Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 357

Heft

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

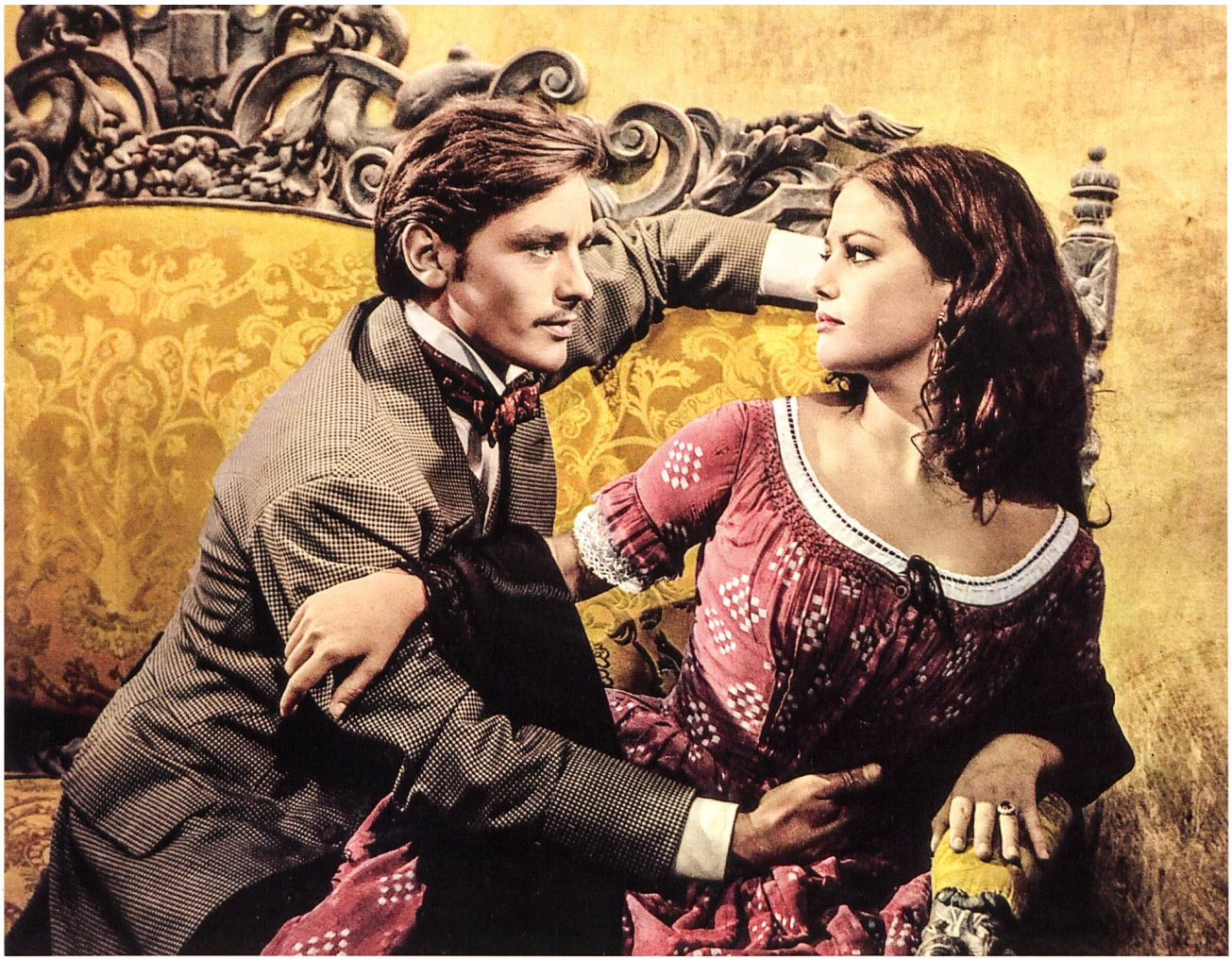
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.08.2025

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

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino



Metamorphosen eines Imperiums Zum 120. Firmenjubiläum des französischen Konzerns Pathé S. 42

Alltag und Gewalt als Dünger der Kunst Zur neuen Blüte des mexikanischen Kinos S. 6

№ 6 / 2016
filmbulletin.ch

Fr. 10.– € 8.–
9 770257 785005 06

UNSERE FILME IM HERBST

«Si j'aurais su, j'aurais pas venu»

Petit Gibus

La guerre des boutons (1962) Regie: Yves Robert, mit François Lartigue als Grand Gibus und Martin Lartigue als Petit Gibus

Plaza de la Soledad (2016) Regie: Maya Goded

Alltag und Gewalt als Dünger der Kunst

S. 6–15 Essay
von Michael Pfister

Zur neuen Blüte des mexikanischen Kinos

Kritiken

S. 24
Frantz
von François Ozon
Kristina Köhler

S. 26
La tortue rouge
von Michael Dudok de Wit
Oswald Iten

S. 29
Hedi
von Mohamed Ben Attia
Lukas Stern

S. 31
Un Juif pour l'exemple
von Jacob Berger
Martin Walder

S. 32
Looking Like My Mother
von Dominique Margot
Tereza Fischer

S. 35
Mr. Gaga
von Tomer Heymann
Doris Senn

S. 37
Tschick
von Fatih Akin
Tereza Fischer

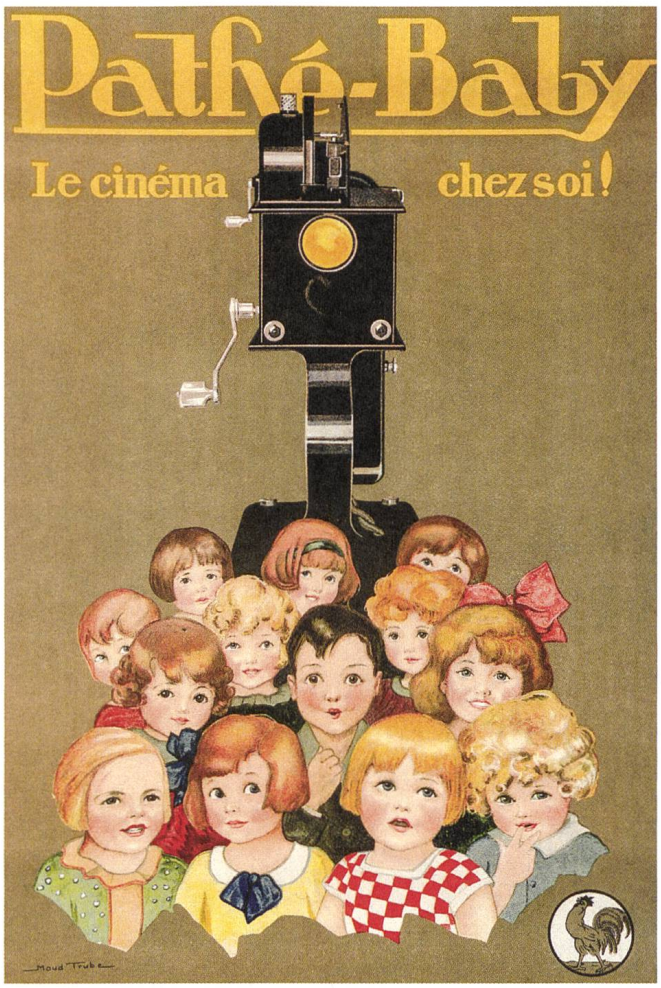
S. 39
Sing Street
von John Carney
Michael Ranze

S. 40
Ma Loute
von Bruno Dumont
Philipp Stadelmaier

Metamorphosen eines Imperiums

S. 42–49 Essay
Gerhard Midding

Zum 120. Firmenjubiläum des französischen Konzerns Pathé



Rubriken

S. 17 Der Spoiler
Das Spiel mit dem Durchblick
Simon Spiegel

S. 18 Kinovamp
Sharon Stone
Julia Marx

S. 20 Festival
Der normal verrückte Alltag in Jerusalem
Tereza Fischer

S. 22 Intermedial
Late Shift und die Wiedergeburt des interaktiven Films
Elia Molo

S. 50 Close-up
Ver/Mittlung
Johannes Binotto

S. 52 Graphic Novel
Eine Schule des Sehens
Gerhard Midding

S. 59 Kurz belichtet
3 DVDs
2 Bücher

S. 64 Geschichten vom Kino
Piazza Maggiore, Bologna
Kristina Köhler

Alltag als Form des Widerstands. Oder: Vom Haushalt mit den Bildern

S. 54–58 Essay
Eva Kuhn

Zum Kino von Chantal Akerman

ENCOUNTERS 2016 Official Selection · KRAKOW FILM FESTIVAL 2016 · BEL DOCS 2016 · DOK.fest MUNICH 2016 Official Selection · OFFICIAL SELECTION hotdocs 2016 · VISIONS DU REEL 2016 · BRAVE CINEMA · BIOGRAFILM FESTIVAL 2016 Biografilm Music

ZWEI DJs GEGEN DAS ISLAMISCHE REGIME

RAVING IRAN

EIN FILM VON SUSANNE REGINA MEURES

★★★
Ein Triumpf und eine Sensation
NZZ AM SONNTAG

★★★
Eine wagemutige und kühne Dokumentation
THE FILM CORNER

★★★
Ein hypnotisierender Film
CINEUROPA

WRITTEN AND DIRECTED BY SUSANNE REGINA MEURES PRODUCER CHRISTIAN FREI CO-PRODUCERS ANITA WASSER / ZHDK ASSOCIATE PRODUCER SUSANNE REGINA MEURES CINEMA
ASSISTANT EDITOR / POSTPRODUCTION SUPERVISOR NORBERT KOTTMANN MUSIC BLADE&BEARD GHAZAL SHAKERI ROLAND WIDMER / STEFAN WILLENEGGER SOUND DESIGN /RE
SOUND FARSHAD SHOKUHFAR PRODUCED BY CHRISTIAN FREI FILMPRODUCTIONS GMBH IN CO-PRODUCTION WITH ZURICH UNIVERSITY OF THE ARTS ZHDK IN COPRODUCTION W
WITH THE SUPPORT OF BAK BUNDESAMT FÜR KULTUR ZÜRCHER FILMSTIFTUNG FILME FÜR EINE WELT CORYMBO ÜBERSETZUNGSSTIFTUNG VOLKART STIFTUNG ALL

SRF · 3sat · Zürcher Filmstiftung · Films pour un seul monde · WWW.RAVINGIRAN.COM · stiftungcorymbo

© 2016 CHRISTIAN FREI AND ZHDK SRF /SRG SSR

PREMIEREN
in Anwesenheit der Regisseurin Susanne Regina Meures

20. OKTOBER,
Zürich im Riffraff

22. OKTOBER,
Luzern im Bourbaki

AB 20. OKTOBER IM KINO

RIFFRAFF · BOURBAKI · FRENETIC FILMS

Kino der Attraktionen

Dieses Jahr sind gleich zwei experimentelle Schweizer Filme in die Kinos gekommen, die die Grenzen des normalen Kinobesuchs ausweiten. Beide bedienen sich neuer Technologien und sind interaktiv. Bei Late Shift von Tobias Weber hat das Publikum die Wahl; es steuert per App mit seinen Entscheidungen den Fortgang der Geschichte. So entsteht in jeder Vorführung ein einzigartiger Film. Polder, von Samuel Schwarz und Julian M. Grünthal seit 2009 als transmediales Projekt entwickelt, umfasst neben dem Film auch Games und ein Hörspiel. Vor dem Film werden die Zuschauerinnen und Zuschauer mittels eines Audiowalks auf eine Tour rund ums Kino geschickt, hören phantastische Geschichten und begegnen magischen Figuren.

Das Kino als Event, und zwar nicht nur dank Opernübertragung, sondern mittels ausgeklügelter Filmprojekte. Die Frage ist nun: Bedeuten diese Entwicklungen für das Kino nachhaltige Veränderungen? Gehören diese Projekte einfach zu unserem Zeitalter des Eventismus, wo die Lust am Vergnügen nur mit einem einzigartigen Ereignis befriedigt werden kann? Oder handelt es sich um flüchtige Strategien, um mehr Menschen ins Kino zu locken?

Den Reiz des Kinos und den Film als Attraktion hatte Charles Pathé vor 120 Jahren entdeckt, als er sich für das damals neue Medium begeisterte und ein Filmimperium aufbaute, das für die gesamte Filmindustrie prägend war. *Gerhard Midding* blickt auf eine lange Geschichte zurück, auf Pathé-Filme, -Produktion und -Kino und auf eine brüderliche Konkurrenz.

Im Herbst bildet das Zurich Film Festival ein wichtiges Event. Stars auf dem roten Teppich und Gala-Vorstellungen locken ein Publikum ins Kino, das gern einen Hauch der grossen Filmwelt erlebt. Die diesjährige Ausgabe zeigt aber nicht nur glamouröse Filme, sondern auch kritische Werke, die von Gewalt, Korruption und Chaos erzählen. Dass diese Zustände ein «guter Nährboden» für Filmemacher sein können, zeigt *Michael Pfister* eindrücklich in seinem Porträt des neueren mexikanischen Filmschaffens.

Das pure Gegenteil eines effekthascherischen Kinos sind die Filme der vor einem Jahr verstorbenen Chantal Akerman. Die geduldige Kamera, die kleine Veränderungen registriert, ob dokumentarisch beobachtet oder inszeniert, lässt das Detail, die minimale Störung im Alltag zum Ereignis werden. *Eva Kuhn* würdigt Akermans existenziell bedingten «Haushalt mit den Bildern».

Tereza Fischer

Polder Regie und Konzeption: Samuel Schwarz und Julian M. Grünthal

Alltag und Gewalt als Dünger der Kunst

Post Tenebras Lux (2012) Regie: Carlos Reygadas

Michael Pfister

Michael Pfister ist Lehrer für Philosophie und Deutsch an der Kantonsschule Zürich Nord. Zusammen mit Stefan Zweifel hat er eine zehnbändige Übersetzung des Hauptwerkes des Marquis de Sade («Justine und Juliette») herausgegeben. Er schreibt seit mehr als dreissig Jahren als freier Journalist vor allem über kulturelle und kulturwissenschaftliche Themen, in letzter Zeit auch immer mehr über Kino. Sein Hauptinteresse gilt dem Western und Filmen aus Mexiko, wo er zwei Jahre gelebt hat.

Tempestad (2016) Regie: Tatiana Huezo

Zur neuen Blüte des mexikanischen Kinos

In Mexiko war 2015 mit 140 Filmproduktionen ein Rekordjahr. Korruption und Gewalt scheinen förderlich für die Kunst zu sein. Die «mexicanidad» in den neueren Filmen ist dabei geprägt von SUVs der «Narcos», korrupten Polizisten und Fluchtversuchen in die USA. Das Zurich Film Festival bietet in der Sektion «Neue Welt Sicht» einen Einblick.

«Für Schriftsteller und Künstler ist ein gewalttätiges, chaotisches Land ein guter Nährboden», sagt der mexikanische Autor und Intellektuelle Juan Villoro, dessen Roman «Das dritte Leben» soeben auf Deutsch erschienen ist, und erinnert an Carol Reeds The Third Man (1949) und Orson Welles' berühmte Riesenrad-Rede: «In den 30 Jahren unter den Borgias hat es nur Krieg gegeben, Terror, Mord und Blutvergiessen, aber dafür gab es Michelangelo, Leonardo da Vinci und die Renaissance. In der Schweiz herrschte brüderliche Liebe, 500 Jahre Demokratie und Frieden. Und was haben wir davon? Die Kuckucksuhr!»

Für die goldene Epoche des mexikanischen Kinos zwischen den dreissiger und fünfziger Jahren war die blutige Revolution, die 1910 begann und erst zwanzig Jahre später abebbte, dieser Nährboden. Seine Früchte waren Actiondramen um die Volkstribunen Pancho Villa und Emiliano Zapata und herzerweichende Melodramen mit Dolores del Río, María Félix und Pedro Armendáriz, die in ganz Lateinamerika die Kinosäle füllten. Das Rekordjahr der mexikanischen Filmproduktion war lange Zeit 1958 mit 135 Werken. Heute ist es fast unvorstellbar, dass auf dem Tiefpunkt der durch eine aggressive neoliberale Regierungspolitik verursachten Wirtschaftskrise, im Jahre 1997, nur gerade noch neun mexikanische Filme gedreht wurden.

2000 endete die mehr als siebzigjährige Einparteienherrschaft des PRI (Partei der institutionellen Revolution). Das bedeutete für das Land zwar durchaus kein Ende von Korruption und Armut. Ganz im Gegenteil: Unter den Präsidenten des PAN (Partei der Nationalen Aktion) entwickelte sich jener Krieg gegen die Drogenkartelle, dem bis heute fast 200 000 Menschen zum Opfer gefallen sind. Seit 2012 ist wieder der PRI am Ruder – von echter Demokratie jedoch keine Spur, die Wahlen werden durch Stimmenkauf und Einschüchterung manipuliert, und auch die tödlichen Machtkämpfe der Kartelle gehen weiter.

In Sachen Kulturförderung scheint die Regierungspartei aber zum glorreichen Paternalismus der fünfziger Jahre zurückgekehrt zu sein. Rund 70 Prozent der einheimischen Filme kommen in den Genuss staatlicher Förderung. Seit 2011 hat sich die jährliche Produktion verdoppelt, und 2015 wurde der alte Rekord mit 140 mexikanischen Filmen überboten. Wiederum zeitigt die Saat der Gewalt eine reiche künstlerische Ernte. Doch nun galoppieren nicht mehr die Revolutionäre mit ihren Sombreros über die Leinwand. Die neue «mexicanidad» ist geprägt von den schwarzen Geländewagen der «Narcos», den korrupten Polizisten und den Güterzügen, auf denen die zentralamerikanischen Flüchtlinge ins gelobte Land nördlich des Río Grande ziehen.

Abräumen bei den Oscarverleihungen und Filmfestivals

Der Boom ist nicht nur quantitativ belegbar. Im Jahr 2000 meldete sich Mexiko mit Alejandro González Iñárritus Amores Perros auch künstlerisch auf der internationalen Bühne zurück. 2015 und 2016 hat der 53-Jährige für Birdman und The Revenant als Erster nach John Ford und Joseph L. Mankiewicz zweimal hintereinander den Oscar für die beste Regie gewonnen. International erfolgreich sind aber auch Alfonso Cuarón, der 2001 mit Y tu mamá también einen Publikumshit landete, später eine Harry-Potter-Verfilmung drehte und 2014 für Gravity den Regie-Oscar erhielt, sowie Guillermo del Toro, dessen Bandbreite vom künstlerisch vielbeachteten El laberinto del fauno (2006) bis zu pompösen Actionfilmen wie Pacific Rim reicht. Auch Schauspielerinnen und Schauspieler wie Salma Hayek, Gael García Bernal und Demián Bichir sind in Hollywood erfolgreich, und der Kameramann Emanuel Lubezki gewann den Oscar in den letzten Jahren gleich dreimal hintereinander.

Zur gleichen Zeit fand ein anderer Meisterregisseur eine grosse Fangemeinde in Frankreich und ganz Europa: In Japón (2002) zeigte Carlos Reygadas, der grundsätzlich mit Laiendarstellern arbeitet, eine Sexszene zwischen einem Selbstmörder und einer 76-jährigen Indianerin. Reygadas verbindet einen radikal sinnlichen Realismus mit einer experimentellen Ästhetik des Surrealen, die menschliche Grenzerfahrungen zwischen Erotik, Traum und Wahnsinn einfängt. Sein bisher letztes Werk, Post Tenebras Lux, wurde zu Unrecht als kryptisch und unzugänglich kritisiert. Wer sich auf das Selberdenken und Selbersehen einlässt, das Reygadas durch seine hypnotische Mischung aus Schock und Zärtlichkeit ermöglicht und provoziert, mag darin den besten mexikanischen Film des neuen Jahrtausends entdecken. In Cannes wurde Reygadas 2012 dafür mit dem Preis für die beste Regie ausgezeichnet.

Am selben Festival, im selben Jahr, gewann ein damals 32-jähriger Mexikaner in der Sektion «Un Certain Regard» den Hauptpreis: Michel Franco zeigte in Después de Lucía auf beklemmende und überzeugende Weise, welche verheerenden Folgen ein alltäglicher Fall von Teenager-Mobbing, geschürt von einer bigotten Schulleitung, einer völlig unfähigen Polizei und der Überforderung eines durch den Tod seiner Frau traumatisierten Vaters, zeitigen kann. Präsident der Jury, die Franco auszeichnete, war der britische Schauspieler Tim Roth, der nun die Hauptrolle in Francos zweitem Spielfilm Chronic (2015) übernahm. Roth spielt den auf todkranke Patienten spezialisierten Krankenpfleger David Wilson bravourös. Der Film beginnt fast dokumentarisch und zeigt, wie Wilson die geschwächten Körper seiner Schützlinge wäscht und sie im Alltag begleitet. Nach und nach beginnt einen die fast schon unheimliche Empathie des Pflegers, seine merkwürdige Mischung aus sanfter Ruhe und kalter Härte, zu irritieren – hinter der Professionalität schimmert ein Geheimnis. Für sein punktgenau schattiertes Drehbuch wurde Franco wiederum in Cannes ausgezeichnet. Das Zurich Film Festival zeigt Chronic als Schweizer Premiere im Rahmen eines Mexiko-Schwerpunktes in der Sektion «Neue Welt Sicht».

Dasselbe gilt für 600 Millas, den von Michel Franco produzierten Erstling des Regisseurs Gabriel Ripstein, Sohn von Arturo Ripstein, einem der arriviertesten mexikanischen Regisseure seit den siebziger Jahren, der heuer die Jury des Filmfestivals Locarno präsidierte. Gabriel Ripstein geht von einer bestechenden Idee aus: Der junge Mexikaner Arnulfo (Kristyan Ferrer), der für ein Drogenkartell auf der US-amerikanischen Seite der Grenze Waffen einkauft, wird von einem erfahrenen Polizisten (wiederum Tim Roth) erwischt. Doch der Agent begeht einen Fehler und gerät in Gefangenschaft seines Gegenspielers, der ihn in sein Hauptquartier in Sinaloa bringen will. Das wäre die vielversprechende Basis für die Konfrontation zweier Kulturen, Generationen und Temperamente, doch die titelgebenden 600 Meilen – die Distanz zwischen der Grenze und Sinaloa – werden nie spürbar, und Arnulfo ist ein allzu herzensguter und unsicherer Jungverbrecher, um dem abgebrühten Cop etwas entgegensetzen zu können.

Schwarzhumorige Überzeichnung und stoische Illusionslosigkeit

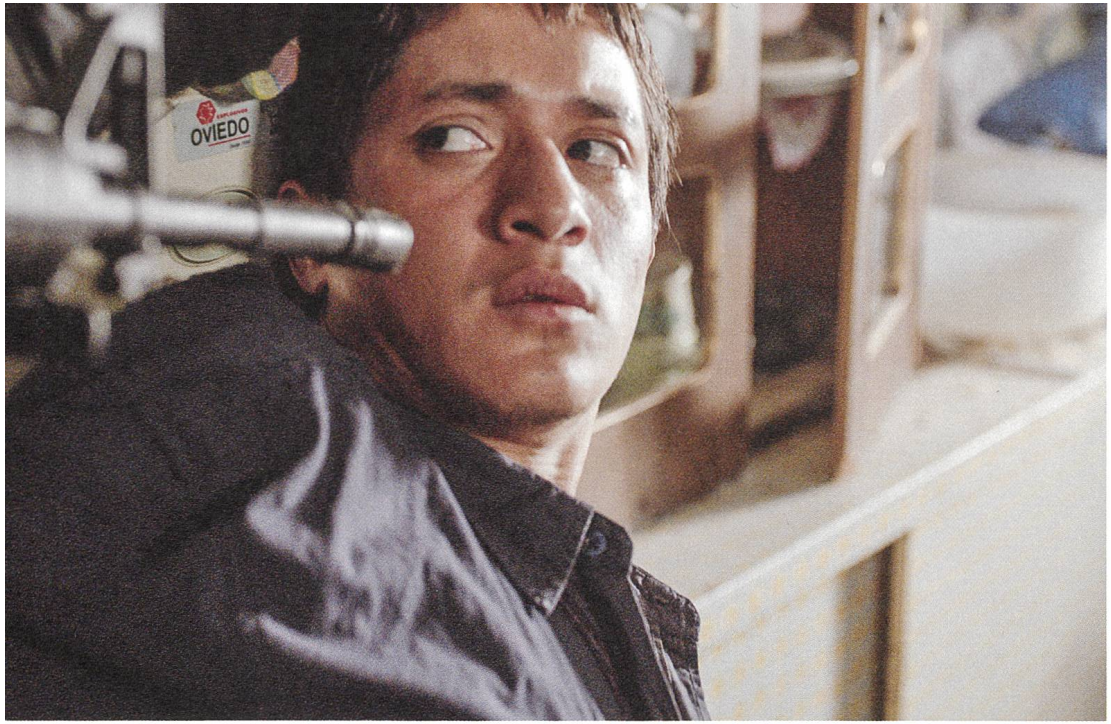
Die berüchtigte Grenze entlang des Río Grande (mexikanisch: Río Bravo) ist ein klassisches Spielfeld der Filmgeschichte (von Sam Peckinpahs The Wild Bunch bis zu John Sayles' Lone Star), aber die amerikanischen Actionfilme der letzten Jahre über die Drogenkriminalität im Grenzgebiet, etwa Steven Soderberghs Traffic (2000), Oliver Stones Savages (2012) oder Denis Villeneuves Sicario (2015) waren zu seicht und zu klischiert. Meistens geht es um etwas überforderte, aber doch letztlich wohlmeinende Helden und charismatische Bösewichte (gern und brillant gespielt vom Puertoricaner Benicio del Toro), gewürzt mit einer Prise Erotik. Diese traditionellen Erzählmuster greifen angesichts der kaum mehr rational zu fassenden Gewalt, die Mexiko seit Jahren im Würgegriff hat, kaum mehr. Mexikanische Regisseure haben darauf reagiert, indem sie auf positive Helden weitgehend verzichten und stattdessen mit schwarzhumoriger Überzeichnung oder stoischer Illusionslosigkeit die Mechanismen der Macht und der Korruption ablaufen lassen.

Zu diesen Filmen, die es grösstenteils nicht in europäische Kinosäle geschafft haben, gehört Bala mordida (2009) von Diego Muñoz, der zehn Jahre an seiner Darstellung korrupter Polizeiapparate arbeitete und dabei enorme Widerstände zu überwinden hatte, weil sich mögliche Geldgeber nicht mit der Polizei anlegen wollten. Gerardo Naranjo machte in Miss Bala (2011), der Geschichte einer Schönheitskönigin, die in die Fänge eines Drogenbosses gerät, deutlich, dass menschliche Selbstverantwortung in einer globalisierten, kommerzialisierten Welt, die sich in blinder Eigendynamik um Autos, Waffen und Geld dreht, verpufft wie Spucke auf einer heissen Herdplatte. Wenn heute der Narcomilliardär «El Chapo» Guzmán, mit dem sich Sean Penn zwecks Verfilmung seines Lebens getroffen haben soll, verhaftet wird, ändert das nicht viel am Drogenkrieg und seinen Opfern. Das Böse entspringt nicht einzelnen dämonischen Machtmenschen, sondern wohnt längst den Strukturen inne, die ihre Protagonisten überleben. Das wissen nicht nur Muñoz und Naranjo, sondern auch Rodrigo Plá, der in La Zona (2007) zeigt, wie die Gated Communities der mexikanischen Superreichen zu abgekoppelten Parallelwelten mit ihren eigenen Machtmechanismen werden.

Kompromisslos und radikal

2013 wurde in Zürich La jaula de oro, eine mexikanische Produktion unter der Regie des Spaniers Diego Quemada-Díez, mit dem Goldenen Auge für den besten Film ausgezeichnet. Ähnlich wie Cary Fukunaga in Sin Nombre (2009) nutzt Quemada-Díez die klassische Fluchtroute des Güterzuges «La Bestia» von Zentralamerika nach Nordmexiko, um die Abenteuer einiger junger Guatemalteken als Reise der Hoffnung zu inszenieren. Der Film bewegt, weil er die Identifikation mit den jugendlichen Protagonisten ermöglicht und schön gefilmt ist – zu schön letztlich. Auch in Mexiko gewann er neun «Arieles» (das mexikanische Pendant zum Oscar) und schlug zu Unrecht seinen Konkurrenten Heli von Amat Escalante überall ausser in der Kategorie Beste Regie.

Escalante, der auch in Cannes als bester Regisseur ausgezeichnet wurde, ist in Mexiko und vielleicht weltweit der kompromissloseste und künstlerisch radikalste Filmemacher, der sich mit der Gewalt unserer Zeit auseinandersetzt. Schon der erste Teil von Heli zeigt uns den Alltag des siebzehnjährigen Titelhelden nicht etwa als Idylle. Gewalttätig sind nicht erst die Narcos und korrupten Polizisten, die Heli, seine Schwester und deren Freund entführen, foltern, vergewaltigen, ermorden, sondern schon die triste Staubwüste, in der er lebt, und der endlose Arbeitsweg zur Fabrik, wo er sinnentleert Autoteile herstellt. Escalante,



600 Millas (2015) Regie: Gabriel Ripstein

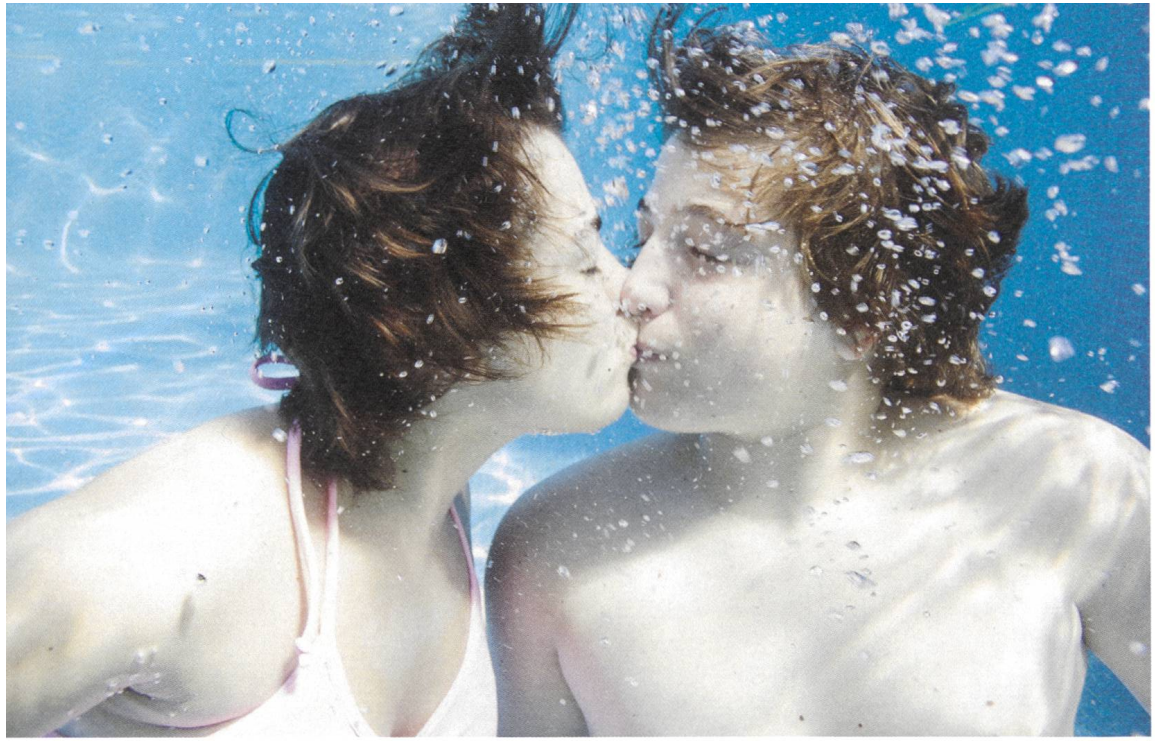
Los Bastardos (2008) Regie: Amat Escalante

Hilda (2015) Regie: Andrés Clariond Rangel

La jaula de oro (2013) Regie: Diego Quemada-Diéz

Temporada de patos (2014) **Regie: Fernando Eimbcke**

Workers (2013) **Regie: José Luis Valle**



Club Sandwich (2013) Regie: Fernando Eimbcke

Post Tenebras Lux (2012) Regie: Carlos Reygadas

dessen Filme von Carlos Reygadas' Firma Mantarraya/No Dream produziert werden, ist Chronist, Analytiker, vor allem aber Künstler. Er erfindet eine neue Sprache der Gewalt, die einen vermeintlich dokumentarischen Realismus nur als Ausgangspunkt wählt, um das Gefüge der Bilder nach und nach aufbrechen zu lassen. Die Wahrnehmung wird bruchstückhaft, monoton, quälend langsam, zwischen Licht und Dunkel hin- und hergeworfen. Escalantes Meisterwerk als deprimierend und einem breiten Publikum nicht zumutbar zu bezeichnen, ist zynisch. Seine Ästhetik der Trostlosigkeit, die gleichwohl eine Ästhetik des Widerstandes ist, weil sie die Brutalität nicht verharmlost, sondern in ihrer grässlichen, entstellten Schönheit entblösst, entwickelte Escalante schon in seinen früheren Werken Sangre (2005) und Los Bastardos (2008). Sangre handelt von einer Art mexikanischem Woyzeck, der seiner gewalttätigen zweiten Frau in einer Ballade der sexuellen Hörigkeit so verfallen ist, dass er sogar seine Tochter dafür aufopfert. In Los Bastardos lassen sich zwei junge mexikanische Tagelöhner in Los Angeles von einem noch schlimmeren Gringo-Bastard dafür anheuern, seine Ehefrau zu töten. In den Credits dankt der Regisseur Buñuel, und letztlich sind die «Bastardos» die Enkel von dessen Los Olvidados (1950).

Einen ganz anderen Weg geht Luis Estrada, der in La ley de Herodes (1999), Un mundo maravilloso (2006) und El infierno (2010) der Gewalt mit grotesker Satire begegnet, indem er korrupte, tyrannische Bürgermeister, Gouverneure und Präsidenten als Père-Ubu-artige Hanswurste auftreten lässt. Da er von Anfang an auch die Dinge (etwa die Parteien) beim Namen nannte, überstrapazierte er die Langmut der Realpolitik zeitweise – das staatliche Förderinstitut IMCINE zog sich von La ley de Herodes zurück, und erst der grosse Erfolg beim Publikum führte dazu, dass der Film bei den «Arieles» doch noch abräumte. Estrada scheint die richtige Mischung aus Unterhaltung und Kritik gefunden zu haben. Während die meisten nichtkommerziellen mexikanischen Filme fast nur an Festivals wahrgenommen werden und es 2015 nur 80 von 140 einheimischen Produktionen überhaupt auf mexikanische Leinwände schafften, verzeichnete Estradas neustes Werk La dictadura perfecta (2014) über die manipulativen Verstrickungen zwischen Präsidenten und Fernsehsendern die enorme Zahl von 4,2 Millionen Eintritten. Die Regierung scheint aber davon auszugehen, dass in Mexiko, wo Fatalismus ebenso verbreitet ist wie Selbstironie und schwarzer Humor, keine direkten Auswirkungen des kritischen Kinos auf die Politik zu befürchten sind, und hütet sich wohlweislich, durch Zensur oder Verbote einzugreifen.

Poetische Geschichten mit Hang zu absurder Verfremdung

Der Erfolg von Estradas Satiren verdankt sich auch den Kabinettstückchen seiner Stammschauspieler Joaquín Cosío und Damián Alcázar. Beide sind am ZFF in einer ganz anderen Art Film zu sehen. La delgada línea amarilla (2015) heisst der aus einem kleinen Drehbuchförderprogramm im Bundesstaat Oaxaca hervorgegangene Erstling von Celso R. García – ein kleines, aber feines, wenn auch beileibe nicht kitschfreies Roadmovie über fünf sehr unterschiedliche Männer, die den Gelegenheitsjob übernehmen, einen 217 Kilometer langen Mittelstreifen auf eine Landstrasse im Niemandsland zu pinseln. Ein typisches Beispiel für die zweite Spezialität des neueren mexikanischen Kinos: Neben den entlarvenden, schockierenden, manchmal auch spektakulären Auseinandersetzungen mit der Gewalt, unter der das Land ächzt, entstehen kleine, poetische Geschichten – oft mit einem Hang zu absurder Verfremdung, fast immer cool und schelmisch verschmitzt, weit weg von den pathetischen Melodramen der «Goldenen Epoche».

Zu den Meisterwerken dieser Sparte zählen Cinco días sin Nora (2009) von Mariana Chenillo und Los insólitos peces gato (2013) von Claudia Sainte-Luce, die international erfolgreich waren, aber auch die weniger bekannten Arbeiten von Nicolás Pereda, der mit experimentellen Wiederholungen und Verfremdungseffekten Alltagsrituale und Familienkonflikte dekonstruiert und dabei die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion in Frage stellt. Manchmal, nicht immer beschäftigen sich die Alltagsvignetten mit spezifisch mexikanischen Verhältnissen, etwa mit der Situation der Hausangestellten in Workers (2013) von José Luis Valle, wo das Personal die Hündin einer Verstorbenen als Alleinerbin umsorgen muss, oder in Hilda (2015) von Andrés Clariond Rangel: Die grossartige Verónica Langer spielt eine wohlsituierte Hausherrin und Industriellengattin, die als Studentin an der blutig niedergeschlagenen mexikanischen 68er-Bewegung teilnahm. Als sie an diese längst verdrängte Vergangenheit erinnert wird, beschwichtigt die Angehörige der «weissen» Oberschicht ihr schlechtes soziales Gewissen, indem sie eine indianische Hausangestellte verherrlicht und umsorgt. Ihre Projektionen werden immer besitzergreifender und der aggressive Nukleus des positiven Rassismus immer fataler.

Es fällt auf, dass mehr als ein Drittel der 2015 entstandenen mexikanischen Filme Erstlingswerke sind. Zu denjenigen Filmemachern, die bereits Fuss gefasst haben, gehört Fernando Eimbcke, dessen Temporada de patos (2004) ein denkbar fulminantes Debüt war. Mit minimalen Mitteln schildert Eimbcke einen Sonntagnachmittag im Leben dreier Jugendlicher und eines Pizzakuriers in einem kleinen Appartement der in den sechziger Jahren als gigantisches Emblem der Moderne erbauten und unterdessen ziemlich heruntergekommenen Monster-Wohnsiedlung Nonoalco Tlatelolco. Schon das Backen eines Kuchens wird bei Eimbcke zu einem Abenteuer voll witziger Teenagererotik und philosophischer Abgründigkeit. Sein neuestes Werk heisst Club Sandwich (2013), ist ebenfalls am ZFF zu sehen und erzählt von der symbiotischen Beziehung eines etwas pummeligen Teenagers und seiner liberalen Mutter, die in einem fast leeren Hotel langweilige Ferien machen und sich gegenseitig mit Sonnenschutzsalbe eincremen. Wie meistens bei Eimbcke stiftet eine ziemlich bizarre junge Frau Verwirrung.

Keine gute alte «mexicanidad» mehr

Interessant ist, welche Themen das mexikanische Kino momentan im Gegensatz zu früher so gut wie nicht beschäftigen. Während Nicolás Echevarría 1990 mit einem traumtrunkenen Film über den Conquistador Cabeza de Vaca und Felipe Cazals 1993 mit einer Biografie des italienischen Missionars Padre Kino (eigentlich: Eusebius Franz Kühn, 1645–1711) Furore machten, gehören die historischen Stoffe heute fast ganz dem Fernsehen. Pures Unterhaltungskino ist Cinco de mayo: La batalla (2013) von Rafael Lara über einen eigentlich bedeutungslosen, aber heute noch gefeierten Sieg mexikanischer Truppen gegen Napoleon III. im Jahre 1862.

An literarischen Vorlagen würde es in der mexikanischen Literatur gewiss nicht fehlen, aber die Vorlage zu Hilda stammt bezeichnenderweise nicht aus Mexiko, sondern von der französischen Autorin Marie Ndiaye, und noch hat sich beispielsweise niemand an den epochalen Grossstadtroman des gebürtigen Chilenen Roberto Bolaño «Los detectives salvajes» über eine avantgardistische Dichtergruppe im Mexiko-Stadt der siebziger Jahre gewagt. Eine Art filmisches Pendant zu diesem Wahnsinnsbuch ist immerhin einer der eigenwilligsten und ästhetisch beeindruckendsten mexikanischen Filme der letzten Jahre: Im schwarzweiss gedrehten Guëros (2014) von Alonso Ruizpalacios taumeln drei Studenten und ein Jugendlicher während des Uni-Streiks von 1999 durch die Megacity – auf der Suche nach dem alten Rocksänger Epigmenio Cruz, der einst Bob Dylan zu Tränen gerührt haben soll. Ein melancholischer und sehr sinnlicher Rundgang durch ärmliche Studentenwohnungen, unsichere Viertel und Dachterrassenpartys der Jeunesse dorée. Selbstironisch bricht Ruizpalacios die eigene Erzählhaltung auf, lässt seinen Film aus sich heraustreten und seinen Protagonisten Sombra über das mexikanische Avantgarde-Kino lästern: «Den beschissenen Regisseuren genügt die Demütigung durch die Conquista noch nicht, sie kriechen immer noch vor der Alten Welt und erklären den französischen Kritikern, unser Land sei ein Morast voller Diabetiker, Duckmäuser, Taschendiebe, Verräter und Zuhälter …»

Was die Filmschaffenden Mexikos heute offenbar fürchten wie der Teufel das Weihwasser, ist die gute, alte «mexicanidad» der Kakteenfelder, Haciendas und Mariachi-Musik. Auch der Dokumentarfilm El Charro de Toluquilla (2016) des jungen Filmemachers José Villalobos ist letztlich nur ein Abgesang auf das verklärte Goldene Zeitalter. Ein Charro ist ein singender Cowboy, wie er die klassischen Ranchera-Filme mit Jorge Negrete und Pedro Infante prägte. Der von Villalobos porträtierte Jaime García tritt in den Cantinas von Guadalajara auf, verschmilzt mit seiner Schimmelstute zum Zentaur und zeigt sich in den privateren Sequenzen als liebevoller Vater einer kleinen Tochter und als unverbesserlicher Macho. Das Besondere an diesem Charro – er ist seit 15 Jahren HIV-positiv.

Königsdisziplin Dokumentarfilm

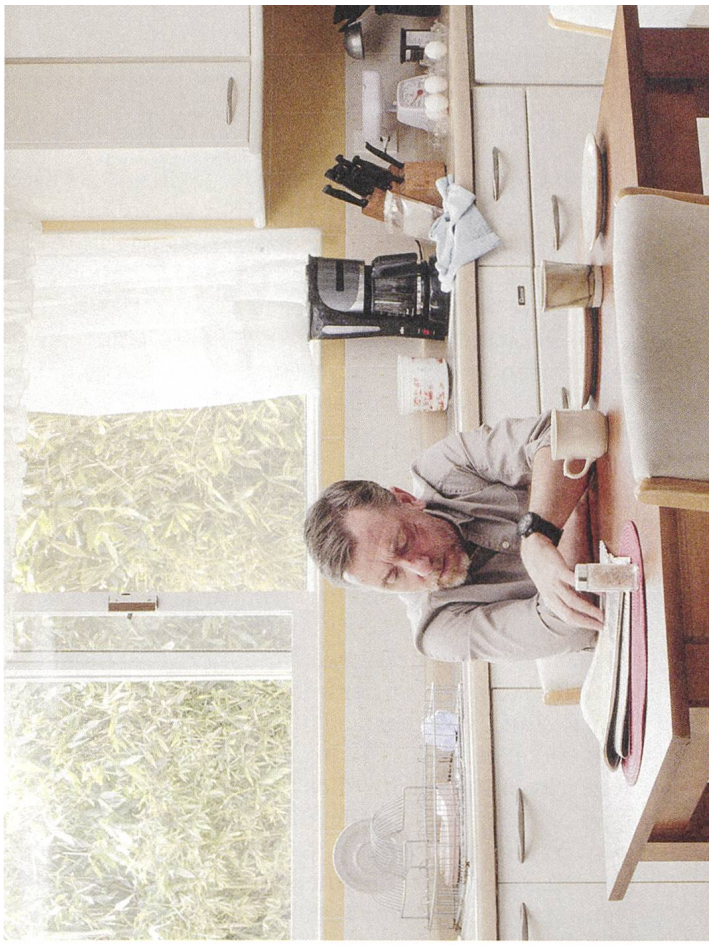
Der Dokumentarfilm ist eine weitere Königsdisziplin des aktuellen mexikanischen Kinos – mehr als ein Drittel der 2015 produzierten Filme gehört in diese Kategorie. Meilensteine setzten 2014 Ricardo Silva mit Navajazo, einem urbanistischen Kaleidoskop aus der Halbwelt der Grenzstadt Tijuana, und Arturo González Villaseñor mit dem wenigstens in Ansätzen optimistischen Feature Llévate mis amores über «Las Patronas», eine Gruppe von Frauen aus der Ortschaft La Patrona im Bundesstaat Veracruz. Da der Güterzug «La Bestia» mit den zentralamerikanischen Migranten täglich mitten durch ihr Dorf fährt, kochen die Frauen, die selber in bescheidenen Verhältnissen leben, Reis, Soja und Totopos, verpacken die Mahlzeiten in Plastikbeutel und reichen sie den vom fahrenden Zug herabhängenden Flüchtlingen. Die Bilder dieser simplen, aber nicht ungefährlichen Aktion sind atemberaubend, und man nimmt erschüttert zur Kenntnis, wie schwer es manchen Menschen gemacht wird, anderen zu helfen.

Am Zurich Film Festival 2015 gewann Betzabé García die Auszeichnung in der Kategorie Internationaler Dokumentarfilm mit Los reyes del pueblo que no existe. Ihr Bericht über ein Dorf in Sinaloa, das nach dem Bau eines Staudamms zu grossen Teilen im Wasser versank, ist weniger politisches Pamphlet als poetischer Traumtanz. Vom Charro-Porträt abgesehen werden heuer in Zürich Tempestad (2016) von Tatiana Huezo und Plaza de la Soledad (2015) von Maya Goded gezeigt. Die Fotografin Goded, eine Schülerin der berühmten Graciela Iturbide, hat schon 2007 einen Fotoband über die grösstenteils nicht mehr ganz jungen Sexarbeiterinnen im historischen Zentrum von Mexiko-Stadt vorgelegt und mit der dazugehörigen Ausstellung im ehrwürdig bourgeoisen Kulturtempel Bellas Artes für einen Skandal gesorgt. Ihr Film ist die Fortsetzung dieses Projekts und profitiert von der langjährigen Vertrautheit der Künstlerin mit ihren Sujets.

Während Goded auch auf der Leinwand kunstvolle Tableaus arrangiert, setzt Huezo vor allem auf das gesprochene Wort. Zwei Frauen erzählen ihre für das Mexiko von heute repräsentativen Schicksale, die einander schmerzhaft ergänzen. Eine Flughafenarbeiterin in Cancún wird ohne Ankündigung verhaftet, des Menschenhandels beschuldigt und in ein Gefängnis an der US-Grenze verfrachtet. Das Gefängnis ist privatisiert und wird von einem Drogenkartell geführt, die Insassin wird Zeugin von Folterungen und Morden. Ihre Peiniger erklären ihr, sie gehöre nun zu den «pagadores», den «Zahlern» – jemand müsse schliesslich für begangene Verbrechen bezahlen, auch wenn es nicht die eigentlichen Schuldigen seien. Schon 2008 dokumentierte Presunto Culpable von Roberto Hernández und Geoffrey Smith, dass willkürliche Verhaftungen im mexikanischen Justizsystem an der Tagesordnung sind. Die Kehrseite der Medaille ist die Straflosigkeit – 99 Prozent der Delikte bleiben nämlich ungeahndet. Dafür liefert Huezos zweite Kronzeugin Anschauungsmaterial: Die Frau, die als Clown in einem Wanderzirkus arbeitet, erzählt von ihrer Tochter, die

als Psychologiestudentin von Polizistensöhnen verschleppt wurde; nach zehn Jahren hofft die Mutter immer noch auf ein Lebenszeichen. Dass die unschuldig verhaftete Frau aus Angst vor Repressalien nicht vor die Kamera treten wollte und Huezo ihren Bericht daher mit Bildern von Buspassagieren und anderen Szenen aus dem täglichen Leben und der Natur untermalt, macht erst richtig nachvollziehbar, wie in Mexiko der Alltag zwar durchaus fröhlich und bezaubernd aussieht, aber doch nie ganz unbeschwert ist. Immer begleitet ihn das Grollen einer traumatischen zweiten Wirklichkeit, deren Abgründe die Filmschaffenden und andere Künstler unermüdlich ausloten. ×

→ Das ZFF (22.9.–2.10.) zeigt unter anderem: 600 Millas von Gabriel Ripstein, El Charro de Toluquilla von José Villalobos, La delgada linea amarilla von Celso R. García, Maquinaria panamericana von Joaquín Del Paso, Plaza de la soledad von Maya Goded, Sabras que hacer conmigo von Katina Medina Mora und Tempestad von Tatiana Huezo. Ergänzt wird das Programm mit einem Block von mexikanischen Kurzfilmen, den die internationalen Kurzfilmtage Winterthur zusammengestellt haben.



600 Millas (2015) Regie: Gabriel Ripstein

Chronic (2015) Regie: Michel Franco

Los insólitos peces gato (2013) Regie: Claudia Sainte-Luce

Anzeige

W.f.K!

20 years

k. Wir feiern Kino!
20. Internationale Kurzfilmtage Winterthur, The Short Film Festival of Switzerland
8.–13. November 2016, www.kurzfilmtage.ch

Hauptsponsorin
Zürcher Kantonalbank

Medienpartner
SRG SSR
Tages-Anzeiger

Anzeige

Jiří Menzel revisited

3. Oktober bis 15. November 2016

Scharf beobachtete Züge/Ein launischer Sommer/ Lerchen am Faden
mit neuen digitalen Kopien

Premiere:
To Make a Comedy Is No Fun – Jiří Menzel
Freitag, 7. Oktober, in Anwesenheit von Robert Kolinsky & Jiří Menzel im Filmpodium Zürich

Stadt Zürich
Kultur

www.filmpodium.ch

Der Spoiler

Egal, ob es um fiktive Metalbands, neuseeländische Filmpioniere oder Stanley Kubricks vermeintliche Inszenierung der Mondlandung geht, Mockumentarys liefern reichlich Gesprächsstoff und Raum für Spekulationen.

Das Spiel mit dem Durchblick

Dass auch der Dokumentarfilm unerwartete Wendungen kennt und somit keineswegs spoilerresistent ist, habe ich in der vorletzten Ausgabe diskutiert. Komplizierter verhält es sich mit einer Gattung, die dem Dokumentarfilm zwar ähnelt, die dessen Prämissen aber gezielt untergräbt. Die Rede ist vom sogenannten Mockumentary, von Filmen also, die auf den ersten Blick wie Dokumentarfilme aussehen, die aber von frei erfundenen Dingen erzählen. Bekannte Beispiele sind This Is Spinal Tab über eine fiktive Heavy-Metal-Band, Peter Jackson und Costa Botes' Forgotten Silver über den neuseeländischen Filmpionier Colin McKenzie oder Opération lune, der den Beweis antritt, dass die Aufnahmen der Apollo-11-Mission das Werk Stanley Kubricks sind.

Seit den neunziger Jahren sind Mockumentarys, auch als Folge von Reality-Formaten, zwar viel präsenter als früher, wirklich neu ist die Form aber nicht. Das fingierte Tagebuch oder der angeblich authentische Bericht sind alte literarische Formen, und auch Orson Welles' legendäres Hörspiel «The War of the Worlds» bediente sich analoger Verfahren (dass die Massenpanik, die diese Sendung ausgelöst haben soll, ihrerseits eine Erfindung der Medien ist, gibt der ganzen Sache noch einen zusätzlichen

Forgotten Silver (1995) Regie: Costa Botes, Peter Jackson

Dreh). Als früher filmischer Vertreter schliesslich kann David Holzman's Diary von 1967 gelten, der die Konventionen des Direct Cinema und dessen Pathos reiner Beobachtung auf die Schippe nimmt.

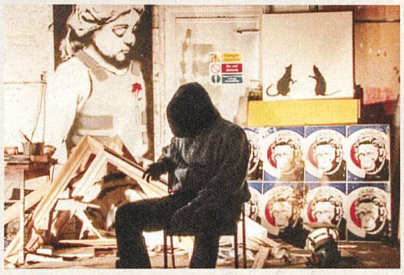
Was der Mockumentary spoilertechnisch interessant macht, ist die Tatsache, dass es bei dieser Form keineswegs darum geht, das Publikum zu täuschen. Ein Mockumentary ist nicht einfach ein Dokumentarfilm, der eine Unwahrheit erzählt – was es natürlich auch gibt –, sondern ein Spiel mit dokumentarischen Formen, das erst reizvoll wird, wenn man es als Spiel erkennt. Der Mockumentary ist gewissermassen «selbstspoilernd»; er will als Fake erkannt werden und gibt deshalb laufend entsprechende Hinweise. So dürften die meisten Zuschauer von Forgotten Silver spätestens dann hellhörig werden, wenn der Film erzählt, wie der jugendliche McKenzie Tausende Eier klaute, um damit im Do-it-yourself-Verfahren Filmemulsion herzustellen. Das ist dann doch zu viel des Guten und für die meisten wohl ein klares Signal, dass an dieser Geschichte etwas faul ist.

Hat man die Täuschung einmal durchschaut, verschiebt sich das Interesse; im Vordergrund steht nun, wie der Film sein Geflunker verpackt und wo er augenzwinkernd signalisiert, dass alles nicht so ernst gemeint ist. Bei einem Film wie Opération lune kommt noch das Staunen darüber hinzu, dass es den Filmemachern gelungen ist, Zeitzeugen wie Henry Kissinger, Donald Rumsfeld oder Christiane Kubrick frei erfundene Statements in den Mund zu legen. Wobei aufmerksame Zuschauer freilich bemerken werden, dass die Aussagen umso vager werden, je mehr sich der Film seinem Kern nähert. So sind die Interviews mit Kubricks Witwe und seinem ausführenden Produzenten Jan Harlan sehr allgemein gehalten; kein Wunder: Beide waren nicht in das Projekt eingeweiht und wurden unter falschem Vorwand interviewt.

Obwohl sich der Mockumentary in aller Regel als Spiel zu erkennen gibt, scheint es ebenso zum Genre dazuzugehören, dass zumindest Teile des Publikums die Hinweise missachten und das Gezeigte für bare Münze nehmen. Im Fall von Forgotten Silver, der erstmals am neuseeländischen Fernsehen gezeigt wurde, gab es nicht wenige Zuschauer, die erbost reagierten, als sie erfuhren, dass der neu entdeckte Nationalheld reine Erfindung war.

Ein besonders perfides Spiel treibt Exit Through the Gift Shop. Der Film über die Street-Art-Szene erzählt vordergründig davon, wie aus dem talentlosen Amateurfilmer Thierry Guetta der ebenso talentlose, aber enorm erfolgreiche Künstler Mr. Brainwash wird. Exit Through the Gift Shop enthält viel zweifellos authentisches Material und gewährt Einblicke in eine faszinierende Subkultur. Aber irgendetwas an der Geschichte geht nicht auf. Zu absurd ist manche Wendung, und vor allem inszeniert der Film unterwegs einen frappierenden Rollen- und Perspektivenwechsel – Guetta mutiert vom aussenstehenden Beobachter und Filmemacher zum Protagonisten seines eigenen Werks. Tatsächlich ist auch nicht er, von dem ein Grossteil des gefilmten Materials stammen soll, als Regisseur aufgeführt, sondern Banksy, jener geheimnisvolle Superstar der Street-Art-Bewegung, den Guetta den halben Film hindurch vor die Kamera kriegen will. Noch deutlicher als durch einen solchen Tausch von Akteur und Chronist kann ein Film eigentlich kaum markieren, dass er weit mehr tut, als bloss reale Ereignisse wiederzugeben. Allerdings ist die Ausführung derart raffiniert, dass man sich selbst in der Academy von dem kunstvollen Spiel verwirren liess: Exit Through the Gift Shop war 2011 für den Oscar für den besten Dokumentarfilm nominiert.

Simon Spiegel

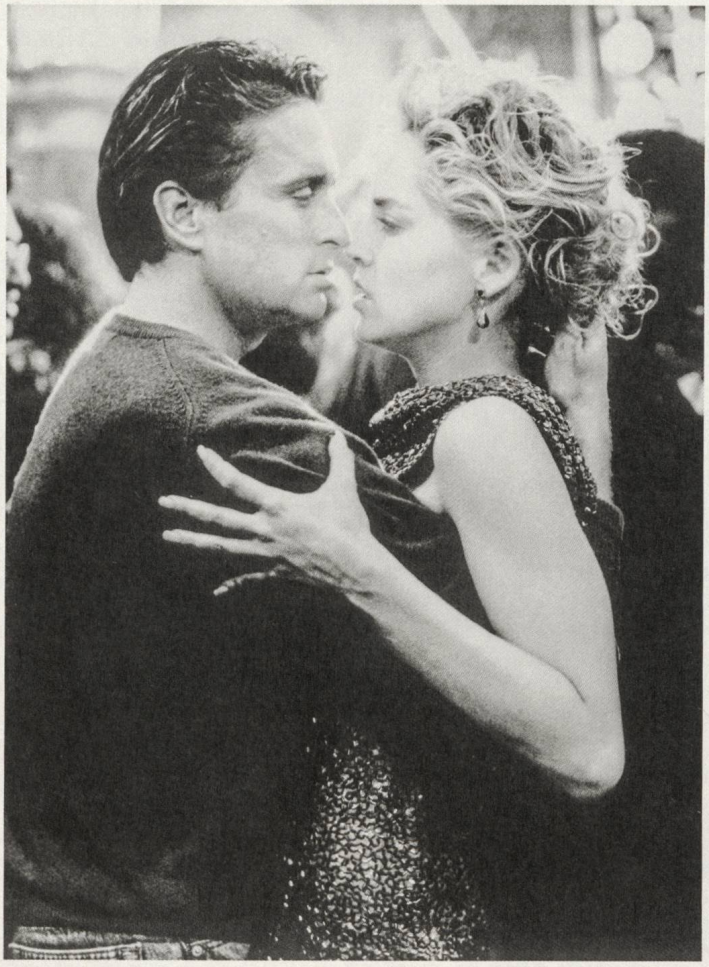


Exit Through the Gift Shop (2010) Regie: Banksy

Kinovamp

In **Basic Instinct** (Paul Verhoeven, USA 1992) wird der Vamp in Gestalt von Sharon Stone zur postfeministischen Ikone und einer der stärksten Frauenfiguren seit der Ära des Film noir.

Sharon Stone



Basic Instinct (1992) Regie: Paul Verhoeven

Basic Instinct 2 (2006) Regie: Michael Caton-Jones

Für die Rolle, die sie buchstäblich über Nacht zum Star machen sollte, war Sharon Stone nicht die erste und auch nicht die zweite Wahl, sondern, nach Absagen von Julia Roberts, Michelle Pfeiffer, Kim Basinger und anderen, so ungefähr die vierzehnte. Da war sie bereits 34 Jahre alt und, wie sie erzählt, nach einer Handvoll «Barbie-Rollen» in B-Filmen schon fast so weit, die Schauspielerei aufzugeben, mit der sie zwölf Jahre zuvor begonnen hatte, da alle meinten, sie sollte etwas aus ihrem guten Aussehen machen.

Mit der von Sharon Stone gespielten Figur der bisexuellen Mordverdächtigen Catherine Tramell avancierte Basic Instinct 1992 zum Kulminationspunkt jener Erotikthriller, mit denen Hollywood in den achtziger Jahren in Filmen wie Body Heat (1981), 9 1/2 Weeks (1986) oder Fatal Attraction (1987) der sexuell selbstbewussten Frau zu Leibe rückte, zwischen Faszination und Schrecken schwankend. Die Anfangsszene gibt bereits den Tarif durch: Zwei nackte Leiber in einem luxuriösen Schlafgemach, das erst von Lust-, dann Schmerzensschreien erfüllt wird, als die Frau, deren Gesicht hinter einem blonden Schopf verborgen bleibt, nach einem Eispickel langt und schwungvoll auf den unter ihr liegenden Mann einzustechen beginnt. Was folgt, ist ein Whodunit, in dem sich *Michael Douglas* als schuldbeladener Police Detective in ein Katz-und-Maus-Spiel mit der schönen, kühlen Hauptverdächtigen verstrickt, die exakt dieses Mordszenario vorgängig in einem ihrer Romane beschrieben hatte.

Was von Paul Verhoevens Film haften bleibt, ist nicht der angeblich mit stattlichen 3 Millionen Dollar vergoldete Plot von Drehbuchautor Joe Eszterhas oder der vom Schauplatz San Francisco und Stones blondem Haarknoten signalisierte Verweis auf Hitchcocks Vertigo (1958). Es ist die Geburt von Sharon Stone als glamourösestem Star der neunziger Jahre und als Hollywoods «neue Sex-Göttin», wie die Boulevardpresse schrieb. Und natürlich ist es die Verhörszene mit der berühmtesten Einstellung des Films, obwohl sie weder wirklich handlungsrelevant noch ein dramaturgischer Höhepunkt war. Wie Tramell sich da mit lasziver Lässigkeit im Sessel räkelt und beim Übereinanderschlagen der Beine für einen Moment offenbart, dass sie für das Tragen von Unterwäsche genauso viel Missachtung übrig hat wie für die verdatterten Polizeibeamten im Raum, ging sofort ins Bildrepertoire der Filmgeschichte ein. Man kann diesen *beaver shot*, wie die Amerikaner das so drollig nennen, als Vorläufer all jener kurz berockten Promis sehen, die um Aufmerksamkeit heischen, indem sie sich von den Paparazzi beim Autoausstieg ohne Höschen erwischen lassen. Teil des Mythos um diese Szene ist die Tatsache, dass Stone zu ihrer Entstehung völlig widersprüchliche Darstellungen abgab, wonach sie entweder beim Dreh von Regisseur Verhoeven über seine tatsächlichen Absichten getäuscht worden sei oder aber das Ganze ihre eigene Idee war.

So oder so, in Gestalt von Sharon Stone avancierte der Vamp zur Ikone des Postfeminismus. Immerhin hatten wir hier eine der stärksten Frauenfiguren seit den glorreichen Tagen des Film noir: Sexuell aggressiv, selbstbestimmt, reich, hedonistisch und intelligent, geht sie am Ende straflos als Siegerin vom Platz und degradiert dabei einen so potenten Star wie Michael Douglas zum Hampelmann. Zwar mangelte es nicht an Stimmen, die Catherine Tramell als Schreckgespenst männlicher Kastrationsängste und den Film wegen diverser queerer Figuren mit mörderischen Tendenzen als homophob verurteilten. Aber die andere Lesart war deutlich lustvoller: «Sie fährt einen roten Ferrari und tötet Männer – also ich nenne das ein positives Image», schrieb eine Kritikerin, und die stets provokante Camille Paglia war so angetan, dass sie Tramell als Göttin eines heidnischen Kults sah, in dem der schiere Anblick des weiblichen Genitals die Männer zerstören konnte.

Obwohl sich Sharon Stones Marktwert fortan massiv steigerte, verlief ihre weitere Karriere enttäuschend. Weder das Typecasting als Leinwanderotikerin in Thrillern wie Sliver (1993) konnte künstlerisch oder finanziell befriedigen noch Versuche eines Imagewandels wie die unglamouröse Rolle einer Todeskandidatin in Last Dance (1996). Während sie als unglückliche Edelprostituierte in Scorseses Casino (1995) noch eine Oscarnominierung erhielt, häuften sich danach zweitklassige Rollen, Flops und hämische Kritikerkommentare über ihre schauspielerischen Fähigkeiten. So wurde sie zum Phänomen eines Filmstars, dessen nach wie vor beachtliche Medienpräsenz sich aus Auftritten auf dem roten Teppich speist – statt aus Auftritten in Filmen.

In einem Produktionssystem, das kaum grosse Filmrollen für Frauen über 40 zulässt, mit 47 eine sexuell attraktive Frau zu spielen, stellt eine Ausnahme dar, um nicht zu sagen eine Provokation. Darauf lassen die Reaktionen schliessen, die Basic Instinct 2 2006 hervorrief. Trotz schwachem Drehbuch und einem blassen Nobody als männlichem Widerpart gab Stone die Tramell mit ebenso viel Schmackes wie zuvor, und sie sah nicht schlechter aus dabei. Ähnlich wie Madonna, jene andere postfeministische Ikone, wurde sie daraufhin von jenem noch wenig untersuchten Phänomen eingeholt, das man als «Unwürdige-Greisinnen-Komplex» bezeichnen könnte: Er bewirkt eine reflexhafte Ablehnung von Zeichen der Sexyness in über 40-jährigen Frauen. Das typischste Symptom sind der Vorwurf, ein weiblicher Star könne nicht in Würde altern, und deren hämische Beschreibung («laszive Rüstigkeit»). Besonders anfällig für den Unwürdige-Greisinnen-Komplex sind Zeitungs-Stilberaterinnen und Klatschkolumnistinnen, wobei Französinnen immuner zu sein scheinen als andere.

Da hilft es, wenn man wie Sharon Stone einen ätzend-selbstironischen Humor hat, der den Verächtern gleich den Wind aus den Segeln nimmt. So schrieb sie etwa ein sehr lustiges Vorwort zu einem Buch namens «Bad Movies We Love». Ihr ist darin ein eigenes Kapitel gewidmet.

Julia Marx

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

→ Freitag, 7. Oktober, 20.15 Uhr, Kino Cameo, Winterthur
Dienstag, 18. Oktober, 20 Uhr, Lichtspiel, Bern

Festival

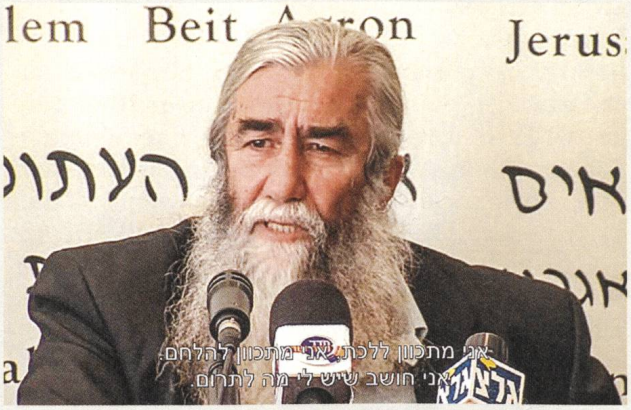
Das 33. Filmfestival in Jerusalem (7. bis 17. Juli) präsentierte dem vornehmlich lokalen Publikum ein Best-of anderer Filmfestivals sowie ein filmisch zwar mittelmässiges, aber inhaltlich interessantes israelisches Filmschaffen, bei dem die grossen Fragen im Detail stecken.

Der normal verrückte Alltag in Jerusalem

One Week and a Day

Jerusalem ist die Hauptstadt der Konflikte. Und diese Konflikte gelte es, ins Kino zu bringen, sagt *Renen Schorr*, der Leiter der Sam Spiegel Film & Television School. Seit den späten achtziger Jahren fördert er Filme, die eine eigene, israelische Sprache sprechen und doch in der ganzen Welt verstanden werden – dank ihrer menschlichen Seite. Das funktioniert überraschend oft, weil eine offene, gegen Stereotype gerichtete Art, mit Konflikten umzugehen, vermittelt wird. Schorr demonstriert dies anhand eines Kurzfilms von *Aleeza Chanowitz*, der «nicht koscheren» Komödie Mushkie um eine junge Immigrantin aus Brooklyn – gespielt von der orthodoxen Regisseurin selber –, deren Sexualleben juckende Folgen zeigt. Ein mutiges Spiel mit einem Tabu, das den Weg an die Berlinale gefunden hatte.

Der Weg, Filme an grossen Festivals zu zeigen, ist für ein kleines Filmland nicht einfach. Am Rand des Jerusalem Film Festivals (JFF) erhalten wir einen Einblick in die Möglichkeiten, erfolgreiche Filme zu schaffen. Zwölf Projekte werden in diesen Tagen im Sam Spiegel International Film Lab «gepitcht» und von einer internationalen Jury prämiert. Die Präsentationen beschränken sich nicht nur auf die Kurzfassung der Geschichte, sondern integrieren auch atmosphärische Clips, die ein Gefühl für den Stil des geplanten Films vermitteln. Ein Jahr lang wurden einheimische und internationale Projekte zusammen mit Mentoren entwickelt. Gewinnerin dieses fünften Jahrgangs ist die ukrainische Jüdin *Margarita Linton-Balaklav*, die mit Life is Anywhere Else eine kritische, autobiografisch geprägte Geschichte um eine Sechzehnjährige erzählen will, die aus ihrem Dorf auszubrechen ver-



Pepe's Last Battle

sucht. Dieses Dorf ist allerdings eine jüdische Siedlung im Westjordanland, die eingezäunt dem Freiheitsdrang der Jugendlichen entgegensteht. Ob der Film ein Erfolg wird, wird sich zeigen. Die Chancen stehen jedoch gut, denn das Film Lab bringt immer wieder grosse Filme hervor, unter anderem Son of Saul von László Nemes, den letztjährigen Siegerfilm in Cannes.

Im aktuellen israelischen Filmschaffen lassen die Spielfilme, aber auch die allermeisten Dokumentarfilme die grossen Konflikte des Landes ausserhalb ihrer Bildgrenzen oder unter der Oberfläche des Alltags brodeln. Am offensichtlichsten erschien das Politische in *Eran Kolirins* Beyond the Mountains and Hills, der Geschichte einer nur oberflächlich intakten Familie. Hinter den Bergen und damit unsichtbar liegt die Gefahr, die das Leben in Israel und die Entscheidung der Familienmitglieder in verhängnisvoller Weise bestimmt. Es ist immer wieder die Familie, die es zu beschützen gilt, vor dem grassierenden politischen Irrsinn, vor religiöser Sturheit, vor wirtschaftlichen Engpässen. We Had a Forest ist ein gutes Beispiel, scheitert aber an seinem ambitionierten Vorhaben, die Sorgen des Mittelstands in (allzu) subtile Bilder und einen Thriller zu stecken. Die Geschichte eines Vaters, der seine kleine Tochter im Auto vergisst, wo sie qualvoll an der Hitze stirbt, versucht die wirtschaftlich instabile Situation sowie politische Korruption anhand von Kleinigkeiten zu verdeutlichen. Dass der Regisseur *Guy Raz* uns seinen Film im Anschluss

an die Visionierung erklären musste, lag in diesem Fall nicht nur an der Unkenntnis der lokalen Verhältnisse seitens der ausländischen Journalistinnen und Journalisten, sondern am mangelnden Handwerk. Dennoch sind die Kenntnisse des israelischen Sozialkontexts in vielen Filmen Voraussetzung, um über die menschlichen Dramen hinaus die politischen Konnotationen lesen zu können.

In Our Father liegt das politische Statement in der Wahl der Musik. Wenn *Meni Yaesh* in seinem Mafiafilm traditionelle Musik aus dem Mittleren Osten zelebriert, identifiziert er sich als Minderheit im israelischen Kino. Die Kultur der Misrachim, der Juden der asiatischen, der arabischen Welt und anderer muslimischer Länder, wird in Israel als populär und minderwertig betrachtet. Our Father ist einer der ganz wenigen israelischen Genrefilme und durchaus auch der Versuch, Menschen ins Kino zu bringen, die sonst israelischen Filmen fernbleiben.

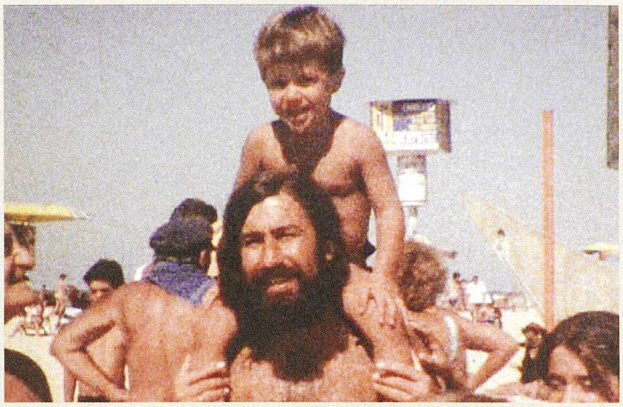
Nur etwa zwanzig Spielfilme werden jährlich in Israel produziert. Das kleine Land ist hinsichtlich der Einwohnerzahl mit der Schweiz vergleichbar. Ins Kino gehen siebenmal weniger Menschen, hauptsächlich aus religiösen Gründen. Die ultraorthodoxe Minderheit bestimmt wesentlich das Leben der säkularen oder traditionellen Juden in Israel, und zwar obwohl sie an vielem im Land nicht teilnimmt. Dass wir im Hotel am Samstag keinen Kaffee aus der Maschine trinken durften, ist nur ein – je nach Koffeinabhängigkeit – unbedeutender Vorgeschmack darauf, wie sich alle unabhängig von ihrem Glauben nach den strengen Regeln der Charedim richten müssen.

One Week and a Day

Die Situation ist hochkomplex, die Konfliktzonen unzählig und unübersichtlich. Daran liegt es vielleicht, dass die meisten der Filme im diesjährigen Wettbewerb auf persönlichen Erfahrungen basieren und sich aufs Private konzentrieren. Berührend und ehrlich begleitet *Maayan Schwartz* seinen an fortgeschrittenem Muskelschwund leidenden Freund Yaniv, der sich trotz seines Leidens und der damit verbundenen Lebensgefahr wünscht, allein zu wohnen. My Friend, Yaniv ist in erster Linie ein Film über Freundschaft, Grenzen und Optimismus.

Kobi Faraj geht in seinem Dokumentarfilm Photo Faraj dem jahrzehntelangen Streit zwischen seinem berühmten Fotografenonkel und dessen Geschwistern nach, allerdings ohne diese persönliche Sphäre zu transzendieren. Im Gegensatz dazu gelingt es *Michael Alalu* in Pepe's Last Battle über seinen Vater, diese private Ebene zu durchbrechen. Pepe ist ein Aussenseiter durch und durch: Als linker Politiker hat er bei den Bürgermeisterwahlen keine Chancen, aber auch in der Meretz-Partei steht er unter mehrheitlich gebildeten Aschkenazi-Frauen auf verlorenem Posten, als Einwanderer aus Chile spricht er schlechtes Hebräisch und gibt sich stets kämpferisch und volksnah. Alalu bringt auch seine eigenen Differenzen mit dem Vater selbstreflexiv in dieses liebevolle Porträt ein, das auch viel über Jerusalem erzählt.

Das Private ins Allgemeine gehoben hat auch einer der wenigen Filme, die in die Vergangenheit schauen. In *Michal Aviads* Kollektivbiografie Dimona Twist erzählen sieben Frauen mit Witz und Wärme von ihrer Übersiedlung in den fünfziger Jahren nach Israel. Die meist aus nordafrikanischen Ländern



Pepe's Last Battle

stammenden Kinder und Jugendlichen kamen direkt nach Dimona, in eine Retortenstadt in der Wüste. Die Regisseurin gibt den Frauen eine Stimme und zeigt ein Stück Geschichte aus ihrer Sicht.

Das kinematografische Highlight des Festivals bot ein Film von nur vierzig Minuten Länge, *Nadiv Lapids* From the Diary of a Wedding Photographer. Auch Lapid greift auf Persönliches, auf seine eigene Erfahrung als Hochzeitsfotograf zurück, und auch er hat an der Sam Spiegel Film & Television School studiert. Vor einer romantischen Kulisse am Meer mischt sich der Fotograf mit seiner Kamera und seinen Anweisungen in die Beziehungen der Hochzeitspaare ein. Im Reenactment der grossen Gefühle für die Kamera bricht das Unbehagen der Frauen gegenüber der Ehe auf. Der Fotograf wird zum zerstörenden, subversiven und sogar mörderischen Dritten.

Nun erstaunt es auch nicht mehr, dass auch der Gewinner des aktuellen JFF-Preises für israelische Spielfilme, *Asaph Polonsky*, seinen Film One Week and a Day im Sam Spiegel Film Lab entwickelt hat. Es ist ein kleiner grosser Film, eine Tragikomödie um ein Elternpaar, das nach der Woche, in der es Schiwa für seinen an Krebs verstorbenen 25-jährigen Sohn gehalten hat, wieder versucht, in den Alltag zu finden. Der Weg in die Normalität führt hier über kleine Verrücktheiten.

Tereza Fischer

→ www.jff.org.il

→ Dank an den Jerusalem Press Club und die Jerusalem Foundation.

Im Zeitalter der Medienkonvergenz hat der Schweizer Tobias Weber mit Late Shift eine hybride mediale Form geschaffen: Kollektive Interaktivität macht Spass.

Late Shift und die Wiedergeburt des interaktiven Films

Waren Sie schon mal enttäuscht oder sogar beinah wütend, weil die Hauptfigur eines Films die falsche Entscheidung getroffen hat? Haben Sie sich auch schon gewünscht, für ihn oder sie entscheiden zu können? Für die meisten lautet die Antwort auf diese Fragen ja, und das war für *Tobias Weber* wohl der Grund, Late Shift zu machen, den ersten interaktiven Film fürs Kino.

Der Film, der dieses Jahr seine Premiere in Cannes erlebte und auch am Filmfestival von Locarno lief, ist ein Heist-Thriller, bei dem das Publikum über die Wendungen der Geschichte entscheidet. Dank einer Smartphone-App, einem WLAN-Netzwerk und einem Computer, der mit endlosen Stunden Film gefüttert wurde, sowie einer langen Serie von Algorithmen. Die Filmlänge des Kinoerlebnisses variiert zwischen 70 und 90 Minuten (abhängig von den Entscheidungen der Zuschauer), aber die Gesamtdauer aller zur Verfügung stehenden Szenen beträgt fast 4,5 Stunden. Mit sieben verschiedenen Enden, 180 Entscheidungspunkten und mehr als 50 000 möglichen Kombinationen nur in den ersten zehn Minuten ist das Resultat jedes Mal anders, und jede einzelne Wahl, die in Variablen vorkommt, hat – wie im echten Leben – Konsequenzen für den Fortgang der Geschichte, für die Zukunft.

Die Story an und für sich ist nicht besonders aufregend, und wenn man sich den interaktiven Aspekt wegdenkt, bleibt ein gut fotografierter Krimi, der sich fürs Nachtfernsehen eignet. Es ist jedoch fast unmöglich, sich nicht gut zu unterhalten: dank dem spielerischen Format, dem flotten Tempo und der erstaunlich flüssigen Wiedergabe des Films. Das Publikum hat jeweils

vier bis fünf Sekunden Zeit, Fragen zu beantworten, währenddessen der Film ohne eine merkliche Pause oder einen auffälligen Schnitt weiterläuft.

Wenn diese Wirkung bereits bei einem eher billig aussehenden Mainstream-Krimi mit einem mittelmässigen Plot auftritt, könnte dieses Format, angewendet auf andere Genres, erstaunliche Resultate zeitigen. «Es bietet sich für fast alle Genres an», sagt Tobias Weber. «Viele haben einen Horrorfilm vorgeschlagen. Ich finde, eine romantische Komödie könnte ganz reizvoll sein: Verheimlichst du deine Affäre oder nicht? Und welche Konsequenzen wird dies haben?» Der Regisseur interessiert sich für die Erforschung neuer Wege, die diese innovative Form des Filmemachens eröffnen könnte. «Wir dachten auch daran, die eine Hälfte des Publikums für die eine Figur und die andere Hälfte für eine andere Figur entscheiden zu lassen, und zu schauen, was dabei rauskommt. Das würde sich beispielsweise für eine romantische Komödie eignen: Die Frauen entscheiden für sie, die Männer für ihn oder umgekehrt. Das könnte sehr komisch sein.»

Late Shift ist in Bezug auf seine Eignung für Kino und die nahtlose Wiedergabe innovativ, aber nicht der erste Film seiner Art. Interaktive Filme gehen bis aufs Jahr 1967 zurück, als Kinoautomat von Radúz Činčera an der Weltausstellung in Montreal uraufgeführt wurde. Auch dieser Film war als Kinoerlebnis konzipiert. An bestimmten Stellen wurde der Film angehalten, und ein Moderator fragte das Publikum, welche Szene es als Nächstes sehen möchte. Die meistgewählte Szene wurde anschliessend projiziert. Etwas später wurde durch neue Entwicklungen der hybride Charakter von interaktiven Filmen evident: Zahlreiche Videospiele nutzten das gleiche

Konzept, und das kollektive Erlebnis verwandelte sich in ein individuelles. Mit dem Aufkommen der DVD wurde Interaktivität als Bonusmaterial in Zwei-Disk-Editionen von populären Filmen wie Harry Potter and the Chamber of Secrets angeboten. Mit Hilfe neuer Technologien wollten Filmemacher die interaktiven Filme jedoch wieder ins Kino zurückholen und das aufregende gemeinschaftliche Erleben eines Publikums (wieder-)herstellen, das gemeinsam über das Schicksal von Figuren bestimmt.

Interaktive Filme können als ein hybrides Medium definiert werden, das irgendwo zwischen Film und Videospiel angesiedelt ist. Medienkonvergenz hat den Unterschied zwischen verschiedenen Medien jedoch drastisch minimiert. Diese Tendenz könnte sich bis zum Punkt fortsetzen, an dem sie in wenigen Jahren nicht mehr auseinanderzuhalten sein werden. Tobias Weber ist sich dessen sehr bewusst: «Alle Grenzen verschwimmen. Sie sind nicht mehr so klar wie noch vor zehn, zwanzig Jahren. Früher gabs VHS oder Kino, während heute das Kinoerlebnis sowohl zu Hause als auch im Kino zu haben ist. Alles nähert sich einander an, sodass wir eigentlich gar nicht mehr in Formaten denken sollten, sondern in Inhalten.»

Tatsächlich ist Late Shift ein Zwitterprojekt: Es wurde sowohl an Film- als auch an Videospielfestivals aufgeführt, und die Version für iOS-Geräte teilt mehr Eigenschaften mit Videospielen, da der Zuschauer mit Mobiltelefonen und Computern interagiert und sich per Wischbewegung in der fiktiven Welt umschauen kann. Diese Hybridität hat auch ihre Tücken, denn der Film riskiert, sowohl von Filmkritikern als auch von Videospielexperten ignoriert zu werden. Dennoch fördert CtrlMovie, mitgegründet von Weber und dem Late Shift-Produzenten *Baptiste Planche*, interaktive Filme und stellt Filmemachern gegen einen Anteil aus den Vorführeinnahmen die nötige Software und Tools zur Verfügung. Weber ist im Hinblick auf die Zukunft interaktiver Filme sehr zuversichtlich: «Etwas Neues geschieht hier. Ob es nachhaltig ein eigenständiges Medium sein wird oder nicht, wird sich zeigen. Ich glaube nicht, dass traditionelle Filme und Videospiele aussterben werden, aber dieses neue Format dazwischen hat definitiv eine Zukunft.»

Elia Molo

→ Elia Molo ist einer der Teilnehmer der diesjährigen Critics Academy des Festival del Film Locarno

→ Aus dem Englischen von Tereza Fischer

Kritiken

S. 24
Frantz
von François Ozon
Kristina Köhler

S. 26
La tortue rouge
von Michael Dudok de Wit
Oswald Iten

S. 29
Hedi
von Mohamed Ben Attia
Lukas Stern

S. 31
Un Juif pour l'exemple
von Jacob Berger
Martin Walder

S. 32
Looking Like My Mother
von Dominique Margot
Tereza Fischer

S. 35
Mr. Gaga
von Tomer Heymann
Doris Senn

S. 37
Tschick
von Fatih Akin
Tereza Fischer

S. 39
Sing Street
von John Carney
Michael Ranze

S. 40
Ma Loute
von Bruno Dumont
Philipp Stadelmaier

Ma Loute Regie: Bruno Dumont

Frantz

François Ozon inszeniert die Nachkriegszeit als deutsch-französische Liebesgeschichte – im Genre des Melodramas. Ein durchaus raffinierter Kunstgriff, der gerade im Brexit-Jahr nachdenklich stimmt.

François Ozon

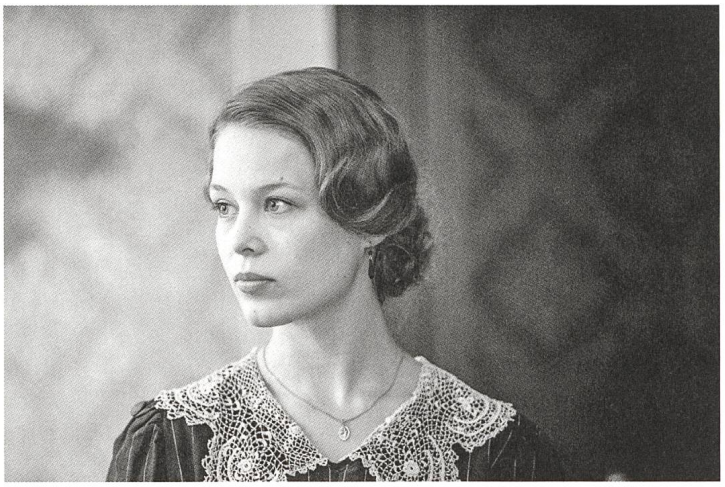
Der neue Film von François Ozon heisst schlicht Frantz. «Frantz» – wie la France, wie François Ozon, aber auch wie Franz Ferdinand, der österreichisch-ungarische Thronfolger, dessen Ermordung 1914 in Sarajewo den Ersten Weltkrieg auslöste. Dieser Krieg bildet den Hintergrund der Geschichte, die 1919, ein Jahr nach dem Waffenstillstand, einsetzt. Im deutschen Quedlinburg geht Anna jeden Tag zum Friedhof, wo sie das Grab ihres Verlobten Frantz pflegt, der von der deutsch-französischen Front nicht zurückgekehrt ist. Eines Tages bemerkt Anna einen Fremden am Grab. Wer ist der Mann und woher kannte er Frantz? Zunächst sind Anna und Frantz' Eltern skeptisch; der Fremde ist Franzose, und die Ressentiments gegen den ehemaligen Kriegsgegner sind deutlich spürbar. Doch Adrien ist ein feingliedriger, junger Mann, der Geige spielt und die Bilder von Manet liebt. Er scheint dem Verstorbenen in vielem so ähnlich – vielleicht ein Freund aus Paris, wo Frantz vor dem Krieg gelebt hatte? Das ist zumindest die Geschichte, an die Anna und seine Eltern glauben möchten. Und so wird Adriens Besuch zur symbolischen Rückkehr des verstorbenen Verlobten und Sohns: Adrien soll wie Frantz Geige spielen und Anna zum Ball begleiten. «Haben Sie keine Angst, uns glücklich zu machen!», sagt Frantz' Mutter zu Adrien – und ahnt nicht, warum dieser tatsächlich nach Deutschland gereist ist. Was als Missverständnis beginnt, verselbständigt sich zu einer Lüge, die allen Beteiligten lieber zu sein scheint als die Wahrheit.

Diese Grundkonstellation orientiert sich an einem Theaterstück, das Ernst Lubitsch 1932 schon einmal als Broken Lullaby verfilmte. Während Lubitsch auf die Figur des Franzosen fokussiert, erzählt Ozon die Geschichte aus Annas Perspektive. Nicht die Beziehung der beiden Männer steht damit im Mittelpunkt – auch wenn es zeitweise danach aussieht –, sondern die Annäherung zwischen Adrien und Anna, die vielschichtig und suggestiv gezeichnet ist: Was mit romantischen Spaziergängen am See beginnt, sinnlich aufgeladen und der Zeit enthoben, wird zu einem Briefwechsel über die Grenze hinweg, der von Missverständnissen und verpassten Chancen durchzogen ist.

Auch wenn sich Ozon mit Frantz an grossen Themen wie Schuld, Trauer und Versöhnung abarbeitet, gilt sein Interesse vor allem den Zwischentönen und fein modulierten Mischverhältnissen der Gefühle – wie sich Trauer mit Schuld vermischt, wie aus schlechtem Gewissen Zuneigung wird, wie sich Verlust mit Lust auffüllt. Wie so häufig bei Ozon ist es zugleich eine Geschichte über das Geschichtenerzählen, über die Kraft der Fiktion und Imagination. Mit Adrien erleben wir, wie schnell man in eine Geschichte hineingerät, aus der man – wenn man erst einmal mitspielt – nicht mehr so leicht herauskommt. Durch die Perspektive von Anna und den Eltern wird aber auch deutlich, dass Geschichten nicht nur von denen gemacht werden, die sie erzählen, sondern auch von denen, die sie hören möchten. Das ist natürlich zugleich als Reflexion auf das Kino zu verstehen – und Ozon versäumt es nicht, dieses Spiel mit uns zu spielen. Raffiniert dreht er an den Schräubchen des Melodramas, um Erwartungen zu stimulieren, die mal erfüllt, mal frustriert oder über Plot-Twists in noch abgründigere Konstellationen überführt werden.

Dabei geht es freilich weniger darum, das Geschichtenerzählen zu moralisieren, als darum, klare Zuschreibungen von Gut und Böse, Täter und Opfer mit erzählerischen Mitteln ins Leere laufen zu lassen. Frantz eröffnet einen ähnlichen Umgang mit Geschichte wie zuletzt etwa Christian Petzolds Phoenix. Darin weigerte sich die KZ-Überlebende Nelly stoisch, die ihr widerfahrene Gewalt zu erinnern und sich als Opfer zu begreifen. Ähnlich lässt auch Frantz eine Erinnerungspolitik kollabieren, die es sich mit Schuldzuweisungen allzu einfach macht. Doch wo Phoenix düster und brutal bleibt, schimmert durch Ozons Film ein märchenhafter Grundton der Völkerverständigung. Die Deutsche spricht Französisch und zitiert Verse von Verlaine; der Franzose spricht Deutsch und stimmt auf seiner Geige die Musik deutscher Komponisten an. Lustvoll, über eine Reihe von Spiegelungen und Wiederholungen verflicht Ozon die Geschichten von Anna und Adrien, Deutschland und Frankreich – und trägt Vorstellungen und Stereotype des Nationalen Schicht für Schicht ab. Dazu passt nicht nur das Irritationsmoment im Titel, den deutschen Vornamen in der französischen Schreibweise zu bringen, sondern auch, dass der Film mit Schauspielern beider Länder auf Deutsch und Französisch gedreht wurde. Auch die Bildsprache des Films lässt sich als Hommage des französischen Regisseurs an die deutsche Kultur verstehen –

Frantz Pierre Niney und Paula Beer



Frantz Eine Schlafwandlerin in der Nachkriegszeit

Frantz Vorsichtige Annäherung

wenn Anna bei ihren Ausflügen in die Natur wie eine Silhouette auf einem Felsen stehen bleibt und das Bild für einen kurzen Moment innehält, darf man sich an die romantischen Bildwelten Caspar David Friedrichs erinnert fühlen.

Gleichsam als Kontrast dazu wird die nationalistische Stimmung auf beiden Seiten der Grenze überdeutlich gezeichnet – etwa wenn die deutsche Stammtischrunde gegen «den Franzos'» hetzt oder wenn die Besucher in einem Pariser Café die Marseillaise anstimmen. Vor diesem Hintergrund heben sich die beiden Hauptfiguren Anna und Adrien umso deutlicher ab. *Pierre Niney* spielt Adrien mit dandyhaften Zügen, schüchternem Blick und einem nervösen Zucken um die Mundwinkel. *Paula Beer* als Anna bewegt sich wie eine Schlafwandlerin durch die Nachkriegszeit – sie registriert unerschütterlich, aber auch befremdet, als wäre da eine Glasscheibe zwischen ihr und der Welt. Es ist mitunter schwer zu entscheiden, wie man sich zu den beiden verhalten soll. Wenn sie schwärmerisch Gedichte zitieren und lieber ins Museum als zur politischen Kundgebung gehen, wirken sie etwas weltfremd; doch die Beharrlichkeit, mit der sie an der Kunst und ihrer Freundschaft festhalten, hat zugleich etwas wunderbar Utopisches. Fast scheint es, als hätte der Krieg für sie nie stattgefunden. Entsprechend ist der Film über weite Strecken in elegischen Schwarzweiss-Bildern gehalten; Aufnahmen der äusseren Zerstörung – verwüstete Städte, versehrte Körper – bleiben sparsam eingesetzt; vielmehr wird die Nachkriegszeit als psychischer Zustand porträtiert. Dafür braucht Ozon häufig nicht viel mehr als den Schatten einer Baumkrone, der sich für einen Moment düster über die Gesichter legt. Ausgerechnet die Farbe, bislang ein prominentes Stilmittel seiner Filme, bringt er nur dann ins Spiel, wenn die Erinnerungen besonders intensiv werden. Dann laufen die Bilder mit warmen Farbtönen an, als würden sie sich für einen Moment mit Leben vollsaugen – das ist schön, auf Dauer aber auch ein bisschen schematisch.

Insgesamt kommt Frantz deutlich weniger leichtfüssig, verspielt und ironisch daher, als man es von Ozons Filmen gewohnt war. Doch die Nachkriegszeit als deutsch-französische Liebesgeschichte im Genre des Melodramas zu erzählen, ist ein durchaus raffinierter Kunstgriff und ein pointiert gesetzter Anachronismus, der gerade im Brexit-Jahr nachdenklich stimmt. Man kann kaum aus dem Kino gehen, ohne sich zu fragen, was eigentlich aus dieser Vision geworden ist, von der «Frantz» Ozon schwärmt. Kristina Köhler

→ Regie: François Ozon; Buch: François Ozon, Philippe Piazzo, frei inspiriert von Broken Lullaby von Ernst Lubitsch; Kamera: Pascal Marti; Schnitt: Laure Gardette; Ausstattung: Michel Barthélémy; Kostüme: Pascaline Chavanne; Musik: Philippe Rombi. Darsteller (Rolle): Pierre Niney (Adrien), Paula Beer (Anna), Ernst Stötzner (Hoffmeister), Marie Gruber (Magda), Johann von Bülow (Kreutz), Anton Von Lucke (Frantz), Cyrielle Clair (Adriens Mutter), Alice De Lencquesaing (Fanny). Produktion: Mandarin Production, X-Filme Creative Pool, Foz; Eric und Nicolas Altmayer, Stefan Arndt, Uwe Schott. Frankreich, Deutschland 2016. Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Filmcoopi; D-Verleih: X-Verleih

La tortue rouge

Ein stummer Tonfilm. Der Animationsfilmer Michael Dudok de Wit inszeniert mit Gesten anstelle von Dialog seinen ersten Langfilm und entführt uns auf eine einsame Insel.

Michael Dudok de Wit

Ein Schiffbrüchiger, der in der Nacht zuvor von riesigen Wellen angeschwemmt wurde, wacht erst auf, als sich eine Krabbe in sein weisses Hosenbein verirrt. Indem uns der niederländische Animationsfilmer Michael Dudok de Wit den gestrandeten Mann klein in der unteren Hälfte einer komplett sandfarbigen Halbtotale zeigt, etabliert er die Körpersprache als zentrales Ausdrucksmittel seines dialoglosen Zeichentrickfilms La tortue rouge. Weil wir den Protagonisten von schräg oben sehen, liegt der Horizont ausserhalb des Bildrands, sodass trotz der Distanz nicht zu erkennen ist, wo er sich befindet. Umgebung und Raum werden einzig von graugrünen Algen am unteren Bildrand angedeutet. Diesen wiederkehrenden, von japanischen Holzdrucken bekannten Blickwinkel nutzt Dudok de Wit geschickt zur visuellen Spannungserzeugung. Oft folgt der Umschnitt auf die Sicht des Mannes nämlich mit einiger Verzögerung, nachdem die Tonspur unsere Erwartungen bereits in eine bestimmte Richtung gelenkt hat. Hier hören wir beispielsweise zuerst Möwen, bevor wir mit dem Protagonisten die dicht bewaldete Küste einer einsamen Insel erspähen. Während Dudok de Wits frühere Kurzfilme massgeblich von durchgehenden Musikstücken bestimmt waren, lenken die musiklosen Anfangsszenen seines ersten Langfilms unsere Aufmerksamkeit auf die reichhaltigen Umgebungsgeräusche.

Im Zentrum von La tortue rouge steht denn auch die Beziehung zur Natur, das Einschwingen auf den Rhythmus der Insel, deren Gleichgültigkeit gegenüber dem Menschen immer wieder in statischen Totalen zum Ausdruck kommt. Interaktionen von Krabben, Vögeln und Fischen erinnern zudem an die Zufälligkeit von Schicksal und Tod als natürliche Elemente im Kreislauf des Lebens. Die eigentliche Handlung konzentriert sich auf das Wesentliche: Nahrungssuche, Erkundung der Insel, Schutz vor Wind und Wetter. Dennoch gelingt dem Regisseur und seiner dramaturgischen Mitarbeiterin *Pascale Ferrand* ein wunderbar süffiger Erzählfluss. Mit traumwandlerischer Sicherheit unterbrechen sie die elliptische Erzählweise immer wieder für ausführliche Beobachtungen von Alltagshandlungen, die den Protagonisten vage charakterisieren.

In die Vorgeschichte des namenlosen Schiffbrüchigen erhalten wir indes ebenso wenig Einblick wie in sein Innenleben. Der semirealistisch gezeichnete Mann wirkt eher wie ein Archetypus als ein Individuum. Wie schon in seinen Kurzfilmen Le moine et le poisson (1994) und Father and Daughter (2000) vermittelt Dudok de Wit Gefühle auch hier lieber mittels Körpersprache, Bildkomposition und Beleuchtung. Während sich sein Zeichnungsstil bei Father and Daughter mit unterschiedlich breiten Linen noch stark an asiatischer Kalligrafie orientierte, entschied sich der Zeichner bei La tortue rouge für die gleichmässige *ligne claire*, wie sie der Animationspionier Winsor McCay oder der Tintin-Erfinder Hergé verwendet hatten. Die dadurch möglich gewordenen Details setzt er jedoch so sparsam ein, dass die auf klare Formen reduzierten Bildkompositionen nie von den Gesten der Figuren ablenken. Auch in diesem realistischen Stil arbeitet er mit Leerstellen und Andeutungen. Oberfläche und Tiefe des klaren Wassers etwa werden fast ausschliesslich von Spiegelung und Schatten definiert. Ebenso minimalistisch wird jede Szene von höchstens zwei Farbtönen dominiert, wobei der Film bis zum Schluss mit immer neuen Farb- und Lichtstimmungen überrascht. Das Spiel von Licht und Schatten ist seit jeher Dudok de Wits liebste visuelle Inspirationsquelle. In La tortue rouge dienen Länge und Kontrast der Schatten unter anderem zur präzisen Vermittlung von Wetter und Tageszeit.

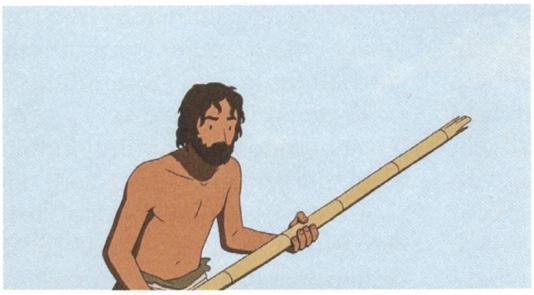
Dass es dem Perfektionisten gelang, seine persönliche Handschrift trotz Zwang zur Teamarbeit derart konsequent in einen Langfilm zu überführen, ist nicht zuletzt das Verdienst seiner japanischen Schirmherren. Während Prima Linea Productions die eigentliche Animation unter der Leitung von *Jean-Christophe Lie* in Angoulême ausführte, sorgten mit *Suzuki Toshio* als Produzenten und *Takahata Isao* als künstlerischem Berater zwei Schwergewichte des japanischen Studios Ghibli für die kompromisslose Umsetzung der Vision des Regisseurs. Sie hatten den zurückhaltenden Niederländer ursprünglich überhaupt dazu überredet, für ihre erste internationale Koproduktion einen Langfilm zu entwickeln. Thematisch und stilistisch stehen Dudok de Wits von Sehnsucht und spiritueller Suche handelnde Kurzfilme und Werbespots den Ghibli-Werken sehr nahe. Egal, ob ein Mönch auf der Jagd nach einem Fisch sein Kloster hinter sich lässt oder eine Tochter ein Leben lang an jenen Ort zurückkehrt, wo sich der Vater einst für immer von ihr verabschiedete – stets prägen handlungsarme Stimmungsbilder die animistisch anmutende Atmosphäre: vom Wind bewegte Blätter, plätscherndes Wasser und immer wieder der Blick in den Himmel, die Sonne, die Wolken.

Der gewagte Verzicht auf emotionalisierende Nahaufnahmen der Gesichter und das anfängliche Fehlen menschlicher Beziehungen mag die affektive Zuschauerbindung in La tortue rouge erschweren. Die sinnlichen Reize halten das Interesse am Geschehen jedoch mindestens so lange wach, bis die Dramaturgie mit einem Suspense-Moment eine willkommene Einladung zur Identifikation bietet: Nach einem Fehltritt findet der Mann sich unversehens in einem von Felswänden umschlossenen Teich wieder. Als ihm und uns dämmert, dass er sich nur durch einen engen Spalt unter Wasser retten kann, ist zudem erstmals Musik zu hören.

Anschliessend setzt der Protagonist alles daran, die Insel zu verlassen. Doch ein ums andere Mal wird sein Bambusfloss von einer grossen roten Schildkröte versenkt. Dieses enigmatische Tier mit den anmutigen Bewegungen und den ausdruckslos schwarzen Augen bringt den Protagonisten schliesslich in unerwarteter Weise nachhaltig von seinem Ziel ab. Weil uns der Film zuvor mit schauderhaft schönen Traumsequenzen auf magische Erscheinungen vorbereitet hat, akzeptieren wir diesen phantastischen Wendepunkt als organischen Teil einer subjektiven innerfilmischen Realität. Dank der Begegnung mit einer Frau versöhnt sich der Mann bald darauf mit seiner Situation und gründet eine Familie.

Obwohl La tortue rouge wie ein vergessener Mythos der Menschheitsgeschichte wirkt, handelt es sich dabei um einen Originalstoff aus der Feder des Regisseurs. Entgegen allen Drehbuchregeln wird die Handlung stärker von äusseren Faktoren als von zwischenmenschlichen Konflikten bestimmt. Dafür gelingt es den Filmemachern, universelle menschliche Erfahrungen und Entwicklungsschritte auf den Punkt zu bringen. Wie sehr man sich von den Figuren berühren lässt, hängt deshalb stark davon ab, ob man in ihrem Umgang mit existenziellen Situationen eigene Verhaltensmuster wiedererkennt. Beim ersten Annäherungsversuch an die im Meer stehende Frau legt der Mann beispielsweise zuerst unsicher sein Hemd an den Strand und zieht sich dann zaghaft ins Dickicht zurück, um ihr und sich etwas Zeit zu geben. Als er wieder herausrennt, ist sie verschwunden. Bevor er sich beim erneuten Treffen jedoch endlich getraut, der in sein Hemd gekleideten Frau ins Wasser zu folgen, muss er noch letzten Ballast abwerfen.

All dies geschieht in vibrierender Stille anhand subtil animierter Gesten, wie man sie in dieser konstanten Qualität nur selten sieht. *Laurent Perez del Mars* eng mit dem Sound Design verwobene Musik setzt erst als eine Art Nachklang der visuell kommunizierten Gefühle ein, als sich der Protagonist der Schwerelosigkeit unter Wasser hingibt und sich von der Frau (ver)führen lässt. Wie schon in Le moine et le poisson steht die Überwindung der Schwerkraft im Zusammenhang mit innerer Ausgeglichenheit. In La tortue



La tortue rouge Ligne claire wie bei Hergé

La tortue rouge Von japanischen Holzdrucken inspiriert

Hedi Hedis Flucht aus der Entmündigung

Hedi Majd Mastoura

rouge öffnet die Verbindung von Schwerelosigkeit und Wasser als Element der Frau einen zusätzlichen Bedeutungsraum. Wenn sich in besonders intensiven Momenten dieses Schwebezustands *Julia Wischniewskis* majestätischer Sopran über das orchestrale Crescendo legt, scheint gar die Zeit stillzustehen.

Neben solch sinnlicher Überwältigung gelingt es Dudok de Wit, mit visuellen Metaphern an die grossen Fragen des Lebens zu rühren, ohne die Gedanken mit vereinfachenden Erklärungen abzuwürgen. So fallen Spuren im hohen Gras erst auf, als der Mann nicht mehr allein ist. Ebenso sehen wir den vormals vollen Mond aus der Perspektive des von Fernweh geplagten Sohns nur noch als Sichel. Veränderungen im Aussehen der Figuren geschehen meist zwischen den Bildern und regen damit unsere Phantasie an. Wer sich auf sie einlässt, wird sich der poetischen Magie dieses atemberaubend schönen Zeichentrickfilms kaum entziehen können.

Oswald Iten

→ Regie: Michael Dudok de Wit, Buch: Michael Dudok de Wit, Pascale Ferran; Artistic Producer: Isao Takahata; Chef-Animator: Jean-Christophe Lie; Schnitt: Céline Kélépikis; Musik: Laurent Perez del Mar. Animationsstudio: Prima Linea Productions, Valérie Schermann, Christophe Jankovic. Frankreich, Belgien 2016. Produktion: Wild Bunch, Studio Ghibli, Why Not Productions. Dauer: 80 Min. CH-Verleih: Filmcoopi

Hedi / Inhebbek Hedi

Hedi ist ein grossartig stiller Film, der mit ausserordentlicher kinematografischer Konzentration und physischer Intensität die politisch angespannte Wirklichkeit Tunesiens thematisiert.

Mohamed Ben Attia

Einmal ist es ganz besonders still in diesem Film, in dem es eigentlich immer ziemlich still ist. Hedi und Rim setzen sich auf eine kleine Friedhofsmauer und unterhalten sich über den 14. Januar. Jenen Tag im Jahr 2011, als Tunesiens Präsident Zine el-Abidine Ben Ali aus dem Land flüchtete, als es zu gewaltsamen Ausschreitungen kam und als – und das ist nicht unwichtig für diesen Film, der einige Zeit in einer Hotelanlage spielt – am Abend angekündigt wurde, dass deutsche Urlauber mit Sondermaschinen zurückgeflogen werden sollten. Es ist die einzige Szene, in der dezidiert die politisch angespannte Wirklichkeit Tunesiens zur Sprache kommt. Und über ihr liegt eine weitläufige Ruhe – die Ruhe eines Friedhofs.

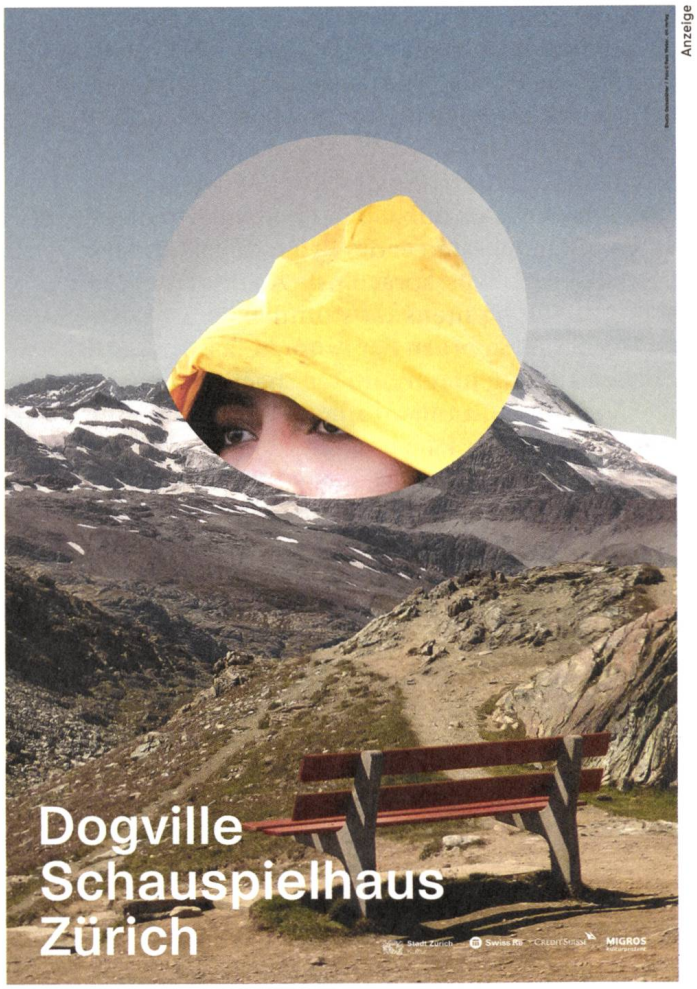
Es ist eine wunderbare Szene, eine Schlüsselszene. Denn obwohl sie im Grossen von der Atmosphäre eines Gräberfeldes getragen ist und obwohl hier die politische Lage ganz manifest wird, geschieht im Kleinen etwas völlig anderes. In den Gesten, im intimen Körperspiel der beiden Darsteller. «Sehe ich etwa nicht aus wie ein Revolutionär?», fragt Hedi mit stiller Selbstironie, nachdem Rim von ihm wissen wollte, ob er an den Demonstrationen teilnahm. Dann lachen beide. Rim streicht ihm über den Kopf. Ihr fällt die Glatze auf, die sich auf seinem Hinterkopf ankündigt.

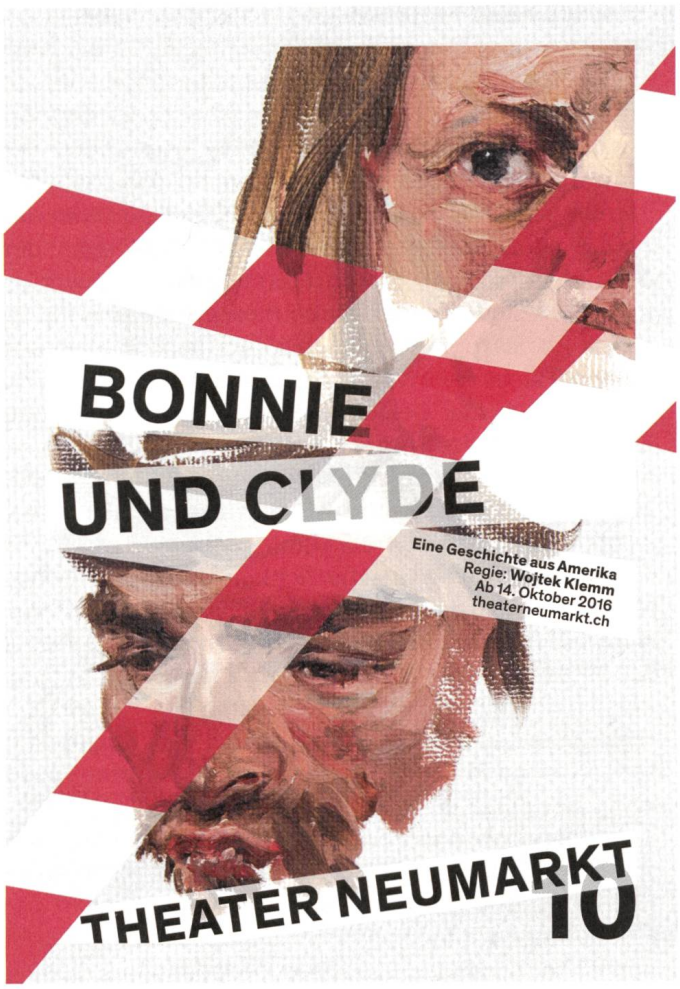
Mohamed Ben Attias Langfilmdebüt ist ein subtiler Film und dabei ganz und gar ungezwungen. Das Ereignis auf der Mauer hat nichts damit zu tun, dass sich hier endlich der gesellschaftspolitische Rahmen der Geschichte preisgibt, sondern damit, dass die Liebesgeschichte zwischen Hedi und Rim auf ein neues Niveau gehoben wird – auf ein Vertrauensniveau, auf dem man sich für den beginnenden Haarausfall nicht genieren muss.

Hedi ist 25 Jahre alt und arbeitet für einen Peugeot-Grosshändler. Sein Chef ist unzufrieden. Zu Recht, denn Hedi verkauft kein einziges Auto. Über dieser Situation, deren Lethargie schon im leidenschaftslosen Zusammenschnüren eines Krawattenknotens zum Ausdruck kommt, thront eine kontrollwütige Mutter. Sie plant die Karriere des Sohns, den Hausbau und allem voran seine Ehe mit Khedija. Im Grunde ist sie es, die sein Leben lebt. Für die Hochzeit kommt ausserdem der grosse Bruder Ahmed angereist. Der lebt schon lange mit Frau und Kind in Frankreich, weiss aber, wie wichtig es der Mutter ist, dass jedes Familienmitglied seine Rolle in der aufwendigen Hochzeitsplanung wahrnimmt. Hedi selbst ist das passive Zentrum dieser Vorbereitungen.

Abends trifft er sich mit Khedija. Ein paar Minuten lang sitzen sie gemeinsam im Auto und phantasieren über die Zukunft – nur wird in der Enge dieses Autos noch nicht einmal der harmlosesten Phantasie körperlich entsprochen. Die Romantik ist ein Gefühlsregister, das im traditionalistischen Milieu nicht existiert. Nur via SMS gibt es zwischen den Verlobten so etwas wie einen emotionalen Austausch.

Es verwundert daher nicht, wenn die Liebesgeschichte zwischen Hedi und Rim etwas holpernd in die Gänge kommt. Rim arbeitet als Animateurin in einer Hotelanlage am Meer. Abends tanzt sie auf einer kleinen Bühne für die wenigen deutschen Familien, die sich

Anzeige


Anzeige


dort noch an den Strand trauen und die anschliessend auf ihren Zimmern mit Bundesligaübertragungen und Béla Réthys Kommentatorenstimme versorgt werden. Hedi soll in der Region eigentlich ein paar Autokäufer an Land ziehen, liegt stattdessen aber lieber am Strand und sprintet, wenn der Chef anruft, zurück ins Hotel, um vorgeben zu können, in einem Meeting zu sein.

Der Strand ist auch der Ort, an dem sich die beiden in einer ersten, etwas hilflosen Begegnung treffen, an dem sie gemeinsam ihre Abende verbringen. Und es zeigt sich, dass der Strand der einzige Ort ist, an dem diese Liebe Bestand hat, an dem sie gelebt werden kann, und zwar gerade deshalb, weil sich dort, in der Dunkelheit, in der Privatheit, im geteilten Blick in die Ferne gewissermassen automatisch ein romantischer Kontakt zwischen den Körpern herstellt.

Attias präzise Inszenierung lässt sich ohnehin am allerbesten an der Art und Weise festmachen, wie er die Körper seiner Darsteller in Szene setzt. Fast hat man den Eindruck, dass man zum Kern dieses Films am ehesten dann vorstösst, wenn man haargenau die Physiognomien beschreibt, die ihn beleben. Tatsächlich steht allein durch Hedis schütteres Haar und Ahmeds lockige Mähne schon derart viel brüderliche Differenz auf dem Spiel, dass es zwischen ihnen kaum noch eines Dialogs bedarf, um ein Gefühl für ihr entfremdetes Verhältnis zu bekommen. Auch Hedis hagere Statur im Verhältnis zu der zierlichen Khedija und der dagegen etwas stärkeren Rim spricht Bände über die bestimmte Form seines Begehrens, seiner Sehnsucht, seiner Ausbruchsphantasie. In der Art, wie sich Hedi die Zigarette an den Mund führt, wie sich die Oberlippe über den Filter schiebt, wie er dabei ohne etwas zu fokussieren aus der Einstellung blickt, aktualisieren sich von der Frustration über die Melancholie bis hin zum romantischen Aufbegehren so viele Stimmungsregister gleichzeitig, dass man eigentlich kaum noch auf die symbolschwangeren Szenerien angewiesen ist, um für das soziale und politische Klima Tunesiens, so wie es dieser Film interpretiert, ein Gefühl zu bekommen. Hedi ist ein grossartiger Film. Und einer, der mit einer ausserordentlichen kinematografischen Konzentration und allein dank seiner physischen Intensitäten der tunesischen Gegenwart einen bestechenden Ausdruck verleiht.

Lukas Stern

→ Regie, Buch: Mohamed Ben Attia; Kamera: Frédéric Noirhomme; Schnitt: Azza Chaabouni, Ghalia Lacroix; Ausstattung: Mohamed Denguezli; Kostüme: Nedra Gribaa; Musik: Omar Aloulou. Darsteller (Rolle): Majd Mastoura (Hedi), Rym Ben Messaoud (Rim), Sabah Bouzouita (Baya, Hedis Mutter), Omnia Ben Ghali (Khedija), Hakim Boumessoudi (Ahmed). Produktion: Nomadis images, Les Films du Fleuve, Tanit Films; Dora Bouchoucha, Jean-Pierre und Luc Dardenne, Nadim Cheikhrouha. Tunesien, Belgien, Frankreich 2016. Dauer: 88 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution; D-Verleih: Arsenal Filmverleih

Un Juif pour l'exemple

Wie macht man aus Jacques Chessex' verstörender Schilderung des Judenmords von Payerne 1942 einen Film auf Augenhöhe, der ins Heute trifft? Jacob Berger hat es gewagt. Mit Bruno Ganz.

Jacob Berger

Payerne kommt vor Jacques Chessex nicht zur Ruhe. Er ist wieder da, diesmal im Film, der umstrittene, wortgewaltige Waadtländer Literat und Goncourt-Preisträger, der vor seinem Tod 2009 sein Heimatstädtchen in einem Roman zum Mahnmal gegen Nazi-Gesinnung unter den Dächern der lieblichen Broye gemacht hatte. Dort wurde vor einem Dreivierteljahrhundert der jüdische Viehhändler Arthur Bloch aus Bern in einen Stall gelockt und buchstäblich geschlachtet – «un Juif pour l'exemple». Bruno Ganz verkörpert diesen im Film mit der selbstbewussten Behaglichkeit eines Charmes ohne Argwohn; das delikate Opferthema klingt wie schon im Buch nachdenklich an.

Jacques Chessex hatte am Markttag des 16. April 1942 die tückische Tat des lokalen Garagisten Fernand Ischi und einer Handvoll sozial deklassierter Existenzen, dem «Führer» zum nahen Geburtstag zugedacht, nicht direkt mitbekommen. Aber er hatte sie so miterlebt, wie derlei ein Kind heimsuchen kann. Er kannte die Protagonisten, ihre Familien, und der Mord hat ihn ein Leben lang nicht mehr losgelassen. Sein Roman provozierte und polarisierte heftig; der Film nun lässt die Stimmen pro und contra zu Beginn eifernd in ein fingiertes Radiointerview hereinschwappen, das den Autor, einsam vor seinem Mikrofon, gar nicht mehr zu Wort kommen lässt.

Das heisst: Die öffentliche Meinung hat das Heft über die Geschichte längst in die Hand genommen. Und sie soll so schnell auch gar nicht zur Ruhe kommen, insinuiert dieser Film. Gerade heute nicht, wo Haltetaue zwischen Gesinnung und mörderischer Tat in erschreckender Kadenz reissen, wo das Fremde zutiefst verängstigt. Der Aktualisierung durch Accessoires wie moderne Polizeiuniformen oder Autos hätte es nicht bedurft.

Jedenfalls ist Chessex als Figur mit drin im Film und schaut zurück. Als Bub, Sohn des Schuldirektors, und als alter Mann geistert er durch die kleinstädtische Kulisse des Geschehens, sprachlos – *André Wilms* verkörpert ihn mit der Intensität stummen Schmerzes. Am 9. Oktober 2009 brach der Autor anlässlich einer öffentlichen Lesung tot zusammen, nachdem er von einem anwesenden Familienvater als Pornograf attackiert worden war. Der Film lässt sich den Vorfall nicht entgehen und nimmt sich die Freiheit, den Aufruhr um «Un Juif pour l'exemple» mit diesem Tod direkt zu verknüpfen; in Wirklichkeit hat sich jener fatale Disput in Yverdon um die Theateradaption eines andern Chessex-Romans im Zusammenhang mit der Causa Roman Polanski gedreht.

Aber die Vereinnahmung ist vertretbar. Die Geschichte ist eine auf Leben und Tod. Ob aller nachvollziehbaren Empörung über die im letzten Satz des Romans ungeheuerlich heraufbeschworene Überblendung der «collines d'Auschwitz et de Payerne» darf nicht überlesen werden, welche ganz andere, theologische Dimension hinter den politischen Realitäten hier aufgerissen wird. In einer fundamentalen Anklage nämlich, wie sie auf Arthur Blochs Grab in Stein gemeisselt von messerscharfer Ambiguität bleibt: «Gott weiss warum».

Dem Film ist zugutezuhalten, dass er Chessex hierin klar und redlich folgt. Die Frage ist, wie er dies tut, wie er überhaupt erzählt. Ja, er tut es redlich, respektvoll, sorgfältig, in fast karg illustrierten Szenen. Episode für Episode wird das Geschehen rekapituliert, beginnend mit der wirtschaftlichen Not fallierender Bauern; auch der Schliessung einer Fabrik ist eine Sequenz gewidmet. Umgekehrt bleibt die Gestalt des üblen, drahtziehenden Pasteurs Philippe Lugrin, der den bösen kleinen «apprenti Gauleiter» Ischi (vorzüglich: *Aurélien Patouillard*) in einen grösseren historischen Kontext zu den Agitationen des Mouvement National stellt, überraschend marginal. Alles in diesem Film erscheint als bewusst gesetzter Kontrapunkt zu Chessex' visueller Sprachgewalt. Im Vertrauen darauf, dass die Geschichte und ihr (aktuelles) Potenzial stark genug seien? Diese Rechnung würde nicht ganz aufgehen. Immerhin lässt die Strenge von *Manfred Eichers* Musikauswahl jene Unerbittlichkeit anklingen, welche die Erzählung filmisch der leisen Blässe entzogen hätte, die dieses Buch schlecht erträgt.

Martin Walder

→ Regie: Jacob Berger; Buch: Jacob Berger, Aude Py, Michel Fessler; nach dem gleichnamigen Buch von Jacques Chessex; Kamera: Luciano Tovoli; Schnitt: Sarah Anderson; Ausstattung: Yan Arlaud; Kostüme: Léonie Zykan; Musikproduzent: Manfred Eicher. Darsteller (Rolle): Bruno Ganz (Arthur Bloch), André Wilms (Jacques Chessex), Aurélien Patouillard (Fernand Ischi), Elina Löwensohn (Myria Bloch), Claude Vuillemin (Pfarrer Lugrin). Produktion: Vega Film; Ruth Waldburger. Schweiz 2016. Dauer: 73 Min. CH-Verleih: Vega

Looking Like My Mother

Mithilfe von Interviews, Reenactments und surrealen Bildern wagt sich die Schweizer Regisseurin an ein schwieriges und oft verschwiegenes Thema: Ihre Mutter litt an einer manischen Depression mit Wahnvorstellung.

Dominique Margot

«You look exactly like your mother», stellt eine alte Freundin der Mutter in charmantem, holländischem Akzent fest, als sie Dominique Margot die Tür öffnet. Später wird eine Cousine gar sagen, Tochter und Mutter seien sich auch charakterlich ähnlich gewesen, rebellisch und unkonventionell. Es mag nicht jede(r) gerne hören, dass er oder sie den Eltern ähnelt, schliesslich will man als junger Mensch um Himmels willen ganz anders werden, um sich dann aber mit zunehmendem Alter doch oft unheimliche Gleichartigkeit eingestehen zu müssen. Für Margot sind solche Parallelitäten Horrorvorstellungen, denn die Mutter litt an einer schweren manischen Depression mit Wahnvorstellungen. Wie ein Damoklesschwert schwebt eine mögliche Vererbung der Krankheit über der Regisseurin.

Der Film könnte auch heissen: Looking *For* My Mother. Damit liesse sich die filmische Suche nach den Eltern als lange Tradition im Schweizer Dokumentarfilm betiteln. Erst kürzlich hat sich Eva Vitija in Das Leben drehen auf die dokumentarische Suche nach ihrem Vater gemacht, der ein Leben lang eine Filmkamera zwischen sich und seine Umwelt hielt und hinter ihr nur als Phantom präsent war. Am schönsten hat aber Peter Liechti in Vaters Garten seine Beziehung zu den Eltern auf Film gebannt und damit auch ein pointiertes Porträt einer aussterbenden Generation gezeichnet.

Erst nach dem Tod der Mutter spürte Dominique Margot, wie sie im Offkommentar (von Isabelle Menken gesprochen) sagt, eine späte «Mutterliebe». Es sind die zärtlichen Gefühle für eine Mutter, um die sich die Filmemacherin nach dem Tod des Vaters kümmern musste und die mehrheitlich nicht fassbar und oft abwesend war. Als Dominique Margot zwölf Jahre alt war, blieb die Mutter wochenlang wie gelähmt im Bett liegen, wusch sich nicht mal mehr, weil sie im Badezimmer Überwachungskameras vermutete. Um die Erinnerungen an diese Zeit lebendig werden zu lassen und sich dem Erleben der Mutter anzunähern, bedient sich Margot einer breiten Palette filmischer Strategien: Interviews, Reenactments, Archivmaterial, impressionistischer bis surrealer Bilder.

Die fragmentarische Darstellung von Margots Kindheit ist von einem persönlichen Voice-over und einem etwas steifen Reenactment dominiert. Die Laiendarsteller bewegen sich stumm und wie Puppen durch den dekorativ rekonstruierten Vorortmief der späten Sechziger. Der Fokus liegt dabei auf der beengenden Atmosphäre. Das Schlafzimmer, stellvertretend für die Mutter, wird von einer düsteren, unheimlichen Stimmung befallen. Über die Gefühle der Zwölfjährigen erfahren wir aber wenig. Das Nachempfinden des damaligen Erlebens wirft in vielen Punkten Fragen auf, die unbeantwortet bleiben. Die retrospektive Beleuchtung und Reflexion der erwachsenen Filmemacherin fehlt. Was empfindet Dominique für ihren Vater, den sie als einsam beschreibt und der sich liebevoll um sie gekümmert hat? Auch wenn alles scheinbar normal schien, wie erlebt die erwachsene Dominique rückblickend sich selbst als Kind? So bleibt dieser persönliche Essayfilm eigenartig unpersönlich.

Die Erkrankung an Brustkrebs bringt für Dominique Margot die bis dahin nie verspürte Sehnsucht nach der Mutter, der auch eine Brust amputiert wurde. Die Erbkrankheit ruft drängende Fragen hervor: Woher kommt die Depression? Aber auch: Wie geht man damit um? Die Filmemacherin versucht, in Gesprächen mit Verwandten auszuloten, was die Krankheit für eine Familie bedeutet. Veranlagung bleibt unheilvoll als prägnante Antwort hängen, aber auch die Ahnung, dass die in einer strengen Bergbauernfamilie Aufgewachsene in einem längeren Amerikaaufenthalt eine Freiheit entdeckte, die sie danach in einem beengenden Dasein als Mutter und Hausfrau verlor und schmerzlich vermisste.

Über das Erleben der Mutter geben die Briefe an ihre Freundin in Holland Auskunft. Diese blättert in einem dicken Ordner und liest aus der jahrzehntelangen Korrespondenz vor. Ihr gegenüber hat sich die Mutter geöffnet. Alle anderen scheinen über die Krankheit geschwiegen zu haben. Mit ihrem Dokumentarfilm bricht Margot dieses Schweigen. Ihr subjektiver Film ist auch ein Bild einer Gesellschaft, die mit dieser Krankheit nicht umgehen konnte, und der Schwierigkeit der Angehörigen, damit zu leben.

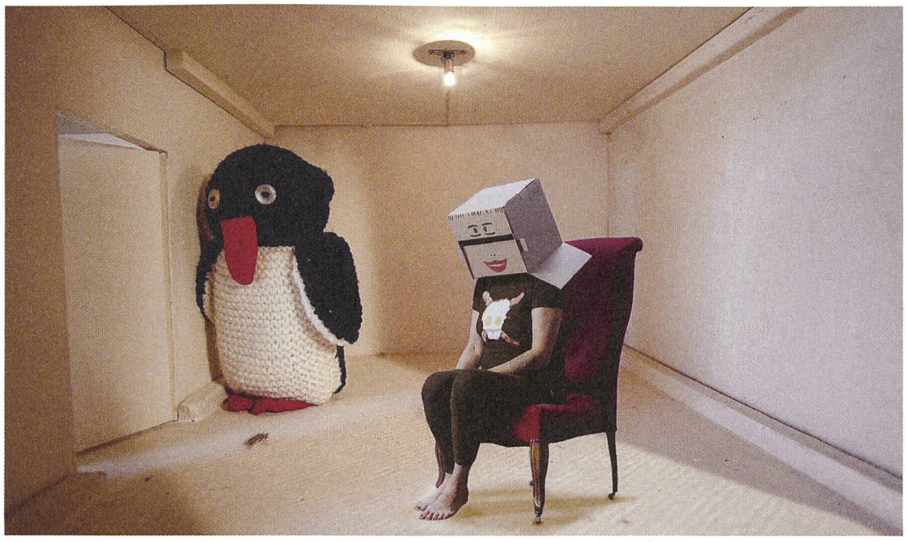
Tereza Fischer

→ Regie, Buch: Dominique Margot; Kamera: Simon Guy Fässler; Schnitt: Christof Schertenleib; Ausstattung: Doris Berger; Kostüme: Regula Marthaler; Musik und Sounddesign: Peter Bräker. Darsteller (Rolle): Ilaria Flego (Kind), Yvonne Vonlanthen (Mutter jung), Miro Svercel (Vater), Heidi Diggelmann (Mutter alt), Isabelle Menken (Voice-over). Produktion: maximage. Schweiz 2016. Dauer: 78 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih

Un Juif pour l'exemple Vom Fremden (zu)tiefst verängstigt

Un Juif pour l'exemple Bruno Ganz als Viehhändler Arthur Bloch

Looking Like My Mother Ein stiller Abschied von der Mutter



Looking Like My Mother Von der Angst, wie die Mutter zu sein

Mr. Gaga Choreografien eines Besessenen

Mr. Gaga Neue Bewegungssprache

Mr. Gaga

Tanz als Heilung. Eine packende filmische Hommage an Ohad Naharin, einen der renommiertesten, produktivsten und innovativsten zeitgenössischen Choreografen.

Tomer Heymann

Seine Inszenierungen sind von fesselnder Körperlichkeit. Ebenso sanft und geschmeidig wie kraftvoll und aggressiv. Meist geben die Tänzer und Tänzerinnen mit ihren Stimmen, mit ihrem Schreiten und Stampfen der Performance den Puls. Oder dann sind die Auftritte wieder so ruhig und fragil und sinnlich wie sichtbar gewordene Phantasiegebilde. In der Tanzszene gilt Ohad Naharin seit Jahrzehnten als bahnbrechender Innovator. Wichtig ist ihm, dass die Persönlichkeit der, des Tanzenden zum Ausdruck, die Bewegung von innen herauskommt. Der Körper soll sich selbst entdecken, nichts übergestülpt oder «performt» werden. Das wurde ihm bereits bei seinen Anfängen klar, als erst Martha Graham ihn in ihre Schule aufnahm und dann Maurice Béjart ihn für seine Truppe engagierte. Beide verliess Ohad Naharin wieder nach kurzer Zeit, weil er keine angelernten Figuren umsetzen mochte und sogar befürchtete, darob den Verstand zu verlieren.

Ohad Naharin, 1952 in Israel geboren, wuchs die ersten Jahre in einem Kibbuz auf und liebte als Kind dessen naturverbundenen, kommunitären Geist. Später, während des Jom-Kippur-Kriegs, diente er aufgrund einer Verletzung als «Unterhalter für traumatisierte Soldaten». «Ein absurdes Theater», wie er bitter bemerkt. Erst anschliessend begann er, professionell zu tanzen – und hatte Erfolg. Nach Jahren in Paris und New York kehrte er 1990 wieder in seine Heimat zurück: als Leiter der Batsheva Dance Company in Tel Aviv, in der er 1974 seine Tanzausbildung begann.

Mit Mr. Gaga porträtiert Regisseur Tomer Heymann Werdegang und Arbeit von Ohad Naharin. Geschickt verknüpft er persönliches und professionelles Leben, Vergangenheit und Gegenwart, kreiert aus Inszenierungen und Reflexionen des Tänzers eine packende filmische Hommage. Zum «Mr. Gaga» wurde Naharin durch eine Bewegungssprache, die er nach einer schweren Rückenverletzung initiierte. «Gaga» schreibt dem Tanzen eine heilende Wirkung zu und möchte Tänzer und Tänzerinnen, aber auch alle, die seine Open Classes besuchen, ermutigen, durch die Bewegung den eigenen Platz im Universum zu suchen und über die eigenen körperlichen Grenzen hinauszuwachsen. Für die Bezeichnung berief er sich auf sein mutmasslich erstes gesprochenes Wort als Kind – schliesslich sollten die Menschen durch seinen Tanz zu ihrem eigentlichen, ursprünglichen Wesen zurückfinden.

Tomer Heymann schuf seit 2001 rund ein Dutzend teils preisgekrönter Werke. Meist sind es sehr persönliche Dokumentarfilme über Menschen und ihr Beziehungsnetz. Dabei nimmt sich der Regisseur auch selbst ins Visier – etwa mit I Shot My Love, in dem er seine Liebe zu Andreas, den er in Berlin kennengelernt hatte, einfing und das Minenfeld einer Beziehung zwischen ihm als Sohn einer aus Nazideutschland nach Palästina geflohenen Familie mit einem Deutschen thematisierte. Aber auch mit The Queen Has No Crown – ein Porträt seiner imposanten, Israel sehr verbundenen Mutter, der «Queen», die damit zurande kommen muss, dass drei ihrer fünf Kinder in die USA ausgewandert sind. Heymanns jüngster Film, Who's Gonna Love Me Now (2016), wiederum handelt von Saar Maoz, der – schwul und HIV-positiv – von Israel nach London emigrierte, weil seine Familie bei seinem Coming-out vor 25 Jahren sich von ihm abwandte.

Mit Mr. Gaga stellt Regisseur Heymann einmal mehr unter Beweis, wie er Nähe und Vertrauen zu seinen Protagonisten aufzubauen vermag. Dabei ist ihm Ohad Naharin seit jungem Erwachsenenalter ein Begriff: Mit zwanzig, als Soldat, erhielt er Tickets für eine Batsheva-Tanzaufführung. Wie Heymann in einem Interview sagte, war er auf Anhieb vom Gesehenen eingenommen und verfolgte Naharins Schaffen kontinuierlich – seit acht Jahren auch filmisch. Mit seinem Porträt, für das er auch aus Naharins Archiven schöpfen durfte, gelingt ihm ein überaus spannender Einblick in Werk und Persönlichkeit des hierzulande viel zu wenig bekannten Choreografen. Doris Senn

→ Regie, Buch: Tomer Heymann; Kamera: Itai Raziel; Schnitt: Alon Greenberg, Ido Mochrik, Ron Omer; Sound Design: Alex Claude; Musik: Ishai Adar. Produktion: Heymann Brothers Films, Barak Heymann. Israel, Schweden 2015. Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Cineworx

df

ES IST ZEIT

DUISBURGER FILMWOCHE N°40

das festival des deutschsprachigen dokumentarfilms | doxs! dokumentarfilme

für kinder und jugendliche 15 | 7.–13. november 2016 im filmforum am dellplatz

www.duisburger-filmwoche.de | www.do-xs.de

DUISBURG am Rhein

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen

Film und Medien Stiftung NRW

arte

3sat

Sparkasse Duisburg

Tschick

Leichtfüssige Coming-of-Age-Geschichte als schräges Roadmovie. Zwei 14-jährige Aussenseiter irren mit einem «geliehenen» Lada durch den Osten Deutschlands, begegnen allerlei komischen Gestalten und entdecken dabei, was Freundschaft bedeutet.

Fatih Akin

Wolfgang Herrndorfs Buch «Tschick» aus dem Jahr 2010 ist nicht nur ein Bestseller und in den letzten Jahren meistgespieltes Stück auf Deutschlands Bühnen, sondern unterdessen auch Schullektüre. Nun hat Fatih Akin (Im Juli, Gegen die Wand) den Roman auch für die Kinoleinwand adaptiert. Dass es nur eine Frage der Zeit war, deutete sich schon in den Buchbesprechungen an, in denen von Roadmovie die Rede war und das Ende als Hollywood-mässiges Happy End taxiert wurde. Herrndorf selbst hat noch vor seinem frühen Tod die Zustimmung für eine Verfilmung gegeben, wobei er der Meinung war, eine Verfilmung solle sich möglichst freimachen von der Romanvorlage. Das hat Akin nicht getan. Zum Glück.

Der Film erzählt eine Coming-of-Age-Geschichte, in der die Eltern bald aus dem Bild verschwunden sind und der Weg fürs Erwachsenwerden frei wird. Der 14-jährige Maik Klingenberg, ein Kind mit Oberlippenflaum, geht in Berlin-Marzahn zur Schule, wo er für die anderen, aber vor allem für seinen Schwarm Tatjana unsichtbar ist. Kurz vor den Sommerferien kommt ein anderer Aussenseiter in seine Klasse: der Russlanddeutsche Andrej Tschichatschow, kurz Tschick. Hochbegabt, aber schon am Morgen besoffen. Da mag sich auch Maik nicht mit ihm abgeben. Als dann Maiks lustige, aber daueralkoholisierte Mutter in den Ferien auf die «Beautyfarm», sprich in die Entzugsklinik, fährt und der Vater sich mit seiner Geliebten aus dem Staub macht, bleibt Maik für zwei Wochen auf sich selbst gestellt. Allein und enttäuscht, nicht auf Tatjanas Geburtstagsparty eingeladen zu sein. Tschicks Familie bleibt im Film eine grosse Unbekannte, man vermutet Verbindungen zur Russenmafia. Trotz dieser Differenzen finden die beiden Alleingelassenen zusammen und unternehmen mit einem «ausgeliehenen» Lada eine Reise ins Blaue, oder besser gesagt: in die Walachei. Auf ihrer Irrfahrt durch den Osten Deutschlands, zu der Raserei durchs Maisfeld, Flucht vor Bauern und Polizisten gehören, begegnen sie komischen Figuren und geraten in aberwitzige Situationen. Es dauert nicht lange, bis man die beiden Hauptfiguren fest ins Herz geschlossen hat und gerne noch viel länger ihre Abenteuer miterleben möchte.

Herrndorfs Roman bezaubert mit einer schnoddrigen Jugendsprache, mitreissendem Tempo und liebevollen Details. Das sind beste Voraussetzungen für eine Verfilmung. So sind die Dialoge witzig, gerade wenn die beiden ohne Mobiltelefon und Internet mit ihrem Halbwissen Probleme lösen wollen. Wie bestimmt man mit einer Uhr schon wieder, wo Norden ist? Und wie lässt sich mit einem Schlauch Benzin klauen?

Selbstverständlich nimmt das charmante Roadmovie gegenüber dem Buch Abkürzungen, lässt aber nichts von seinem Charme und den «Sehenswürdigkeiten» aus, von den verschlafenen Landstrassen, den skurrilen Gestalten und der romantisch-abenteuerlichen Atmosphäre. Wenn von einem im Lada vorgefundenen Kassetten-Tape Richard Claydermans kitschige Klaviermusik ertönt, passt sie perfekt zum Ausbruch aus dem Mainstream.

Akin inszeniert den Ausbruch leichtfüssig, nicht als Blödelkomödie, sondern als liebenswertes Feelgood-Movie mit Tiefgang. Den beiden Hauptdarstellern *Anand Batbileg* und *Tristan Göbel* gelingt es, mittels kleiner Gesten Coolsein mit Verletzlichkeit zu verbinden. Auf ihrer Reise entdecken die beiden, was Freundschaft bedeutet, und werden ein ganzes Stück erwachsener. Als die Reise auf der Autobahn bei einem Zusammenprall mit einem Tiertransporter ein jähes Ende findet, haben sie wortwörtlich Schwein gehabt.

Das Happy End? Muss so sein und erfreut nicht nur die Herzen von Teenies, sondern auch die ihrer Eltern.

Tereza Fischer

→ Regie: Fatih Akin; Buch: Hark Bohm, Lars Hubrich, nach dem gleichnamigen Roman von Wolfgang Herrndorf; Kamera: Rainer Klausmann; Schnitt: Andrew Bird; Ausstattung: Jenny Roesler; Kostüme: Anna Wübber; Musik: Vince Pope. Darsteller (Rolle): Anand Batbileg (Andrej «Tschick» Tschichatschow), Tristan Göbel (Maik Klingenberg), Anja Schneider (Maiks Mutter), Uwe Bohm (Maiks Vater), Udo Samel (Herr Wagenbach), Sammy Scheuritzel (Patrick), Max Kluge (Hans), Claudia Geisler-Bading (Mutter Risi-Pisi-Familie). Produktion: Lago Film, Marco Mehlitz, Susa Kusche. Deutschland 2016. Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Pathé Films; D-Verleih: Studiocanal

Tschick Mit dem Lada in die Walachei

Sing Street Wie beeindruckt man schöne Frauen?

Tschick Das uncoolste Geschenk: eine Zeichnung

Sing Street ... Mit einer eigenen Band

Sing Street

«It's all about the girl, isn't it?» – Sing Street ist ein «must-see coming of age film» über einen Teenager aus dem Irland der Achtziger, der eine Band gründet, um das Mädchen von gegenüber zu erobern.

John Carney

Dublin Mitte der achtziger Jahre. Die Wirtschaftskrise hat Irland fest im Griff. Steigende Staatsverschuldung, hohe Arbeitslosigkeit, sinkender Lebensstandard. Wer kann, flüchtet nach London. Vor diesem Hintergrund durchleidet der 15-jährige Conor die Pubertätswirren besonders stark. Die Eltern streiten ständig und würden sich am liebsten trennen. Doch Scheidung ist im streng katholischen Irland noch immer verboten. Ihre gegenseitigen lautstarken Beleidigungen dienen Conor immerhin als Inspiration zu frechen Songtexten, die er mit der Gitarre begleitet. Doch dann wird sein Vater arbeitslos und Conor muss von der teuren Privatschule auf eine öffentliche wechseln. Hier sind die Sitten ein wenig rauer: mobbende Mitschüler, strenger Direktor, desinteressierte Lehrer. Einen Lichtblick gibt es allerdings: Gegenüber der Schule lehnt lässig ein verdammt schönes Mädchen an der Mauer, cool eine Zigarette rauchend. Conor nimmt all seinen Mut zusammen und spricht Raphina an. Sie sei Model und wolle nach London. Um ihr ihre Telefonnummer zu entlocken, verspricht der Junge ihr kurzerhand die Hauptrolle im nächsten Musikvideo seiner Band. Da gibt es nur ein Problem: Conor hat gar keine Band. Doch diese Traumfrau darf ihm nicht entwischen. Und so gründet er einfach eine Gruppe: Sing Street.

Bereits mit Once (2007) und Can a Song Save Your Life? (2013) hatte Regisseur John Carney seiner Liebe und Verbundenheit zur Musik gefrönt. Sie scheint ihm, genauso wie das Kino, Balsam für die Seele zu sein, ein Helfer in schwierigen Zeiten, vielleicht aber auch Flucht vor der Realität. «Don't want to spend my life / living on the edge of reality / Don't want to spend my life / living in a rock 'n' roll fantasy», heisst es im Song «Rock 'n' Roll Fantasy» der Kinks, der eine Parallele zwischen Film und Musik herstellt: Das Leben geht vorbei – und du sitzt im Kino oder hörst Platten.

Sein neuer Film ist darüber hinaus auch autobiografisch beeinflusst – Carney lebte als Teenager in Dublin und musste von einer Privatschule an eine innerstädtische Gesamtschule wechseln. Trotz des persönlichen Zugangs erinnert Sing Street an den Film eines anderen Regisseurs, an Alan Parkers Commitments (1991). So wie dort erst noch die Mitglieder in einem Casting zusammengestellt wurden, sucht auch Conor fieberhaft nach Mitstreitern, manchmal aus ganz pragmatischen Gründen: Wer hat eine Anlage? Wer besitzt ein Schlagzeug? Wer kann Songs schreiben? Während die Commitments sich auf Soul und Funk einschworen, ist Sing Street buchstäblich noch mit der musikalischen Selbstfindung beschäftigt, die man aber nicht mit Orientierungslosigkeit verwechseln sollte. Alles wird ausprobiert, von New Romantics bis Synthie Pop, von Duran Duran bis Hall & Oates, von The Cure bis Joe Jackson. Und über allem schwebt der Geist von Elvis Costello.

Wer in den achtziger Jahren mit dieser Musik aufgewachsen ist, wird die Anspielungen schnell erkennen und einen Grossteil des Spasses an Sing Street daraus beziehen. Die achtziger Jahre waren auch die Anfangs- und Blütezeit des Musikvideos, MTV entstand. Wie Conor und seine illustre Truppe mit wenig Mitteln handgemachte Kurzfilme inszenieren, ist mit seinen Slapstick-Elementen und Improvisationen nicht nur sehr komisch. Die Verbindung von Bild und Ton, von Visualität und Musik, zieht noch eine zusätzliche Ebene in den Film ein, die die Kraft der Musik noch einmal unterstreicht. Mit Musik lässt sich so einiges ertragen, auch die tristen Zustände in Dublin.

Dramaturgisch setzt Carney vor allem auf Kontraste. Da ist der Gegensatz zwischen Irland und England, zwischen Dublin und London, zwischen der geschützten Atmosphäre in der Privatschule und dem ruppigen Umgang in der öffentlichen Schule, der Zwist zwischen Eltern und Kindern, aber auch die Unterschiedlichkeit von Jungen und Mädchen. So baut Carney ein beständiges Spannungsfeld auf, das den Zuschauer mitfiebern lässt. Wenn man Carney überhaupt etwas vorwerfen will: Er hat seinen Film zu sehr auf allgemeinverträgliche Unterhaltsamkeit getrimmt. Schon in den beiden Vorgängern war die Musik mit ihrem angenehmen Folk-Pop immer auch konsensfähig: nicht zu laut, nicht zu kantig, nicht zu kompliziert. Frank Zappa, Grateful Dead oder gar Metallica wird man in den Filmen John Carneys nie hören.

Michael Ranze

→ Regie, Buch: John Carney; Kamera: Yaron Orbach; Schnitt: Andrew Marcus, Julan Ulrichs; Ausstattung: Alan MacDonald; Kostüme: Tiziana Corvisieri; Musik: Gary Clark. Darsteller (Rolle): Ferdia Walsh-Peelo (Conor), Lucy Boynton (Raphina), Jack Reynor (Brendan), Maria Doyle Kennedy (Conors Mutter), Aidan Gillen (Conors Vater). Produzent: Anthony Bregman. Irland, GB, USA 2016. Dauer: 106 Min. CH-Verleih: Elite Film

Ma Loute

«Will noch jemand einen Fuss? Nein? Vielleicht den grossen Zeh?»

Inzest und Kannibalismus, Bruno Dumont überschreitet Grenzen und bleibt sich damit treu.

Bruno Dumont

Sommer 1910. An der nordfranzösischen Opalküste treffen zwei Familien aufeinander: die proletarischen Bruforts und die grossbürgerlichen Van Peteghems, die ihre Ferien hier verbringen. Die Bruforts fressen Menschen, die Van Peteghems leben in schierem Inzest. Zwischen ihnen: ein Kommissar, der mit seinem Assistenten das fortgesetzte Verschwinden mehrerer Personen untersucht.

Auf den ersten Blick liegt die Komik von Bruno Dumonts Film allein in der Verschiedenheit der drei Parteien, die in Sprache, körperlichem Gebaren und Mimik zur sozialen Karikatur überzeichnet sind. Die wilden Bruforts grunzen eher, als dass sie sprechen, während André Van Peteghem Wörter wie «sublim» und «pittoresk» nur mit gespreizten Lippen und steifem Hals von sich gibt. Diese beiden Welten prallen nun aufeinander, denn es kommt zu einer Affäre zwischen Ma Loute Brufort, dem ältesten Sohn der Menschenfresser, und Billie Van Peteghem, bei der nie klar wird, ob sie Mann oder Frau ist: eine Frau in Jungenkleidern oder ein Junge in Kleidern einer Frau.

Abgesehen von dieser Affäre aber stellt Dumonts Montage noch eine viel essenziellere, körperlichere Verbindung zwischen beiden Familien her. Wenn die bourgeoise Horde in einem Automobil den vom Strand heimkehrenden Bruforts begegnet und Isabelle beim Anfahren nach hinten geworfen wird, dann findet dieser Schock in der Folgeeinstellung sein Echo, in der Ma Loute tüchtig auf den Boden spuckt. Diese Reperkussion schafft eine Mechanik, in der zwei Teile einer Maschine ineinandergreifen und sie so zum Laufen bringen, so wie das Automobil in diesem Moment erneut anfährt. Beide Familien ähneln sich ausserdem in einem entscheidenden Punkt: Anthropophagie und Inzest sind gleichermassen Obsessionen, das Selbst nur aus sich selbst heraus zu ernähren und zu reproduzieren – sei es bezüglich des menschlichen Körpers oder der Mitglieder der eigenen Familie. Gemeinsam bilden sie diese «Maschine», die nur ein Ziel kennt: sich immer weiter auszudehnen, alles zu verschlingen, sich nur aus sich selbst heraus zu erhalten.

Zum einen sind da also die Bruforts: Ihre Münder sind blutverschmiert, ihre Gesichter hart, sie ähneln Tieren, sind «erdverbunden». Die feinen Van Peteghems ähneln hingegen entrückten, schwerelosen Gestalten, deren Körper schon mal vom Boden abheben – wie jene von Isabelle oder Aude. Während sich die Bruforts also die materielle Sphäre einverleiben, eignen sich die Van Peteghems eine luftige, geistig-spirituelle Sphäre an, die von ihren Körpern (durch das Phänomen der Levitation) nach und nach besetzt wird.

Das Materielle und Luftig-Geistige vereint dabei die Figur des Kommissars Alfred Machin, «Monsieur Irgendwer». Der Mann hat einen gewaltigen, immer weiter anschwellenden Körperumfang: Sein kugelrunder Leib kullert erst durch die Gegend, bis er am Ende wie ein Luftballon in den Himmel aufsteigt. Machins gewaltiger Rumpf ist in Wahrheit ein enormer Luftballon; wenn er sich beschwerlich fortbewegt, kann man deutlich das Gummi hören. Wenn seine Levitation am Ende auch als Wunder verstanden werden kann, wird hinter diesem gleichsam die materielle Sphäre deutlich, die dieses Wunder, diese Sphäre eines mystischen Spektakels, überhaupt erst produziert.

Monsieur «Irgendwer» ist aber weniger eine bestimmte Figur. Eher ist er, wie es am Ende mit einem Wort von Victor Hugo von ihm heisst, «une force qui va», eine reine Kraft. Der aufblähende Bauch des Kommissars ist eine sich ausdehnende Kraft, die den Film bestimmt und die auch die ausdehnende Macht des Regisseurs Dumont ist, der seinen Film beherrscht: ebenso die mystische Seite wie die materielle, das Wunder der Levitation und das aufblasbare Gummi, das Spektakel und seine Produktion. Ma Loute ist die Darstellung des Versuchs eines Regisseurs, die Grenzen seines Werks zu bestimmen und zu kontrollieren – womit sich diese immer weiter ausdehnen, wie der Körper des Kommissars.

Der verliert aber am Ende alle Luft und saust zur Erde zurück. Und überhaupt wäre dies alles nur formalistische Spielerei, wäre da nicht diese andere, wilde Seite des Films, die dort einsetzt, wo die Grenzen überschritten, multipliziert und nicht mehr kontrolliert werden können. Es geht viel um Passagen in Ma Loute: Immer wieder tragen die Bruforts Touristen über eine Furt, um sich ein Zubrot zu verdienen, und diese Passage ist eine unter vielen weiteren, wie etwa die Passagen zwischen den beiden Familien oder den ständig wechselnden Identitäten der transsexuellen Billie. Neben dieser geschlechtlichen Travestie ist auch soziale Zugehörigkeit hier die reinste Farce: Es geht weniger um den Kampf zweier sozialer Klassen

als um Körper, die in Kostüm und Travestie ihr distinktives, immer *überzeichnetes* Klassenmerkmal finden. Überhaupt überschreitet der Körper in diesem Film immer wieder seine Grenze, verformt sich, kann sich nicht bei sich halten – wie der sich aufblähende Kommissar, der unkontrolliert durch die Gegend rollt, oder die Körper von Fabrice Luchini, Jean-Luc Vincent, die steif und bewegungsunfähig auf Liegestühle niederknallen, gesteuert allein von der Schwerkraft. Am deutlichsten übertreten werden die Grenzen des Körpers freilich in jener Szene, in der Mutter Brufort die Einzelteile eines Opfers der Familie ihren Kindern zum Abendessen anbietet: «Will noch jemand einen Fuss? Nein? Vielleicht den grossen Zeh? Den kleinen Zeh? Die Ferse?»

Auf diese Weise inszeniert Dumont gleichsam die Zerstörung seines autarken, sich stetig ausdehnenden Filmtempels. Ein Bild für diesen Tempel wäre das «Typhonium», die Villa der Van Peteghems im ägyptisch-ptolemäischen Stil, benannt nach der sogenannten «Wunderknolle», die ohne Wasser und Erde Blüten treiben kann, sich also nur aus sich selbst heraus produziert und permanent ihre Einheit und Selbstheit ausweist. Dumonts Film kann aber die Szene der Einheit und der Kontrolle der Grenzen seines Kinos nur durchspielen, indem er diese permanent überschreitet.

So wird bei ihm die Komik zum Metagenre des Kinos. Das ist auf andere Art auch in der amerikanischen Komödie seit Anfang dieses Jahrhunderts der Fall. Hier bewohnen cinephile Hauptfiguren ein visuell wenig innovatives Universum, das weniger durch einzelne «Werke» als das Zirkulieren und Neuverketten von Referenzen bestimmt wird. Dumont, wie Wes Anderson oder früher Jerry Lewis ein manischer Fetischist, torpediert das Werk eher von innen heraus: Soll das Kino heute Kunst sein, also die Maschine eines Regisseurs, der die Kontrolle über die Grenzen seines Werks hat, muss es an diesen Grenzen zur Farce werden.

Die «Kunst» ist in Ma Loute jedenfalls sehr präsent. Über dem Anblick eines Fischers vergisst André das Omelette, das vor ihm steht, und gerät über dieser «Inkarnation der totalen Schönheit» in ästhetische Verzückung. Aber die Kunst schlägt zurück. Sie verschlingt einen, während vor einem das Essen kalt wird.

Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch: Bruno Dumont; Kamera: Guillaume Deffontaines; Schnitt: Bruno Dumont, Basile Belkhiri; Ausstattung: Riton Dupire-Clément; Kostüme: Alexandra Charles. Darsteller (Rolle): Fabrice Luchini (André Van Peteghem), Juliette Binoche (Aude Van Peteghem), Valeria Bruni Tedeschi (Isabelle Van Peteghem), Jean-Luc Vincent (Christian Van Peteghem), Raph (Billie Van Peteghem), Brandon Lavieville (Ma Loute Brufort), Thierry Lavieville (L'éternel, Vater Brufort), Caroline Carbonnier (Mutter Brufort), Didier Després (Alfred Machin), Cyril Rigaux (Malfoy). Produktion: 3B Productions, Twenty Twenty Vision, Pallas Film; Jean Bréhat, Rachid Bouchareb, Muriel Merlin. Frankreich, Deutschland 2016. Dauer: 122 Min. CH-Verleih: Praesens Film

Ma Loute Fabrice Lucchini

Metamorphosen eines Imperiums

Gerhard Midding

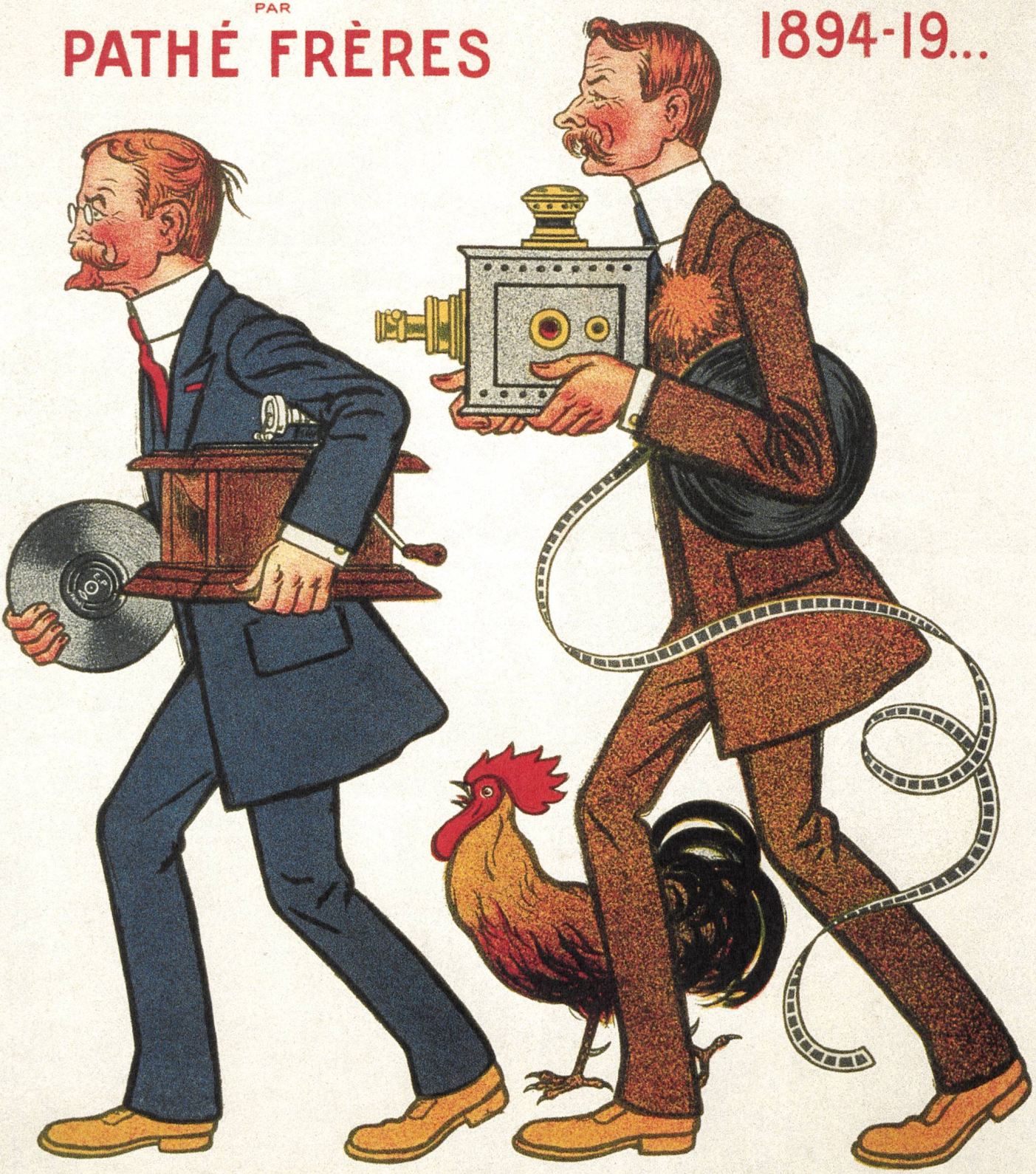
Seit 1987 regelmässiger Mitarbeiter von Filmbulletin mit Interessenschwerpunkten für das französische, italienische und asiatische Kino.

Zum 120. Firmenjubiläum des französischen Konzerns Pathé

A LA CONQUÊTE DU MONDE

scène vécue
PAR
PATHÉ FRÈRES

1894-19...



ETABTS ROBERT & CIE, PARIS

LE MEILLEUR FILM DU MONDE

GRAND PRIX INTERNATIONAL DU FESTIVAL MONDIAL DU FILM DE BRUXELLES ET DÉSIGNÉ COMME LA MEILLEURE PRODUCTION AU FESTIVAL DE LOCARNO

PATHÉ CONSORTIUM CINÉMA PRÉSENTE

UN FILM DE RENÉ CLAIR

★

MAURICE CHEVALIER
FRANÇOIS PÉRIER

DANS

LE SILENCE EST D'OR

AVEC

MARCELLE DERRIEN
ET
DANY ROBIN
CHRISTIANE SERTILANGE
ET
ARMONTEL
RAYMOND CORDY
PIERRE DEMANGE
MAX DALBAN
JEAN DAURAN
BERNARD LAJARRIGE
GASTON MODOT
PAUL OLIVIER
ROBERT PIZANI

MUSIQUE DE GEORGES VAN PARYS
COMÉDIE ÉCRITE ET RÉALISÉE PAR RENÉ CLAIR

PRODUCTION PATHÉ-R.K.O.

YVES CORBASSIÈRE

AFFICHES GAILLARD, PARIS

IMPRIMÉ EN FRANCE

1895, nachdem er die ersten Filme der Brüder Lumière gesehen hat, verbringt Charles Pathé eine schlaflose Nacht. Über hundert Jahre später blickt die Firma, die seinen Namen trägt, auf eine aussergewöhnliche Konzerngeschichte zurück. Pathé hat massgeblich die Filmindustrie geprägt, die Wochenschau erfunden, das Heimkino initiiert und den Weltmarkt erobert.

Am 28. Dezember 1895 verbringt Charles Pathé eine schlaflose Nacht. Eigentlich hat er zu diesem Zeitpunkt keine wirklichen Sorgen mehr. Der Sohn eines Metzgers ist kein Glücksritter mehr wie noch vor ein paar Jahren, als er sich in Argentinien auf riskante Geschäfte eingelassen hat. Seit seiner Heirat führt er eine gesicherte bürgerliche Existenz: Zusammen mit seiner Frau führt er ein Geschäft für Phonographen, das gut läuft.

Aber am Abend des 28. Dezembers hat er etwas gesehen, das ihm keine Ruhe mehr lässt: Im Grand Café auf dem Boulevard des Capucines hat er die erste öffentliche Vorführung der Filme der Brüder Lumière miterlebt. Augenblicklich gerät er in den Bann des neuen Mediums. «Mir war augenblicklich klar, was man von diesen auf eine Leinwand projizierten Fotografien erwarten durfte», erinnert er sich später. «Bis dahin hatte ich noch überlegt, den Kinetoscop, das Guckkastenkino von Edison, nachzubauen. Der Besuch im Grand Café war einer der Wendepunkte in meinem Leben, an dem es galt, ohne langes Zögern zu handeln.»

Das Für und Wider war rasch erwogen: Am nächsten Tag kündigt er an, das Schallplattengeschäft fortan seiner Frau und den zwei Angestellten zu überlassen, um sich ganz dem Kinematografen zu widmen. Louis Lumière setzt zwar wenig Vertrauen in die Zukunft seiner Erfindung. Aber Charles Pathé wittert eine unwiderstehliche Gelegenheit. «Ich habe das Kino nicht erfunden», sagt er später selbstbewusst, «aber ich habe es zu einer Industrie gemacht.»

Allerdings ist ihm schon jemand zuvorgekommen. Léon Gaumont, der mit den Brüdern Lumière befreundet ist, hat ihre Filme schon im Frühjahr 1895 gesehen. Auch er glaubt an die Zukunft der bewegten Bilder und gründet im August die erste Filmproduktionsgesellschaft. Im Gegensatz zum Geschäftsmann Pathé hat Gaumont zunächst ein vornehmlich technisches und dann künstlerisches Interesse an der Erfindung. Aber die Produktionsfirmen, die die beiden Männer gründen, entwickeln sich fast im gleichen Tempo zu Konzernen, die bis heute die entscheidenden Kraftzentren im französischen Filmgeschäft bilden. Aber welcher der beiden Konkurrenten wird berühmter werden? Der amerikanische Komiker Harold Lloyd, dessen halsbrecherische Slapstick-Komödien Pathé mitproduziert oder verleiht, adressiert seine Briefe an ihn nur mit «Monsieur Charles Pathé, Frankreich». Jeder von ihnen kommt an.

Die Dreifaltigkeit des Kinos

Am 28. September 1896 gründet der junge Charles Pathé-Frères – zusammen mit seinen drei älteren Brüdern Émile, Jacques und Théophile, deren Einfluss auf die Geschäfte er jedoch in engen Grenzen hält. 1903 wird ein sich stolz aufrichtender Hahn zum Emblem der Firma, der zunächst für die Klangqualität der Phonographen wirbt. Charles stürzt sich mit Ehrgeiz und Weitblick in das Abenteuer des neuen Mediums. Die Geschichte seiner Firma steht nicht nur beispielhaft für die wesentlichen Entwicklungen des frühen Kinos, sondern treibt sie voran. Charles trifft richtungsweisende Entscheidungen. Er meldet Patente für eigene Kameras und Vorführapparate an. Er macht Eastman Kodak das Monopol für die Herstellung von Rohfilm streitig und errichtet eine Fabrik in Vincennes. Fortan ist sie in jedem Bereich der Herstellung und des Absatzes von Filmen tätig. Pathé lässt in Joinville und Montreuil Studios bauen, in denen der Produktionsbetrieb rasch floriert. In dem Regisseur Ferdinand Zecca findet Charles einen künstlerischen Leiter, der zwei Jahrzehnte lang sein Vertrauensmann ist. Ab 1900 entstehen in den Ateliers im Schnitt zehn Kurzfilme pro Woche. Sie werden per Hand von Hunderten von Mitarbeiterinnen koloriert. Besonders erfolgreich sind burleske Szenen. René Clair erweist diesem frühen, naiven Kino einige Jahrzehnte später mit Le silence est d'or seine Hommage.

1905 nimmt Charles den Komiker Max Linder unter Vertrag, der bald zum ersten internationalen Kinostar werden wird. Bis zum Ende der Stummfilmära produziert das Studio rund 9000 Filme, von denen heute noch etwa 4000 erhalten sind. Charles Pathés Visionen beschränken sich nicht nur auf Technik und Ökonomie des neuen Mediums. Schon 1901 sagt er voraus: «Das Kino wird das Theater, die Schule und die Zeitung von morgen sein!» Er erfindet die erste Wochenschau. Zunächst werden aktuelle Ereignisse im Studio nachgestellt, dann werden sie direkt gefilmt. 1906 lässt Pathé den ersten Filmpalast «Omnia» errichten und setzt damit dem Nomadendasein des Mediums ein Ende, das es bis dahin in Zelten, Cafés oder Theatern führt. Ein

Jahr später revolutioniert er das Filmgeschäft erneut. Der Filmhistoriker Jean-Pierre Jeancolas schreibt: «Im August 1907 wagt Charles Pathé den Staatsstreich und erklärt, dass die Zeiten vorüber sind, in denen Filme pro laufendem Meter verkauft werden. Fortan werden sie durch Firmen, die im Besitz der Konzession sind, an Kinobesitzer ausgeliehen. Diese Massnahme bestimmt bis heute die Vertriebsstrukturen, indem sie den Verleih zwischen den Produzenten und die Kinobetreiber schaltet: Pathé hat die Dreifaltigkeit erfunden, die über den Filmmarkt herrscht.»

Dem neuen Medium will er nicht nur durch den Bau von eigenen Filmtheatern Prestige verleihen. 1908 beteiligt er sich an der Firma «Les films d'art», deren erste Produktion L'assassinat du Duc de Guise berühmte Bühnendarsteller vor der Kamera versammelt und für die der Komponist Camille Saint-Saëns die erste originale Filmpartitur schreibt. Stärker noch als seinen grossen Konkurrenten Gaumont drängt es Charles Pathé auf den Weltmarkt. Er gründet ab 1904 Filialen nicht nur in den europäischen Metropolen und in den USA, sondern auf allen Kontinenten. 1910 bringt Pathé in den USA mehr Filmkopien heraus als die gesamte heimische Konkurrenz zusammengerechnet. Auch in Deutschland ist er Marktführer. 1911 und 1912 stammt ein Viertel der Filme, die in Deutschland laufen, aus Frankreich. Pathé produziert mehr als die Hälfte von ihnen. Bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs spannt sich hinter diesem Namen das erste Weltreich des Kinos auf. Die Firma ist dermassen präsent, dass in vielen Ländern Kinematografien erst dank Pathé entstehen.

Bis 1914 erwirtschaftet der Konzern, unter dessen Dach rund 80 Gesellschaften vereint sind, 60 Prozent seines Umsatzes im Ausland. Der Erste Weltkrieg bedeutet einen entscheidenden Einschnitt in der Firmengeschichte. Pathé muss seine Filialen in Berlin, Wien und Moskau schliessen. Auch andere Absatzmärkte brechen weg. 1914 bringt die Firma in Grossbritannien und den USA noch 240 Filme heraus, zum Kriegsende sind es nur noch 95. Nun beginnt der Siegeszug Hollywoods.

Aber Pathé bleibt nach wie vor eine Grösse auf dem Filmmarkt. Mit Abel Gance' symbolistischem Antikriegsfilm J'accuse! erzielt die Firma 1919 einen Welterfolg. Das Verhältnis von Charles Pathé zu diesem Regisseur offenbart noch eine andere Seite des Industriekapitäns: Er lässt den exzentrischen Visionär gewähren, als dieser dem französischen Publikum keine Schonfrist lässt, um sich wieder mit den Schrecken des Krieges auseinanderzusetzen.

Zeitenwende

Als 1922 die Erlöse aus Produktion und Verleih zurückgehen, entdeckt Pathé ein neues Geschäftsfeld: Mit der legendären Pathé-Baby, die Kamera und Projektor in einem ist, lanciert er den zukunftsträchtigen Bereich des Heimkinos. Nach diesem letzten grossen Abenteuer zieht sich Charles allmählich aus dem Filmgeschäft zurück. Der Produzent Bernard Natan erwirbt seine Geschäftsanteile und führt das Unternehmen entschlossen in die Tonfilmära. Natan ist ein ebenso glühender Visionär wie der Firmengründer, erwirbt, etwas voreilig, Lizenzen für Technicolor- und Breitwandverfahren. Unter seiner Leitung trotzt der Konzern der Wirtschaftskrise und erobert sich die Vormachtstellung auf dem heimischen Markt zurück. Allerdings wird Natan bald das Opfer antisemitischer Hetzkampagnen. Er wird der Bilanzfälschung angeklagt und verurteilt. Zwar kann der Konkurs der Firma abgewendet werden, sie spielt in den Folgejahren jedoch eine untergeordnete Rolle. Während der deutschen Besatzung produziert Pathé nur 14 Filme (immerhin sechs mehr als Gaumont), den Markt beherrscht indes die Firma Continental, die mit deutschem Geld urfranzösische Filme dreht. Mit Les enfants du paradis von Marcel Carné und Jacques Prévert, der während der Okkupation unter schwierigsten Bedingungen (60 Prozent des Filmmaterials und der Elektrizität sind der Continental vorbehalten) entsteht, erlebt das Studio eine triumphale Wiedergeburt. Die Geschäftspolitik der Nachkriegszeit zielt vor allem auf europäische Koproduktionen, zumeist mit Italien, aber beispielsweise auch mit der DEFA. Das Pathé-Logo ziert den Vorspann von Klassikern wie La dolce vita und Il gattopardo. Das Produktionsvolumen verringert sich indes zusehends; von den siebziger Jahren an konzentriert sich Pathé verstärkt auf das Verleihgeschäft. Erst als 1990 das Konglomerat Chargeurs die Firma für 1,1 Milliarden Franc kauft, kann sie wieder an frühere Glanzzeiten anknüpfen.

Das französische Kino: ein Familienunternehmen

Wenn man die Geschichte der erbitterten Konkurrenten Gaumont und Pathé vergleicht, fällt auf, dass sie einen ganz ähnlichen Verlauf nehmen. Beide werden unmittelbar unter dem Eindruck gegründet, den die ersten Vorführungen der Brüder Lumière machen, erreichen ihren ersten wirtschaftlichen Höhepunkt ein Jahrzehnt später. Wie Charles Pathé hat auch Léon Gaumont einen künstlerischen Leiter (Louis Feuillade), der sein unbedingtes Vertrauen besitzt. Die Konzerne konsolidieren sich trotz diverser Krisen bis zum Ende der Stummfilmära, als sich ihre Gründer aus dem operativen Geschäft zurückziehen. Sie sind *frères ennemis*, feindliche Brüder, deren treibender Impuls die Rivalität ist.

So erscheint es als eine zwar vertrackte, aber doch schlüssige Volte, dass sich die beiden Konzerne nun in der Hand einer Familie befinden. Die Brüder Jérôme und Nicolas Seydoux stammen mütterlicherseits aus einer der grossen protestantischen Dynastien Frankreichs, den Schlumberger, die einst im Textil- und Ölgeschäft eines der fünf grössten Vermögen des Landes anhäuften. Im Stammbaum des Vaters findet sich ein Regierungschef des Bürgerkönigs Louis-Philippe. Während der deutschen Gefangenschaft im Zweiten Weltkrieg schliesst der Vater eine Freundschaft, die Jérôme und seinen Brüdern Michel und Nicolas später nützlich werden soll: mit François Mitterand. Die Brüder Seydoux hätten sich eigentlich mit der jährlichen Ausschüttung ihrer Dividenden zufriedengeben können. Dafür jedoch sind sie zu ehrgeizig. Der

MAX
LINDER
CINÉMATOGRAPHES & FILMS
PATHÉ FRÈRES PARIS
CINÉMA Pathé
A. Barrère

A CHAQUE SÉANCE

Les Meilleures Marques du **MONDE**

Editées par

PATHÉ FRÈRES

FILMS d'Auteurs S.C.A.G.L.

Série d'Art S.A.P.F.

FILM D'ARTE ITALIANA

AMERICAN-KINEMA

LES MEILLEURES SCÈNES

THE JAPANESE FILM

BRITANNIA FILMS

LES MEILLEURS ARTISTES

LES MEILLEURS AUTEURS

HOLLANDSCHE FILM

STAR FILM
Géo MELIES
PARIS

VOYAGES
OCÉANOGRAPHIE

ACTUALITÉS
MICROBIOLOGIE

ATELIER MESTÉ ET CHALICARVE PARIS

PATHÉCOLOR

PATHÉ-JOURNAL

LOCATION & VENTE DE FILMS & APPAREILS PATHÉ FRÈRES, 14, rue Favart PARIS

1934 geborene Jérôme mehrt das Familienvermögen durch seinen Einstieg bei der weltweit operierenden Holding «Chargeurs». Der vier Jahre jüngere Nicolas geht zunächst ins Bankgeschäft. Der jüngste der drei, Michel, steigt als erster ins Filmgeschäft ein, nicht zuletzt seiner filmbegeisterten Mutter zuliebe. Er finanziert Filme von Alain Cavalier und Nikita Michalkow, ruiniert sich fast mit dem Vorhaben von Alejandro Jodorowksy, den Science-Fiction-Roman «Dune» zu verfilmen, saniert sich 1990 jedoch mit der Produktion von Cyrano de Bergerac, in der Gérard Depardieu, der Lieblingsschauspieler seiner Mutter, die Titelrolle verkörpert.

Nicolas kommt 1974 ins Filmgeschäft. Dank raffinierter Schachzüge kann er sich die Aktienmehrheit am Konzern Gaumont sichern, die er noch heute hält. Bevor Jérôme 1990 die Konkurrenz Pathé kauft, hat er bereits Renn, die Produktionsfirma von Claude Berri, erworben, zu deren Portfolio neben dessen eigenen Regiearbeiten prestigeträchtige Titel von Patrice Chéreau und Roman Polanski zählen. Nach der Eingliederung beschert Renn dem Konzern unter anderem mit der Astérix-Serie zuverlässige Kassenerfolge. Jérôme schliesst mit Nicolas einen Nichtangriffspakt. Er überlässt der Kinokette Gaumont zunächst den Grossraum Paris und baut Multiplexe in der Provinz. Später vereinigen sie ihre Kinosäle unter dem Dach der Firma Europalaces. Die Rivalität der Brüder ist zu gross, als dass sie je an eine Fusion gedacht hätten. Nachdem Pathé 2009 mit Bienvenue chez les Ch'tis den bis dahin erfolgreichsten französischen Film herausbringt, revanchiert sich Gaumont zwei Jahre später mit Intouchables.

Während Nicolas eher flache Hierarchien errichtet, pflegt Jérôme einen aristokratischen Führungsstil. Er leitet das gleichsam diskretere Imperium. Einerseits setzt er bei Pathé die Politik der europäischen Koproduktionen fort, die seit Ende des Zweiten Weltkriegs Tradition hat, und bringt Filme von Pedro Almodóvar, Stephen Frears und Paolo Sorrentino heraus. Ansonsten konzentriert er sich auf die lukrative Produktion von Komödien, womit er wiederum an die ganz frühe Konzerngeschichte anknüpft. Das Firmenerbe liegt ihm so sehr am Herzen, dass er 2006 eine Stiftung zu dessen Pflege ins Leben ruft, die seine zweite Frau Sophie leitet.

Auf der Suche nach einem Firmenstil

Im Herbst 2014 eröffnet die Fondation Jérôme-Seydoux-Pathé ihren Sitz in der Avenue des Gobelins. In dem von Renzo Piano entworfenen, dezent hinter der Fassade eines ehemaligen Theaters verborgenen Gebäude wird das Firmenarchiv aufbewahrt, das bis ins Gründungsjahr zurückreicht. Es ist umfassend, beinahe sämtliche Inventarlisten, Patente, Sitzungsprotokolle, Verträge und Rechnungsbücher sind erhalten; die Sammlung von Filmplakaten reicht bis 1902 zurück. Der Fundus an Kameras, Projektoren, Kostümen und Requisiten ist eindrucksvoll. Die Sammlung steht jedem Interessierten offen. Sie wird nicht nur von Film- und Wirtschaftshistorikern aus aller Welt aufgesucht, sondern oft auch von Angehörigen ehemaliger Pathé-Mitarbeiter, die hier ein Kapitel französischer Sozialgeschichte erforschen können. Kultur- und Kinogeschichte lässt sich in der Fondation anhand der Geschichte einer einzelnen Firma entdecken. Im kleinen Kinosaal im Untergeschoss laufen, das ist eine auch ökonomisch riskante Entscheidung, indes ausschliesslich Stummfilme mit Klavierbegleitung.

Die Archivrecherche kann entscheidende Hinweise zur Restaurierung von Filmen liefern. So lässt sich beispielsweise die genaue Länge der Premierenfassung von Les enfants du paradis ermitteln; die Notizen der Pathé-Ingenieure geben Aufschluss über frühe Drehtechniken. Solche Erkenntnisse fliessen ein in die DVD-Editionen von Klassikern wie La dolce vita oder Il gattopardo. Das Werk des vergessenen Stummfilmpioniers Albert Cappelani wird ebenso sorgfältig erschlossen. Glanzlichter des frühen Tonfilmkinos wie Le bonheur von Marcel L'Herbier und Les croix de bois von Raymond Bernard oder Arbeiten von Maurice Tourneur, die unter der Ägide Bernard Natans herausgekommen sind, liegen in mustergültigen Ausgaben vor. Momentan wird gerade an der Restaurierung von Abel Gance' La roue gearbeitet, gleichzeitig aber auch an einer Edition des harmlosen Revuefilms Casino de Paris, der 1957 als Koproduktion mit der Münchener Bavaria entsteht.

Ein genuiner Pathé-Stil kristallisiert sich bei der Aufarbeitung des Filmkatalogs schwerlich heraus. Ein Hauch lässt sich spüren. La roue und Les enfants du paradis sind die einzigen epischen Fresken der Filmgeschichte, die nicht vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Umbrüche wie etwa einem Krieg spielen; Il gattopardo wiederum ist ein Epos, dessen Triebfeder das Zögern ist. Aber die grossen Meisterwerke tragen die Handschrift ihrer Regisseure, Autoren, Darsteller, Kameraleute und Szenenbildner. Selbst ein Vertragsregisseur wie René Leprince, der von 1910 bis 1929 für Pathé gearbeitet hat, erweist sich bei genauerer Betrachtung als ein charismatischer Handwerker mit sachten eigenen thematischen Vorlieben und ästhetischen Eigenheiten. Das Selbstverständnis von Charles Pathé und seinen Nachfolgern besteht darin, dass ein Film ihr Produkt, aber das Werk des Filmemachers ist. Das hat Stil genug. ×

→ Die Fondation Jérôme-Seydoux-Pathé zeigt neben der permanenten Galerie der Apparate (die eine Übersicht über achtzig Jahre kinematografischer Erfindungen bietet) aktuell bis 29. Oktober Schätze aus zehn Jahren Akquisition zur Ergänzung ihrer Sammlung: Plakate (etwa eines von Fernand Léger zu La roue von Abel Gance oder von Saul Bass zu Le vieil homme et l'enfant von Claude Berri) und Fotos.

→ www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com

Close-Up

In Dial M for Murder kommt die vielleicht schönste Grossaufnahme Hitchcocks vor, weil sie gleichzeitig alles und nichts sagt. Ein Auftritt des «Strowger switch», einer Erfindung, die direkt mit dem Tod zusammenhängt.

Ver/Mittlung

Long distance kill: Ein Mann will seine Frau töten, aus der Entfernung, per Telefonhörer. Wenn er bei sich Zuhause anruft und damit die Gattin an den Apparat holt, ist das das Signal für den in der Wohnung platzierten Killer, ans Werk zu gehen. Dial M for Murder – der Titel von Alfred Hitchcocks Film fasst präzise den verteufelten Plan zusammen: Was auf der Wählscheibe nur eine einzelne Ziffer ist, soll am anderen Ende der Leitung umgehend in Mord ausbuchstabiert werden. Telefonieren heisst töten, mit elektromechanischen Mitteln.

Dabei ist es wesentlich, dass uns Hitchcock diesen Übertragungsvorgang von der Kabine zur Wohnung und mithin vom Auftraggeber zum Killer nicht bloss als simple Schuss-Gegenschuss-Montage zeigt, wie wir das sonst im Kino gewohnt sind. Vielmehr hat Hitchcock zwischen Sender und Empfänger eine Einstellung eingeschoben, die auch zeitgenössische Zuschauer wohl kaum zu identifizieren wussten, es sei denn, sie waren bei der Bell Telephone Company angestellt oder vertraut mit deren Schulungsfilmen. Unmittelbar nachdem der Mann die Nummer gewählt hat und unmittelbar bevor es in seiner Wohnung klingelt, zeigt uns der Film für einen Moment das Innere einer rätselhaften Mechanik voller Kabel, Drähte, Schrauben, Stifte. Wie wir steht offenbar auch der Apparat unter Spannung und setzt auch schon seine Hebel in Bewegung, ratternd und ruckartig – diabolus ex machina.

Diese Höllenmaschine freilich ist nichts anderes als der sogenannte «Strowger switch», eine elektromechanische Schaltung für die automatische Telefonvermittlung, wie sie 1891 erstmals patentiert worden ist. Über eine direkte Verbindung zum Tod verfügte sie schon damals. Ihr Erfinder, Almon B. Strowger, war Totengräber, und der Erzählung nach hatte er sich die automatisierte Telefonvermittlung nur deswegen ausgedacht, weil er überzeugt war, die Telefonistin in der Zentrale würde lukrative Leichentransporte heimlich Strowgers Konkurrenz zuschanzen. Um solcherlei Verschwörung auszuhebeln, tüftelt Strowger gemeinsam mit seinem Neffen einen Mechanismus aus, der die Operatricen samt ihren Switchboards und Klappenschränken obsolet machen sollte. Die automatisierte Schaltung lässt Geschäftsgespräche und mithin Leichentransporte wieder unreguliert fliessen. Umso passender ist somit der wundersame Auftritt des «Strowger switch» in diesem Hitchcock-Film, kommt es damit doch zum makabren Kurzschluss: Die Erfindung des Totengräbers dient hier nicht mehr nur dazu mitzuteilen, wo man die Leichen abholen soll – sie produziert diese gleich selbst. Bei Anruf Tod.

Die automatische Telefonvermittlung hat hier, beim Erfinder des Cameo, ihren meines Wissens einzigen Kurzauftritt in der Filmgeschichte. Das ihr vorausgehende Verfahren per Hand war für den Film ungleich beliebter. Tatsächlich gehört das Bild der Kabel umsteckenden Telefonistinnen, die in ihrer Funktion Schicksal spielen oder zumindest akustisch an diesem teilhaben können, zu den beliebten Klischees des frühen und klassischen Kinos, ob etwa in Gouldings Grand Hotel oder Hawks His Girl Friday. Hitchcock selbst zeigt in seinem Stummfilm Easy Virtue allein anhand der Reaktionen einer Telefonistin, die an ihrem Steckplatz heimlich das Gespräch zwischen den Liebenden belauscht, dass sich die beiden verloben. Diese «unsichtbare Dritte», die am Draht mithorcht, fungiert dabei als Relais zwischen der Filmhandlung und uns Zuschauern. Was wir sehen, ist, was die Telefonistin hört. Die ratternde Elektromechanik in Dial M for Murder hingegen lässt solche Identifikation nicht mehr zu. Statt Einblick zu geben, macht sie in ihrer undurchschaubaren Funktionsweise sämtliche Zusammenhänge intransparent und willkürlich. Gewiss sollen die abgezirkelten Bewegungen der Schalthebel die Unausweichlichkeit jenes mörderischen Plans des Ehemanns noch unterstreichen: Alles läuft ab wie ein Räderwerk, ist nicht zu stoppen. Doch zugleich führt uns dieser Blick in die Maschine vor Augen, wie absurd und arbiträr dieses Schicksal verfährt. Bloss ein kleiner Rucker des Kontaktarms zu wenig oder zu viel, schon geht ein Anruf in die Irre und der Anschlag ins Leere. Im Schaltkasten der Telefongesellschaft genügt nur ein winziger Impuls, um zwischen Leben und Tod hin und her zu switchen.

Könnte der mörderische Ehemann doch nur, so wie wir, ins Innere der von ihm benutzten Maschine blicken, dann wäre ihm vielleicht bewusster geworden, wie fragil sein scheinbar perfekter Plan

ist, und die Tatsache, dass der Mordversuch denn auch prompt fehlschlägt, hätte ihn nicht mehr so sehr überrascht. Denn im Gegensatz zur verbreiteten Meinung zeichnet gerade die Fehlfunktion Maschinen aus. Das Potenzial der Technik, so kann man bei Gilbert Simondon lesen, «entspricht keinem Anwachsen des Automatismus, sondern ganz im Gegenteil dem Tatbestand, dass die Funktionsweise einer Maschine einen gewissen Unbestimmtheitsspielraum in sich birgt. Dieser Spielraum ist es, der es einer Maschine gestattet, für eine externe Information empfänglich zu sein.» Das gilt mithin auch für die Telefonie: dass sie wie erwartet funktioniert, ist nur einer der möglichen Fälle. Und vielleicht nicht mal der häufigste. So kann die elektroautomatische Vermittlung sich unversehens als Ver/Mittlung erweisen, als Mittel gerade des Verpassens und Verfehlens. Das Unbewusste sei strukturiert wie eine Sprache, heisst es bei Lacan. Das Unbewusste ist gebaut wie ein Telefonapparat, heisst es hingegen schon bei Freud, wenn er in seinen «Ratschlägen für den behandelnden Arzt» schreibt: «Der Analytiker soll dem gebenden Unbewussten des Kranken sein eigenes Unbewusstes als empfangendes Organ zuwenden, sich auf den Analysierten einstellen, wie der Receiver des Telephons zum Teller eingestellt ist.» Von Strowgers Schaltungen wusste Freud dabei offenbar noch nichts, dass man indes auch mit diesen nicht Herr in der eigenen Telefonkabine ist, zeigt uns Hitchcocks Film.

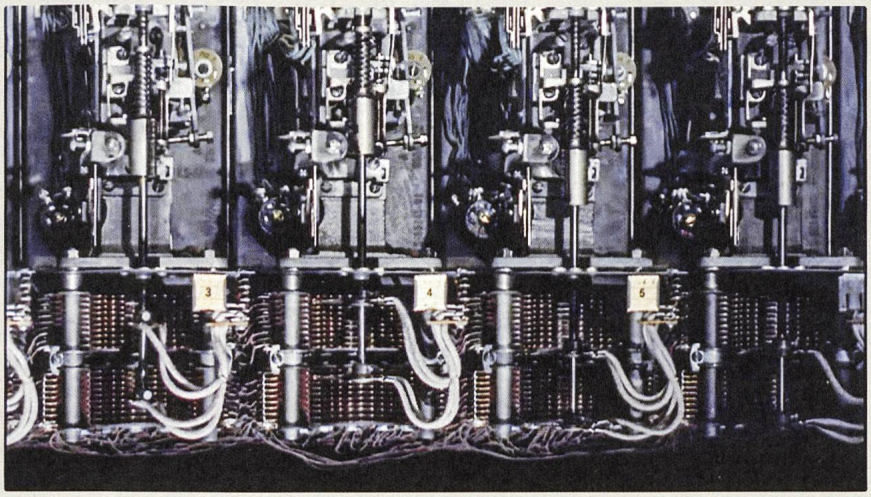
Mit dieser Aufnahme der Schaltmechanik findet sich in Dial M for Murder (in einem Film notabene, von dem Hitchcock im Gespräch mit Truffaut sagte, es sei nichts als ein «run for cover» gewesen, ein blosses «Spiel auf sicher») eines der verrücktesten Bilder seines ganzen Œuvres. Ver-rückt ist diese Aufnahme nicht nur, weil sie zeigt, wie zwischen Sender und Empfänger Kabel und Kontakte ver-rückt werden müssen, damit die Telefonverbindung überhaupt erst hergestellt werden kann, sondern auch, weil diese Aufnahme damit auch uns Zuschauer ver-rückt. Wir bewegen uns in diesem Kammerstück sonst immer in vertrauten Räumen, hier geraten wir aber, für vier Sekunden, an einen Ort irgendwo jenseits, oder besser: zwischen den Welten. Weder hier noch dort, sind wir plötzlich mitten drin, am Ort der Ver/Mittlung selbst. Dieser «andere Schauplatz», den wir hier betreten, zeigt dabei nichts weniger als das telefonische Medium an sich und stellvertretend damit auch das Medium Film. Ja, es kommt uns vor, als könnte man für einen Augenblick in eben jenen Apparat hineinschauen, mit dem der Film uns seine Bilder über- und ver-mittelt.

Tendiert man ob den legendären Grossaufnahmen in Hitchcocks Filmen gerne dazu, diese symbolisch ausdeuten zu wollen, auf ihre sexuelle, religiöse, philosophische Bedeutsamkeit hin zu befragen, so ist diese Grossaufnahme vielleicht Hitchcocks schönste, weil sie zugleich alles und nichts sagt. All die Schlüssel, Taschen, Stricke, Brillen, Handschellen und Feuerzeuge, die das Hitchcock'sche Universum bevölkern, sie scheinen sich unentwegt der deutenden Lektüre anzubieten als Allegorien für Verrat, Lüge, Schuld und Lust. Dass sie sich in diesen Lektüren nicht erschöpfen, ist freilich ihr Clou. Mit den Objekten bei Hitchcock, das belegt nur schon die unentwegt wachsende Literatur über sie, kommt man nicht zu Rande, egal wie ausführlich man ihre Konnotationen aufzulisten versucht. Sie bleiben immer mehr, als was wir über sie zu sagen wissen: endlos überdeterminiert. Demgegenüber scheint der Blick in die Eingeweide der Technik in Dial M for Murder hingegen seltsam arm an Konnotationen. What you see is what you get. Statt Sinnbild basale Hardware. Ohne diese aber gäbe es weder Konnotation noch Denotation, keinerlei Übertragung, weder richtige noch falsche. Sie ist es, die das Kino Hitchcocks antreibt und auf die dieses ultimativ zusteuert: die eigene Filmtechnik als Methode der Ver/Mittlung. Hitchcocks Meisterschaft besteht vielleicht gar nicht in der totalen Kontrolle aller filmischen Mittel, die man ihm so gerne attestiert, sondern vielmehr in ihrer Entfesselung und in der Fähigkeit, jenen Unbestimmtheitsspielraum der Filmmaschine zuzulassen, der es ihr erst gestattet, «für eine externe Information empfänglich zu sein».

Johannes Binotto

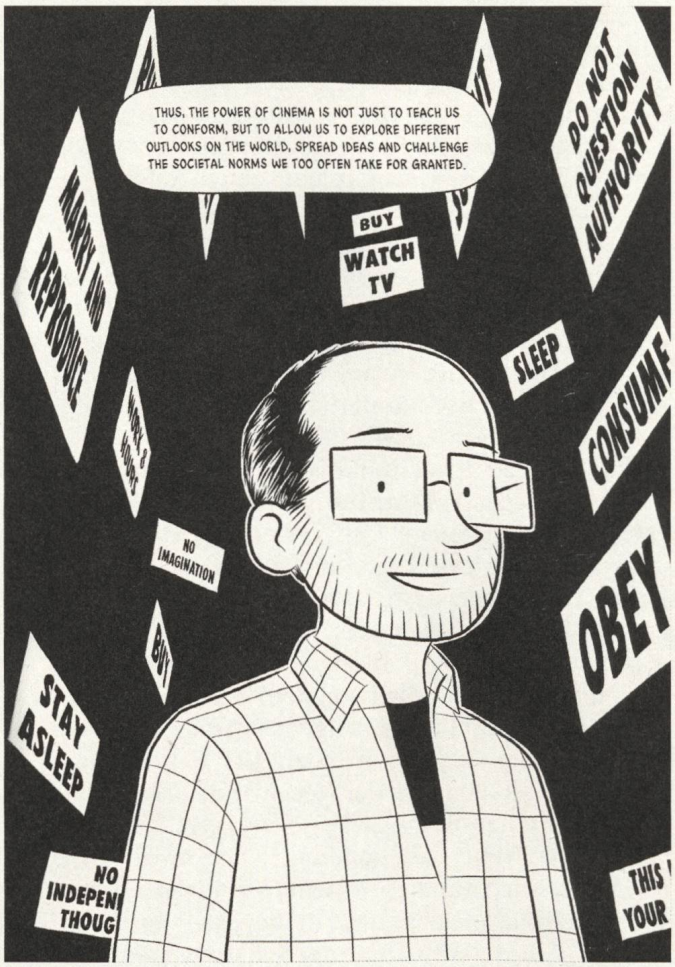
→ Dial M for Murder (USA 1954)
00:40:57–00:41:48

→ Regie: Alfred Hitchcock; Buch: Frederick Knott; Kamera: Robert Burks; Schnitt: Rudi Fehr; Musik: Dimitri Tiomkin. Darsteller (Rolle): Ray Milland (Tony Wendice), Grace Kelly (Margot Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), Anthony Dawson (C. A. Swann), John Williams (Chief Inspector Hubbard)



Graphic Novel

Edward Ross tritt in seinem essayistischen Comic «Filmish» selbst als Erzähler auf. Er nimmt uns mit auf eine Reise durch Theorie und Geschichte des Films. Dabei schlägt er elegant, einleuchtend und doch überraschend Bögen und weckt Neugier auf weniger bekannte Filme.



Eine Schule des Sehens

Selbst nach ausgiebiger Suche lassen sich im Netz keine fotografischen Porträts des schottischen Cartoonisten Edward Ross auffinden. Die Recherche führt auf mannigfache falsche Spuren, denn er besitzt Namensvettern, die in der Hierarchie der Suchmaschinen mindestens ebenso prominente Positionen einnehmen. Auch seine eigene Website hilft nur bedingt, sich ein Bild von ihm zu machen: Das Antlitz, das er sich dort gibt, ist in wenigen knappen, klaren Linien ausgeführt.

Wir müssen uns also notgedrungen der Wahrscheinlichkeit anvertrauen, dass er so ähnlich aussieht wie der Erzähler von «Filmish»: ein Mann von durchaus unbestimmtem Alter mit hoher Stirn, dunklem Bartschatten und einer kurios rechteckigen Brille. In Ross' früheren Alben lag der Haaransatz noch etwas tiefer. In diesem mutet er jungenhaft und arglos genug an, damit es als Bildungsroman durchgeht. Seine Augen mögen kleine Punkte, ihre Schaulust muss jedoch enorm sein. Das ist keine schonungslos entlarvende Maske, wie sie Blutch in «Pour en finir avec le cinéma» aufsetzt. Ross gibt sich nicht als ein Getriebener zu erkennen, sondern als besonnener, umtriebiger Nerd. Auch er nutzt die neunte Kunst zu einer essayistischen Auseinandersetzung mit Historie und Theorie der siebten. Reizvoll ist in der Zusammenschau auch der Vergleich nationaler Temperamente. Der narzisstischen Perspektive des Franzosen setzt der Schotte eine vergnügt aufklärerische entgegen. Bei Blutch ist die grafische Beschäftigung mit dem Kino vor allem eine Frage der Mise en Scène. Er ist den Launen der französischen Cinéphilie innig verbunden. Bei dem systematisch vorgehenden Ross herrscht hingegen die Montage vor; fabelhaft, wie er zuvor zitierte Einstellungen immer wieder aufgreift.

Sein Alter Ego schlüpft auf dieser grafischen Reise in berühmte Rollen, taucht beispielsweise als Nosferatu, Indiana Jones und Yoda auf, klettert wacker Fassaden empor wie Harold Lloyd und tanzt munter im Regen wie Gene Kelly. In erster Linie jedoch ist er den Präsentatoren aus einschlägigen BBC-Dokumentationen nachempfunden, die ihre Zuschauer in unerbittlich gewinnender Manier durch die Kulturgeschichte führen. Ross' treuherzig gelehrigem Erzähler folgt man gern, wenn er Grundzüge und -impulse des Kinos aufzeigt. In wenigen Panels gelingt es dem Zeichner, frühe Strategien des filmischen Blicks und «den unsichtbaren Stil» erhellend darzustellen, mit dem das klassische Hollywood sein Publikum in die Szenerien hineinzog.

Auch strukturell folgt sein Album dem Modell dokumentarischer Anschaulichkeit. Die Seitengestaltung ist flexibel, aber von verlässlicher Ordnung, wenn Ross Filmausschnitte mit Aussagen von *talking heads* montiert. Unermüdlich greift er auf die üblichen Verdächtigen der Filmtheorie zurück; von Christian Metz bis Slavoj Žižek fehlt hier kein Name. Diese temporeiche Kaskade der Verweise und Zitate ist akribisch verankert – der Anhang mit Fussnoten

umfasst geschlagene fünfzehn Seiten. Staubtrocken ist indes keines der sieben Kapitel, die Ross zentralen Themen wie etwa dem Auge, dem Körper oder dem Szenenbild widmet. Mitunter tummelt er sich gar höchst unorthodox in der Filmgeschichte, unternimmt tollkühne Sprünge und schlägt verblüffende Bögen. Wie er im Kapitel über die Filmsprache von der Metz'schen Syntax über das Kuleshow-Experiment zur Autorentheorie gelangt, ist elegant und einleuchtend. Ebenso schlüssig und originell sind seine Überlegungen zur Korrumpierbarkeit des Wortes, die er am Tonfilmkino Chaplins festmacht, zumal an The Great Dictator.

Er hat die Filmgeschichte zu gründlich erkundet, um dem Naheliegenden auf den Leim zu gehen. Es ist ihm hoch anzurechnen, dass er im Kapitel über die Zeit bei der Diskussion über rückwärts erzählte Biografien nicht das offensichtliche Exempel The Strange Case of Benjamin Button bemüht, sondern tiefer in der Filmgeschichte gräbt: Von Oldřich Lipskýs Happy End, einer Trouvaille aus der tschechischen Neuen Welle der Sechziger, haben bislang wohl allenfalls Spezialisten gehört. Ross' Darstellung aber weckt augenblicklich die Neugier.

Auch für ihn ist die Cinephilie durchaus konfliktbeladen, was er sich als höflicher Brite allerdings nicht anmerken lässt: Von einer Zerrissenheit à la Blutch keine Spur. Ob sein Herz wirklich so heftig für das Kino schlägt, wie er eingangs behauptet, bleibt fraglich. Seine Bögen schlägt er nicht unbekümmert, verlässt im Zweifelsfalle nie den sicheren Boden der politischen Korrektheit. Im Licht der Diversity-Debatte, die im Umfeld der diesjährigen Oscars aufflammte, scheint sein strenger Blick auf die filmische Repräsentation von Geschlechtern, Rassen und Minderheiten zwar hochaktuell. Aber zuweilen verwandelt sich der Ideologiekritiker allzu sehr in einen Eiferer, wenn er den allgewaltigen *white male gaze* geisselt.

Das Lustprinzip kommt bei allem pädagogischen Elan nicht zu kurz. Das Kino fungiert für Ross als Teilchenbeschleuniger der Welt- und vielleicht auch Lebenserfahrung. Bislang ist «Filmish» nur auf Englisch erschienen (im Verlag Selfmade Hero), was sich dringend ändern sollte.

Gerhard Midding

→ Edward Ross: Filmish – A Graphic Journey through Film. London, SelfMadeHero, 2015, 192 S., schwarzweiss, Fr. 33.90, € 19.40

Alltag als Form des Widerstands. Oder: Vom Haushalt mit den Bildern

Zum Kino von Chantal Akerman

De l'autre côté (2002)

Eva Kuhn

Wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut der Universität Basel und Mitglied des NFS Bildkritik «eikones». Sie forscht, schreibt und lehrt zum Kino im Spannungsfeld der Künste, zum essayistischen Dokumentarfilm, zur Verbindung von Ethik und Ästhetik und der Frage des Autobiografischen im Film.

Die belgische Filmkünstlerin Chantal Akerman hat in ihren Werken die subtile (Zer-) Störung von Ordnungen, die schleichende Entgleisung der Monotonie zu einem Ereignis werden lassen. Ein Jahr nach ihrem Tod widmen sich ein Symposium und eine Retrospektive ihrem Schaffen.

«Quand on fait du cinéma, faut se lever. Bon, je me lève.»
Chantal Akerman

Brüssel, 6. Juni 1950 / Paris, 5. Oktober 2015. Zwischen diesen Eckdaten erstreckt sich das 65-jährige Leben der Filmkünstlerin Chantal Anne Akerman, die diesem selbst vor einem Jahr ein Ende setzte. Ihr filmisches Œuvre zeugt von einer Sehnsucht nach dem Alltag. Denn Alltag ist nicht selbstverständlich – dies machen ihre Filme deutlich. Gleichförmige Abläufe, Muster, erkennbare Rhythmen, lange Weilen, Wiederholung und Routine bestimmen deren Struktur und Inhalt. Und die Filme handeln von der Störung dieser Rhythmen, sie agieren diese Störung aus. Subtil wird ein Gleichmass ins Wanken, ein Rhythmus ins Stocken gebracht, eine Monotonie entgleist allmählich oder eine Ordnung explodiert, ganz plötzlich. Offen bleibt die Frage nach dem Grund.

Wiederkehrende Strukturen und lange Weilen zeigen sich in Akermans Filmen als jeweils persönliche Formen des Widerstands – je nach Kontext gegen ein Erinnern, gegen ein Vergessen, gegen einen Abgrund, einen Sturz in eine Tiefe, gegen eine autoritäre Macht und gegen Ohnmacht. Filmische Form und existenzielle Fragen, Ästhetik und erzählerischer oder dokumentarischer Inhalt verschmelzen auf verblüffende Weise.

Chantal Akerman hat jüdische Wurzeln – ihre Mutter Natalia ist mit ihren Eltern während des Zweiten Weltkriegs von Polen nach Brüssel geflohen und von da nach Auschwitz deportiert worden. Im Gegensatz zu den Grosseltern hat die Mutter das Lager überlebt. Sie ist die unsichtbare Heldin in Akermans Filmen. Über ihre Geschichte spricht die Mutter nicht. Auch nicht, wenn sie die Tochter in ihrem letzten und intimsten Film No Home Movie (2015) mit ihrer kleinen Kamera erstmals direkt konfrontiert. Ihr schwindendes Leben zeichnet sich ab. Und dazwischen immer wieder Bilder aus der Wüste.

Im berühmten Pyjama-Interview (2011) spricht Chantal Akerman kurz nach ihrem Aufenthalt in Kambodscha vom 4. Buch Mose und den vierzig Jahren, die das jüdische Volk in der Wüste verbracht hat, um die Folgen der Sklaverei nicht mehr tragen zu müssen. Sich Zeit nehmen, um zu vergessen. Im Falle der Lager brauche es dafür, wird gesagt, drei Generationen.

Saute ma ville (1968)

Die geografischen Stationen von Akermans Leben entsprechen den Drehorten und Schauplätzen ihrer Filme. Zum Schluss ihres ersten Films, dem Kurzfilm Saute ma ville (1968), sprengt sie ihren Geburtsort mitsamt sich selbst in die Luft, nachdem sie – noch unter dem Schock von Godards Pierrot le fou – als eine Art Chaplin in ihrer Küche mit Esswaren und Küchenutensilien auf exzessive Weise Unfug getrieben und in der Raserei den Gasherd angezündet hat. Die Explosion oder auch der Ausbruch aus der Enge wird durch einen Brief verursacht, der Flammen fängt. Der Brief wird Leitmotiv in ihrem Schaffen, er ist auch ein Trick: Er bringt einen Anderen oder eine Andere von anderswo ins Hier und Jetzt hinein und schafft im begrenzten Raum und im kadrierten Filmbild eine Öffnung, eine Lücke, ein geheimes Schlupfloch in die Weite.

Nach Saute ma ville verlässt Akerman Brüssel, studiert kurz an der Haute école des Arts du Spectacle in Paris und besucht jede Woche die Veranstaltungen des Philosophen Emmanuel Lévinas, der an der Ecole Normale Israélite Orientale Bibelverse kommentiert und die Kunst des Infragestellens und der Widerrede praktizierend lehrt. Aufgrund seiner Erfahrung des Holocaust gibt er das Verhältnis des Menschen zum Anderen auf neue Weise zu bedenken. An die Stelle von abstrakten, übergreifenden ethischen Normen stellt er die direkte Begegnung mit dem Anderen. Denn – so Lévinas – im Antlitz des Anderen spricht uns seine Schutzlosigkeit an und ruft uns zur Verantwortung. Diese Ethik spricht aus der Ästhetik von Akermans Filmen. Eine zurückhaltende, doch präsente Kamera zeigt die Figuren ihrer Filme meist in frontaler Ansicht, als Gegenüber, manchmal in leichter Untersicht, und gibt ihnen – damit sie sich entfalten und auch mit der Kamera interagieren können – Raum beziehungsweise Zeit, viel Zeit.

Im Alter von zweiundzwanzig Jahren geht Chantal Akerman nach New York, und von da an pendelt sie zwischen den Städten. Sie ist Grenzgängerin in vielerlei Hinsichten. Auch ihre Arbeit bewegt sich im Dazwischen – zwischen Dokumentation und Fiktion, zwischen Drama und Komödie, zwischen Literaturverfilmung und Musical, und seit ihrer filmischen Installation D'Est: au bord de la fiction (1995) auch zwischen Kino und Ausstellungsraum. Besonders prägnant kommt das Thema des Grenzgangs in ihrem dokumentarischen Essayfilm und der Installation De l'autre côté (2002) zum Ausdruck – gerade wegen der Unsichtbarkeit seiner Protagonisten. Der Film fasst die lebensgefährliche Grenzpassage Mexiko-USA nicht als *Aktion* ins Auge, sondern untersucht den *Zustand* der Landschaft, der Grenzbewohner und der Hinterbliebenen.

Verbunden mit der Frage nach der Möglichkeit des Alltags kehren in Akermans Œuvre die dialektischen Spannungen von zu Hause und unterwegs, von Verwurzelung und Migration, von Ruhe und Bewegung, Stillstand und

D'Est (1993)

Rastlosigkeit wieder. Einige Jahre vor De l'autre côté entstanden die essayistischen Dokumentarfilme D'Est (1993) und Sud (1999) und einige Jahre danach Là-bas (2006), ein Film in Tel Aviv. Bereits die Titel operieren wie Wegweiser. Die Menschen sind in Akermans Filmen neben ihrer körperlichen Präsenz immer auch Vektoren und Koordinaten im Raum. Zwischen frei flottierender Bewegung und Stasis im Sinne von Stauung befinden sich die Protagonistinnen und Protagonisten von D'Est (1993) – Passanten im öffentlichen Raum, denen Chantal Akerman und ihr kleines Team auf ihrer Reise von der ehemaligen DDR über Polen nach Russland mit zum Bild parallelen Kamerafahrten und fixen Einstellungen begegnet. Der Film lotet die Auswirkungen des Zerfalls der Sowjetunion und der politischen Umwälzungen nach 1989 auf den Alltag der Menschen aus. Diese warten an Bushaltestellen, in Wartesälen, gehen auf der Strasse durch den Schnee, bilden Schlangen und Ansammlungen in Bahnhofshallen, trotzen mit ihren Mienen und den dicken Pelzmänteln dem eisigen Wind. Im besinnlichen Rhythmus des Films erhalten die einzelnen Figuren je eigene Fenster für eine zufällige oder gewählte Pose, für einen Augenaufschlag in die Kamera, für einen mürrischen Blick. Alle sind sie Träger ihrer eignen, realen Geschichte und zugleich Figuren für die fiktiven Geschichten des Kinos.

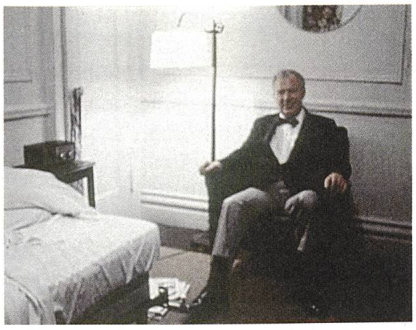
Im Anthology Film Archive in New York, damals noch an der 425 Lafayette Street, vertieft sich die junge Chantal Akerman zu Beginn der siebziger Jahre ins experimentelle Filmschaffen: entdeckt die Tagebuchfilme von *Jonas Mekas* beispielsweise, das stark auf den Körper und seine Bewegungen bezogene Filmschaffen von *Yvonne Rainer* und den strukturalistischen, programmatischen Film. Insbesondere dank *Michael Snows* Filmen, die ein formales Prinzip mit Restelementen der Realität verklammern und den Zuschauer trotz ihres abstrakten Charakters in einen aufgeladenen Zustand des Suspense versetzen, wird Akerman bestärkt in ihrem Vertrauen in die darstellenden Mittel, die affektive Kraft des stummen Bildes und in die vielfältigen Möglichkeiten des Tons jenseits einer erklärenden Funktion.

La chambre (1972) ist nach Saute ma ville ein zweites kurzes Kammerspiel, in dem die Kamera wie ein rotierender Zeiger in mehreren langsamen Rundschwenks in einem unaufgeräumten Zimmer um eine wie eine Skulptur auf ihrem Bett liegende Frau kreist und – ohne Schnitt – immer wieder neue Bezüge zwischen Requisiten und Figur herstellt.

Nicht mehr die kreisende Bewegung um die eigene Achse, sondern die lang anhaltende, fixe Einstellung und das Travelling – die gleichmässige Kamerafahrt entlang einer bildparallelen Achse – bestimmen die malerischen Lichträume von Hotel Monterey (1972) und sind wegweisend für Akermans künftige Arbeiten. In Hotel Monterey werden sowohl ein Raum – ein Hotel am Upper Broadway in New York – wie auch die Dauer einer Nacht vermessen, verpackt in eine Stunde Filmlänge. Der Film beginnt mit der Dämmerung in der Lobby des Hotels und steigt von Etage zu Etage, über die Treppe und mit dem Lift nach oben – bis zum Morgengrauen über den Dächern. Anders als die Protagonisten und Protagonistinnen der New Yorker Avantgardefilmszene wird Chantal Akerman die strenge filmische Form, die Perfektion von Komposition und Rhythmus mit erzählerischen und dokumentarischen Absichten verbinden. In dieser Verbindung besteht ihre Kunst.

Vor diesem Hintergrund wirken ihre beiden experimentellsten Filme La chambre und Hotel Monterey wie künstlerisch perfektionierte Location Scoutings oder formvollendete Studien im filmischen Vermessen von Räumen, in denen reale oder fiktive Geschichten ihren Lauf nehmen könnten. Mit diesen beiden Kunststücken der Kameraarbeit – Studien in Echtzeit und Untersuchungen der Frage, wie das Andauern eines

La chambre (1972)



Hotel Monterey (1972)

bewegten Bildes den betrachtenden Körper affiziert und Emotionen provoziert – begann Akermans langjährige Zusammenarbeit mit der Kamerafrau *Babette Mangolte*.

Kein Film von unterwegs und keine temporäre Unterkunft wie das Hotel, vielmehr wahrlich ein Zuhause findet sich in der Nummer 23 am Quai du Commerce in Brüssel. Hier wohnt Jeanne Dielman, gespielt von *Delphine Seyrig*. Aufgrund ihrer Hauptrollen in L'année dernière à Marienbad (1961) von Alain Resnais und Baisers volés (1968) von François Truffaut war Seyrig im Produktionsjahr von Akermans monumentalem Meisterwerk und längstem Kammerspiel Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) bereits ein Star des französischen Autorenkinos.

Jeanne Dielman ist Mutter eines jugendlichen Sohnes und von Beruf Hausfrau. Weil sie verwitwet ist und für ihren Beruf kein Geld erhält, empfängt sie in ihrer Wohnung jeden frühen Abend einen Freier. Während des Beischlafs kochen die Kartoffeln fürs Abendessen. Die Einkünfte legt Jeanne in die grosse weisse Suppenschüssel auf dem Esstisch in der Stube. Durch das Zusammenspiel von Licht, Kadrage und Dekor erscheint das ökonomische Zentrum ihres Haushalts wie ein Stillleben aus der niederländischen Feinmalerei des 17. Jahrhunderts. Überhaupt: Wo die Kamera auch hinschaut, bilden sich in der von Frau Dielman sorgsam unterhaltenen Wohnung Tableaus, Genremalereien in Bewegung. Der Film besteht aus lauter festen Einstellungen, in deren Rahmen sich Frau Dielman – sowohl Person wie auch abstrakte Form – äusserst bildbewusst bewegt. Mit dem Lichtschalter bestimmt Jeanne selbst über ihre Sichtbarkeit im Film und über Hell und Dunkel überhaupt. Licht an, wenn sie den Raum betritt, Licht aus, wenn sie den Raum verlässt – haushalten, auch mit der Energie. Durch die Art und Weise, wie sie ihren Haushalt führt, bestimmt sie über die filmische Form. Oder etwas komplizierter ausgedrückt: Durch die Präzision, mit der die Regisseurin und die Schauspielerin die Figur Dielman ihre Zeit und ihren Raum gestalten lassen, geben sie dieser Frau die Regie in die Hand – die Regie über den Film über sie selbst. Dieser Kniff ist nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch und ethisch fulminant. Frau Dielman trägt hochhackige Schuhe – ihre Schritte auf dem Holzboden formen sich zu einem je nachdem beschwingten oder hämmernden Rhythmus. Jeanne nimmt ein Bad, wäscht sich gründlich und putzt danach energisch die Wanne. Der Sohn kommt von der Schule heim, zwei Küsschen auf die Wange. Wiederum als Akt der Komposition deckt Jeanne Dielman liebevoll den Tisch.

Mutter und Sohn löffeln die ganze Suppe aus, reden ein paar Worte und danach gibts den Hauptgang: Kartoffeln mit Fleisch. Jeanne räumt ab, der Sohn macht Hausaufgaben, sie hört ihm bei seinen Fragen zu und strickt an seinem braunen Pullover – zum Zeitvertreib und gegen den Horror Vacui. Das Strickheft konsultiert sie wie eine Partitur. Etwas später holt sie aus ihrer Tasche einen Brief von ihrer Schwester aus Kanada. Sie öffnet ihn: «Je te le lis» und liest drauflos wie nur eine Schauspielerin lesen kann – mit langem Atem, leicht, beschwingt, perfekt rhythmisiert. Diese Performance fordert in ihrer Künstlichkeit den Realismus des Films heraus. Und in genau dieser Verbindung von Artifizialität und Realität liegt diese hohe Kunst. Durch die Langsamkeit der Erzählung oder aber Schilderung (niederländisch *schilderkunst*: Malerei) vergrössern sich die kleinen Gesten und werden zu Andockstellen für unsere eigenen Erinnerungen. Alle scheinen wir sie irgendwie zu kennen: diese Mutter, Grossmutter, Urgrossmutter, Schwiegermutter oder Tante mit ihren spezifischen Gesten. Die bestimmte Art, wie sie mit ihrer Hand das Deckbett glättet, oder die Flinkheit, mit der sie die Bluse zuknöpft.

Todd Haynes und Gus Van Sant erinnern sich in einem Gespräch an die Wucht, mit der dieser Film – «ein Erlebnis, das nie endet» – Mitte der siebziger Jahre eingeschlagen hat, und erzählen von der Korrespondenz mit ihren eigenen Kindheitserinnerungen an ihre Mütter.

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles handelt von und an drei Tagen und dauert drei Stunden. In seiner narrativen Entwicklung folgt dieser Film, der zunächst an alles andere als einen Hollywoodfilm denken lässt, dem Schema Ordnung – Störung – Wiederherstellung der Ordnung. Damit reflektiert er die Dreiaktstruktur, die als Paradigma des idealen Drehbuchaufbaus einen der zentralen Grundpfeiler der klassischen Drehbuchtheorie und des konventionellen Erzählfilms, insbesondere des Dramas darstellt.

Nach einem abendlichen Spaziergang geht man ins Bett. Aus dem Sessel in der Stube wird ein Bett herausgeklappt, hier schläft der Sohn. Nach der Körperpflege vor der türkisgrünen Tapete, die an Hitchcocks Vertigo erinnert, legt sich auch Jeanne ins Bett. «Fin du Premier Jour». Auf das Ende des ersten Tages folgt ein Schnitt, und es ist früher Morgen. Jeanne steht auf, bereitet noch im Morgenrock das Frühstück zu, spült Geschirr mit dem Rücken zu uns. Anders als die klassische Rückenfigur zeigt das Bild keinen eröffnenden Blick in die Weite, sondern einen Blick gegen die opake Wand. Jeanne macht die Betten, nimmt Geld aus der Haushaltskasse und fährt einmal mehr mit dem vergitterten Lift nach unten auf die Strasse – zum Einkauf für das Mittagessen. Wieder zu Hause angekommen knetet sie Fleisch für die Bouletten. Sie knetet lange, zu lange vielleicht. Ist es hier, wo das Unheimliche erstmals in dieses Heim einbricht? Spätestens am Abend des zweiten Tages wird deutlich, dass der Rhythmus des Films ins Stocken und Jeanne Dielmans Alltag aus den Fugen gerät. Nach der Verabschiedung des Kunden vergisst sie, den Deckel auf die Suppenschüssel mit dem Geld aufzusetzen – der erste Wendepunkt im Drama. Die Kartoffeln verkochen und ihr Zeitplan gerät durcheinander, weil sie neue Kartoffeln kaufen muss. Zweimal statt einmal drückt sie den Knopf, um den Lift hochzuholen, und etwas fahrig geht sie in die Stadt. Später vergisst sie, das Licht im Flur auszumachen und das Fenster zu schliessen. Der Kaffee schmeckt bitter, sie leert ihn weg und kocht neuen. Mit ihrer Zeit weiss

Frau Dielman nichts mehr anzufangen, die lange Weile wird zur Langeweile. Während die neuen Kartoffeln kochen, wartet sie, bis sie gar sind, und wir warten mit ihr. Den Brief an die Schwester beginnt sie immer wieder von vorn – sie scheint den Schwung nicht zu finden und vergeudet Papier. Die perfekte Oberfläche, die sich in der ersten Hälfte des Films mit Spannung gehalten hat, die Frau Dielman mit ihrem präzisen Timing aufrechterhalten hat, droht einzubrechen. Auszumachen ist ein Brodeln unter oder hinter der Oberfläche, eine unartikulierte Tiefe. Was bedrückt Jeanne Dielman? Der Gasofen neben dem Bett des Sohnes erscheint nun plötzlich bedrohlich.

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)

Ein Grund für die spezifische Spannung dieses Films, die sich als Form der Oberflächenspannung fassen lässt, ist der sparsame Umgang mit Informationen. Und dies ist wiederum eine Eigenart aller Filme von Chantal Akerman. In Bezug auf den in der Erzähltheorie als *range of knowledge* (Wissensbreite) bezeichneten Wissensstand des Zuschauers hinsichtlich der Erzählung und ihrer Figuren sind wir reichlich aufgeklärt. Wir kennen die genauen Koordinaten in Jeannes Wohnung, die detaillierten Abläufe ihres Tages, wir kennen ihre Kleidung, ihre Haltung, ihre Gesten bis ins Kleinste – wir wohnen ihr wortwörtlich bei und gewinnen sie dadurch lieb, wie die Figuren einer Serie, mit denen wir viel Zeit verbringen. Diese Informationen können wir den malerischen Tableaus und dem Rhythmus ihrer Aufeinanderfolge entnehmen, den Untiefen des Bildes gewissermassen. Wir erhalten jedoch nahezu keine Informationen über die psychologische Tiefe der Figuren und der erzählten Geschichte, was einer geringen Wissenstiefe (*depth of knowledge*) gleichkommt. Wir hören von einer Schwester in Kanada und sehen Frau Dielmans Sohn, ansonsten wissen wir nichts. Weder haben wir Angaben zu ihrer Biografie, noch kennen wir ihre Motivation oder ihre Pläne für die Zukunft.

Frau Dielmans Geschichte und die Geschichte ihrer Nachbarin, die Geschichte aller Figuren aus Akermans Filmen ist verkörpert und dadurch verinnerlicht. Geschichte steckt als Erfahrung in den Menschen. Chantal Akermans Filme sehen die Symptome dieser Erfahrungen auf den Oberflächen der Welt – auf den Gesichtern, den Körpern, den Landschaften, den Strassen der Städte und den Fassaden der Häuser. Und zugleich führen ihre Filme uns die Kraft vor Augen, mit der die Menschen gegen diese Erfahrungen Widerstand leisten. Auch die Nachbarn auf den Balkonen des gegenüberliegenden Hauses der Wohnung in Tel Aviv leisten diesen Widerstand gegen die Gewalt der Geschichte – indem sie reden, rauchen, sitzen, trinken und ihre Pflanzen giessen. Oder aber filmen, wie das Subjekt und die Autorin des dokumentarischen Essays Là-bas. Mit «Là-bas» bezeichnen die jüdischen Belgier und Franzosen das gelobte Land. Der Film besteht aus einer Aneinanderreihung von leicht variierenden Einstellungen aus dem mit einer filigranen Jalousie verhangenen Fenster einer Wohnung. In diesem Raum verbinden sich die Stimme der sich darin aufhaltenden Filmemacherin – mal telefonierend, mal im Voice-over reflektierend – mit den Alltagsgeräuschen der Strasse. Im Gegensatz zu Hitchcocks Rear Window ging der Knall und Mord dem Film voraus – ein Bombenattentat, und viele weitere Attentate sind auf den Film gefolgt. Von den Ereignissen berichten die Medien.

In Akermans Film kommt die grosse Geschichte in maximal reduzierter und maximal introvertierter Form zum Ausdruck. Durch diese Reduktion wird der Film als die Membran erkennbar, auf der innen und aussen, privat und öffentlich, (Auto-)Biografie und Weltgeschichte aufeinandertreffen. Der Film als materiell konkretes, audiovisuelles Wahrnehmungsangebot erweist sich in diesem puristischsten Film von Chantal Akerman als die Schnittstelle, an der all diese Gegensätze konvergieren. ×

→ Internationales Symposium: 20.–22. Oktober 2016.

«Zur Schwierigkeit des Vergessens. Das Kino und die künstlerischen Verfahren von Chantal Akerman (1950–2015)». Eine Kooperation des Medienwissenschaftlichen Instituts, des NCCR eikones und des Stadtkino Basel (Konzeption: Ute Holl und Eva Kuhn). https://eikones.ch

Mit Beiträgen von: Babette Mangolte (New York, USA), Claire Atherton (Paris, F), Ivone Margulies (New York, USA), Griselda Pollock (Leeds, UK), Maureen Turim (Gainesville, USA), Heike Klippel (Braunschweig, DE), , Cécile Tourneur (Paris, F), Eva Meyer (Brüssel, BE), Mathias Lavin (Paris, F), Karola Gramann (Hamburg, DE), Alisa Lebov (London, UK), Ute Holl (Basel, CH) und Eva Kuhn (Basel, CH)

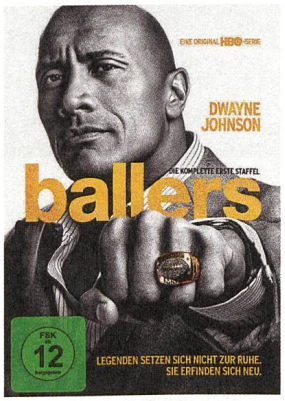
→ Das Stadtkino Basel zeigt im Oktober eine Retrospektive. www.stadtkinobasel.ch

Là-bas (2006)

3 DVDs
2 Bücher

DVD →

Grosse Jungs I: Hüne mit Herz



Ballers (Season 1) (Stephen Levinson, USA 2015) Format 1:1.78, Sprache: Englisch oder Deutsch, Untertitel: Deutsch u.a., Vertrieb: HBO

Seit fast zwei Jahrzehnten ist der amerikanische Bezahlsender HBO nun die Galionsfigur im Bereich des *quality tv*: The Sopranos, Six Feet Under, Boardwalk Empire, Game of Thrones, Girls, True Blood, The Wire – um nur die bekanntesten Serien zu nennen – haben nicht nur zu einer erstaunlichen Aufwertung des Formats beigetragen, sondern auch dazu geführt, dass sowohl Regisseure als auch Schauspieler aus dem Kinobereich reihenweise ins Fernsehen abwandern. Insbesondere ist diese Emigrationswelle längst zur Normalität geworden und hat zahlreiche Nachahmer auf den Plan gerufen. Dennoch ist Vorreiter HBO nach wie vor für Überraschungen gut.

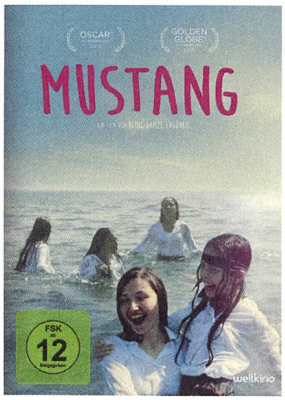
Denn die Hauptrolle der von *Stephen Levinson* kreierten neuen Comedyshow Ballers spielt – ausgerechnet – *Dwayne Johnson*, Wrestling-Star in dritter Generation und Hauptdarsteller in Actionfilmen wie Hercules (2014), San Andreas (2015) und mehreren Streifen der Fast and Furious-Reihe. Dieser Berg von Mann, der darüber hinaus studierter Kriminologe ist, spielt in Ballers Spencer Strasmore, einen ehemaligen Football-Star, der sich als Finanzberater durchschlägt und die strapazierten Konten seiner jungen, noch aktiven Kollegen vor deren Inhabern schützt. Als väterlicher Freund versucht er, seine kapriziösen Kunden mit liebevoller Strenge in Schach zu halten, und muss dabei an allen Ecken und Enden Schadensbegrenzung betreiben. Das ist auch nötig, denn die Football-Kraftpakete mögen Götter der Stadien sein, doch jenseits des Spielfelds sind sie einfach nur grosse Jungs. Sie haben den Sprung ins Erwachsenenalter bei Weitem noch nicht geschafft und daher auch nicht den leisesten Schimmer, wie sie mit den Herausforderungen des Lebens umgehen sollen.

Überraschende Wendungen des Drehbuchs sucht man in Ballers vergebens, doch darauf sind die 25-minütigen Folgen auch gar nicht angelegt. Und von den Regeln des American Football braucht man als Zuschauer gottlob nichts zu verstehen, denn auch darum geht es letztlich nicht. Stattdessen setzt sich die Serie zum Ziel, auf augenzwinkernde Weise Einblick in eine Welt zu gewähren, die in Wahrheit alles andere als komisch ist. Eine Welt, in der aber auch wirklich alles dem grossen Business geopfert wird; in der horrende Millionenbeträge hin- und hergeschoben werden, als wäre es nichts; in der das Verfügen über möglichst extravagante und – natürlich – sündteure Statussymbole unumgänglich ist; in der schliesslich die Sportler selber nur als sichtbare Marionetten fungieren, in deren Kielwasser sich eine unsichtbare Armada von Anwälten, Finanzberatern und Medienschaffenden bewegt, die alle das grosse Geschäft wittern und in unguter gegenseitiger Abhängigkeit verstrickt sind. Von diesen Schattenseiten erzählt Ballers freilich in ausschliesslich heiterem Tonfall. Dass es gelingt, liegt nicht zuletzt an Dwayne Johnson, auf den die Serie so akkurat zugeschnitten ist wie die Massanzüge, die er trägt. Und an seinem sicheren Gespür für Selbstironie, das er spätestens in Michael Bays Krimikomödie Pain & Gain (2013) an der Seite von *Mark Wahlberg* unter Beweis gestellt hat – der übrigens (auch das eine für HBO untypische Besetzung) in Ballers als ausführender Produzent mitwirkt.

Philipp Brunner

DVD →

Unfreiheit hoch 5



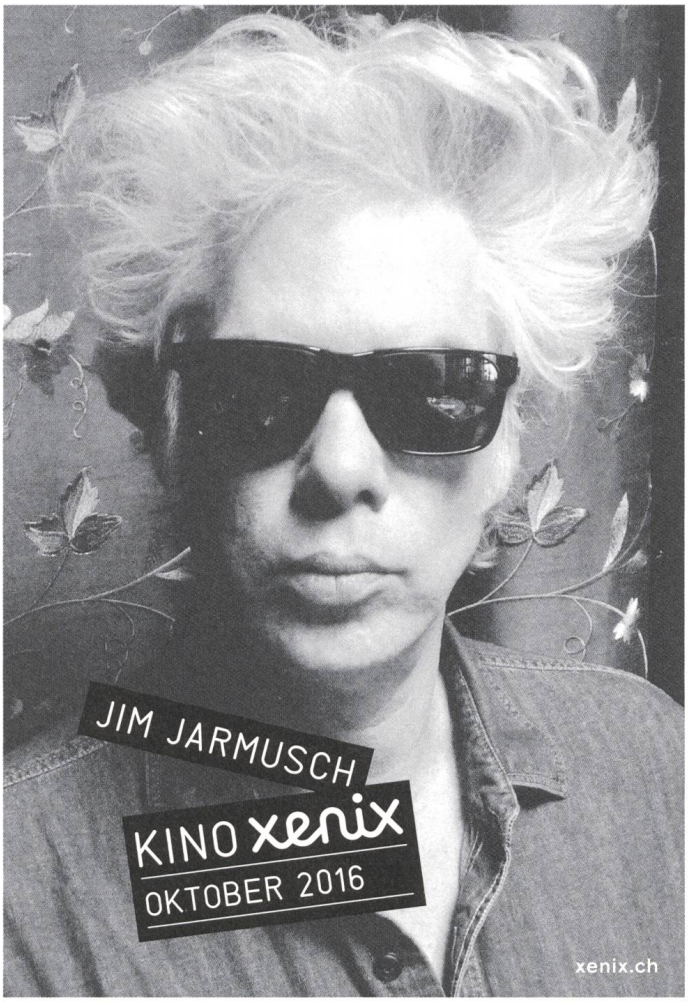
Mustang (Deniz Gamze Ergüven, Türkei, Frankreich, Deutschland 2015) Format: 1:2,40 (anamorph), Sprachen: Deutsch, Türkisch; Untertitel: Deutsch, Vertrieb: Weltkino

Die Türkei bildet ein Scharnier zwischen Europa und dem Mittleren Osten, zwischen Freiheit und Repression. Diese geopolitische und soziale Lage schlägt sich ganz in Mustang nieder, dem ersten Spielfilm von *Deniz Gamze Ergüven*. Gedreht wurde der Film in der Nähe von Trabzon, einer Stadt, die als kommerzielle Brücke zwischen dem Orient und dem Okzident lange das Scharniergelenk der ganzen Welt war. Die fünf Protagonistinnen des Films sind zudem an einem neuralgischen Punkt in ihrem Leben, zwischen der sorglosen pubertären Lebenslust und der Last, die ihre soziale Rolle als erwachsene Frauen mit sich bringt und die in diesem Dorf in der tiefsten Türkei so eng und unmenschlich definiert ist.

Die Geschichte entspinnt sich in einem gediegenen Tempo, trotz einer viel zu hektischen Kamera, die etwas naiv versucht, die Frische der jungen Frauen zu evozieren, und damit unnötigerweise die Zuschauer ermüdet. In der filmischen Erzählung, die jederzeit durch ihre Glaubwürdigkeit überzeugt, zeigt sich jedoch Ergüvens grosses Talent.

Im Vergleich zum aussergewöhnlichen, aber kritischen Köpek von Esen Işik nimmt Mustang eine etwas optimistischere Sicht auf die Türkei ein: «Gerettet» werden am Schluss die beiden jüngsten Mädchen dank der geistigen Öffnung, wie sie in Istanbul doch möglich ist. Diesem Hoffnungsschimmer sind als gewichtiger Gegensatz die Demütigung der Frauen und die Machokultur gegenübergestellt, die der Film anprangert. Allzu oft bleibt in einem Kino, das dazu tendiert, den Okzident durch eine mythologische Brille zu sehen, die Polarisierung zwischen Freiheit und den sozialen Regeln in

Anzeige



Anzeige

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

Filmpromotion

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

einem Gut-Böse-Schema stecken, das Thema sollte jedoch mit mehr Komplexität angepackt werden. Im Fall von Mustang und dem Thema «Frauen in der Türkei» lässt sich jedoch durchaus behaupten, dass man sich diese Klarheit und Eindeutigkeit durchaus erlauben darf. Ein Film wie Mustang, der zu berühren weiss, ohne die Kraft des Realismus zu verlieren, ist deshalb ganz besonders wertvoll. Man kann nicht genug oft darauf hinweisen, wie sehr die Konflikte im Mittleren Osten mit dem Konflikt zwischen Mann und Frau zusammenhängen, der weit davon entfernt ist, eine friedliche Lösung zu finden.

Giuseppe Di Salvatore, Filmexplorer.ch
(aus dem Französischen von Tereza Fischer)

Buch →

Entdeckerfreude, halbherzig

Claudia Dillmann, Olaf Möller (Hg.): Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963. Frankfurt am Main, Deutsches Filminstitut (DIF), 2016. 416 S., Fr. 27, € 24,80 (auch als englische Ausgabe erschienen)

Ja, es stimmt, der bundesdeutsche Film der fünfziger Jahre hat einen schlechten Ruf, die Worte des Oberhausener Manifests von 1962 mit seiner Polemik gegen «Papas Kino» haben sich viele bequem zu eigen gemacht, insofern war die diesjährige Retrospektive des Filmfestivals von Locarno ein bemerkenswertes Ereignis – eines mit Nachwirkung, da die Filme ab Herbst in verschiedenen deutschen Städten, später auch im Ausland zu sehen sind; in der Schweiz stehen sie in Zürich im Filmpodium, in Bern im Kino Rex und in Lausanne in der Cinémathèque suisse auf dem Programm.

Ein monolithischer Block ist das Kino der Ära Adenauer tatsächlich nicht. Spätestens seit Ende der siebziger Jahre haben es einzelne Kritiker und Kinos wiederentdeckt, wurden Filme wie die von Georg Tressler (der mit Die Halbstarken, Endstation Sehnsucht und Das Totenschiff gleich drei aufregende Werke inszenierte) oder von Will Tremper (Die endlose Nacht) gewürdigt.

Dem Kino dieser Zeit nähern sich in dieser Publikation 32 Texte an, manche voller Enthusiasmus, die meisten in eher nüchternem Tonfall, manche auch mit der Skepsis, ob nicht doch vieles zu Recht verdammt wurde.

Aufschlussreich sind die eingangs skizzierten Produktionsbedingungen, samt dem Hinweis, dass man es eben nicht – wie in Hollywood – mit einer perfekt funktionierenden Industrie zu tun hatte, sondern mit einem System, in dem die Stars und die Verleiher das Sagen hatten. Verblüfft liest man, dass Debra Paget für ihre Rolle als Tempeltänzerin in Fritz Langs Der Tiger von Eschnapur eine höhere Gage erhielt als der weltberühmte Regisseur.

Einzeldarstellungen gelten Regisseuren wie Frank Wisbar, Victor Vicas, Robert Siodmak (eine eher lustlose Zusammenfassung der verdienstvollen Monografie desselben Autors), den Avantgardefilmern Peter Weiss und Franz Schömbs und dem Animationsfilmer Hans Fischerkoesen, Genres wie dem Heimat- und dem Kriminalfilm, dem Melodram, dem Animations- und dem Kriegsfilm (wobei der Text nach einer interessanten Einleitung doch sehr an den Plots hängenbleibt). Bislang wenig bearbeitetes Terrain wird betreten mit einem Text über die Regisseure von Kompilationsfilmen, spannend auch Texte über (mehr oder weniger) Trivialliteraten wie Konsalik, Kirst und Simmel, über die Gestaltungsmöglichkeiten der Kameraarbeit, vor allem aber über die starken Frauen im Kino dieser Jahre. Mehrere Texte beschäftigen sich mit den Verbindungen von und nach draussen: das Scheitern von deutsch-deutschen Koproduktionen und der Blick, den DDR-Filme auf die Bundesrepublik richteten (gerade im Hinblick darauf, dass sie dort nicht gezeigt werden konnten), der erstaunliche Erfolg deutscher Filme in Finnland, die bizarren Bilder, die das italienische Kino von Deutschen entwarf, oder auch der Erfolg deutscher Darsteller im Ausland.

Der Band ist anregend, zweifellos, einige grosse Irritationen jedoch bleiben. Zwar wird auf die Ausstellung und den Katalog «Zwischen Gestern und Morgen» (1989) verwiesen (der stammte ebenfalls vom Frankfurter Filmmuseum), andere Texte jedoch bleiben unerwähnt, ich denke da an die drei Hefte «Nicht mehr fliehen. Kino der Ära Adenauer», die Ulrich Kurowski und Thomas Brandlmeier beim Münchner Filmmuseum (1979–82) publiziert haben, an Claudius Seidls «Der deutsche Film der fünfziger Jahre» (1987), vor allem aber an Fritz Göttlers dichte, assoziationsreiche Würdigung der Epoche in «Geschichte des deutschen Films» bei Metzler (1993). Eine Bibliografie enthält der Band nicht, ungewöhnlich für die Publikation eines Filmarchivs.

Dass *Dominik Graf* Raum braucht, weiss man – aber er füllt ihn auch ein weiteres Mal mit einem Text (über «einige Männerbilder und ihre Darstellungsstile im westdeutschen Nachkriegsfilm»), den man mit grossem Erkenntnisgewinn liest, zumal sein Ansatzpunkt, «man muss in die Details der Filme selbst gehen», ein begrüssenswertes Credo ist. Längenmässig am anderen Ende steht unter anderem ein Text über «Junge deutsche Literatur und die Filmindustrie». Der beschränkt sich auf drei Beispiele, lässt den Leser allerdings im Unklaren darüber, ob das eine Auswahl ist oder ob es nicht mehr gab – gegensätzlich dazu *Chris Fujiwara*, der seinem Text über die Bundesrepublik in britischen und amerikanischen Filmen eine Titelliste von Filmen beifügt, die er nicht behandelt. Der ebenso kurze Text über den Heimatfilm bietet die im Untertitel angekündigte Systematisierung, und wir entnehmen ihm die bemerkenswerte Zahl, dass die 300 Heimatfilme, die zwischen 1947 und 1960 im deutschsprachigen Raum hergestellt wurden, fast ein Viertel der Gesamtproduktion ausmachten – aber damit ist er auch schon zu Ende. Heisst das, dass mit der empirischen Untersuchung «Der deutsche Heimatfilm» (1973) von Willi Höfig dazu schon alles gesagt ist? Ist der eindrucksvolle Rosen auf dem Heidegrab (von dem man hier nur erfährt, er sei «düster») die grosse Ausnahme in diesem Genre? Oder ist dessen auf dieses Genre spezialisierter Regisseur Hans H. König ein verkannter «Meister» (wie in der Einführung zu diesem Film in Locarno verkündet)?

Exzellent gelungen ist die Auswahl der 270 Abbildungen. Es lohnt sich auch, anhand des Registers einzelnen Filmen nachzuspüren: So wird Fünf unter Verdacht (1950) im Kapitel über den Kriminalfilm als «unauffälliger Start» abgetan, an anderen Stellen allerdings gewürdigt als «einer jener frühen Filme, die noir sind» beziehungsweise mit der Neugier weckenden Charakterisierung bedacht: «Die Schuttschwaden des Trümmerfilms sind zwar verzogen, da stülpt sich Unsicherheit mit den wiederaufziehenden Nebeln des Poetischen Realismus und dem Schattenwurf von Nachkriegs-Noir übers Genrekino.»

Frank Arnold

DVD →

Grosse Jungs II: Majestätsbeleidigung à la Rogen

The Interview (Seth Rogen, Evan Goldberg, USA 2014), Format 1:2.40, Sprache: Englisch oder Deutsch, Untertitel: Deutsch u.a., Vertrieb: Columbia Pictures

Die Satire gilt seit je als guter Indikator dafür, wie es um die Meinungsfreiheit steht. Ist jene bedroht und zielt die Satire auf das Staatsoberhaupt im eigenen Land, dann schreitet in der Regel die Zensur ein. Macht sie sich jedoch über einen ausländischen Würdenträger lustig, kann es zu diplomatischen Verstimmungen kommen. Die Affäre um Jan Böhmermanns Fernsehbeitrag über Erdoğan im Frühling dieses Jahres ist dabei nur das jüngste Beispiel.

Ungleich handfestere – und zugleich filmreife – Konsequenzen provozierte vor zwei Jahren The Interview von *Seth Rogen* und *Evan Goldberg*. Noch bevor der Film am 25. Dezember 2014 in die Kinos hätte kommen sollen, beschwerte sich der nordkoreanische UNO-Botschafter, der die Veröffentlichung des Films tatsächlich als Kriegshandlung und Terrorismus bezeichnete. Im November folgte ein Hackerangriff auf Sony Pictures, in dessen Verlauf nicht nur die Daten des Films gestohlen, sondern auch Anschläge auf Kinos angedroht wurden, falls der Film aufgeführt würde. Sony verzichtete daraufhin auf eine herkömmliche Auswertung, zeigte den Film lediglich in wenigen Sälen, um ihn danach direkt online sowie auf Bluray und DVD herauszubringen, die nun auch hierzulande greifbar sind.

Vor diesem Hintergrund nimmt sich die reichlich abgedrehte Handlung von The Interview geradezu harmlos aus: *James Franco* und Seth Rogen spielen Dave Skylark und Aaron Rapaport, die Macher einer ebenso trashigen wie erfolgreichen Talkshow, deren Ziel es ist, möglichst saftige Details aus dem Leben ihrer prominenten Gäste ans Licht zu zerren. Als sich der nordkoreanische Diktator Kim Jong-un als heimlicher Fan der Show zu erkennen gibt und erst noch einem Live-Interview zustimmt, wähnen sich Skylark und Rapaport im siebten Medienhimmel. Doch ganz so einfach wird ihnen die Sache dann doch nicht gemacht. Denn natürlich hat auch die CIA davon Wind gekriegt und verlangt nun von den beiden, dass sie den Interviewtermin in Pjöngjang nutzen, um den Diktator «auszuschalten». Also fahren der überspannte Talkmaster und sein vergleichsweise besonnener Produzent in geheimer Mission ins ferne Nordkorea, um den Weltfrieden zu retten. Selbstredend geraten sie dabei von einer hanebüchenen Situation in die andere und ihr Auftrag droht mehr als einmal kläglich zu scheitern.

Dabei wären Rogen und Franco nicht Rogen und Franco, wenn ihre Satire nicht von der robusten Art wäre, die den Bereich unterhalb der Gürtellinie ausführlich und mit Gusto auskundschaftet. Dass das nicht jedermanns Sache ist, liegt auf der Hand. Ihren Humor als spätpubertär abzutun, greift aber schon deshalb zu kurz, weil sowohl Rogen als auch Franco bei verschiedenen Gelegenheiten längst bewiesen haben, dass sie auch anders können. In The Interview freilich sind sie einmal mehr zwei grosse Jungs, die vor nichts und niemandem Angst haben, denen nichts heilig ist und die sich eine Frechheit bewahrt haben, die deshalb erfrischend ist, weil sie weniger mit planlosen Blödeleien, dafür aber mehr mit planvoller Anarchosatire zu tun hat.

Philipp Brunner

Buch →

Verständliche Analysen

Christian Niemeyer, Ulrich Pfeil (Hg.): Der deutsche Film im Kalten Krieg. Brüssel, Bern u.a.O., P.I.E. Peter Lang, 2014. 339 S., Fr. 78.90, € 62,10

Von einem neuem Kalten Krieg war vor einiger Zeit angesichts wachsender Spannungen zwischen den USA und Russland die Rede, einem historischen Spannungsverhältnis, das immerhin vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis zum Fall der Berliner Mauer das globale Gleichgewicht bestimmte. Als solches hat es auch im Kino seine Spuren hinterlassen, auch wenn im heutigen Bewusstsein wohl vorrangig die Agentenfilme geblieben sind. Die 16 Beiträge des vorliegenden Bandes gehen zurück auf ein Kolloquium, das 2012 an der Universität von Metz stattfand. Zehn von ihnen sind in deutscher Sprache verfasst, die restlichen sechs in Französisch, mit jeweils einer (sehr knappen) Zusammenfassung in der anderen Sprache am Ende.

Unter den Texten finden sich sowohl solche mit Überblickscharakter als auch solche, die mehr ins Detail gehen. Chronologisch angelegt, beginnt es mit einem Essay zu den Nürnberger Prozessen, der den Wandel beleuchtet in den Filmen, die dazu gedreht wurden – von der anfänglichen Anklage der deutschen Kriegsverbrecher hin zu deren Beinahe-Entschuldigung, als man sie als neue Verbündete gegen den kommunistischen Block brauchte. G. W. Pabsts Der letzte Akt (1955) wird in seiner Entstehungsgeschichte beschrieben, besonders, was die Mitwirkung von Erich Maria Remarque am Drehbuch betrifft. Mehrfach steht das Verhältnis zwischen einzelnen Filmen und der historischen Wirklichkeit im Mittelpunkt, so bei dem DDR-Agentenfilm For Eyes Only, der behauptete, auf einem historischen Ereignis zu basieren, und dem letzten DDR-Spielfilm Die Architekten, der während der Dreharbeiten von der historischen Entwicklung überholt (und damit um seine gesellschaftskritische Wirkung gebracht) wurde. Der längste Text war für mich auch der aufschlussreichste: Auf dreissig Seiten wird die Arbeit des Filmstudios der Nationalen Volksarmee dargestellt.

Alle Texte sind gut lesbar, die zahlreichen Fussnoten machen deutlich, wie viel wissenschaftliche Literatur, vor allem in Fachzeitschriften, es zum Thema bereits gibt, vorrangig im zeitgeschichtlichen Bereich, aber auch auf das Kino bezogen. Eingeleitet wird der Band durch einen höchst persönlich gehaltenen Text von *Hans Helmut Prinzler*, dem ehemaligen Direktor der Deutschen Kinemathek/Filmmuseum Berlin, und durch einen historischen Überblick des Mitherausgebers *Ulrich Pfeil*. Eine anregende Aufsatzsammlung, die aufgrund der Lesbarkeit eine grosse Leserschaft verdient.

Frank Arnold

In der № 7 / 2016 ...

Nargess (1992) Regie: Rakshan Bani-Etemad

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

Inserateverwaltung,
Marketing, Fundraising

Lisa Heller
inserate@filmbulletin.ch

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur
Daniel Schnurrenberger, Zürich

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Michael Pfister, Simon Spiegel, Julia Marx, Elia Molo, Kristina Köhler, Oswald Iten, Lukas Stern, Martin Walder, Doris Senn, Michael Ranze, Philipp Stadelmaier, Gerhard Midding, Johannes Binotto, Eva Kuhn, Philipp Brunner, Giuseppe Di Salvatore, Frank Arnold

Titelbild

Alain Delon und Claudia Cardinale
in Il gattopardo, Regie: Luchino Visconti

Paulina Gaitan und Guillermo Villegas
in Sin Nombre, Regie: Cary Fukunaga

Fotos

Wir bedanken uns bei: Cineworx, Eva Kuhn, Basel; Agora Film, Genève; Festival del Film, Locarno; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Elite Film, Filmcoopi, Look Now! Filmverleih, Pathé Films, Praesens Film, Spot on Distribution, Vega Filmdistribution, Xenix Filmdistribution, Zurich Film Festival, Zürich; Arsenal, Bildkraft, Berlin; Temperclayfilm Distribution, München; Imcine, Mexiko; coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Le Pacte Distribution, Wild Bunch Distribution, Paris; Kino Lorber, New York

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 357 / September 2016 / Nr. 6
ISSN 0257–7852

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

Pro Filmkultur

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

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Stadt Winterthur

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Geschichten vom Kino

44° 29' 38" N, 11° 20' 34" O

Piazza Maggiore, Bologna

Roland Barthes vergleicht das Verlassen des Kinos mit dem Heraustreten aus der Hypnose. Schlaftrunken verlässt der Zuschauer den dunklen Kinosaal und tritt auf die «erleuchteten und ein wenig leeren Strassen», wo er «benommen, mit eingezogenem Hals, fröstelnd» seine Schritte zum nächstbesten Café lenkt. Wie Barthes haben andere Theoretiker das Kino stets als Innenraum in den Blick genommen und diesen mal philosophisch mit Platons Höhlengleichnis, mal psychoanalytisch mit Verweis auf die Gebärmutter als Rückzug von der Welt ausgelegt. Das Open-Air-Kino scheint diesen Theorien ein Schnippchen zu schlagen: Beim Open Air sind wir wie hypnotisiert – aber gleichzeitig auch mitten im Leben.

Das lässt sich wohl nirgendwo so eindrucksvoll erleben wie auf der Piazza Maggiore in Bologna. Seit 1996 verwandelt sich der grosse Platz im Herzen der Altstadt jeden Sommer für einige Wochen in ein imposantes Open-Air-Kino. Die im 13. Jahrhundert erbaute Piazza ist in ihrem Grundriss wie ein Kino angelegt, bildet sie doch einen rechteckigen, in sich fast geschlossenen Raum, nach allen vier Seiten durch Palazzi und Arkadengänge eingerahmt. Organisiert werden die Filmvorführungen von der Cineteca di Bologna; sie sind Teil und allabendlicher Höhepunkt des Filmfestivals Il Cinema Ritrovato, das seit dreissig Jahren in Bologna stattfindet und Filmarchivare, -historiker und -liebhaber aus der ganzen Welt anzieht. Gezeigt werden vor allem wiederentdeckte Archivschätze aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, aber auch neu restaurierte oder selten gezeigte Fundstücke der jüngeren Filmgeschichte.

Beim Screening auf der Piazza Maggiore vermischen sich die Festivalbesucher mit den Touristen, Bewohnern und Studenten der Stadt; hier treffen eingeschworene Kinoliebhaber auf Passanten, die beim Spaziergang durch die Altstadt eher zufällig in die Filmvorführung hineingeraten. Mit der Unverbindlichkeit, mit der man Strassenkünstlern begegnet, kann man hier kurz stehen bleiben, zuschauen und weiterschlendern oder länger verweilen. Anders als etwa in Locarno sind die Filmvorführungen auf der Piazza Maggiore frei zugänglich und kosten keinen Eintritt; sie sind gleichsam das Geschenk des Festivals an die Stadt Bologna und ihre Bewohner. «Es ist absolut demokratisch», sagt Guy Borlée, Koordinator des Festivals. «Jeder kann auf die Piazza Maggiore kommen und die Filme anschauen – egal ob reich oder arm, schön oder hässlich, Einwohner oder Gast der Stadt.» Etwa 2000 Sitzplätze stellt das Festival zur Verfügung; bei besonders populären Anlässen – etwa wenn ein Film von Charlie Chaplin oder die neueste Fassung von Metropolis unter Begleitung eines Live-Orchesters gespielt wird – versammeln sich bis zu 7000 Zuschauer auf dem Platz. Dann werden die Stufen vor der Basilica San Petronio zu Sitzbänken; Besucher bringen eigene Stühle mit oder setzen sich auf den Steinboden, der von der Sonne noch ganz warm ist. Begehrt sind auch die Sitzplätze in den Strassencafés, von wo aus man den Film in Kombination mit einem Bier, Aperol Spritz oder Gelato geniesst.

Egal welchen Ort man wählt: Wenn es am Abend dunkel wird, das Orchester seine Instrumente stimmt und der Festivaldirektor das Filmprogramm anmoderiert, wird aus der mittelalterlichen Piazza ein Kino der besonderen Art. Bevor man in den Film eintaucht, darf man den Blick über die prächtigen Palazzi und ihre verzierten Fassaden schweifen lassen, hin zu den Flugzeugen, die ab und zu in den Nachthimmel steigen; aus der Ferne sind Jubelsalven von Fussballfans aus den umliegenden Cafés oder die Sirene eines vorbeifahrenden Polizeiautos zu hören.

Einen Film zu schauen, heisst hier also nicht, sich vom Alltag abzuschirmen und in das Dunkel des Kinosaals zurückzuziehen, sondern – ähnlich wie Barthes das Verlassen des Kinos beschrieben hatte – die Übergänge zwischen Film und Leben wahrzunehmen. Gerade das Open Air macht das Paradox der Kinosituation besonders spürbar. «Hier», so fasst es Barthes, «muss ich mitten in der Geschichte sein und doch muss ich auch anderswo sein», auf einem Platz mitten in der Stadt, mitten in Italien. Das Wissen um diesen Ort entfaltet in Bologna gerade dann einen besonderen Zauber, wenn das Geschehen auf und vor der Leinwand miteinander zu «kommunizieren» beginnt – etwa dann, wenn der Weltraum in Kubricks 2001: A Space Odyssey fast nahtlos mit dem klaren Sternenhimmel der italienischen Nacht verschwimmt, wenn im Film ein Hund bellt und ein Hund aus dem Publikum kläffend «antwortet» oder wenn es auf der Piazza und in der Filmszene sachte zu regnen beginnt und man nicht mehr so genau weiss, ob man noch träumt oder schon wach ist.

Demnächst, so verspricht das Festival, kann man 365 Tage im Jahr Filme an der Piazza Maggiore schauen. Nur einen Steinwurf vom Platz entfernt lässt die Cineteca di Bologna das Modernissimo, ein historisches, allerdings überdachtes Kino restaurieren. Das Modernissimo soll voraussichtlich im Sommer 2017 eröffnet werden und als reguläres Kino mit 400 Plätzen betrieben werden; während des Festivals wird es auch als Schlechtwetter-Ausweichort für das Open-Air-Programm der Piazza dienen. Wie gut, dass es in Bologna im Sommer so selten regnet. Denn es gibt Dinge, die schöner sind, wenn man sie unter freiem Himmel macht. Filme schauen zum Beispiel.

Kristina Köhler

Ma vie de Courgette
Claude Barras

SRG SSR

Die SRG unterstützt das Schweizer Animationsfilmschaffen mit einer Million Franken pro Jahr.

RSI RTR RTS SRF SWI

Zuger Filmtage

Genuss Film Festival
Zug 4.–11. Mai 2017

Treatment-Award

Deine Ideen zum Thema

«Genuss»

Bis zum 30. September kannst du noch deine Filmidee zum Thema «Genuss» für den Treatment-Award der **Zuger Filmtage** in Zusammenarbeit mit dem **Genuss Film Festival** einreichen!

Der Sieger des Treatment-Awards erhält ein Finanzierungsbudget von **2'000.- Franken**, gesponsert durch den Verein "Freunde des Genuss Film Festivals". Das Preisgeld dient der Produktion des Kurzfilms im kommenden Jahr. Ausserdem erhält der Sieger einen Film-Götti (Antoine Monot, Jr.), der ihn während der Produktion unterstützen wird.

zugerfilmtage.ch/treatment-award