre Individualität und Legitimität aufmerksam machen. Aber bei dieser Opferrolle

Les sauteurs Abou Bakar Sidibé, Moritz Siebert, Estephan Wagner, DK 2016



bleibt Les sauteurs nicht stehen. Denn die «sauteurs» haben die Dreistigkeit, noch einen Schritt weiter zu gehen und noch ein Bild vom anderen zu machen, von dem es kein Bild mehr gibt und das weder sie noch sich selbst sehen will, weil es längst – und hier setzen wir zum finalen Sprung an – das Kino aufgegeben hat. Die Rede ist von Europa.

Europa, das ist hier zweierlei. Erstens: der Zaun und die aus der Ferne abstrakt und unwirklich anmutende Siedlung dahinter, die nur mit dem Zoom zu erreichen ist. Dieses seltsame technische Mittel, das eher einer Berührung als einer Annäherung gleichkommt und räumliche Distanz in einem gestischen Akt überwinden will, ohne sich von der Stelle zu bewegen, ist ein schieres Phantasma der Berührung – wie im Porno. Handeln gute Filme über ein Dazwischen, dann ist Europa der Punkt, an dem jeder gute Film zum Porno wird – weil es zu weit weg ist und hier kein Anderer Sidibés Kamera entgegenkommt, um mit ihm in ein Verhältnis einzutreten. Um ein Bild zu zeugen, muss man mindestens zu zweit sein. In diesem Sinn bleibt Europa, so wie es Sidibé uns zeigt, ohne Bild (ohne die Möglichkeit, eines zu zeugen).

Zweitens wird Europa hier repräsentiert in Form des Feeds einer Überwachungskamera. Es ist das Einzige, was in diesem Film nicht von Sidibé stammt. Endlich ein Bild? Kaum. Denn was ist das Bild einer Überwachungskamera? Eines, das keines sein will. Weil es zwar hin- und herbewegt wird über die Hügel vor Melilla, aber eine rein maschinelle Präsenz hat; und weil hier keiner Bilder von sich macht (wie Sidibé) oder von den anderen (idem), sondern alles, was im Zielkreuz dieser Überwachungskamera erscheint, nur gefilmt wird, um abgehalten, entfernt zu werden (ähnlich dem Sucher eines Gewehrs oder dem Feed einer Drohne).

Das Begehren ist  
auf Seite derer, die filmen

Das Bild der Überwachungskamera ist ein Bild ohne Begehren. Niemand begehrt hier ein Bild, weder der Filmer (unsichtbar) noch der Gefilmte (zu neutralisieren). Das einzige Begehren, das sich hier ausdrückt, ist das einer (sehr primitiven) Maschine, also einer Binärlogik von 1 und 0: Etwas darf da sein oder nicht, ist legal oder illegal, schwarz oder weiss. Es wird nur das gesehen, was nicht gesehen werden soll. Dieses begehrenslose Nichtbild, das nichts will von den Gefilmten – ausser dass sie verschwinden – entspricht dabei der Struktur des Grenzzauns: Dass es jenseits des Zauns nicht das Paradies auf Erden gebe, sei klar, sagt Sidibé im Kommentar, aber der Zaun erzeuge überhaupt erst diese Idee und damit das Begehren nach seiner Überwindung. So muss der Grenzzaun ebenso überwunden werden wie das Nichtbild durch ein Bild, und die Begehrenslosigkeit durch das Begehren. Was sich in folgender genialer Umkehrung zeigt: Wenn Sidibé nach einer Polizeirazzia seine Kamera ebenfalls zu einer Art «Überwachungskamera» umfunktioniert und in die Gegend hineinzoomt, dann *will* er sehen, dass seine Kameraden in der Ferne in

Sicherheit, also noch *im Bild* sind. Das Begehren ist immer auf der Seite derer, die filmen.

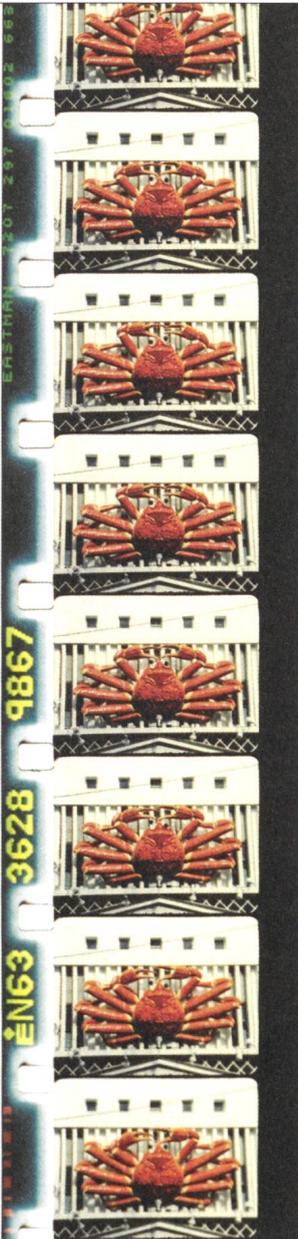
Les sauteurs ist also weniger ein Widerstandsfilm von Recht- und Bilderlosen. Sidibés Film deckt nicht den Mangel am eigenen Bild auf, um ihn durch ein «echtes, authentisches» oder werbewirksames Bild zu beheben. Sondern diejenigen, die sich repräsentieren, weil sie ein Begehren haben nach etwas *anderem* (einem anderen Ort, einem besseren Leben), decken den Mangel an Begehren jener auf, die keine Bilder mehr von sich oder vom anderen wollen und die mit dem anderen an sich selbst und der unbeherrschbaren Alterität, die jedem Bild beigegeben ist, nichts mehr riskieren wollen. Im Gegensatz zu Sidibé. Wenn er ein rituelles Hahnenopfer filmt oder eine (sehr witzige) Unterhaltung über weisse Frauen in Europa, ist klar, dass es ihn nicht kümmert, wie diese Bilder ankommen. Die europäischen Filmemacher, die gegenwärtige westliche Rezeptionscodes kennen, sind ja abwesend. Die Szene ist eher ein Angebot: Hier sind unsere Bilder – wo bleiben eure?

Die Gespenster Europas und  
das Kino von morgen (ohne Autoren)

Es sind allein die europäischen Überwachungsbilder, in denen sich von Widerständen, von Resten sprechen lässt, die ihrer Nichtexistenz widerstehen. Da sind jene kleinen schwarze Punkte, die sich über die Hügel bewegen (die Springer, natürlich) und in ihrer minimalen Erscheinung insistieren. Da gibt es noch ein zaghaftes Herumschwenken der Kamera, hinter dem man noch einen Beamten am Steuerpult vermuten kann. Mit dem Widerstand in diesen einzigen nachträglich eingefügten Bildern im Film «signieren» die (abwesenden) europäischen Autoren Siebert und Wagner. Auf ähnliche Weise hat kürzlich Philip Scheffner in *Havarie* ein von einem Kreuzfahrtschiff aufgenommenes Youtube-Video von einem Flüchtlingsboot auf neunzig Minuten ausgedehnt – ebenfalls mit undeutlich Gefilmten und unsichtbaren, durch einen Kameraschwenk aber angedeuteten Filmern. Das Auftauchen weisser Europäer bleibt auch in Jonas Carpignanos *Mediterranea*, gespielt von afrikanischen Migranten in Süditalien und erzählt aus ihrer Perspektive, peripher, gespenstisch, sofern sie nicht Lasagne füttern und dabei Abendnachrichten schauen, die sie kaum ertragen. Der unsichtbare Überwacher, der anonyme Youtube-Filmer oder das weisse Gespenst haben volle Bäuche, aber Hunger auf Bilder haben sie keinen.

«Sauteur» heisst hier übrigens auch: Mann ohne Charakter. Als Autoren, die ein charakteristisches Bild von sich produzieren sollen, ist auf die «sauteurs» kein Verlass. Sie bleiben nicht bei sich – sie springen. Und zeigen so, dass das, was sich zu lange auf seinen Charakter verlässt (ein Autor, eine Nation, ein Kontinent), irgendwann ohne Bilder sein wird. Bis auf die Reste, die zeigen, wie die Bilder verpuffen. Das Kino von morgen ist auf der Seite der Bilder ohne Charakter.

Philipp Stadelmaier



# A\*

**João Maria Gusmão & Pedro Paiva**  
The Sleeping Eskimo

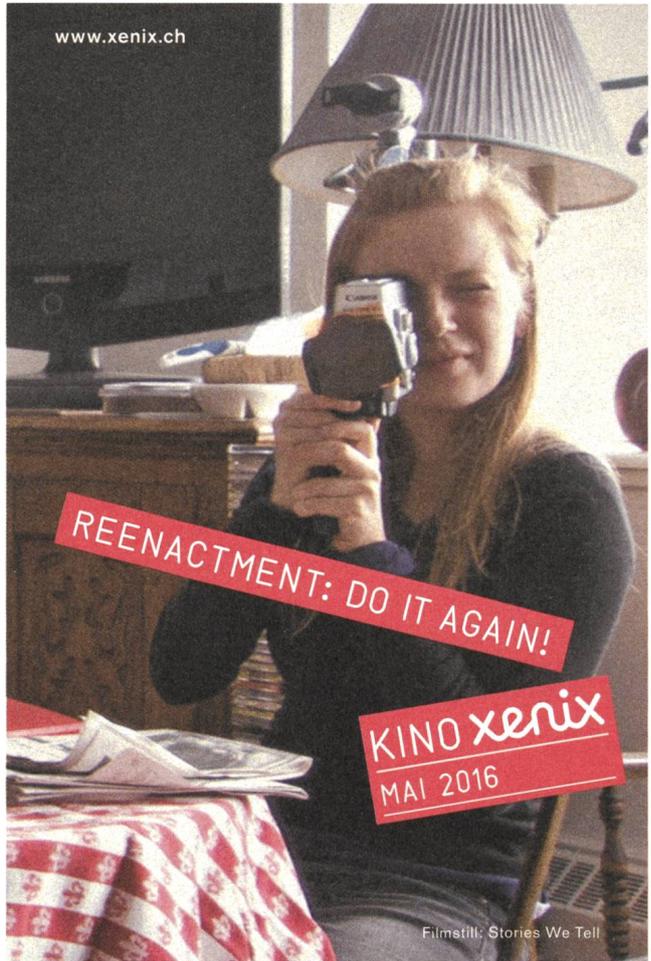
**Marta Riniker-Radich**  
Manor Kunstpreis 2016

CARAVAN 2/2016: Pauline Beaudemont  
Ausstellungsreihe für junge Kunst

**\*Aargauer Kunsthaus**  
**30. 4. – 7. 8. 2016**

Aargauerplatz CH-5001 Aarau  
Di-So 10-17 Uhr Do 10-20 Uhr  
[www.aargauerkunsthaus.ch](http://www.aargauerkunsthaus.ch)

Bild: João Maria Gusmão &  
Pedro Paiva, Crab, 2016



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

REENACTMENT: DO IT AGAIN!

KINO xenix  
MAI 2016

Filmfill: Stories We Tell



OFFICIAL SELECTION  
COMPETITION  
FESTIVAL DE CANNES

„Das beste Werk in  
Almodóvars Karriere“  
EL PAÍS

Emma  
Suárez

Adriana  
Ugarte

# julieta

ein Film von Almodóvar

Ab 19. Mai im Kino



## Kurz belichtet

2 DVDs  
4 Bücher  
1 Ausstellung

DVD ↓

## Mit den besten Absichten



The Propaganda Game (Álvaro Longoria, E 2015) Format 1:1.78, Sprache: Englisch, Spanisch, Koreanisch, Untertitel: Deutsch, Vertrieb: Polyband Medien

Grünflächen bereichern Wohnquartiere, Wasserspiele laden zum Verweilen ein, Kinder vergnügen sich im Skatepark, Hochzeiten werden gefeiert. Hier ist es gut, hier ist es schön – ein urbanes Idyll, überzuckert mit Säuselmusik wie aus dem Chinarestaurant. Nur dass wir nicht im Reich der Mitte sind, sondern in Pjöngjang, Hauptstadt der Demokratischen Volksrepublik Korea, besser bekannt als Nordkorea. Der Anfang von *Álvaro Longorias* Dokumentarfilm *The Propaganda Game* ist vielversprechend. Es gebe nicht mehr viele Geheimnisse auf der Welt, sagt die Asienkorrespondentin der «Los Angeles Times», doch Nordkorea sei ein besonders geheimnisvoller Ort. Bei einem solchen Wissensvakuum, doppelt ihr Kollege von CNN nach, sei es einfach, Unwahrheiten zu erfinden und glaubhaft zu machen. Dass Nordkorea und Propaganda in einem engen Verhältnis zueinander stehen, liegt also auf der Hand, und so steht am Beginn des Films die Frage, «ob das, was wir

über das Land hören und lesen, wirklich wahr ist». Tatsächlich macht es sich der Regisseur zur Aufgabe, gleich zwei Propagandamaschinerien zu entlarven: jene des nordkoreanischen Regimes, das die Bevölkerung an kurzer Leine hält, und jene der westlichen Medien, die das Land als weltpolitische Freakshow verteufeln.

Longoria begibt sich auf Besichtigungstour, wobei ausgerechnet der Spanier Alejandro Cao de Benós als Guide fungiert, der einzige Ausländer, der im Dienst der nordkoreanischen Regierung arbeitet und die Errungenschaften des Regimes allen Ernstes in den höchsten Tönen lobt. Man besucht die «demilitarisierte» Zone zwischen Nord- und Südkorea (die keineswegs frei von Militär ist); auf Hochglanz polierte, aber menschenleere Krankenhäuser und Universitäten; das Fitnessstudio, an dessen Geräten sich der geliebte Führer Kim Jong-un ertüchtigt haben soll. Diesen Bildern stellt Longoria Ausschnitte aus westlichen Nachrichtenmagazinen gegenüber, die versichern, dass der junge Diktator seinen Onkel den Hunden zum Frass vorgeworfen habe und dass nordkoreanischen Frauen nur 18 verschiedene Haarschnitte zur Auswahl stünden.

So weit, so gut. Warum stellt sich dennoch der Eindruck ein, *The Propaganda Game* sei missglückt? Weil das Filmteam lückenlos von Beamten des «Komitees für kulturelle Beziehungen» überwacht wird? Weil Interviewpartner nicht offen sprechen, sondern Phrasen wiedergeben? Beide Umstände liegen in der Natur der Sache, und über beide war der Filmemacher von Anfang an im Bild, da sie die Bedingung für die Drehgenehmigung waren. Trotzdem wird man den Eindruck nicht los, Longoria reagiere unbedarft und ratlos auf diese Einschränkungen, anstatt sie konstruktiv zu nutzen. Auch scheint er seinem heimlichen Protagonisten, dem «spanischen Nordkoreaner» Cao de Benós nicht gewachsen. Dabei wäre dieser in seiner völligen Entrücktheit und seinem haasträubenden Ideologiegeschwafel ein Glücksfall für den Film, wüsste Longoria ihn nur mit Geschick einzusetzen. So aber verharrt er in der Position des ungläubig Staunenden, und sein Blick bleibt letztlich ein touristischer, der dem hoch gesteckten Ziel, die Wahrheit aufzudecken, nicht gerecht werden kann.

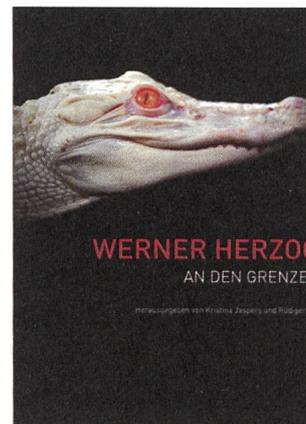
Trotz dieser offenkundigen Mängel ist *The Propaganda Game* ein sehenswerter Film. Weil er nach wie vor einer der wenigen ist, die überhaupt vor Ort gedreht werden konnten. Und weil er sich unbeabsichtigt zum Psychogramm des Alejandro Cao de Benós verwandelt, der uns «sein» Nordkorea zeigt und sich dabei verhält wie ein Junge, der dem neuen Nachbarskind voller Stolz die

Phantasiewelt seines Spielzeugreichs vorführt. Die Asienkorrespondentin von «El País» bringt es auf den Punkt: «Er glaubt, er sei Superman. Aber das ist er nicht. Er ist nur Alejandro.»

Philipp Brunner

Buch ↓

## Ekstatische Wahrheit



Kristina Jaspers, Rüdiger Zill (Hg.): Werner Herzog. An den Grenzen. Berlin, Bertz + Fischer, 2015, 208 S., Fr. 24.40, € 17,90

«Fakten schaffen Normen, aber die Wahrheit Erleuchtung.» Der nunmehr 73-jährige Werner Herzog sucht mit seinen Filmen die «ekstatische Wahrheit». Eine poetische Wahrheit, «die mysteriös und schwer nur fassbar ist und die man nur durch Imagination, Stilisierung und Fabrikation erreichen kann». Man greift gern auf Herzogs eigene Worte zurück, um sein Werk zu beschreiben. Den Autoren des Sammelbands ging es da nicht anders. Trotz der Schwierigkeit, das Gesamtkunstwerk «Herzog» auseinanderzuidividieren, den Unterschied zwischen Persona und Werk zu finden, haben sie sich dieser Aufgabe gestellt.

So ist ein facettenreiches Buch entstanden, das den «neuen Herzog» entdeckt, der seit Mitte der neunziger Jahre hauptsächlich in den USA arbeitet und dort auch zu einem «public intellectual» deklariert worden ist. In Deutschland ist der unbequeme Regisseur immer noch als die Hälfte des Duo infernale Kinski/Herzog berüchtigt; mit dem letztjährigen Berlinale-Beitrag *Queen of the Desert* konnte er sich nicht wieder in die Herzen der Kritik filmen. Die längeren und kürzeren, wissenschaftlichen und persönlichen Texte sollen dieses Desiderat beheben und das Werk eines geistreichen Provokateurs fassen, der diejenigen, die ihn nicht verstehen wollen, auch mal als Kretins beschimpft.



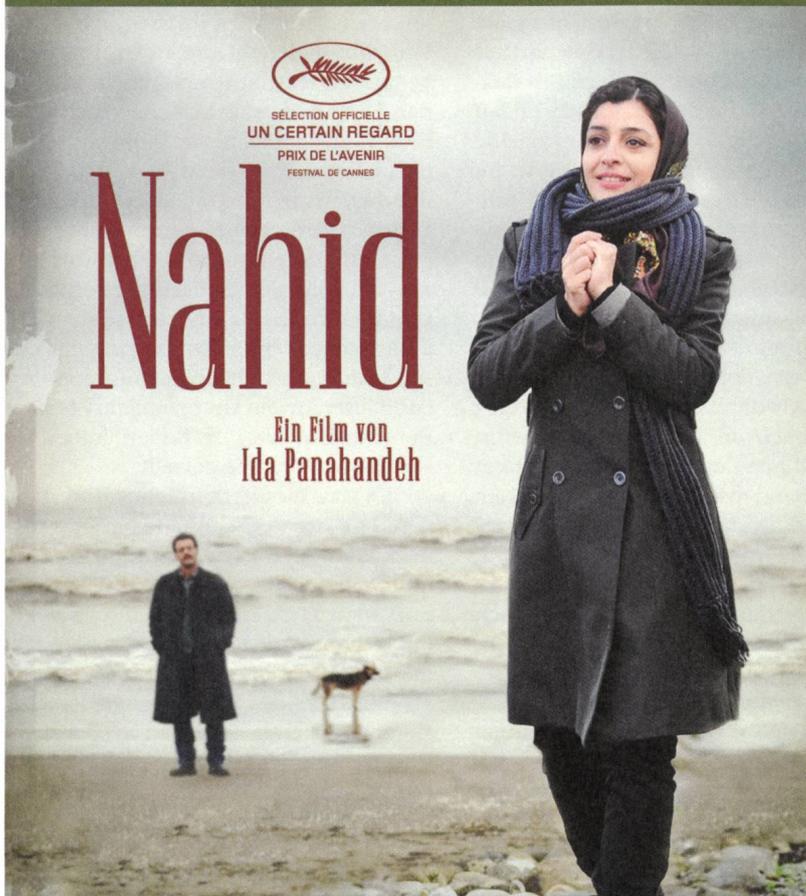
CÉCILE DE FRANCE IZĪA HIGELIN NOÉMIE LVOVSKY

# LA BELLE SAISON

EIN FILM VON CATHERINE CORSINI

**f e l s**  
Freundinnen,  
Freunde, Eltern  
von Lesben  
und Schwulen  
**LOS**  
Lesbenorganisation Schweiz  
Organisation autrice della mediale  
Organizzazione italiana dei lesbicani  
www.los.ch

**AB 12. MAI IM KINO!**



SÉLECTION OFFICIELLE  
UN CERTAIN REGARD  
PRIX DE L'AVENIR  
FESTIVAL DE CANNES

# Nahid

Ein Film von  
Ida Panahandeh

**AB JUNI 2016 IM KINO!**

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

[www.facebook.com/cineworx](http://www.facebook.com/cineworx)

Anzeige

Einen fruchtbaren Schwerpunkt bildet die Auslotung von Herzogs ästhetischen Strategien, mit denen er «Bilder aus dem kollektiven Unbewussten sichtbar» macht. *Chris Wahl* fasst das Motiv der Kreisbewegung zwischen dem schwindelnden Drehen des Wahnsinns und einer dynamischen Form der ständigen Erneuerung. Das Erhabene in Herzogs Werk taucht in den meisten Texten auf, nicht nur bei *Kristina Jaspers*, die die auditiven und visuellen Strategien beleuchtet. Aber auch Herzogs Art, sich Fremdes mit filmischen Mitteln zu eigen zu machen, ist Gegenstand von erhellenden Essays (*Esther Buss*, *Bernd Kiefer*): mittels des Off-Kommentars, den Herzog immer selber spricht und in den Filmen damit immer seine Haltung unmittelbar spürbar macht, durch Täuschungsmanöver wie das Reenactment oder die irritierende Verwendung des Blickpunkts von Reptilien – und vor allem mittels Selbstironie und Humor.

Gegen nichts sträubt sich Herzog mehr als gegen die Idee, im dokumentarischen Schaffen eine Fliege an der Wand zu sein. Nicht nur in seiner Minnesota-Erklärung wettet er gegen das Cinéma Vérité (zur Präzisierung, gemeint ist die Tradition der sich selbst als Direct Cinema bezeichnenden Dokumentarfilmbewegung der sechziger Jahre, die Ereignisse unmittelbar festhalten wollte). Herzog wiederholt seine Überzeugung, sich nur durch dezidierte Gestaltung der Wahrheit annähern zu können, bei jeder Gelegenheit. Dies wird insbesondere aus seinen eigenen Texten und Interviews deutlich, aber auch in den Aufsätzen anderer Autoren, die damit gegen (ein zwar noch erträgliches Mass an) Wiederholungen nicht gewappnet sind. Manchmal wird jedoch deutlich, dass das Original den Kommentar nicht braucht und das Interview zur Dokureihe *On Death Row* weit erhellender ist als die dazugehörige analytische Betrachtung.

Um seine Ideen weiterzugeben, hat Herzog die wohl ungewöhnlichste Filmschule gegründet, die *Rogue Film School*. Es ist ein temporäres Gebilde, in dem Herzog die Prinzipien der «ekstatischen Wahrheit» vermittelt. Dabei scheut er auch vor Zensur nicht zurück und findet doch in den Schülern und Schülerinnen verwandte Seelen, wie der schöne Erfahrungsbericht von *Klara Hobza* zeigt.

*Edgar Reitz* führt in einer Laudatio persönlich und bereichernd durch das Gesamtwerk und bildet die Brücke zwischen der Aussensicht und Herzogs eigenen Worten im letzten Drittel des Buchs. Der Filmemacher weiss sich selbst darzustellen, aber er ist auch ein kluger, präziser Beobachter, der das Werk anderer zu analysieren und zu würdigen weiss: So hat er den unbekannt

Landschaftsmaler Hercules Segers entdeckt und dessen imaginierte «Seenlandschaften» in einer Videoinstallation der Erhabenheit zugeführt. Er hat einen entdeckt, der ist wie er selbst: eine Ausnahmeerscheinung, einer mit einer singulären Vision.

Tereza Fischer

Buch ↓ **Faktenfülle**



Jörg Helbig: I saw a film today, oh boy! Enzyklopädie der Beatlesfilme. Marburg, Schüren, 2016, 324 S., Fr. 35,90, € 24,90

Beim Stichwort «Beatles-Filme» denkt man wohl zuerst an die beiden von Richard Lester inszenierten Spielfilme *A Hard Day's Night* und *Help*. Dass es dazu aber weitaus mehr Werke gibt, demonstriert dieses Buch auf eindrucksvolle Weise. Über 200 Titel werden hier behandelt, mit umfangreichen Credits, teilweise Analysen und einer Fülle von Fakten. Abendfüllende Spielfilme wie *Backbeat*, *Nowhere Boy* oder *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, die die Karriere der Fab Four oder Abschnitte davon zum Thema hatten, dokumentarische Arbeiten wie die Musikfilme *The Beatles at Shea Stadium* oder *Let it be* (der sie bei der Arbeit an ihrem letzten gemeinsamen Album zeigt) oder solche wie *The U.S. vs. John Lennon*, Spielfilme, in denen einzelne Beatles als Schauspieler mitwirkten (John Lennon in Richard Lesters *How I Won the War*, Ringo Starr in *Caveman*), solche, die den prägenden Einfluss der Beatles auf junge Menschen für phantasievolle Geschichten nutzten (wie Hendrik Handloegts dffb-Abschlussfilm *Paul Is Dead*, der es wegen fehlender Musikrechte leider nie ins Kino schaffte), aber auch jede Menge weniger Bekannte wie der von Ringo Starr finanzierte und von Freddie Francis inszenierte *Son of Dracula* oder auch der mexikanische Kurzspielfilm *La Balada de Ringo Starr*.

Ein Eintrag gilt auch der von George Harrison mitgegründeten Produktionsfirma *HandMade Films*, der wir Filme

wie Terry Gilliams *Time Bandits* oder Neil Jordans *Mona Lisa* verdanken. Die Bibliografie listet zwar eine Reihe von englischsprachigen Buchveröffentlichungen auf, die das Thema bereits bearbeitet haben, in seiner Fülle aber lädt dieser Band zum Schmökern und Staunen ein. Dankenswerterweise gibt es Hinweise auf die Verfügbarkeit einer Reihe von Titeln auf Youtube, so kann man den eigenen Bildungshunger zwischendurch auch einmal mit Bewegtbildern stillen, zumal der Band ganz ohne Abbildungen daherkommt.

Frank Arnold

DVD ↓ **Polizeischüler zwischen Theorie und Praxis**



Staatsdiener (Marie Wilke, D 2015)  
Format 1:1,78, Sprache: Deutsch,  
Untertitel: Englisch, Vertrieb: Zorro Medien

Wie werden aus jungen Menschen Polizistinnen und Polizisten? Wie lernen sie, Recht und Gesetz zu verkörpern? Diesen Fragen geht *Marie Wilke* in ihrem Dokumentarfilm *Staatsdiener* nach und begleitet dabei – zum ersten Mal ohne Einschränkung und Zensur – Studierende einer Polizeischule in Sachsen-Anhalt während des ersten Ausbildungsjahrs. Die Einblicke in den Stundenplan überraschen zunächst wenig: Rollenspiele, Training in Selbstverteidigung und Nahkampf, Übungen mit Schutzschild und Schlagstock, Training an und mit der Waffe, Staatskunde, Bewertungsgespräche und – auch das – Entspannungsübungen. Bemerkenswert dagegen sind Ernsthaftigkeit und Ruhe der Studierenden. Besonders in den Pausen und nach Feierabend kehrt Nachdenklichkeit ein, gelangen Fragen an die Oberfläche: Wie wichtig ist die Akzeptanz durch Kollegen? Wie weit gehen, ab wo sich verweigern? Wie mit den Unwägbarkeiten des Moments umgehen? Und wie mit der scheinbar simplen Tatsache, dass auch Polizisten schlechte Tage haben? Wann ist es angemessen, rücksichtsvolles Verhalten durch bestimmtes Auftreten zu ersetzen? Überhaupt: Autorität, wie geht das? Zum Beispiel Hooligans, Neonazis, Renitenten, Besoffenen, Prügelnden oder

einfach nur Frustrierten gegenüber? «Wo setzt du da die Grenze», überlegt eine Studentin, «zwischen dem, was du machst, und dem, was du nicht sagst oder machst? Das ist schwierig. Weil du auf der einen Seite ja schon gerecht sein möchtest und nicht jemanden für seine Fehler auch noch schützen möchtest, aber auf der anderen Seite ... macht man's ja doch.»

Spielt die erste Hälfte des Films noch vorwiegend im geschützten Rahmen des Ausbildungsgeländes, verlagert sich im zweiten Teil der Akzent: Jetzt geht es hinaus in den Polizeialltag, den die Studierenden im Rahmen ihres Praktikums kennenlernen sollen. Das ist so ernüchternd wie Respekt einflössend, denn sie werden mit aller Wucht darauf gestossen, dass zwischen Theorie und Praxis ein himmelweiter Unterschied ist. Dass es, wie sie an der Vereidigungszeremonie zu hören bekommen, «immer schwieriger wird, den Spagat zwischen bürgerlichen Freiheiten, ja dem Freiheitsbegriff im Allgemeinen, und der Gewährleistung von Sicherheit durchzuhalten».

Marie Wilke wählt eine betont nüchterne Form: Sie bewegt die Kamera nicht mehr als nötig, verzichtet auf einen Kommentar ebenso wie darauf, im Film als Interviewerin in Erscheinung zu treten. Stattdessen verlässt sie sich ganz aufs Beobachten, schafft dabei aber die Gratwanderung zwischen Nähe und Distanz, denn stets bleibt sie an den Schülern dran, ohne ihnen je auf die Pelle zu rücken. Das erweist sich als kluge Entscheidung, denn so gelingen ihr gleich zwei Dinge: Zum einen stellt sie angehende Vertreter jener Institution ins Zentrum, denen die Bürger im besten Fall ambivalent, im schlechtesten (und wohl weitaus häufigeren) Fall von vornherein ablehnend gegenüberstehen – während umgekehrt die Polizisten bereits in ihrer Ausbildung mit den abgründigen Seiten der Bürger konfrontiert werden. Zum anderen erzählt der Film die differenzierte Geschichte eines Erwachsenwerdens unter verschärften Bedingungen. Denn die Absolventinnen und Absolventen werden ins kalte Wasser einer Welt geworfen, in der niemand sie willkommen heisst. Am Ende hat man eine Ahnung davon erhalten, was es heisst, genau das auszuhalten. Und man ist (wohl wie die Schüler auch) unversehens an die eigenen Voreingenommenheiten herangeführt worden – Vorurteile und Wunschvorstellungen irgendwo zwischen Scheissbulle und «Tatort»-Kommissar.

Philipp Brunner



„Es macht einfach Spaß, in dem Werk zu schmökern, zu schauen, welche Filme man gesehen hat, welche man eigentlich sehen wollte und welche komplett an einem vorbei gegangen sind ...“

[frankfurt-tipp.de](http://frankfurt-tipp.de)

Das Filmlexikon bietet einen umfassenden Überblick über das vergangene Filmjahr und hilft mit durchdachter Auswahl und klaren Bewertungen den Überblick zu behalten. Unverzichtbar für den Profi, hilfreich für den Filminteressierten.

Über 2000 neue Filme, die in Deutschland oder der Schweiz im Kino oder auf DVD gezeigt worden sind.

Filmjahr 2015 | 544 S. | Pb. | zahlr. Abb. | € 24,90  
Mit Zugang zur kompletten FILMDIENST-Datenbank  
ISBN 978-3-89472-997-4

[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de) **SCHÜREN**

Schenken Sie sich  
und anderen

acht mal im Jahr

cineastisches  
Lesevergnügen.

## film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino  
[www.filmbulletin.ch](http://www.filmbulletin.ch)



Filmbulletin-  
Jahresabo

mit 8 Ausgaben

für 75 Fr.  
oder 50 €

Reduziertes  
Filmbulletin-Abo

für 50 Fr. oder 33 €

für Studierende und Lehrlinge,  
mit Kulturlegi und AHV

Bestellen Sie via [info@filmbulletin.ch](mailto:info@filmbulletin.ch)  
oder auf [www.filmbulletin.ch](http://www.filmbulletin.ch)

Filmbulletin-Abo Deutschland:  
Bestellen Sie beim Schüren Verlag GmbH

+49 (0)6421 63084  
oder [ahnemann@schueren-verlag.de](mailto:ahnemann@schueren-verlag.de)

## Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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



**Filmpromotion**

ganze Schweiz  
schnell, günstig, sympathisch



[www.filmpromotion.ch](http://www.filmpromotion.ch) Telefon 044 404 20 28

## Ein Talent für neue Perspektiven



Wolfgang Jacobsen: «Der Moriz Seeler muß Euch genügen, Herrschaften!» Ein Portrait. Berlin, Hentrich & Hentrich, 2015, 256 S., Fr. 32.40, € 24,90

Billy Wilder, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Eugen Schüfftan, Fred Zinnemann, das sind die Namen, die man mit Menschen am Sonntag verknüpft, der 1929 einen frischen Wind in die deutsche Filmszene brachte, auch wenn er weitgehend ohne Nachfolger blieb, nicht die Neue Welle anstieß, die er hätte begründen sollen, mit seiner Alltagserzählung, gefilmt mit Laiendarstellern *on location*. Den Namen Moriz Seeler kennen in diesem Zusammenhang die wenigsten, aber er war derjenige, der die Organisations- und Finanzierungsarbeit leistete, bei der bis heute nicht ganz klar ist, woher das Geld kam. Seeler, Jude und homosexuell, wurde 1942 in das KZ Theresienstadt deportiert, am 8. Mai soll er ermordet worden sein. Genaues weiss man nicht, das gilt auch für die Kinder- und Jugendzeit des 1896 in Greifenberg/Pommern Geborenen. 1916 kam er nach Berlin, entdeckte bald seine Leidenschaft für das Theater, betätigte sich gleichermassen als Autor, Kritiker und Produzent. «Er hatte jenes seltene Talent, zu erspüren, wenn etwas Neues nicht nur neu und bloss modisch war, sondern wenn es Perspektiven eröffnete», schreibt Wolfgang Jacobsen in seinem Buch, das auf ausführlicher Quellenforschung basiert.

Seeler war ein Spezialist für «pointierte Sätze», aber «die Lust mit Worten zu spielen, Adjektive zu häufen, sich selbstverliebt zu spiegeln in der eigenen Sprachlust und -kunst, bläht seine Texte zuweilen auf: Schmock ersetzt gebetene Nüchternheit.» Mit seiner «Jungen Bühne» verantwortet er skandalumwitterte Premieren wie die von Arnolt Bronnens «Vatermord» (1922), später Revuen, erst

mit Menschen am Sonntag wird er «vom Theater- zum Filmenthusiasten». Leider kommt ein Nachfolgefilm nicht zustande, er kehrt zurück ans Theater, inszeniert und schreibt Gedichte. Ein verdienstvolles Buch.

Frank Arnold

## Hai, interdisziplinär



Wieland Schwanebeck (Hg.): Der weisse Hai revisited. Steven Spielbergs JAWS und die Geburt eines amerikanischen Albraums. Berlin, Bertz + Fischer, 2015, 274 S., Fr. 28.90, € 19,90

Ob Steven Spielbergs Film zeitweise einen signifikanten Rückgang des Tourismus an amerikanischen Stränden zur Folge gehabt hat, sei dahingestellt, Tatsache ist allerdings, dass dieses frühe Beispiel eines Blockbusters die Praxis der Herausbringung und Vermarktung von Filmen weltweit verändert hat.

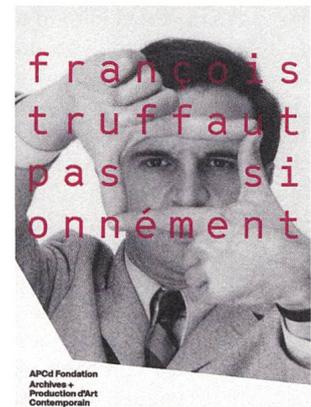
«Widerstrebende, einander ergänzende und interdisziplinäre Perspektiven zu Jaws in einem umfassenden Gesamtwerk zusammenzuführen», benennt der Herausgeber in seinem Einleitungstext als Zielsetzung und schreibt in der Danksagung: «Der Versuch, sich einem popkulturellen Phänomen wissenschaftlich zu nähern, hat sich wie ein Fan-Projekt angefühlt.» Das weckt in den Leserinnen und Lesern die Hoffnung, dass die folgenden Beiträge nicht zu sehr in einen Wissenschaftsjargon verfallen. Vierzehn Autoren und fünf Autorinnen widmen sich hier dem «weissen Hai» und seinen Folgen. Mit Ausnahme des britischen Filmkritikers Ian Freer, der die Tragödie vom Untergang der U.S.S. Indianapolis im Zweiten Weltkrieg erzählt, bei der von 1197 Mann an Bord nur 317 überlebten und die die Basis für den Monolog von Robert Shaw im Film bildet, sind viele von ihnen Nachwuchswissenschaftler mit einem durchgängigen Interesse für popkulturelle Phänomene.

Hier werden nicht nur die unvermeidlichen Sequels und Rip-offs (Piranha, Sharknado) behandelt, der Film in den Gattungen von Tierhorror- und Katastrophenfilm verortet, Spielbergs Erzählweise mit der von Hitchcock verglichen, die «Erzählgeografie» (Land contra Wasser) analysiert und der Film in Beziehung zum New-Hollywood-Kino gesetzt, das er, zusammen mit Star Wars, ablösen sollte. Von einem Professor für Marinebiologie erfahren wir etwas über die Gattung des Weissen Hais. Mit grossem Interesse habe ich auch den Beitrag über die Making-ofs auf den DVDs gelesen, womit hier nicht die kurzen, werbelastigen Clips gemeint sind, sondern die manchmal abendfüllenden, erhellenden Beiträge von Laurent Bouzereau, selbst im Bewusstsein, dass diese in der «Beschreibung eines Produktionsvorgangs gleichzeitig seine Inszenierung mittels narrativer Strategien» bedeuten.

Frank Arnold

## François Truffaut – passionnément

Ausstellung ↓



APCd, Marly Innovation Center, Route Ancienne Papeterie 170, 1723 Marly, bis 29. Mai, [www.apcd-fondation.com](http://www.apcd-fondation.com). Cinéplus Classique zeigt im Cinéma Rex, Fribourg, noch L'argent de poche (22.5.) und L'enfant sauvage (5.6.)

«Es ist mir durchaus bewusst, dass das Kino nicht unbedingt durch die Perfektion weiterkommt; man braucht die Perfektion nicht zu suchen, denn sie tötet auch immer Wesentliches.»

François Truffaut  
in «Filmbulletin» 130, Mai 1983

Der Ort könnte einen dazu verführen, metaphernselig von der hier anzukündigenden Ausstellung zu schwärmen, doch versuchen wir es etwas nüchterner.

Die APCd Fondation in Marly (mit dem Bus rund zehn Minuten ab Fribourg Hauptbahnhof und ab Haltestelle Jonction rund zehn Minuten zu Fuss)

beherbergt in ihren Räumen bis Ende Mai die von *Serge Toubiana* kuratierte Ausstellung «François Truffaut – passionné», die er 2014 für die Cinémathèque française organisiert und mittlerweile auch in São Paulo gezeigt hat. Inszeniert wird die Ausstellung in Marly über zwei Stockwerke in einem langgezogenen Bau auf einem Industriegelände, den ehemaligen Räumen des Ilford-Werks, in den Büros, Lagerräumen und Labors der vor allem für Schwarzweissfilme und Fotopapier bekannten Firma. Die zum Teil engen, verwinkelten, dunklen Räume atmen noch ganz die Atmosphäre der ehemaligen Fabrik, sind noch bestückt mit den Leitungen, den Entwicklerbecken, den Gestellen ... es riecht nach Arbeit und überhaupt nicht nach museumstypischen White (oder Black) Cubes, was dem Ganzen einen eigenen Charme verleiht und sehr stimmig ist für den Protagonisten der Ausstellung: François Truffaut.

Passionné – leidenschaftlich ist ein zentrales Stichwort für Truffaut: «Je veux que mes films donnent l'impression d'avoir été tournés avec 40° de fièvre», heisst es auf einem der ausgestellten Dokumente. Nicht nur Filme drehte er passionné, von Leidenschaft zeugt etwa seine immense Lektüre (was sich nicht zuletzt auch in seinen Filmen zeigt, sie geben ein höchst ergiebiges Studienobjekt für Untersuchungen zum Thema Lesende im Film ab). Truffaut war ein leidenschaftlicher Briefschreiber, von seinem Engagement für Film und Kino zeugt seine Filmkritikertätigkeit (einer seiner ersten Texte als Filmkritiker gilt einer «certaine tendance du cinéma français» – Entwürfe dazu sind in der Ausstellung zu sehen). Und Passion ist natürlich auch Thema seiner Filme, von *Les quatre cents coups* von 1959 bis zu *Vivement dimanche!* von 1983, dem schönen Schwarzweissfilm mit Fanny Ardant und Jean-Louis Trintignant und leider seinem letzten Film vor seinem frühen Tod am 21. Oktober 1984 mit 52 Jahren.

Die Ausstellung ist in etwa chronologisch aufgebaut und beginnt mit der Kindheit und Jugend Truffauts. Bereits hier frühe Kinoleidenschaft: Ein Notizbüchlein verzeichnet Filmtitel, Korrespondenz mit seinem Freund *Robert Lachenay*, mit dem er des Öfters die Schule schwänzte, dokumentiert Truffauts Schreiblust, Plakate und Programmentwürfe, ein Brief von *Henry Langlois*, in dem dieser begründet, weshalb die Cinémathèque française dem 1947 von Truffaut und Lachenay gegründeten «Cercle Cinéman» Cocteau's *Le sang d'un poète* nicht ausleihen kann. Eine Wand mit den Titelseiten der frühen «Cahiers du Cinéma» – schwarzweisse Foto auf gelbem Umschlag –, Fotos der

Redaktionsräume, Fotos von «Truffette und Rivaut» (*Jacques Rivette* und Truffaut) bei der journalistischen Arbeit, Presseausweise und Artikelentwürfe dokumentieren die Kritikerzeit.

Die Nouvelle Vague scheint in ihren Anfängen ein verschworener Haufen gewesen zu sein: Bilder von Dreharbeiten, wo jeder jedem beisteht, zeugen davon. Einen grossen Teil der Ausstellung nimmt auch die in fünf Filmen mit *Jean-Pierre Léaud* dokumentierte *éducation sentimentale* des Antoine Doinel ein. Wunderbar, dass eine Aufnahme vom Casting von Jean-Pierre Léaud zu *Les quatre cent coups* erhalten blieb.



Filmausschnitte, Drehbuchauszüge, Pressefotos, Kinoaushänge, Briefwechsel und Fotos von den Dreharbeiten zu *Les deux anglaises et le continent*, *L'homme qui aimait les femmes*, *La sirène du Mississippi* oder *Le dernier métro* spiegeln *les passions amoureuses*, ein ebenso obsessives Thema im Werk Truffauts wie es die Kindheit ist: Man sehe sich die Fotos und Dokumente von den Dreharbeiten zu *L'enfant sauvage* oder *L'argent de poche* an. Und natürlich gilt ein Schwerpunkt der Ausstellung François Truffaut bei der Arbeit: mit seinen Kameraleuten, mit *Suzanne Schiffman*, im Gespräch mit den Schauspielern – wunderbar die Fotos von *Jeanne Moreau* und François Truffaut im Tanzschritt bei *Jules et Jim* –, man sieht Drehpläne und Plakatentwürfe, Partituren und Filmmusikplatten.

Und wieder die Kinoleidenschaft: Ein Raum gilt Truffauts grossem Gespräch mit *Alfred Hitchcock*. Während man Fotos ansieht von Begegnungen mit Hitchcock, Briefe von Hitchcock (zum Teil auf Französisch), Entwürfe für den Band, Telexe und Briefe von *Helen Scott*, der Übersetzerin des Gesprächs – sie adressiert einmal Truffaut liebevoll als «mon Truffe» –, hört man aus einem Lautsprecher eine Tonaufnahme des Gesprächs: Sehr eindrücklich das bedächtige, vorsichtige Formulieren von Hitchcock mit dunkler tiefer Stimme, zwischendurch fast aufgeregt Truffauts helle auf Französisch und im Hintergrund unaufgeregt kontinuierlich Helen Scott.

Der Reichtum der Ausstellung (die notgedrungen verdichtet und auf viele

noch mögliche Aspekte verzichten muss) erschliesst sich sowohl den *aficionados* wie auch denjenigen, für die François Truffaut noch ein Kontinent zum Entdecken ist. Die einen finden in den ausgestellten Dokumenten, Fotos und Filmausschnitten ein Reservoir an Erinnerungen und ein Netz voller Anspielungen und Beziehungen, für die andern eröffnet das ausgestellte Material einen attraktiven Parcours durch Leben und Werk (übrigens wurden die französischen Begleittexte eigens für die Ausstellung in Marly ins Deutsche übersetzt). Und für alle gilt: Animiert verlässt man die Ausstellung, mit grosser Lust, sich Truffauts Filme (wieder) anzusehen, seinen Lektüren nachzugehen, sich in seine Korrespondenz zu vertiefen, wieder mal in seinem Hitchcock-Band zu lesen ...

Josef Stutzer

## The Big Sleep

Ken Adam

5. 2. 1921–10. 3. 2016

«You will find a circle in all my designs somewhere.»

Ken Adam im Katalog zur Ausstellung «Bigger than Life. Ken Adam's Film Design» im Museum für Film und Fernsehen, Berlin 2014

Christian Davi

30. 4. 1967–19. 3. 2016

«Mit seinen Partnern von Hugofilm hat Christian Davi etliche Perlen des jüngeren Schweizer Films der letzten Jahre verantwortet, etwa Chrieg, aber auch Bettina Oberlis *Lovely Louise*, Paul Rinikers *Sommervogel* und zuletzt Tobias Nölles wunderbaren *Aloys*. 2006 war er massgeblich beteiligt, als sich Altmeister Fredi M. Murer für seinen *Vitus* zur engen Zusammenarbeit mit der jüngeren Generation entschied, zur Fortsetzung der Kollaboration, die sich unter anderem aus dem Gemeinschaftswerk *Downtown Switzerland* ergeben hatte.»

Michael Sennhauser in [www.sennhausersfilmblog.ch](http://www.sennhausersfilmblog.ch) vom 24. März 2016



The Tree (2010), Regie: Julie Bertucelli

## Verlag Filmbulletin

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

## Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

## Redaktion

Tereza Fischer, Josef Stutzer

Inseratverwaltung,  
Marketing, Fundraising

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

## Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

## Konzept und Gestaltung

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

## Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

## Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Barbara Flückiger, Simon Spiegel, Johannes  
Binotto, Thomas Binotto, Uwe Lützen, Till  
Brockmann, Felix Aeppli, Michael Ranze, Lukas  
Foerster, Susie Trenka, Philipp Stadelmaier, Peter  
Kremski, Irène Unholz, Pierre Lachat, Philipp  
Brunner, Frank Arnold, Volker Pantenburg

## Titelbild

Beginning of the Serpentine, Courtesy of Library  
of Congress

## Fotos

Wir bedanken uns bei: trigon-film, Ennetbaden;  
Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz;  
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle  
Zürich, Filmcoopi Zürich, Barbara Flückiger,  
Frenetic Films, Praesens Film, Xenix Filmdistri-  
bution, Zürich; Universum Film, München; Ruth  
Beckermann Filmproduktion, Wien; Final Cut for  
Real, Kopenhagen; Philippe Halsman, Cohen  
Media Group

## 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

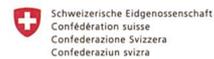
## © 2016 Filmbulletin

58. Jahrgang  
Heft Nummer 354  
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:



Eidgenössisches Departement des Innern EDI  
Bundesamt für Kultur BAK

Stadt Winterthur



Kanton Zürich  
Fachstelle Kultur

## Zürich DADA Kino

Im Frühjahr 2016 kann man kaum einen Schritt durch Zürich machen, ohne auf Dada zu stossen. Die Wanderkarte «Dada City Zürich», in der die städtischen Topografien von 1916 und 2016 übereinandergeblendet werden, verzeichnet nicht weniger als 163 Dada-relevante Orte, darunter neben den häufig wechselnden Adressen von Hans Arp, Hugo Ball und Emmy Hennings, Walter Serner, Tristan Tzara und anderen Protagonisten auch zentrale Aufführungsorte, Galerien und Museen, die 100 Jahre später in unterschiedlichster Weise auf die Bewegung zurückblicken. Die Frühaufsteher unter den Gläubigen können täglich zwischen 6.30 und 7.00 Uhr an Offizien im Cabaret Voltaire teilnehmen und ihre Stundengebete an die Dada-Götter, aber auch an Wahlverwandte wie Sigmund Freud, Buster Keaton, Michail Bakunin oder Lenin richten. Im Jubiläumsjahr gilt: Wirf einen Stein und du triffst: DADA.

Es überrascht nicht, dass das Gedenkfieber gemäss der Logik kultureller Förderung zu Jahrestagen besonders heftig ausbricht. Im Fall Dadas wirkt die regionale Zuschreibung ebenso wie die Musealisierung aber besonders widersinnig. Sicher, die wichtigsten Gründungsakte und Soireen haben in der «Künstlerkneipe Voltaire» in der Spiegelgasse stattgefunden, ein paar Häuser neben Lenins damaligem Domizil. Sicher, zwischen 1916 und 1919 war Zürich das Epizentrum des dadaistischen Erdbebens. Aber in radikaler Opposition zu jeder räumlichen Festlegung war Dada von Beginn an international (im Personal) und internationalistisch (im politischen Selbstverständnis). Eine Gruppe versprengter Exilanten, aus unterschiedlichen Motiven auf der Flucht, fand mitten im Ersten Weltkrieg in Zürich ästhetisches und politisches Asyl, bevor sich die Bewegung

in Berlin, Paris, New York, Hannover fortsetzte und weiterentwickelte. Und auch das Museum als Institution lag den Dadaisten fern. Was bleibt von einem Lautgedicht, einer Tanzperformance, einem Abendprogramm im Stil einer Nummernrevue? Was lässt sich davon ausstellen? Allenfalls Kollateralobjekte wie Programmblätter, Masken, Manuskripte. Das Entscheidende, der Aufführungscharakter in seiner Direktheit und Flüchtigkeit bleibt auf der Strecke.

Aus dieser Perspektive hätte der Film ein entscheidendes Instrument im ästhetischen Werkzeugkasten der Dadaisten sein können. Per definitionem kein Unikat oder Original, sondern eine reproduzierbare, mobile, aufführungsbasierte und flüchtige Erfahrung sind Filme serienmässig mit einem Widerstand gegen die museale Stillstellung ausgestattet. Im Zeitalter des Stummfilms war das Medium zudem immer wieder Anlass für die Utopie einer rein visuellen und damit transnationalen, an keiner Staatsgrenze haltmachenden Universalsprache. Aber die Beziehung zwischen Dada und Kino ist komplizierter und widersprüchlicher. Schon in den achtziger Jahren hat Thomas Elsaesser mit guten Argumenten die Position vertreten, es gebe keinen dadaistischen Film: «Dada im Kino, das war nicht ein spezifischer Film, nicht eine bestimmte Anordnung von Techniken oder der textuellen Organisation, sondern das Schauspiel der Vorführung.» Die Sprengkraft der dadaistischen Interventionen hatte mehr mit der programmatischen Konfrontation von Sinn und Unsinn und der Nähe zu Jahrmarkt und Vaudeville zu tun – also mit exakt dem Kontext, aus dem sich das Kino etwa zehn Jahre zuvor gelöst hatte.

Dass wir heute beim Begriff Dada dennoch an ein – wenn auch schmales – Korpus von Filmen denken, an Francis Picabias und René Clairs *Entr'acte* (1924), Man Rays *Le retour à la raison* (1923), Fernand Légers *Ballet mécanique* (1924) oder an Hans Richters Filme der zwanziger Jahre, liegt vor allem an nachträglichen Kanonisierungen und Zuschreibungen. Als diese Filme entstanden, war der Dadaismus so gut wie vorüber. Erst bei der berühmt-berüchtigten *Soirée du Cœur à barbe* im Pariser Théâtre Michel im Juli 1923, bei der es zum öffentlichen und vehementen Bruch zwischen Dadaisten und Surrealisten kam, wurden Filme in substanzieller Zahl gezeigt: *Fumée de New York*, später unter dem Titel *Manahatta* bekannt geworden, von Charles Sheeler und Paul Strand, Hans Richters *Rhythmus 21* sowie *Le retour à la raison* von Man Ray, auf dem Programm des Abends noch als «*Retour de la raison*» annonciert – Filme, die ästhetisch wenig, wenn nicht gar nichts verbindet.

Hans Richter, der später zum wichtigsten und geschicktesten Fürsprecher eines dadaistischen Films wurde, reiste im September 1916 nach Zürich. Nicht das seit Februar existierende Cabaret Voltaire lockte ihn in die Stadt, sondern die ärztliche Behandlung einer Kriegsverletzung, die er sich zwei Jahre zuvor zugezogen hatte. Der Dadaismus ist aber nur eine der vielen Avantgarde-Affären, die Richter in diesen Jahren einging. Gegenüber den anderen Protagonisten der Bewegung zeichnet es ihn aus, dass er sich allen radikalen Vorstössen auf dem Feld der Künste aufgeschlossen zeigte und lieber der fröhlichen Promiskuität als der ästhetischen Monogamie frönte. Ob als Konstruktivist, Vertreter des «Absoluten Films», Symphasant von «*De Stijl*» – Richter entwickelte seine Malerei und das um 1920/21 einsetzende Filmwerk im Austausch mit allem, was progressiv war.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg, in New York und erneut im Exil, scheint sich Richter entschlossen zu haben, den Dadaismus als den wichtigsten Impuls einer radikalen Moderne herauszuheben. Er dreht den zweiteiligen Film *Dadascope* (1957), er konzipiert eine wichtige Ausstellung zum 50. Jahrestag Dadas, er schreibt das Standardwerk «*Dada. Kunst und Anti-Kunst*» (1964). Den Anschluss Dadas an die Gegenwart der Nachkriegsmoderne stellt er über die Begriffe «Abstraktion» und «Freiheit» her, die er retrospektiv zu Kernanliegen des Dadaismus erklärt. In *Dadascope* blickt der Tonfilm zurück auf den Stummfilm. 40 Jahre nach Zürich-Dada rückt Richter die akustische Seite der Bewegung ins Zentrum: die Laut- und Simultangedichte Hugo Balls und Tristan Tzaras, die Wortspielereien Marcel Duchamps, zumeist von ihren Autoren selbst gelesen. Für den Film standen Richter nicht nur viele der Dadaisten-Freunde und Mitstreiter aus den zwanziger Jahren als Sprecher und teils auch als Schauspieler zur Verfügung. Der Regisseur griff auch auf die ikonischen Objekte des Dadaismus zurück und baute sie als Props in die kurzen Vignetten ein. So verliert das in Man Rays Fotografie «*Cadeau*» (1921) verewigte Bügeleisen mit Nägeln seine Aura und bekommt im Zerreißen der gebügelten Wäsche seinen anarchisch-destruktiven Witz zurückerstattet. Unter dem Strich allerdings bleibt *Dadascope* ein Kuriosum. Der Film ruft eine Melancholie hervor, vergleichbar der, die man empfindet, wenn alt gewordene Bands, die Idole der Jugend, noch ein letztes Mal auf Tournee gehen.

Volker Pantenburg

→ Volker Pantenburg lehrt und forscht an der Freien Universität Berlin



**6. BILDRAUSCH  
FILMFEST BASEL  
25.05. — 29.05.16**

[WWW.BILDRAUSCH-BASEL.CH](http://WWW.BILDRAUSCH-BASEL.CH)



RIFFRAFF

BOURBAKI

LILITH STANGENBERG

GEORG FRIEDRICH

MIT SILKE BODENBENDER SASKIA ROSENDIHL KOTTI YUN LAURIE YOUNG PIT BUKOWSKI BILDGESTALTUNG REINHOLD VORSCHNEIDER MONTAGE BETTINA BÜHLER MUSIK TERRANOVA SCENARIUM SYLVESTER KOZIOLEK KOSTÜMBILD TABASSOM CHARAF MASKENBILD ANTJE BÜCKELOH CASTING SUSANNE RITTER  
TIERTRAINER ZOLTAN HORKAI PETER IVANVI TON CHRISTOPH SCHILLING SOUNDDISEIGN RAINER HEESCH MISCHUNG LARS GINZEL MARTIN STEYER HERSTELLUNGSLEITUNG SASCHA VERHEY PRODUKTIONSLEITUNG EDGAR COX REGIEKREIS ANDREAS SCHREITMÜLLER CORINNA LIETKE PRODUZENTIN BETTINA BROKEMPER  
EINE HEIMATFILM PRODUKTION IN KOPRODUKTION MIT WDR UND ARTE GEFÖRDERT DURCH FILM- UND MEDIENSTIFTUNG NRW MITTELDEUTSCHE MEDIENFÖRDERUNG FFA OFFF BKM GERMAN FILMS WORLD SALES MATCH FACTORY



„radikal sinnlich frei“



INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL  
ROTTERDAM

AB 28. APRIL IM KINO

EIN FILM VON NICOLETTE KREBITZ

WILDF