

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 358

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 23.02.2026

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

Fr. 10,- € 8,-



9 770257 785005 07

Nº 7 / 2016
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film
und Kino



Stadt der Widersprüche, Stadt der Revolutionen Eine Reise unter die Haut von Teheran S. 6

AB 24. NOVEMBER IM KINO

WOLF AND SHEEP

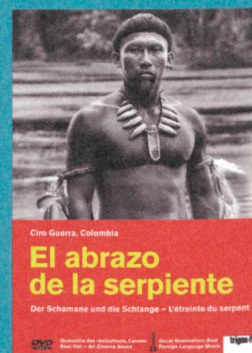
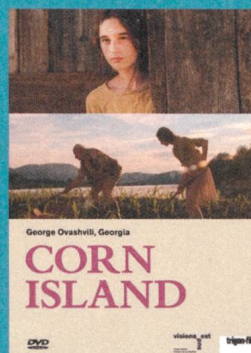
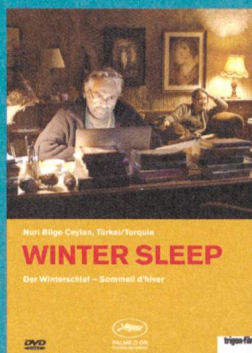
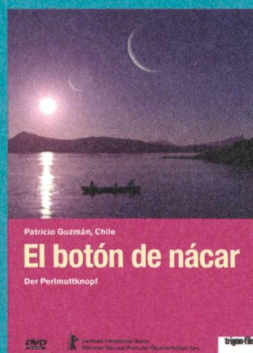
Shahrbano Sadat

QUINZAINÉ
DIRECTORS' FORTNIGHT
CANNES 2016

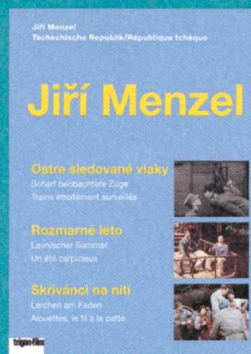
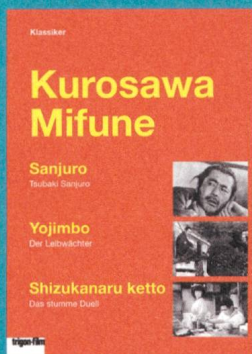
ART CINEMA
AWARD
BEST MOVIE

Afghanistan:
Das Leben neben den Schlagzeilen.

Neue Filmperlen



und restaurierte Klassiker



DVDs, Blu-rays oder ein Onlinekino-Abo sind ideale Geschenke.

www.trigon-film.org – 056 430 12 30

trigon-film



Wszystko na sprzedaż (Alles zu verkaufen, 1968) Regie: Andrzej Wajda

**«Ich persönlich finde es aufregender,
mit Amateuren eine Bank zu überfallen
als mit professionellen Gangstern.»**

Andrzej Wajda in «Meine Filme» (Benziger Verlag 1987)

Stadt der Widersprüche, Stadt der Revolutionen

S.6–13 Essay
Matthias Wittmann

Eine Reise unter die Haut von Teheran



Ghesse-ha / Tales (2014) Regie: Rakhshan Bani-Etemad

Kritiken

S.28

La fille inconnue

von Jean-Pierre & Luc Dardenne

Philipp Stadelmaier

S.31

Mapplethorpe: Look at the Pictures

von Fenton Bailey, Randy Barbato

Dennis Vetter

S.33

La danseuse

von Stéphanie Di Giusto

Doris Senn

S.34

Wild Plants

von Nicolas Humbert

Michael Pekler

S.35

Finsteres Glück

von Stefan Haupt

Lukas Stern

S.37

Wolf and Sheep

von Shahrbanoo Sadat

Dominic Schmid

S.39

Kubo and the Two Strings

von Travis Knight

Oswald Iten

S.41

Raving Iran

von Susanne Regina Meures

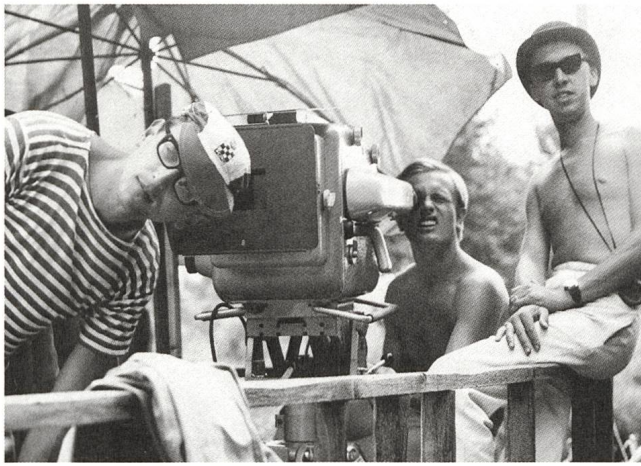
Michael Ranze

S.43

A Dragon Arrives!

von Mani Haghighi

Stefan Volk



Ein launischer Sommer (1968) bei den Dreharbeiten

«Ich hatte gar keine künstlerischen Ambitionen»

S. 14–17 Interview
Tereza Fischer

Gespräch mit Jiří Menzel

Rubriken

S. 5 Editorial

Etwas mehr als Variationen

Tereza Fischer

S. 19 Der Spoiler

Die Psychologie des Spoilers

Simon Spiegel

S. 20 Soundtrack

Musikalische Graustufen

Oswald Iten

S. 22 Kinovamp

Natalie Portman

Florian Kasperski

S. 24 Was bleibt

Verderbliche Ware

Herbert Spaich

S. 26 Fade in/out

Movie Magic

Uwe Lützen

S. 46 Close-up

Wo die Kamera war, soll Ich werden

Johannes Binotto

S. 48 Graphic Novel

Gespensterkunst

Gerhard Midding

S. 59 Kurz belichtet

1 VoD, 2 DVDs, 1 Box, 3 Bücher

S. 64 Geschichten vom Kino

Paramount Theatre, Oakland

Kristina Köhler

«Ein Navigationssystem durch die weite Welt des Kurzfilms»

S. 53–58 Interview
Susie Trenka

Gespräch mit John Canciani



John Canciani, Kurzfilmtage Winterthur

Dreharbeiten zu Ruah der Gebrüder Giger



S. 50 Fokus Kurzfilm

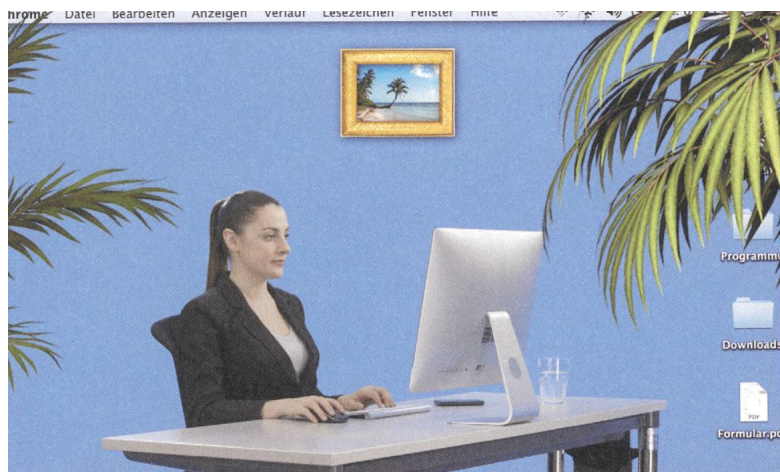
Die «Ruah» der Gebrüder Giger

Hansjörg Betschart

S. 52 Fokus Kurzfilm

Eating Out und die Subversion klassischer Dramaturgie

Matthias Brütsch



Internationale Kurzfilmtage Winterthur

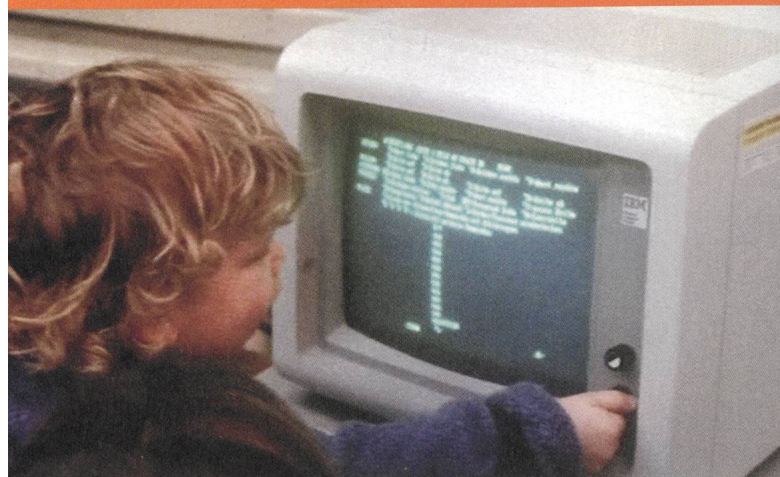
8. – 13. November 2016

↑
OS Love
von Luc Gut

Digital Immigrants
von Dennis Stauffer
und Norbert Kottmann
↓



↑
Hypertrain
von Fela Bellotto und
Etienne Kompis



SRG SSR

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

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF SWI

Etwas mehr als Variationen

Was man von Musikkompositionen oder auch von der bildenden Kunst gut kennt, ist die Variation eines Themas. Das Gleiche ein bisschen anders. Im Film lässt sich diese Art der Wiederholung eines Themas mit nur geringen Verschiebungen eher selten finden. Ein Stil ist oft gut erkennbar. Auch Themen von Filmen eines Filmemachers können durchaus eng verwandt sein, aber denselben Stoff nochmals zu verfilmen, das geschieht selten. Vielleicht noch von einem Besessenen wie Werner Herzog, der in seinen Filmen schon immer Menschen umkreiste, die an existenzielle Grenzen geraten. Und mit *Little Dieter Needs to Fly* und *Rescue Dawn* hat er in der Tat denselben Stoff mal als Dokumentarfilm, mal als Fiktion verfilmt.

Öfter sind solche Variationen, deren Differenz sich erkenntnisreich ausloten lässt, zwischen Kurzfilm und Langspielfilm. Dieselbe bereits erprobte Geschichte wird ausgebaut. Zu Recht werden Sie einwenden, das sei mehr als eine Variation. Stimmt, umso mehr als ein Kurzfilm nicht nur ein kurzer Langspielfilm ist. Er lässt ganz andere Erzählstrategien zu, die in der langen Form nicht funktionieren würden. *Matthias Brütsch* zeigt dies in einer Analyse von *Eating Out*. Wir empfehlen Ihnen, diesen Film vor der Lektüre auf Youtube anzusehen. Leider steht dieser nur in schlechter Qualität zur Visionierung. Dass Kurzfilme nicht prominenter auf grossen Leinwänden laufen, ist ein Missstand, dem immerhin die Filmfestivals entgegenwirken.

An den Internationalen Kurzfilmtagen in Winterthur lässt sich diese Kunstform zum zwanzigsten Mal geniessen und feiern. Aus diesem Anlass blicken wir mit *John Canciani* zurück, aber auch in die Zukunft. Die Auseinandersetzung mit Kurzfilm reicht in die Anfänge der Kinematografie zurück, von Stummfilm zu Trash, von Dokumentarfilm zur Fiktion, von ultrakurz zu halblang. Dass Kurzfilm nicht nur ein Sprungbrett für eine Langfilmkarriere ist, zeigen immer wieder Filmemacherinnen und Filmemacher, die zur Kurzform zurückkehren, weil sie die richtige ästhetische Strategie ist.

Die ständige Suche nach geeigneten ästhetischen Taktiken ist insbesondere in totalitären Systemen heikel. Das iranische Kino nach 1979 ringt immer wieder um seine Form. Mit internationalem Erfolg. *Matthias Wittmann* nimmt uns mit auf eine Reise unter die Haut von Teheran und zeigt, wie in einer Stadt, die sich in permanentem Umbau befindet, die Filme soziale und kulturelle Disparitäten ins Bild setzen.

Auch *Jiří Menzel* hat in einem totalitären System begonnen, Filme zu machen. Während in der Zeit vor dem Prager Frühling vieles möglich und er Teil des sogenannten tschechoslowakischen Filmwunders war, liess man seine humorvolle Kritik am kommunistischen System schon bald nicht mehr zu und seine Filme im Tresor verschwinden. Menzel erzählt sehr bescheiden von seinen Erfolgen, Ideen und Inspirationen, als wäre alles nur Glück und Zufall gewesen. Seine Filme zeugen jedoch von der hohen Kunst, die Zuschauer zu verzaubern und sie zugleich die bitteren Seiten des Lebens spüren zu lassen.

Tereza Fischer



Ostře sledované vlaky / Scharf beobachtete Züge (1966) Regie: Jiří Menzel

Stadt der Widersprüche, Stadt der Revolutionen

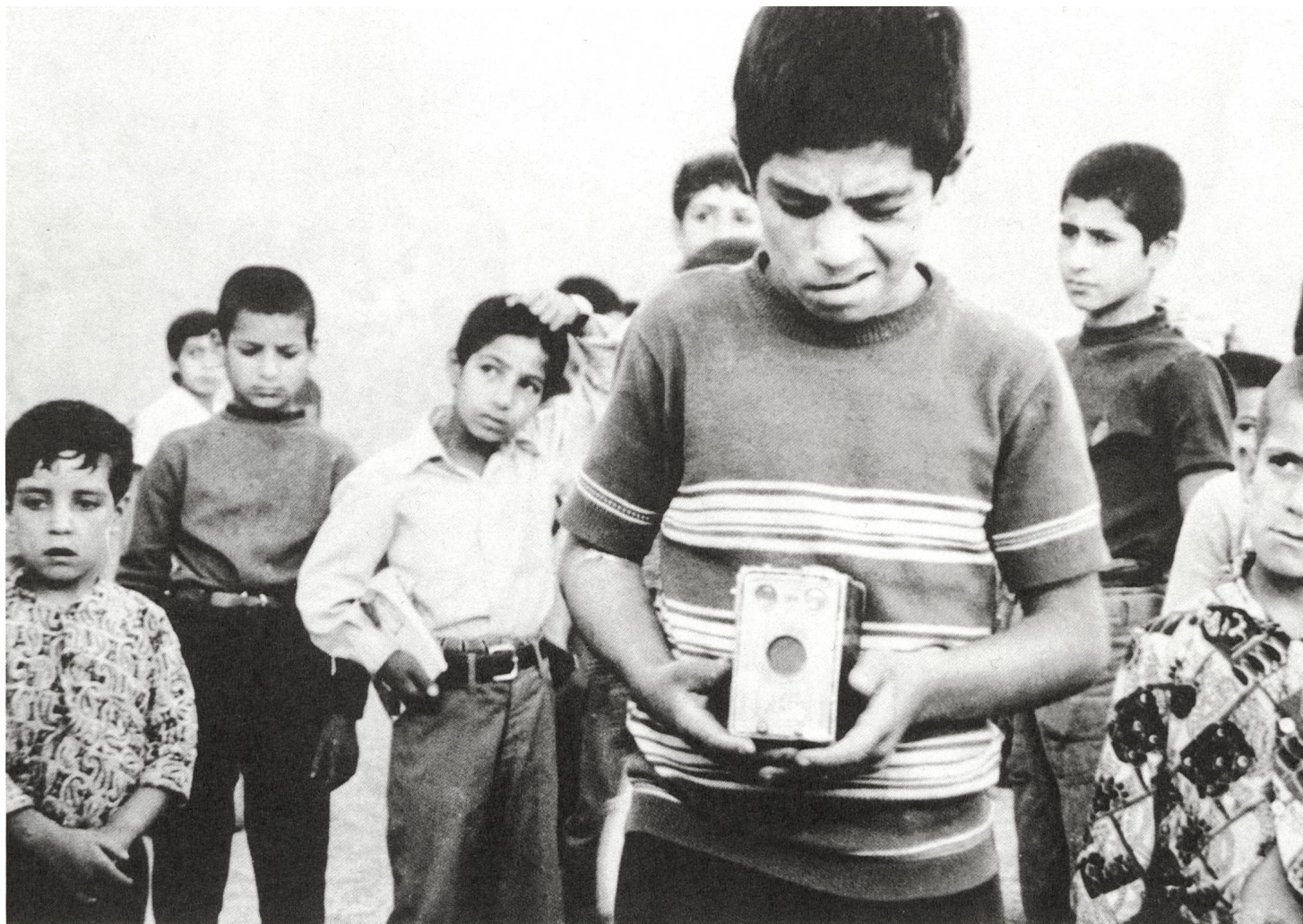
Matthias Wittmann

Film- und Medienwissenschaftler, Filmkurator und Essayist,
forscht derzeit im Rahmen des vom SNF geförderten Projekts
«Nachbilder von Revolution und Krieg. Trauma-
und Memoryscapes im postrevolutionären iranischen Kino».

Eine Reise unter die Haut von Teheran

Salaam Cinema (1995) Regie: Mohsen Makhmalbaf





Mossafer / The Traveler (1974) Regie: Abbas Kiarostami

Das iranische Kino nach der islamischen Kulturrevolution verhandelt seine Formen ständig neu. Es ist eine permanente Suche nach ästhetischen Strategien des Widerstands. Im neueren iranischen Filmschaffen stehen Teheran im Zentrum und damit die Milieus und Konflikte, die die grossstädtische Mittelschicht umtreiben.

«[...] in welchen Formen wollt ihr die wunderbaren Bilder zeigen?» (Dschalal ad Din ar-Rumi)

1. Februar 1979: Tausende Menschen haben sich auf einem Friedhof versammelt. Viele halten Konterfeis hoch, die ein und dieselbe Person zeigen. Zuvor wurden viele Bilder zerstört, verbrannt, damit sich nun *ein* Bild reproduzieren, ins Bewusstsein brennen kann. Schauplatz ist Behescht-e Zahra, der Zentralfriedhof Teherans, im armen Süden der Stadt. Dann landet Ruhollah Chomeini mit dem Hubschrauber auf dem Friedhof. In seiner ersten Rede, die er nach der Rückkehr aus dem Pariser Exil dort hält, äussert sich der Gründer des neuen Staats auch zum Kino und erkennt dessen Bedeutung für eine kommende islamische Gesellschaft an. Vielleicht ahnt er auch, dass er im Grund machtlos gegen ein derart mächtiges, weil populäres Kulturgut ist: «Wir sind nicht gegen das Kino, auch nicht gegen Radio und Fernsehen. Das Kino ist eine moderne Erfindung, sein Sinn ist die Erziehung, aber wie Sie wissen, wurde es stattdessen benutzt, um unsere Jugend zu korrumpieren. Wir sind gegen den Missbrauch des Kinos.»

Das Kino galt vor 1979 unter religiösen Autoritäten als «westoxifiziert», immoralisch und dekadent. Nach der islamischen Kulturrevolution sind 180 dieser «Zentren der Dekadenz» niedergebrannt, zerstört, geschlossen worden, 30 davon in Teheran selbst. Anders allerdings als im Fall des Bildersturms der Taliban in Afghanistan stellten die Architekten des Gottesstaats die Bilderproduktion nicht ein, sondern um: durch



Nargess (1992) Regie: Rakhshan Bani-Etemad

Purifizierung der vorrevolutionären Kultur des Spektakels, durch Importverbot – auch in Hinblick auf Filme der Vergangenheit – und durch Zensur im Dienst der staatlichen Implementierung islamischer Werte. Das Theater des Schahs wurde mit dem *theater of chador* (Kate Millet) überschrieben, während des achtjährigen Iran-Irak-Kriegs (1980–88) auch mit dem Theater des Märtyrertums. Die versuchte Uniformierung und Reformulierung des Kinos nach 1979 hatte allerdings keine homogene Schule des Sehens zur Folge, sondern ein komplexes Laboratorium, in dem die Formen des Filmbilds zwischen *haram* (Verbotenem) und *halal* (Erlaubtem), Ikonoklasmus und Ikonophilie, ständig neu verhandelt werden mussten.

Im Juli 2016 versammeln sich abermals Tausende Menschen auf einem Friedhof, um Konterfeis hochzuhalten. Diesmal aber nicht auf einem grossen Friedhof im Süden Teherans, sondern auf dem erheblich kleineren Friedhof von Lavasan im Norden der Stadt. Auch sind die Menschen nicht gekommen, um einer geistlichen Autorität zu huldigen, sondern um dem Begräbnis *Abbas Kiarostamis* beizuwohnen, der dieses Jahr in Paris starb. Die Sonne brennt vom Himmel, die Sargträger schwitzen, die Sonnenbrillen der Trauernden spiegeln die Sonnenbrille Kiarostamis, der auf den Konterfeis zu sehen ist. Dass Kiarostami seine schelmischen Kinderaugen für immer geschlossen haben soll, kann man kaum glauben. Hinter dem Schleier der Sonnenbrille waren die Augen ohnehin fast nie zu sehen.

«Erster Empfang, letzter Abschied» ist auf einem Transparent zu lesen. Kiarostami war das Gegenteil von (gottes)staatstragend; seine Filme würden – wie er selbst einmal meinte – irgendwann auf dem Schwarzmarkt neben Pornofilmen, Homevideos und *bootleg copies* von illegalen Filmen gehandelt. Um eine «screening permission» beim iranischen Ministerium für Kultur und islamische Führung suchte Kiarostami schon lange nicht mehr nach. Für Kiarostami war nach der Revolution wie vor der Revolution: Auf ein Kunstschaffen unter Bedingungen der Zensur antwortete der Ausnahmeregisseur mit eigenen Mitteln. Ungeachtet der politischen Umbrüche versuchte er, konstant an einem bestimmten filmischen Stil festzuhalten, das heisst einer bestimmten Einstellung zur Welt: «Ich bin weder ein Pro- noch ein Konterrevolutionär.»

Under permanent construction

Das iranische Kino ist vor allem die Geschichte einer Vielzahl an ästhetischen Taktiken des Widerstands gegen Autoritäten, die eben dieses Kino in den Dienst zu nehmen versuchten: sei es in den Gottesdienst nach 1979 oder in den Dienst einer gewaltsamen Zwangsmodernisierung vor 1979, wie sie das Regime des Schahs im Zuge der weissen Revolution (seit 1963) aufzuzwingen versuchte, einer industriellen Revolution, welche die Kluft zwischen der in die Armut getriebenen Bevölkerung und den wohlhabenderen Schichten rapide vergrösserte und jegliche Versuche einer Kritik an der

offiziell fabrizierten industriellen Erfolgsgeschichte unter Zensur stellte. Diese fragmentierte soziale Welt ist nach 1979 keineswegs verschwunden, auch wenn vor dem Umkippen der Volkserhebung in eine repressive islamische Ordnung, als säkulare und religiöse Kräfte, protestierende Mittelschicht und «infame Menschen» (Foucault) noch gemeinsam gegen die «Last der Ordnung der ganzen Welt» (Foucault) vorgingen, sehr viel möglich schien.

Die uneingelösten Versprechen der iranischen Revolution stehen Teheran, dieser auf Zuwanderung gegründeten «Stadt der Revolutionen» (Ali Madani-pour) ins Gesicht und unter die Haut geschrieben. Geprägt wird das Stadtbild immer noch vor allem von jenen Bauskeletten, die schon während der Revolution prominent in Erscheinung traten, als sie von den Aufständischen zu Orten der Demonstration politischer wie religiöser Kollektivität wie Öffentlichkeit umfunktioniert wurden – «Khomeini versprach allen Teheranern das Recht auf ein Haus» (Jochen Becker). Sie zeugen von einem unaufhörlichen Bauboom und geben einer Gesellschaft, die sich im Zustand des permanenten postrevolutionären Umbaus, *under permanent construction*, befindet, geradezu allegorische Gestalt: «In den Ländern ringsum endeten all die Umstürze in Blut, Chaos, Terror. Ich glaube nicht an die Revolution. Ich glaube an den langsamen Wandel», sagt die Menschenrechtsaktivistin und Anwältin *Nasrin Sotudeh*, (nicht nur) bekannt aus *Taxi Teheran* von Jafar Panahi.

Zwischen den eingangs beschriebenen Friedhofsszenen liegen nicht nur fast dreissig Jahre, sondern auch Teheran-spezifische Zerrissenheiten zwischen Moderne und Tradition, Norden und Süden, oben und unten. Zwischen Strassen, die zehn Gehminuten voneinander entfernt sind, können Welten liegen. Hoch urbanisierte, reiche Gegenden verwandeln sich plötzlich in dorfähnliche Siedlungen, mit engen Gassen, entlegenen Orten und eigenen soziokulturellen Regelsystemen. «There is a horrific class gap in our society and you can easily see that in the way people act and carry themselves» (Rakhshan Bani-Etemad).

Chomeini hat sich für seine Rede nicht ohne Grund den armen Süden der Stadt ausgesucht und Kiarostami vielleicht nicht ohne Grund ein Grab im reichen Norden der Stadt erworben. Wenn es in Teheran bergauf geht, dann geht es in Richtung Norden, wo nicht nur die Luft wohlhabender ist. Das kann man aus dem Beginn von Kiarostamis *Close-Up* (1991) lernen. Dort geht es zu Beginn auch hinauf, mit dem Auto durch baumflankierte, gitterförmig angelegte Strassen, gesäumt von Villen hinter hohen Zäunen und Mauern, vor denen Mopeds mit Windschildern stehen. Oft wird der Norden Teherans mit Beverly Hills verglichen. Über Los Angeles lässt sich das Umgekehrte sagen, dort entstand nach 1979 Tehrangeles («Little Persia»), eine der grössten Gemeinden iranischer Emigranten weltweit. «Zwischen Teheran und Los Angeles – Stadt der grössten iranischen Exilgemeinde – existiert eine starke virtuelle Verbindung» (Jochen Becker). *Car-driven towns*

Mahi va Gorbah / Fish & Cat (2013) Regie: Shahram Mokri





Khesht va Ayeneh / The Brick and the Mirror (1965) Regie: Ebrahim Golestan

sind beide Städte, eine eigene Noir-Tradition haben sie auch hervorgebracht. Ihre Filme sowieso. *Hossein Amini* ist 1966 im Iran geboren und hat das Drehbuch zu *Drive* (2011) geschrieben. Er lebt schon lange nicht mehr im Iran. Der Ausdrucksminimalismus und die Berührungsenthaltsamkeit in *Drive* erinnern trotzdem stark an iranische Filme. Vielleicht hat *Ana Lily Amirpour* mit *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014) jenen krypto-iranischen Sprit explizit gemacht, den *Drive* implizit antreibt.

Lange Zeit und vor allem nach dem Iran-Irak-Krieg war das internationale Interesse am iranischen Kino auf nur wenige Sujets beschränkt: ländliches Leben, abgeschiedene Dörfer, folkloristische Details und Kinderdarsteller, die stellvertretend das ausagierten, was die Zensur erwachsenen Figuren nicht gönnte. Geht man heute in ein Teheraner Kino, wird deutlich, dass es ganz andere Milieus und Konflikte sind, die insbesondere die grossstädtische Mittelschicht interessieren: Klassen- und Generationengegensätze, alltägliche Unterdrückungserfahrungen, Drogensucht und die Frage nach der Sprengung des Gefüges traditioneller Geschlechterrollen.

Neue und alte «Neue Wellen»

Die filmische Verhandlung der Teheran-spezifischen sozialen Disparität kann bis in die Zeit vor der islamischen Revolution 1979 zurückverfolgt werden: In *Ebrahim Golestans* existenzialistischem Teheran-Noir

The Brick and the Mirror (1965) werden verschiedenste Milieus und Institutionen durchquert, von der Bar über einen Bazar zum Waisenhaus. Wie eine Echokammer fängt der Film das Zittern einer Gesellschaft ein, die in Angst vor der Zensur, vor dem Geheimdienst, der Savak, und den Gewalten einer Modernisierung lebte, die der Bevölkerung von der «weissen Revolution» des Schahs aufgezwungen wurde. Inmitten der beschleunigten Industrialisierungsphase des Schah-Regimes, die das Aufzeigen sozialer Missstände als revolutionären Akt wertete und unter Zensur stellte, konnte sich im Windschatten spezifischer Institutionen zwischen privater und öffentlicher Finanzierung (wie der *Progressive Filmmaker's Cooperative*, dem Golestan Film Workshop oder dem *Zentrum für die intellektuelle Entwicklung von Kindern und jungen Erwachsenen*, kurz *Kanoon* genannt) ein widerständiges, vom italienischen Neorealismus beeinflusstes Autorenkino herausbilden. Viele dieser Autoren lernten ihr Handwerk im Ausland: *Sohrab Shahid Saless* studierte Filmregie in Wien und Paris, *Kamran Shirdel* Architektur, Urbanismus und Regie in Rom, *Dariush Mehrjui* Film und Philosophie an der UCLA in Kalifornien.

Zu dieser sogenannten Neuen Welle zählen neben Golestans kafkaesker Grossstadtvision auch *Dariush Mehrjuis* *The Cow* (1969) – angeblich Ruhollah Chomeinis Lieblingsfilm und für diesen somit Hauptmotiv, das Kino nach 1979 weiterexistieren zu lassen – und die minimalistischen Filme von *Sohrab Shahid Saless*, der zur wichtigsten Einflussfigur für Abbas

Kiarostami wurde. Saless' *Still Life* (1974) ist ein streng rhythmisierter Film, der jenseits von Symbolismus konsequent materialistisch in klaustrophobischen Miniaturen von der stillgestellten Zeit eines Bahnwärters und seiner teppichknüpfenden Frau erzählt und hierbei die drastische Stadt-Land-Disparität mitverhandelt.

Um die Namenlosen am Rande der Gesellschaft, vor allem der Stadt Teheran, geht es auch in den Avantgardedokumentarfilmen von Kamran Shirdel unter anderem über das Rotlichtviertel Shahr-e No, das dann später während der Revolution niedergebrannt wurde, und ein Frauengefängnis in Teheran. Mit seiner radikal dialektischen Kontrapunktik, die offizielle Erfolgsnarrative und soziale Realitäten gegeneinandersetzt, hat Shirdel einen Stil präfiguriert, der bis zu *Massoud Bahkshis Tehran Has No More Pomegranates* (2006) weiterverfolgt werden kann. Shirdels von Jean Rouch beeinflusster *The Night It Rained* (1967) geht einer kolportierten Heldengeschichte anhand verschiedener Interviews nach, bis sich der angebliche Vorfall – ein Junge hat nächtens einen Zug aufgehalten, um ihn vor dem Entgleisen zu bewahren – in einem Kaleidoskop von Perspektiven auflöst. Was mittlerweile zu einer Art Trademark des iranischen Kinos geworden ist – das Spiel mit der Ununterscheidbarkeit von Fakt und Fiktion – lässt sich folglich bis in die Zeit vor der Revolution zurückverfolgen. «Kunst ist immer eine Lüge, mit welcher der Künstler in Komplizenschaft mit dem Rezipienten versucht, der Wahrheit näherzukommen», hat Kiarostami einmal gesagt. In einem Land, in dem

verschiedenste Ideologien und Formen um Anspruch auf Übermalung der Wirklichkeit konkurrieren, kann nur die Lüge zur Wahrheit führen.

«Our society needed a cinema
with a different point of view»

Während die Filmemacher der ersten Neuen Welle (vor 1979) Kritik an den Autoritäten der Modernisierung und Industrialisierung übten, lagen die sozialkritischen Filmemacher nach der islamischen Kulturrevolution von 1979 im Clinch mit religiösen Autoritäten, die alles taten, um die Ideale der Revolution ungeachtet der sozialen Missstände als verwirklicht zu behaupten. Die vielleicht radikalste Vertreterin einer sozialrealistischen Welle nach 1979 ist *Rakhshan Bani-Etemad*, die bei der internationalen Festivalpolitik zu lange zu wenig Beachtung fand, obwohl ihr mittlerweile fünfzehn Filme umfassendes Werk – darunter *Under the Skin of the City* (2001) oder *Tales* (2014) – eine komplexe Sozialgeschichte Teherans von den Achtzigern bis in die Gegenwart darstellt, eine Reise unter die Haut der Stadt, zu Tabuthemen der Gesellschaft wie Kriminalität, Prostitution und häusliche Gewalt. Shirdels und Golestans Grossstadtsymphonien finden eine Fortsetzung in den eigensinnigen Filmen Bani-Etemads, die sich dezidiert als Künstlerin mit sozialer Verantwortung sieht und in unnachahmlich mutiger Weise ihre Interessen an tabuisierten Themen gegen die Zensur durchsetzt, hierbei aber auch an einem bestimmten

Dah / Ten (2002) Regie: Abbas Kiarostami





Nedamatgah / Women's Prison (1965) Regie: Kamran Shirdel

Alleinstellungsmerkmal des postrevolutionären Kinos festhält: «Our society needed a cinema with a different point of view.» Obwohl lange Zeit international eher unbekannt, kann Bani-Etemad als eine der wichtigsten Exponentinnen eines «Neuen iranischen Kinos» betrachtet werden, das nicht zuletzt auch ein Nachkriegskino war: ein Kino nach dem Iran-Irak-Krieg. Erst mit *Nargess* (1992), ihrem Teheran-Noir über eine Dreiecksgeschichte im Diebesmilieu, wurde Bani-Etemad einem internationalen Festivalpublikum bekannt.

«Selbstverständlich kann man das, was im täglichen Leben passiert, nicht zeigen. [...] Man zeigt nicht die Hochzeitsnacht, sondern die Schuhe vor dem Zimmer», hat Bani-Etemad in einem Interview in der Zeitschrift «Cargo» gesagt. «Realismus» ist im iranischen Kino, mit Frieda Grafe gesprochen, immer schon «Neo-, Sur-, Super- und Hyper-», eine Frage der Form, die gewählt wird, um gerade mit einer Ästhetik der Auslassung und Ersetzung das Nichtzeigbare überdeutlich zu markieren. Es ist faszinierend, welche filmischen Schleichwege und Schlupflöcher die widersprüchliche Grossstadtrealität Teherans gefunden hat, um sich auf der Leinwand artikulieren zu können.

Lost Generation

Gerade gegenwärtig ist im iranischen Kino eine neue sozialkritische Welle anzutreffen, die von einer jüngeren Generation von Filmemachern getragen wird. *Reza Dormishians* impulsiv montiertes, rastlos gefilmtes

Sozialdrama *I Am Not Angry* (2014) über die Wut einer «lost generation» war zwar der Publikumsliebbling des 32. FAJR International Film Festival in Teheran, fand dann aber trotzdem keine Erlaubnis, regulär in den Kinos anzulaufen. Zudem durfte die Geschichte eines iranischen Kurden, der wegen seiner Teilnahme an den Protesten gegen das ergaunerte Wahlergebnis von Präsident Ahmadinedschad im Jahr 2009 von der Universität ausgeschlossen wird und in der Folge mit seiner Freundin durch die Lebensstile und Milieus Teherans zieht, nur in einer stark gekürzten Fassung ausserhalb des Festivalwettbewerbs gezeigt werden.

Ein weiterer herausragender Vertreter einer neuen Generation iranischer Filmemacher ist der Dokumentarfilmemacher *Mehrdad Oskouei* (ausgesprochen: Os-koo-Wee), der 2006 mit seiner Dokumentation über die grassierende Epidemie der «nose jobs» im Iran national wie international Furore machte. In seiner aktuellen sozialkritischen Dokumentation *Starless Dreams* (2016) versucht Oskouei, denen eine Stimme zu geben, die keine haben, in diesem Fall straffällig gewordenen Mädchen in einem Teheraner Korrektur- und Rehabilitationszentrum. Es ist geradezu sensationell, wie unsentimental und trotzdem einfühlsam, wie respektvoll und trotzdem eindringlich, ganz jenseits von konzeptionellen Zurichtungen, Oskouei die Insassen porträtiert, sie von Mord, Drogenabhängigkeit, «runaway» und Autodiebstahl erzählen und hin und wieder sogar einen Witz über Mullahs machen lässt. Und es wurde auch in den Teheraner Kinosälen viel

mitgelacht, wovon ich mich selbst beim diesjährigen FAJR-Filmfestival überzeugen konnte. Dass der Film nach achtjährigem Kampf um eine Drehgenehmigung dann doch gezeigt und gedreht werden durfte – wobei Oskoueï dann selbst darauf verzichtete, den Film regulär in den Kinos anlaufen zu lassen, um die Identität der Mädchen zu schützen –, hängt womöglich mit dem Umstand zusammen, dass er auch von sozialem Zusammenhalt und verdämmerten, aber immer noch drängenden Idealen der Revolution erzählt.

Dass auch Filme, die nicht in Teheran angesiedelt sind, die Teheraner Mittelschicht anzusprechen vermögen, gerade weil sie mit Stadt-Land-Differenzen spielen, zeigt *Shahram Mokris* 130 Minuten langer Digitalkamera-Plansequenz-Zeitschleifen-Horrortrip *Fish & Cat* (2013). Der Film wird vom Teheraner Publikum mittlerweile kultisch verehrt. Er sorgte für viel Gesprächsstoff auf Partys und Social-Media-Plattformen und wurde wie kaum ein anderer im Hinblick auf sozialpolitische Implikationen entziffert. Mokri selbst legte in einem Interview nahe, dass die multipel ineinander verschränkten Zeitschleifen auch für jene Zeitloops stehen, in denen die Iraner gefangen seien, in der Hoffnung auf katastrophischen Ausbruch daraus. «My interest in horror movies refers back to the time when they were smuggled into Iran since they were popular while this genre matched the emotional conditions of Iranians.»

Was Mokri, Oskoueï und Dormishian vereint und an Bani-Etemad anschliessbar macht, ist ihr Interesse daran, trotz internationalem Erfolg in innigem Kontakt mit gegenwärtigen sozialen Realitäten in Teheran zu bleiben. Eine Eigenschaft, die Kiarostami aufgrund seines internationalen Erfolgs oft abgesprochen wurde. Dass dies allerdings nur bedingt zutrifft, lässt sich an der Gegenüberstellung von Filmen aus der Zeit vor und nach 1979 aufzeigen: *The Traveler* (1974) behandelt eine Art Annäherung an Teheran, wenn ein Junge, der sich in den Kopf gesetzt hat, in die Stadt zu einem Fussballmatch aufzubrechen, alles unternimmt, um an genügend Geld zu kommen und die soziale Segregation zu überwinden. Unvergesslich bleibt jene Szene, in welcher der Junge mit einem kaputten Fotoapparat vorgeblich Porträtfotos macht und sich dafür bezahlen lässt. Schon hier geht es um eine Lüge, die eine spezifische Wirklichkeit produziert. *Ten* (2002) wiederum ist ausschliesslich in Teheran angesiedelt und erinnert daran, dass Jafar Panahis *Taxi* (2015) einen hoch improvisierten Vorläufer hat, der eine Autofahrerin mit wechselnden Passagieren in Austausch treten lässt. Das Auto ist nicht zuletzt deshalb ein derart beliebter Aufenthaltsort im iranischen Kino, weil sich dort die private und öffentliche Sphäre komplex verschränken (dürfen).

Ergänzungen im Imaginären

Das Kino im Iran ist eine obsessive Liebesgeschichte zwischen einer Kunstform und der Bevölkerung, die ihr Leben auf der Leinwand wiederfinden will, es allerdings – und insbesondere das Privatleben – aufgrund der Zensur nie adäquat wiederfinden kann. Filmschauen in

Teheran bedeutet immer auch, Ergänzungen im Imaginären vorzunehmen, zu sehen und zu hören, was nicht zu sehen und zu hören ist. So, wie das geschriebene Farsi keine Kurzvokale kennt – diese werden den Wörtern vonseiten des Lesers, der Leserin eingeblendet (oder die Worte werden einfach auswendig gelernt) –, wird auch im Kino das ergänzt, was fehlt. «Man muss mit einem Mangel in den Krieg ziehen gegen die grossen Mächte», hat Kiarostami in einem Gespräch mit Jean-Luc Nancy einmal gesagt. Man muss das Publikum dazu bringen, in die Textur des Films einzubrechen und einzufordern, was fehlt.

Ganz besonders eindringlich erzählt *Mohsen Makhmalbaf* in *Salaam Cinema* (1995) von diesem konstruktiven Einbruch des Publikums in die Textur und Struktur des Apparats: Der Film hat ein Casting zum Thema, das Makhmalbaf ursprünglich für seinen damals nächsten Film geplant hatte. Es kamen nicht Hunderte, wie erwartet, sondern Tausende zu der Location (Bāgh-e Ferdows). Makhmalbaf beschloss, einen Film über dieses Casting zu machen und hierbei die Rolle eines besonders drakonischen Regisseurs/Diktators zu spielen. In einem Experiment, das irgendwo zwischen Kaukasischem Kreidekreis und dem Milgram-Experiment angesiedelt ist, greift er sogar zu drastischen agitatorischen Erniedrigungsmethoden, um zu testen, inwiefern die Bewerber und Bewerberinnen bereit sind, den Diktaten des Regisseurs zu widerstehen und sich die Filmapparatur anzueignen. Es kommt zu komplexen Verschachtelungen von fiktiven Selbstentwürfen und daraus generierter Wahrhaftigkeit. Die Eingangssequenz des Films, in der Bewerber auf einen Platz drängen, sich vor dem Eingangstor des Ferdowsi-Gartens versammeln und das Gitter schliesslich einrennen, erinnert an Szenen aus der Zeit der Revolution. Vor den Toren des Kinos und seinem sozialen Imaginären rufen sich die uneingelösten Versprechen der Revolution in Erinnerung, wobei das Leben zum Gefängnis wird, das Kino zur Chance des Ausbruchs daraus und das Filmbild zu einer sozialen Realität, die ständig neu verhandelt werden muss. x

- Die vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung (SNF) und der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft (FAG) geförderte und vom Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel (Lehrstuhl für Medienästhetik, Prof. Dr. Ute Holl) in Kooperation mit dem Stadtkino Basel und eikones veranstaltete internationale Konferenz «Image under Construction. Revolution of Forms in Iranian Cinema before and after 1979» (2.–5. November) mit Gästen aus Iran, Europa und den USA bildet den Auftakt der Filmretrospektive «Salaam Cinema. Iranisches Kino vor und nach 1979», die im Stadtkino Basel stattfinden wird. Konzeption und Organisation: Ute Holl, Matthias Wittmann, Hemen Heidari.
- Einmalig, im Rahmen der Konferenz, sind darüber hinaus zu sehen: eine Sneak Preview von Ehsan Khoshbakhts Dokumentation über die Evolution des Mainstreamkinos vor 1979 mit dem Titel *Filmfarsi* (2016), eine einzigartige Dokumentation über die Geschichte der Zensurvorschriften im Iran, *A Cinema of Discontent* (2013) von Jamsheed Akrami, sowie *Jerry & Me* (2012), ein sehr persönlicher Essayfilm von Mehrnaz Saeed-Vafa über Cinephilie in einem transkulturellen, hybriden Raum zwischen Iran und den USA und einer «view from elsewhere» auf die iranische Gesellschaftsgeschichte entlang den Erinnerungen an persisch synchronisierte Jerry-Lewis-Filme.
- www.eikones.ch
- www.stadtkinobasel.ch

«Ich hatte gar keine künstlerischen Ambitionen»



Ostře sledované vlaky / Scharf beobachtete Züge (1966) Václav Nekář und Jitka Bendová

Ostře sledované vlaky / Scharf beobachtete Züge (1966) Václav Neckář und Josef Somr



Mit Jiří Menzel
sprach Tereza Fischer
Das Gespräch fand
am 6. Oktober in Basel statt.

Gespräch mit Jiří Menzel

Jiří Menzel hat in den sechziger und siebziger Jahren Klassiker des tschechischen Kinos geschaffen, voller Humor, hinter dem bitterer Ernst liegt. Es sind filmische Perlen, die von einem feinen Gespür für Literatur, Schauspiel und Mise en Scène zeugen. Im Gespräch pflegt er das Understatement.

Filmbulletin Herr Menzel, eigentlich wollten Sie ja zum Theater, das hat aber nicht geklappt. War der Film für Sie eine Notlösung?

Jiří Menzel Nein, das war Glück. Das ist, wie wenn man verliebt ist, aber aus Vernunft jemand Reichen heiratet. Die grosse Liebe bleibt Ihnen nebenbei, und wenn der Ehepartner keine Zeit hat, geniessen Sie die Liebe des anderen als Affäre. Eigentlich habe ich über die Jahre mehr Theater gemacht als Filme.

Lag das auch daran, dass Sie nach dem Einmarsch der Russen in Prag nicht mehr arbeiten durften? Welche Auswirkungen hatte damals der Umstand, dass Sie für Scharf beobachtete Züge einen Oscar bekommen hatten?

Der Kommunismus ist der Aufstand der Unfähigen. Die Kommunisten sind selber nicht kreativ, sie sind neidisch und wecken diesen Neid bei allen anderen. So kommen sie an die Macht. Aber weil sie nichts können, verhindern sie Kunst. 1968 haben wir nicht gleich gemerkt, dass wir schon wieder okkupiert werden. Mitte der sechziger Jahre kam eine jüngere Generation an die Macht, die der Meinung war, dass man den Kommunismus auch anders anwenden könnte. In dieser «aufgeweichten» Atmosphäre wurde vieles möglich, und glücklicherweise kam ich genau in dieser Zeit zum Film. Nach dem Einmarsch der Russen begann man den Kommunismus «mit menschlichem Antlitz» wieder überall bis in die untersten Schichten auszumengen. In der Regierung, in den Fabriken, in den Schulen,

überall. So wurden auch beim Film alle, die sich engagierten, liquidiert. Vor allem jene, die Erfolg hatten. Die ganze Neue Welle wurde aufgelöst. Zum Glück war es Ende der sechziger Jahre nicht mehr möglich, uns einzusperren oder zu exekutieren, aber eine Orwell'sche Situation entstand. Niemand durfte über mich schreiben, wir existierten nicht mehr. Offiziell hatte ich keine Probleme, aber wenn ich etwas machen wollte, dann ging das nicht. Und was ich angeboten bekam, wollte niemand machen. Alle meine erfolgreichen Kollegen sollten liquidiert werden. Beim Studio Barandov kam ein neidischer, böser Mensch an die Macht, der niemandem Erfolg gönnte. Trotzdem begann sich diese Situation in den siebziger und achtziger Jahren wieder zu lockern. Und ich konnte wieder mehr arbeiten.

Skřivánci na niti / Lerchen am Faden (1969)



Sie haben gesagt, dass Sie vor Ihrem ersten Langspielfilm nur einen Film von Hitchcock kannten. Aber wie war das damals auf der Filmschule? Konnten Sie Filme der anderen europäischen Neuen Wellen sehen?

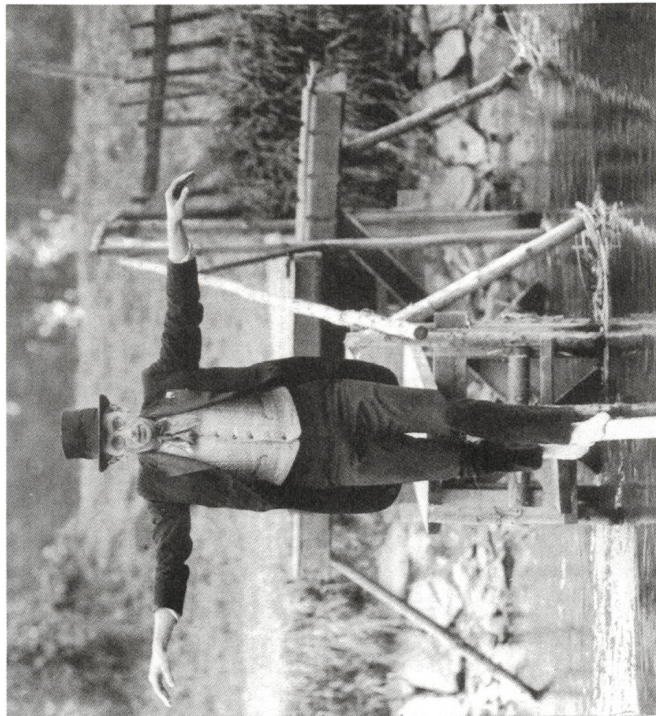
Ja, die polnische Neue Welle zum Beispiel. Aber auch die Filme der Nouvelle Vague. Sie liefen zwar nicht im Kino, aber wir konnten die Filme in der Schule sehen. Für uns waren auch die amerikanischen Dokumentarfilme sehr spannend. Diese Filme haben uns zusammen mit den polnischen Spielfilmen stark geprägt. Interessant ist ja die Wellenbewegung. Ich glaube, wir sollten nicht eingebildet sein. Es gibt immer wieder gute Jahrgänge, aber manchmal gibt es Zeiten, die für die Filmkunst besonders förderlich sind.

Zu uns schaffen es leider nur wenige tschechische Filme ins Kino ...

Schweizer Filme haben es auch nicht zu uns geschafft.

Was halten Sie vom tschechischen Film nach 1989?
 Ich schaue mir nicht viel an, ich bin zu faul dazu. Ab und zu sehe ich Filme von Kollegen. Es gibt einen sehr begabten Filmemacher, Petr Zelenka, der interessante Filme macht. Die Generation, die ihre Ausbildung kurz vor der Wende beendet hat, ist mir sehr sympathisch. Die Jüngeren kenne ich nicht. Ich glaube, es gibt gute Filme, aber ich weiss nicht welche.

Bei trigon-film erscheint eine DVD-Box mit drei Ihrer schönsten Filme ...
 Das geschieht Ihnen recht!



Rozmarné léto / Ein launischer Sommer (1968) Jirí Menzel als Arnošek

Es handelt sich bei allen drei und auch bei vielen anderen Ihrer Filme um Literaturadaptionen. Was reizt Sie an Verfilmungen?

Professor Otakar Vávra hat mir das beigebracht. Auch er hat viele Bücher verfilmt. Es ist in dem Sinn besser, als dass der Stoff schon ausprobiert wurde. Bei den Leserinnen und Lesern hatte ein Buch bereits Erfolg, sodass man auch eine bessere Vorstellung davon hat, ob und wie es funktioniert.

Ist aber nicht genau das auch schwierig, dass man mit dieser spezifischen Vorstellung konkurrieren muss?

Natürlich muss man damit etwas anfangen können. Bei einem Originaldrehbuch weiss man nicht so recht. Ich bevorzuge ein Buch, das ich dann in die Filmsprache übersetze. Das ist am einfachsten. Damit es auch für alle ist, auch für die, die nicht lesen. So verstehe ich meine Aufgabe als Filmemacher. Der Vorteil liegt auch darin, dass Sie mehr lernen. Wenn Sie selber ein Drehbuch schreiben, verfassen Sie es bereits so, wie Sie es filmen wollen. Eine Literaturvorlage stellt Sie vor die Aufgabe, einen gangbaren filmischen Weg zu finden. Dazu ist Phantasie und Erfindergeist nötig. Für mich ist jedenfalls ein fertiger Text brauchbarer. Literaturverfilmungen haben auch den Vorzug, dass sie

die Bücher bekannt machen. Ich bin sehr stolz darauf, dass manche Leute wegen meiner Filme angefangen haben, Hrabals Bücher zu lesen.

Wie hat denn Bohumil Hrabal auf Ihre Filme reagiert? Sie haben ja viele seiner Romane und Kurzgeschichten verfilmt.

Er war schrecklich nett und hat mich immer gelobt. Selbstverständlich war ich stolz, habe dann aber leider erlebt, wie Hrabal vor mir einen Film eines Kollegen schmähte, dann dem Regisseur aber sagte, dass ihm der Film sehr gefallen hätte. Er wollte niemanden beleidigen. (lacht)

Sie haben auf jeden Fall immer die Rechte bekommen.

Das Studio hat die Rechte erworben und uns die Filme angeboten. Es gab viele Regisseure, die ihre Stoffe selbst suchten. Ich war viel zu faul dafür. Und feige, denn so ein Film kostet viel Geld. Sich für einen Film zu entscheiden und das Geld auszugeben, das sollte jemand anders übernehmen. Mein Ziel war immer, dass ein Film seine Kosten wieder einspielte. Ich hatte gar keine künstlerischen Ambitionen, war rein kommerziell orientiert.

Das glaube ich Ihnen nicht.

Es waren aber tatsächlich nie meine Ideen. Als mir der erste Film nach Hrabals Vorlage gelang, boten sie mir weitere an. Wenn ich es mir zutraute, übernahm ich den Job. Viele Filme habe ich aber gar nicht gemacht. In fünfzig Jahren vierzehn Filme. Ich hätte auch fünfzig machen können, wie Woody Allen einen Film pro Jahr.

Das lag zum Teil aber auch daran, dass Sie am Filmemachen gehindert wurden.

Eine Weile durfte ich tatsächlich nicht drehen. Aber eigentlich habe ich alle meine Filme während der «goldenen» Zeit des Kommunismus gedreht. Da war ich angestellt. Und plötzlich ist der Käfig aufgegangen, und es war, wie wenn man ein Kaninchen in den Wald lässt. Und was nun? Wir mussten uns plötzlich um uns selbst kümmern. Und ich bin verwöhnt. Ich konnte das nicht und habe darauf gewartet, dass mir jemand Arbeit gibt. Und das ist in den letzten 27 Jahren vier Mal passiert. (lacht) Zum Glück habe ich noch Theater gemacht. Auch da wurden mir die Stücke immer angeboten.

Welche Vorlage war für Sie die grösste Herausforderung?

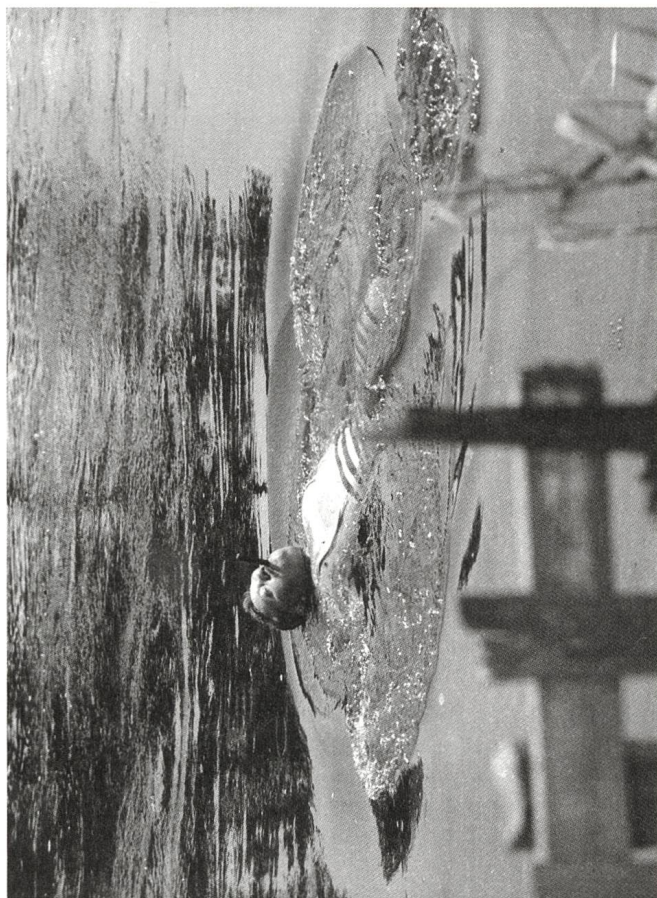
«Ich habe den englischen König bedient», weil Hrabal nicht mehr lebte. Ich habe die Drehbücher immer zusammen mit jemandem geschrieben. Er hat geschrieben, und ich habe nur ergänzt. Und nun war ich allein mit dieser Arbeit. Das war mörderisch, weil das Buch sehr umfassend ist, und ich sollte nur einen Spielfilm daraus machen, dabei hätten es fünf oder noch mehr werden können. Wahrscheinlich ging es aber nicht besser. Es war der schwierigste Film, aber ich habe auch am besten verdient dabei. (lacht)

*Sie waren ja auch selbst Schauspieler, haben in mehr als sechzig Filmen mitgewirkt. Wie sind Sie zum Spielen gekommen? Beispielsweise in **Ein launischer Sommer**?*

Durch Zufall, als ich noch keine eigenen Filme drehte. Ján Kadár brauchte damals für seinen Film **Obžalovaný** einen intellektuellen Trottel. Und da haben sie mich gefunden. Weil es funktionierte, dachten alle, ich sei ein Schauspieler. Als meine Freunde dann begannen, Filme zu drehen, liessen sie mich etwas Geld verdienen. Für **Ein launischer Sommer** habe ich für die Rolle des Artisten einen jungen Schauspieler engagiert, der gut war. Aber nach zwei Tagen hat mich seine Eitelkeit zu stören angefangen. Zum Glück hatte er bei der Weltausstellung in Montréal als Sänger grösseren Erfolg als Karel Gott und ist nicht gleich zurückgekommen. Dadurch hatte ich einen guten Grund, ihn zu ersetzen. Aber im Sommer hatte keiner der anderen Schauspieler Zeit. Der Anzug passte mir, also musste ich die Rolle lernen.

Sie mussten aber auch die artistischen Kunststücke lernen.

Das war leichter, als es aussieht. Wir waren schon mitten in den Dreharbeiten, es eilte also. Man hat ein Seil nicht so hoch über dem Boden aufgespannt und es mir beigebracht. Mit dem langen Stab in der Hand kann man gar nicht runterfallen. Es ist wie Fahrrad fahren. Ausser mir hat die halbe Equipe auf dem Seil balanciert.



Rozmarné léto / Ein launischer Sommer (1968) Rudolf Hrušínský

Sie haben in jedem Film balanciert: zwischen Humor und Ernst.

Ich wollte, dass möglichst viele Leute meine Filme sehen. Also musste Witz drin sein. Aber ich wollte auch nicht, dass die Leute einfach im Kino Zeit verplempern. Es

sollte etwas bleiben. So wurde ich von Herrn Professor Vávra erzogen, auch von guten Theaterstücken und vor allem von Herrn Hrabal. Seine Bücher bringen einen zum Lachen, aber sie sind gleichzeitig peinlich oder ernst. Das ist sein Einfluss. Das Ziel dieser Mischung ist eine unwillkürliche Erkenntnis. Sie unterhalten sich und lernen etwas dabei.

Mein Mitschüler Ewald Schorm hat mich immer kritisiert. Auch Věra Chytilová hat mich kritisiert, aber ich habe sie auch beobachtet und so von ihr gelernt. Es geschah nicht offensichtlich, sondern unauffällig nebenbei. So lernt man am einfachsten und nachhaltigsten. Ein Werk darf nicht unfruchtbar sein. Etwas muss bleiben.

Wir haben von Ihren Einflüssen gesprochen. Haben Sie jemals gelehrt und Ihr Können weitervermittelt?

Ja, aber schlecht. Nach der Wende hat man mir grosses Vertrauen entgegengebracht, weil ich kein Kommunist gewesen war. Eine Anfrage betraf eben auch das Lehren an der FAMU. Otakar Vávra, der uns lehrte, hat sich damals gründlich vorbereitet und hatte vier Jahre Zeit und viel Stoff, um ihn uns beizubringen. Ich habe die Aufgabe einfach so angenommen. Zwar nur die letzten beiden Jahrgänge, aber es lief nicht gut. Ich hatte es mir zum einen mit meinen Vorgesetzten verdorben. Als ich studierte, hatten wir vier Abteilungen: Regie, Kamera, Drehbuch und Produktion. Heute sind es elf Abteilungen, die wollte ich wieder reduzieren. Damit hatte ich mir keine Freunde gemacht. Mit den Studierenden lief es auch nicht besser. Ich wollte, dass die Studierenden anwesend sind und arbeiten. Die hatten aber noch den revolutionären Funken in sich und wollten frei sein, in allem. Bei der Abschlussarbeit haben sie auf Eingebung gewartet, statt zusammen mit anderen zu arbeiten. Es gab einen Aufstand, und ich bin gegangen. Die Erfahrung hat mich zehn Kilo gekostet.

Warum haben Sie zugestimmt, als Robert Kolinsky, der eigentlich Musiker ist und noch nie einen Film gedreht hat, Sie gefragt hat, ob er einen Dokumentarfilm über Sie machen dürfte?

Selbstverständlich habe ich zugesagt. Und Robert hat mich sehr überrascht. Ich habe ihn als Klavierspieler erlebt und als Organisator des Martinů-Festivals in Basel, wo ich einige Mal war. Und plötzlich hat er mich damit überrumpelt, dass er gerne einen Dokumentarfilm über mich machen möchte. Ich dachte, dass es interessant werden könnte. Allerdings erwartete ich eher ein Filmchen für Fans. Zu meiner grossen Überraschung hat er das Unterfangen sehr ernst genommen, begann mich regelmässig in Prag zu besuchen und auch meine Freunde zu befragen. Zum Glück sprechen sie alle sehr nett von mir. Da dachte ich immer noch, dass es eher ein Home Movie werden würde. Als ich den fertigen Film sah, war ich erstaunt, und ich muss zugeben, dass ich ihn gern geschaut habe, obwohl ich drin bin. Ich muss mir wohl doch eingestehen, dass ich eitel bin. ✕

→ Jiří-Menzel-Box, trigon-film: DVD-Edition 289; mit Scharf beobachtete Züge / Ostře sledované vlaky (1966), Ein launischer Sommer / Rozmarné léto (1968) und Lerchen am Faden / Skřivanci na niti (1969); Bonus: To Make a Comedy is No Fun – Jiří Menzel von Robert Kolinsky (Lieferbar ab 30.11.2016)

expand the experience

FILMEXPLORER



Oct 04, 2016 | Zürich

A Spell to Ward Off the Darkness
Critic DE



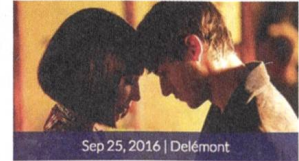
Oct 03, 2016 | Zürich

Europe, She Loves | Jan Gassmann
Interview DE



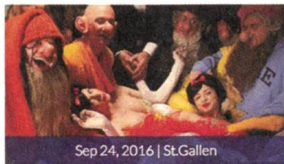
Oct 01, 2016 | Zürich

A Family Affair
Critic EN



Sep 25, 2016 | Delémont

Juste la fin du monde
Critic FR



Sep 24, 2016 | St.Gallen

White Snow 4 Channels
Critic EN



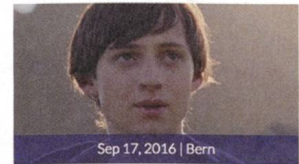
Sep 22, 2016 | Lenk

Hedi
Critic DE



Sep 19, 2016 | Basel

MnemoCine | Himmel oder Hölle
Critic Event EN



Sep 17, 2016 | Bern

Sparrows
Critic Tip DE

WWW.FILMEXPLORER.CH

3rd Arab Film Festival Zurich

16. November – 15. Dezember 2016

مهرجان
الفيلم
العربي
زيوريخ

م ا ا ز

INTERNATIONAL
ARAB
FILM FESTIVAL
www.iaffz.com

filmpodium

www.filmpodium.ch
Nüscherstrasse 11
8001 Zürich

Dubai
International
Film Festival



Stadt Zürich
Kultur

Conseil des ambassadeurs et Consuls
arabes accrédités en Suisse

Eigentlich sollten Spoiler
den Kinogenuss nicht
schmälern, sondern
ihn im Gegenteil steigern.
Dazu gibt es Studien.

Die Psychologie des Spoilers

Die allseits grassierende Furcht vor Spoilern geht von der Annahme aus, dass der Genuss beim Schauen eines Films zu einem hohen Grad davon abhängt, ob uns dieser überraschen kann. Je mehr wir im Voraus wissen, desto kleiner das Vergnügen.

Spontan leuchtet diese Argumentation ein. Wir gehen ja unter anderem ins Kino, um in unbekannte Welten entführt zu werden. Wir wollen etwas Neues erleben und nicht unseren profanen Alltag, den wir bereits zu Genüge kennen. Wie gesagt: Auf den ersten Blick erscheint diese Begründung durchaus plausibel, bei genauerer Betrachtung offenbaren sich aber einige Widersprüche.

So ist bereits die Behauptung, dass wir ins Kino gehen, um uns vom Film überraschen zu lassen, mehr als fragwürdig. Denn eigentlich entspricht das gar nicht dem Verhalten des durchschnittlichen Kinogängers. Vielmehr wissen wir im Normalfall sehr genau, was für einen Film wir uns anschauen. Von den französischen Surrealisten wird zwar erzählt, dass sie gemeinsam durch Paris zogen, sich wahllos in laufende Kinovorstellungen setzten, um nach einiger Zeit wieder zu gehen und den nächsten Saal zu kapern. Ihr Interesse galt nicht den Geschichten, sondern der traumhaften Qualität des Mediums Film. Entsprechend war ihnen die Handlung, die sich auf der Leinwand entfaltete, reichlich egal. Diese Art des Filmkonsums ist aber definitiv nicht die Norm. Die wenigsten Zuschauer schauen sich zufällig irgendeinen Film an, dem Kauf des Tickets gehen meist sorgfältige Abwägungen voraus.

In diese Abwägungen spielen verschiedene Faktoren hinein. Nicht nur

persönliche Empfehlungen und Filmrezensionen, sondern auch unser Wissen – was hat dieser Regisseur bisher gemacht, wie war der letzte Film mit dieser Schauspielerin? – und unsere Vorlieben. Jeder hat Genres, Regisseure oder Schauspieler, die er mag, und andere, die ihm nicht liegen. Dazu kommen Dinge wie die Begleitung oder die aktuelle Gemütslage; manchmal ist man schlicht nicht in der Stimmung für einen Film von Ulrich Seidl und zieht die romantische Liebeskomödie mit Hugh Grant vor.

Was hier deutlich wird, ist, dass wir meist sehr konkrete Erwartungen an einen Film haben. Und normalerweise gehen wir davon aus, dass diese auch erfüllt werden. Die wenigsten Zuschauer würden es begrüßen, wenn sich ein Film mit Hugh Grant nicht als leichte Muse, sondern als Seidl'sche Spiesserschölle entpuppen würde. Letztlich baut das gesamte Genrekino – und damit ein beträchtlicher Teil der Filmindustrie – ja just darauf auf, dass das Publikum nur neue Variationen des Altbekannten wünscht. Denn ein Genre ist nichts anderes als eine Abkürzung für den Satz «Das ist ein Film wie ...».

Zudem ist es keineswegs eindeutig, was wir an einem Film mehr schätzen – die unerwartete Wendung oder die Lust an der Wiederholung, die Gewissheit, dass Grant am Ende das Mädchen kriegen wird respektive Österreich immer noch schrecklich ist. Nicht umsonst sprach der Psychologe Hugo Münsterberg, einer der Pioniere der Filmpublizistik, schon 1914 vom warmen Bekanntheitsgefühl, welches das Kino bei seinen Zuschauern auslöst.

So gesehen müssten Spoiler den Genuss nicht schmälern, sondern ihn im Gegenteil steigern. Je mehr wir im Voraus wissen, umso eher entspricht der Film unseren Erwartungen und umso mehr können wir uns über Bekanntes freuen.

Diese Schlussfolgerung mag etwas überspitzt sein, sie wird von der empirischen Forschung aber zumindest teilweise bestätigt. Denn längst haben sich auch die Psychologie und verwandte Disziplinen der Frage angenommen, welchen Effekt Spoiler auf die Zuschauer haben. In einer ersten Studie an der University of California in San Diego erhielten Probanden Kurzgeschichten zur Lektüre – die eine Hälfte mit vorangehender Zusammenfassung, die andere ohne. Das Resultat war eindeutig: Die Teilnehmer der Studie mochten die Geschichten lieber, wenn sie im Voraus über den Verlauf Bescheid wussten.

Es sei hier nicht verschwiegen, dass spätere Studien teilweise zu komplett entgegengesetzten Ergebnissen kamen, wobei der genaue Aufbau der Untersuchungen jeweils variierte. Ohnehin sind die Ergebnisse derartiger Studien stets mit Vorsicht zu genießen. Nicht zuletzt, weil scheinbar so simple Dinge wie «eine Geschichte mögen» in Wirklichkeit hochkomplex sind und sich kaum sinnvoll messen lassen. Wir können an einer Erzählung oder einem Film ganz unterschiedliche Aspekte schätzen, der Handlungsverlauf ist da nur einer von vielen. Eine mögliche Erklärung für das Resultat der San-Diego-Studie wäre denn auch, dass sich ein Leser, der bereits weiss, was geschehen wird, weniger auf den Plot konzentrieren muss. Das wiederum eröffnet die Möglichkeit, mehr auf andere Dinge zu achten, etwa die Figurenzeichnung, die Sprache oder die Art und Weise, wie erzählt wird. Das wäre freilich ebenfalls ein Argument dafür, Spoiler ein wenig lockerer zu nehmen. Denn eine Erzählung oder ein Film sind immer unendlich viel mehr als bloss eine Geschichte.

Simon Spiegel



Im Keller (2014) Regie: Ulrich Seidl

Der japanische Komponist Takemitsu Toru ist ein philosophischer Avantgardist. Sensibel hebt sein Soundtrack zu Imamura Shoheis *Schwarzer Regen* die Themen und Widersprüche des Films hervor.

Musikalische Graustufen

Zumindest aus westlicher Sicht gehört *Takemitsu Toru* seit langem zu den wichtigsten japanischen Komponisten. Von seinen über 80 Filmpartituren fanden jedoch nur diejenigen Eingang in den Kanon, die das von der seriösen Musikkritik geprägte Bild des philosophischen Avantgardisten bekräftigen. Dabei bleibt oft unerwähnt, dass das grosse Publikum in Japan vor allem Takemitsus eingängigere Musik aus sentimental Melodramen und Nachrichtenjingles kennt – freilich ohne sich dessen bewusst zu sein.

Gegen Ende seines Lebens näherten sich die absoluten und die funktionalen Werke des Komponisten jedoch einander an. Dies zeigt sich auch daran, dass Takemitsu kurz vor seinem Tod 1996 den Grossteil seiner Filmmusik zu Imamura Shoheis *Kuroi ame* (1989) unter dem Titel «Death and Resurrection» praktisch unverändert als

Konzertstück veröffentlichte. Obwohl *Kuroi ame* von den gesellschaftlichen Folgen des Atombombenabwurfs über Hiroshima handelt, setzt Takemitsu, der sich nach dem Krieg im «Spiegel westlicher Musik» als Komponist definierte, keinerlei asiatische Instrumente ein. Pendelnd zwischen Moderne und Romantik ist *Kuroi ame* ein gutes Beispiel für die Sensibilität, mit der Takemitsu narrative Strukturen, Themen und Widersprüche eines Films hervorzuheben vermochte.

Angekündigter Schock

Ganz nüchtern und nur von Geräuschen untermalt beginnt der Film mit der Einführung der jungen Protagonistin Yasuko, die am Morgen des 6. August 1945 ihr Hab und Gut aus Hiroshima zu Tante und Onkel aufs Land bringt. Musik setzt erst ein, als wir den Onkel auf dem Weg zur Arbeit sehen. Ein feiner Akzent lenkt den Blick auf eine Bahnhofsuhr, deren Zeiger auf 8:14 Uhr springt, und zumindest den japanischen Zuschauern sofort klarmacht, dass die Szene eine Minute vor Abwurf der Bombe spielt.

Die folgenden Bilder von schwitzenden Pendlern und einem in der Morgensonne winzelnden Hund würden Ruhe ausstrahlen, wenn da nicht geisterhaft bleich an- und abschwellende Streichtremolos auf die unmittelbar bevorstehende Katastrophe hindeuten würden. Als die Druckwelle der Atombombe eine Minute später die Eisenbahn erfasst, steigern sich schrittweise aufgebaute Dissonanzen zu einem durchdringenden Kreischen, das mit jedem Aufstieg stechender klingt.

In der Folge werden die ungläubigen Blicke der flüchtenden Überlebenden immer wieder mit hell anschwellenden

Akzenten aus den Zerstörungsbildern herausgehoben. In enger Anlehnung an das Bild wird der Anblick des Atompilzes von einer dunkel aufwallenden Klagemelodie begleitet, die sich beim titelgebenden «Schwarzen Regen» (japanisch: *kuroi ame*) in absteigenden Tremoli entlädt. Als die radioaktiven schwarzen Tropfen schliesslich Yasukos Gesicht expressiv zerfurchen, erklingen noch einmal die gleichen Dreiklangüberlagerungen, die zuvor die Wucht der Bombe zum Ausdruck gebracht haben. Denn obwohl Yasuko bei der Detonation nicht in der Stadt war, wird ihre Zukunft massgeblich von dieser sekundären Versehrung bestimmt.

Stilisiertes Grauen

Die eigentliche Handlung nach diesem Prolog spielt im Jahr 1950. Als mutmassliche Trägerin der Strahlenkrankheit hat Yasuko unabhängig von einem ärztlichen Gesundheitszertifikat auch nach fünf Jahren kaum Chancen auf eine Anstellung oder Heirat. Stilistisch wähnt man sich im 1989 gedrehten *Kuroi ame* tatsächlich in einem japanischen Film der fünfziger Jahre. Mit unaufgeregt distanzierter Schwarzweisskompositionen gelingt es Imamura Shohei, das Alltagsleben ungeschönt realistisch, das Grauen jedoch expressionistisch stilisiert zu inszenieren.

Während der ersten drei Viertel des Films untermalt Takemitsu denn auch ausschliesslich die oft von Tagebuchaufzeichnungen ausgelösten Rückblenden ins Jahr 1945. Wie nur ganz wenige Filmkomponisten vor ihm beschränkt er sich passend zu den Schwarzweissbildern auf ein reines Streichorchester, das er jedoch auf bis zu vier Stimmen pro Register unterteilt, um die Reduktion der Klangfarben zu kompensieren.

An der westlichen Form des Orchesters interessierte ihn nämlich weniger der homogene Gesamtklang als die Möglichkeit einer musikalischen Kollaboration, zu der jeder einzelne Instrumentalist etwas beiträgt. Klangliche Veränderungen erzeugt Takemitsu beispielsweise gerne, indem er die Stimmen nacheinander in Akkorde einsetzen lässt. Damit erinnert *Kuroi ame* deutlich an sein 1957 entstandenes «Requiem for Strings», das einst Strawinskys Aufmerksamkeit erregte und so Takemitsus Karriere als Avantgardekomponist lancierte. Wie das langsame «Requiem» evokiert *Kuroi ame* vor allem getragene Stimmungsbilder, die sowohl von Kompositionstechniken der Zweiten





Wiener Schule als auch von Debussys impressionistischen Naturdarstellungen beeinflusst sind.

Für den formal durchaus sehr präzisen Autodidakten Takemitsu durfte Musik nicht von der Form her gedacht sein, sondern sollte sich aus den uns umgebenden Geräuschen («stream of sounds») organisch entwickeln und diese mit Bedeutung aufladen. Ebenso sollte die Musik nicht die Persönlichkeit des Künstlers, sondern menschliche Wahrheiten reflektieren. Abgesehen vom grösseren Zielpublikum interessierte ihn die Arbeit für den Film vor allem deshalb, weil er hier viel anonym agieren konnte und ihm die Zusammenarbeit mit Filmemachern neue Impulse verlieh. Zudem stand seine Musik im Film immer im Dialog mit anderen Geräuschen.

Rückkehr zur Tonalität

Im Vergleich zur 25 Jahre früher entstandenen Experimentalpartitur für Teshigaharas Meisterwerk *Suna no onna / Frau in den Dünen* (1964), bei dem der Komponist ausserdem massgeblich am Sounddesign beteiligt war, wirkt *Kuroi ame* geradezu konventionell. In Takemitsus letzter Schaffensphase spielte die Tonalität, die er als Poparrangeur zweifellos beherrschte, generell eine grössere Rolle als zuvor.

So brennen sich etwa zwei von Yasuko fassungslos beobachtete Einzelschicksale dank der tonalen Untermalung als besonders herzerreissend ein: Als ein junger Mann seinen entstellten Bruder nicht mehr erkennt, erhebt sich wellenartig eine schwermütige Melodie. Gleich darauf stürzt sich ein Blinder zu dramatisch vorwärtsdrängenden Triolen und Achtelläufen aus dem Fenster.

Bei Yasukos verzweifelter Staksen durch Geröll und überlebende Tote zitiert Takemitsu gar den Trauermarsch aus dem ersten Satz von *Gustav Mahlers* 5. Sinfonie. Gestört wird die hochromantische Melodie der Celli hingegen von giftigen Flageolettönen der zweiten Geigen. Als in einer späteren Rückblende noch einmal die gleichen Musikstücke erklingen, hören wir das Mahler-Zitat, als sich die Flüchtenden vor explodierenden Eisenbahnwaggons ins Wasser retten. Obwohl Takemitsu also ausgesprochen genau auf das Bild komponierte, sind die an- und abschwellegend atmenden Musikbausteine variabel einsetzbar.

Von der Vergangenheit eingeholt

Nachdem die Musik in den ersten zwei Dritteln des Films ausschliesslich für visuelle Erinnerungen reserviert war, sorgt Yasukos Begegnung mit dem

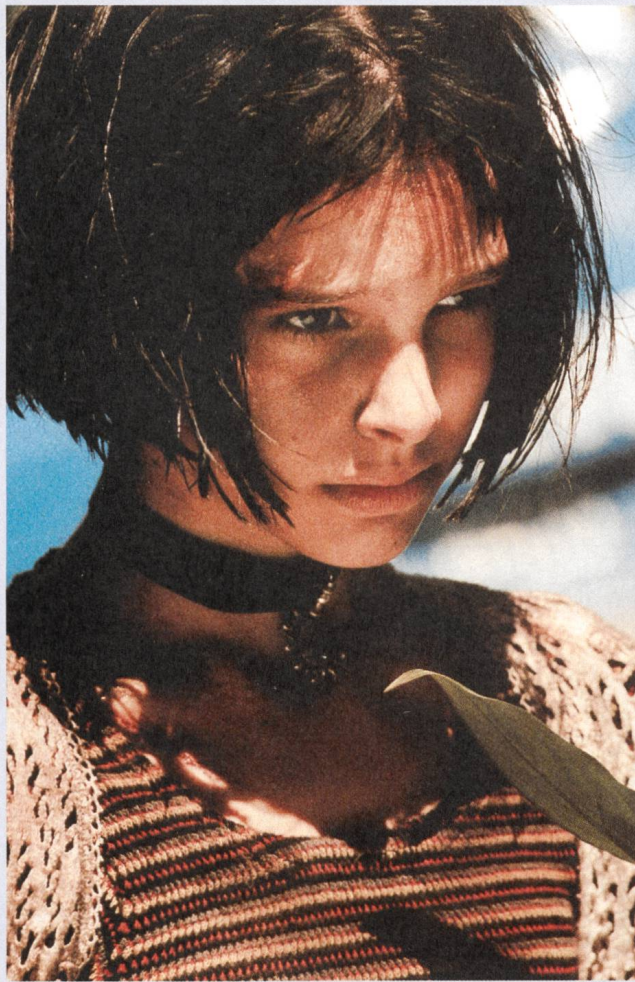
jungen Bildhauer und Kriegsveteranen Yuichi für einen entscheidenden Wendepunkt. Während dieser der Protagonistin seine von Motorenlärm ausgelöste Kriegspsychose erklärt, durchlebt er ein rein akustisches Flashback. Zum ersten Mal untermalt Takemitsu hier eine – allerdings expressivistisch beleuchtete – Szene aus der Gegenwart von 1950. Dazu bedient er sich einer bedrohlicheren Variante des Trauermarschs, der unter Maschinengewehrsalven und Panzergeknatter in ein Tremologewitter übergeht.

Ab diesem Moment vertont die Musik das gegenwärtige Leiden jener Dorfbewohner, die bald in kurzer Folge der Strahlenkrankheit zum Opfer fallen. Dazu gehört etwa Yasukos Tante, die als Einzige mitbekommt, wie schlimm es auch um ihre Nichte steht. Die eindrückliche Halluzinationsszene der Tante bereitet uns zudem auf den ebenso schönen wie tragischen Höhepunkt vor, als die schwer gezeichnete Yasuko einen sagenumwobenen Riesenkarpen aus dem Fischteich aufspringen sieht. Hier nun erklingt das Mahler-Fragment endlich frei von Dissonanzen. Wie Imamura gern erzählte, bat Takemitsu ihn vergeblich, diese Szene zu verlängern, um der romantisch entfesselten Musik mehr Raum zu geben. Deshalb erstaunt es nicht, dass der Komponist im Abspann ein schon länger vorbereitetes Motiv zu einer melodramatischen Kantilene der ersten Geigen ausbaute. Genauso wie die finale Fassung des Films offenlässt, ob die von Yuichi ins Krankenhaus begleitete Yasuko überlebt, verweigert uns die Musik schliesslich den erwarteten Schlussakkord.

Oswald Iten

→ *Kuroi ame* (Schwarzer Regen)
Regie: Imamura Shohei; Musik: Takemitsu Toru; Sound: Benitani Ken'ichi





Kinovamp

«Is life always this hard, or is it just when you're a kid?» – Wie ein unschuldiges Kind wirkt Natalie Portman in *Léon* von Luc Besson nicht gerade. Gekonnt spielt die Fille fatale mit erotischen Posen und sinnt auf Rache.

Natalie Portman

Beim ersten Casting fand man die Elfjährige zu jung. Das Skript sah eine vierzehnjährige Jugendliche vor und nicht ein zierliches Kind, das Natalie Portman damals war. Das Kind war jedoch entschlossen, die Rolle zu kriegen, sprach noch ein zweites Mal vor und setzte sich gegen rund 2000 Mitbewerberinnen durch – darunter auch Liv Tyler, die mit fünfzehn Jahren wiederum schon zu alt war. Natalie Portman spielt in Luc Bessons Neo-Noir *Léon*, der zum Kultfilm avanciert ist, Mathilda, deren Familie von korrupten Cops ermordet wird. Sie sinnt auf Rache und holt sich Hilfe bei ihrem Nachbar Léon, der zufälligerweise Berufskiller ist. Im Gegensatz zu Portman war Jean Reno von Anfang an für die Rolle des eigenbrötlerischen «Cleaners» vorgesehen.

Portman zu bekommen, hatte für Besson seinen Preis: Ein Vertrag mit ihren Eltern regelte bis ins kleinste Detail, was sie machen durfte und was nicht. Beispielsweise wurde das Rauchen von Zigaretten von den Eltern strikt untersagt, Portman durfte in den maximal fünf Rauchszenen nie inhalieren. Zudem musste das Drehbuch geändert werden und die Figur das Rauchen im Lauf des Films aufgeben. Das Rauchen trägt mit zu Mathildas Verwegenheit bei, zum aufregenden Gegensatz zwischen einem graziösen Mädchen mit Rehaugen und einem rebellischen Teenager.

Eine Zwölfjährige als Vamp, als Femme fatale? Wie fügt sie sich in die Reihe von machthungrigen und männerdurstigen Frauen wie Theda Bara, dem

ursprünglichen Leinwandvamp, Alla Nazimova, dem Paradiesvogel mit der grossen Geste, Louise Brooks, die komplett auf grosse Gesten verzichtete, Rita Hayworth, der Love Goddess Hollywoods, oder Sharon Stone, der Ikone des Postfeminismus? Wie soll ein «innocent girl» – wie es das Filmplakat behauptet – für Männer Verderben und Untergang bedeuten?

Im Unterschied zu den erwachsenen Vamps spielt Mathilda mit ihrem unschuldigen Aussehen. Sie wird unterschätzt, was den Männern nicht gut bekommt. Und sie ist auf Hilfe angewiesen, um Rache an den Polizisten zu nehmen, die ihre Familie getötet haben. Während Elsa Bannister und Catherine Trammell ihre männlichen Gegenspieler perfid ausnutzen und manipulieren, entwickelt sich zudem zwischen Léon und Mathilda eine unschuldige Liebe. Mathilda ist ein «lost girl», um die sich der «lonesome wolf» Léon kümmern muss. Allerdings frisst hier nicht der Wolf das Rotkäpchen, sondern sie verführt ihn. Sie verführt ihn, ihr das Töten beizubringen und sich der Liebe zu öffnen. Für ihn wird sie zur Fille fatale.

Schon beim ersten Aufeinandertreffen wird Mathilda diesem Image gerecht. Sie wickelt Léon mit Leichtigkeit um den Finger. Nichts ahnend kommt er die Treppe herauf, und dann lehnt sich die kleine Mathilda genau im richtigen Moment zurück, sodass ihr die Jacke von der Schulter rutscht und haucht ein «Hi», das sie mit Sicherheit einige Male geprobt hat. Léon entdeckt eine brennende Zigarette am Boden und fragt: «Why did you hide the cigarette?» – Schlau



und mysteriös ist ihre Antwort: «This building is full of rats. Don't want my old man to find out. Got enough problems.» Wir als Zuschauer sind in diesem Moment vermutlich genauso verwirrt wie Léon. Aus welchem Film hat das Mädchen bloss diese Performance abgeschaut? Sie weiss genau, was sie tut. Ob Madonna oder Marilyn Monroe, Mathilda spielt gekonnt auf der Klaviatur der erotischen Posen. Sie hat vollkommene Kontrolle über ihre Erscheinung und ihre Wirkung auf Männer: Die Frisur erinnert nicht zufällig an Louise Brooks, das schwarze Halsband mit Anhänger an andere verruchte Damen.

Die sexuelle Aufladung ist für den in Beziehungssachen unerfahrenen Léon auch oft zu viel. Mit ihrem Charme bringt ihn Mathilda immer wieder sichtlich in Verlegenheit. Als er ihr etwa seinen Namen nennt, findet sie ihn einfach nur «cute», worauf Léon seine Milch gleich wieder ausspuckt. Sie macht aus dem kaltblütigen Killer einen netten Jungen, in den sie sich auch verlieben kann. Das erste Mal in ihrem Leben. Jean Reno entschied sich denn auch, Léon emotional verstockt und mental etwas langsam zu spielen. Obwohl er dadurch asexuell wirkt, waren die Szenen, in denen Mathilda ihm ihre Liebe gesteht und mit ihm ihr erstes Mal erleben will, zu riskant für das Studio. Sie wurden zensuriert und erst im Director's Cut wieder eingefügt.

Léon hat Natalie Portman berühmt gemacht. Später spielte sie weitere toughere Frauen, etwa Prinzessin Amidala in *Star Wars*, Evey in *V for Vendetta*, für

deren Darstellung sie sich den Schädel kahl rasierte, oder eine besessene Balletttänzerin in *Black Swan*, für deren Verkörperung sie einen Oscar bekam. Auch als Erwachsene strahlt sie eine kindliche Zerbrechlichkeit aus, die nach wie vor in Spannung zur Entschlossenheit ihrer Figuren steht. Die schauspielerische Leistung in *Léon* mit einer Mischung aus kindlicher Unschuld, frühreifer sexueller Energie, gepaart mit einem eisernen Willen, findet man jedoch so nicht wieder. Die Magie entsteht, weil eine Zwölfjährige schon so berechnend ihre Reize einzusetzen weiss und doch wie ein unschuldiges Kind aussieht. Besson schuf eine neue Vampvariation, eine Fille fatale.

Florian Kasperski

- «Here She Comes! Kinovamp»
Eine Filmreihe zu hundert Jahre Kinovamp
- Donnerstag, 10. November, 20 Uhr, Lichtspiel Bern
Freitag, 18. November, 20.15 Uhr, Kino Cameo, Winterthur

Was bleibt

Die Restaurierung von weltweit bekannten Perlen der deutschen Filmgeschichte lässt sich finanzieren. Wie steht es aber mit weniger geschätzten Filmen, etwa jenen, die unter den Nazis entstanden sind?

Verderbliche Ware

500 Millionen Euro wären notwendig, um den gefährdeten historischen deutschen Filmbestand digital zu sichern. Zu diesem Ergebnis kommt eine Studie zur «Ermittlung des Finanzbedarfs zum Erhalt des Filmischen Erbes», die die Berliner Filmförderungsanstalt (FFA) im vergangenen Jahr bei einem angesehenen Wirtschaftsforschungsinstitut in Auftrag gegeben hat. Es geht darum, rund 170 000 Lang- und Kurzfilme zu digitalisieren, die zwischen 1895 und 1960 hergestellt wurden.

Mit öffentlichen Mitteln wird sich das nicht machen lassen: Es fehlt am Geld, aber auch am politischen Willen bei Bund und Ländern. Die Hauptlast des «Deutschen Filmerbes» liegt bei der Wiesbadener Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. Sie ist Rechtsinhaberin der meisten deutschen Filme und mutig dabei, neue Finanzierungsmodelle zu entwickeln.

Als Stiftung des öffentlichen Rechts bleibt ihr gar nichts anderes übrig, denn sie muss sich selbst finanzieren. In den Zeiten, als das Fernsehen gerne Filme von gestern zeigte und

dafür ordentlich bezahlte, ging es der Murnau-Stiftung verhältnismässig gut. Aber seitdem Marika Röck und Hans Albers keine Quote mehr machen, klaffen beträchtliche Lücken im Haushalt.

Nachdem die Murnau-Stiftung seit einiger Zeit mit Ernst Szebedits einen Geschäftsführer mit reichlich Branchenerfahrung hat, mischt sich das Unternehmen zunehmend selbstbewusster in den Diskurs um das Wohl und Wehe des Filmerbes ein. In den letzten Jahren hat die Murnau-Stiftung mit vorbildlichen Restaurierungen aus den Schätzen der deutschen Filmgeschichte Furore gemacht. Ein originalgetreu viragiertes *Cabinet des Dr. Caligari*, Duponts *Variété* mit der Geburt der entfesselten Kamera und Fritz Langs *Der müde Tod* können sich auch auf DVD und Blu-ray sehen lassen und sind international bestens zu vermarkten. Bei den kostspieligen Unternehmungen standen bisher ein privater Kreis der Freunde und Förderer des deutschen Filmerbes e.V. und die Bertelsmann-Stiftung Pate.

Im vergangenen Jahr wagte sich die Murnau-Stiftung an ein Tabu: an die Restaurierung der Werke Veit Harlans, des prominentesten filmenden Paladins der Nazis. Natürlich nicht gleich an *Jud Süß*, *Der Herrscher* oder *Die Goldene Stadt*; dafür gibt es aber *Opfergang* und *Imensee* in neuem Glanz! Harlan hat beide Filme mit nahezu identischem Team und Hauptdarstellern (Kristina Söderbaum und Carl Raddatz) 1942/43 parallel in Agfacolor gedreht.

Die Wiederherstellung der besonders nuancenreichen Farben des Agfacolor-Verfahrens gilt als äusserst kompliziert und letztlich unmöglich. Um dennoch einen Weg zu finden, ging die Murnau-Stiftung finanziell und bei der Partnersuche neue Wege. Die Restaurierung wurde entscheidend vom Münchner Produktionsdienstleister Arri Media und dem Concorde-Filmverleih beziehungsweise Tele

München unterstützt. Concorde ist Produzent der Restaurierung und bietet die Filme für den Kineinsatz an. Die ansehnlichen DVD/Blu-ray-Editionen der beiden Filme sind in diesen Wochen veröffentlicht worden.

Zum ersten Mal ist es bei *Opfergang* und *Imensee* gelungen, die Farben der in Agfacolor gedrehten Filme annähernd originalgetreu zu rekonstruieren. Dabei arbeitete Anke Wilkening, die renommierte Restauratorin der Murnau-Stiftung, mit der Schweizer Filmwissenschaftlerin Barbara Flückiger zusammen. Sie hat an der Universität Zürich mit Afresa («Automatic Film Restauration and Digitization System for Archives») ein hochkompliziertes Scanner- und Softwareprogramm entwickelt, das selbst kleinste Farbnuancen erkennen kann.

Dazu muss man wissen: Agfacolor wurde mit Nachdruck und auf Drängen des obersten Nazi-Filmmachers, Propagandaminister Josef Goebbels, Ende der dreissiger Jahre im Eilverfahren von der IG Farben entwickelt, um dem amerikanischen Technicolor möglichst umgehend Paroli bieten zu können. Agfacolor ist in vielem einfacher zu handhaben als dasameratechnisch aufwendige Drei-Farben-Technicolor-Verfahren. Aber es hat einen entscheidenden Nachteil, der erst Ende der fünfziger Jahre behoben werden konnte: Die schönen Pastellfarben von Agfacolor beginnen, sich ab dem ersten Tag der Entwicklung vom Negativ zum Positiv chemisch zu zersetzen. Es ist also in der Regel kaum möglich, mit Bestimmtheit zu sagen, wie der Film bei seiner Uraufführung ausgesehen hat. Was von den Farben der Agfacolor-Filme im Lauf der Zeit übrig bleibt, führen die unrestaurierten Fassungen von *Opfergang* und *Imensee* im Bonusteil der DVDs/Blu-rays vor Augen.

Bei *Opfergang* hatten die Restauratoren das Glück, dass ein Kameranegativ des Films und eine relativ



Imensee (1943) Regie: Veit Harlan



Opfergang (1944) Regie: Veit Harlan



gut erhaltene Positivkopie erhalten sind. Hier konnte Barbara Flückiger mit ihren kolorimetrischen Messungen ansetzen. Für sie und Anke Wilkening war die Arbeit an *Opfergang* und *Immensee* der erste Versuch einer authentischen Restaurierung von Agfacolor-Filmen der vierziger Jahre. Anke Wilkening sagt aus den gemachten Erfahrungen: «Das Problem bei Agfacolor ist nach wie vor die mangelnde Farbstabilität. Die Farben verblassen, und letztlich bleiben nur Farbauszüge in Rosa, Blau oder Gelb übrig. Die Ausblassung hat auch nichts mit der Abnutzung der Kopien zu tun. Auch wenn der Film in seinen Dosen ruhte, nimmt der Prozess der Verblasung seinen Lauf.»

Natürlich lassen sich die Agfacolor-Farbfilme ganz einfach mit den Möglichkeiten heutiger digitaler Bildbearbeitung wieder auffrischen. Allerdings hat diese Farbigkeit dann nur bedingt etwas mit der des Originals zu tun. Deshalb hat sich Anke Wilkening nach den Erfahrungen mit *Opfergang* und *Immensee* den Ufa-Jubiläumsfilm *Münchhausen* von 1943 noch einmal vorgenommen. Die bisherigen – auch auf DVD veröffentlichten – Fassungen entsprechen mit Sicherheit nicht den ursprünglichen Farben. Zum 100. Geburtstag der Ufa im kommenden Jahr soll dieser annähernd originalgetreue *Münchhausen* präsentiert werden.

Nicht nur in ihrer technischen Überlieferung sind *Opfergang* und *Immensee* eine Herausforderung an die Gegenwart, sondern auch inhaltlich. Beide Filme erzählen auf den ersten Blick private Dreiecksgeschichten im melodramatisch pompösen Duktus des Regisseurs und Autors Veit Harlan. Da gibt es keine Gehässigkeiten gegen Minderheiten, in grossbürgerlichem Milieu sind edle Menschen unter sich. Die Gefühle wogen zwischen Liebesglück, Entsagung und Tod an der See oder im sonnendurchfluteten Binnenland; musikalisch werden sie

mit grossem Orchester und Himmelschören (von Hans-Otto Borgmann und Wolfgang Zeller) überhöht. Dazu kommt jetzt die bisher nie gesehene Farbenpracht. Wie Harlan die Farbe zum integralen Bestandteil seiner Dramaturgie machte, gibt den Filmen einen einzigartigen filmgeschichtlichen Rang.

Braun gebrannt kommt Albrecht (Carl Raddatz) in *Opfergang* von einer Weltreise in den Schoss seiner hanseatischen Familie zurück. Cousine Octavia (Irene von Meyendorf) wird kurz darauf seine Frau. Das hindert den jungen Mann nicht, mit der burschikosen Nachbarin Aels (Kristina Söderbaum) anzubandeln. Octavia trägt die Seitensprünge des Gatten mit Fassung, zumal Aels todkrank ist und alsbald stirbt. So reiten zum Schluss Octavia und Albrecht in eine gemeinsame Zukunft.

In *Immensee* sind die Verhältnisse umgekehrt: Eine Frau (Söderbaum) und zwei Männer, der eine häuslich-langweilig (Paul Klinger), der andere weltgewandt, aber unstet (Raddatz). Der Langweiler stirbt, der Weltgewandte sucht das Weite. Die arme Frau steht zum Schluss bei plötzlich einsetzendem Schneefall allein da: Aus Farbe wird unversehens Schwarzweiss!

In keinen anderen Filmen, die zwischen 1933 und 1945 unter der Federführung von Josef Goebbels entstanden sind, waren die Macher der Psychopathologie des Nationalsozialismus und der Neurosen seiner Führungselite so nah wie in *Opfergang* und *Immensee*: Albrecht in *Opfergang* ist der Mann der Tat, der eine Blüte am Wegesrand nicht ungepflückt lässt. Aels, verkörpert von Harlan-Gattin Kristina Söderbaum, ist Nixe und Vamp in einem: in ihrem burschikosen Selbstbewusstsein eine Bedrohung des männlichen Egos, nackt droht sie Albrechts Ruderboot zu entern; an Land umgibt sich Aels mit einem Rudel Doggen und galoppiert

im weissen Badeanzug ohne Sattel auf einem Schimmel den Strand entlang. Dabei trifft sie mit Pfeil und Bogen sogar noch ins Schwarze. Ein überirdisches Wesen – mehr Zentaur als Mensch.

Ein Verhängnis für den deutschen Mann. Kein Wunder, dass er durch sie sterbenskrank wird. Seine Genesung ist ein Verdienst der madonnengleichen Octavia. Gleichzeitig stirbt Aels. Ihr Tod wird von Harlan als wahrer Hexensabbat, als psychedelische Höllenfahrt inszeniert! Jetzt weiss Albrecht, wohin er gehört: an die Seite einer «Hohen Frau» in fließenden weissen Gewändern, wie sie Emmy Göhring, Magda Goebbels oder Winifred Wagner bei offiziellen Anlässen zu tragen pflegten. Octavia sinkt ihm gleich in einer der ersten Szenen zu Füssen. Sie ist eine, die für ihn demutsvoll einen «Opfergang» auf sich nimmt – wie es gegen Ende des Films dann wörtlich heisst.

Elisabeth in *Immensee* – ebenfalls Kristina Söderbaum – will nicht einsehen, dass Reinhart (Raddatz) die Welt braucht, um kreativ sein zu können. Das Landleben auf Hof Immensee ist zwar ganz beschaulich, aber der deutsche Mann muss hinaus ins feindliche Leben. *Opfergang* ist in kräftigen Farben, *Immensee* mehr gedeckt gehalten. Die Filme machen jede Dokumentation über das faschistische Wesen der Nazis überflüssig ... Deshalb darf man die Murnau-Stiftung zu diesem stilbildenden Pilotprojekt beglückwünschen und sie ermutigen, sich auch der anderen Veit-Harlan-Filme anzunehmen. Zum Beispiel wäre der ebenfalls in Agfacolor gedrehte *Die Goldene Stadt* ein lohnendes Objekt!

Herbert Spaich

Movie Magic. Oder was wir uns zeigen lassen wollen

INT. IM KINO – ABENDS

ORSON hat gerade genug von TV-Serien auf dem Computerbildschirm. Er will die grosse Leinwand und das Gemeinschaftserlebnis. O.k., es war ihm nicht bewusst, dass nun auch sein Lieblingskino Popcorn verkauft. Aber die Tüte mit dem überkauften Hipster-Röstmais des TYPEN in der Reihe hinter ihm wird ja auch einmal leer gemampft sein.

In der Reihe vor Orson fläzen sich lässig Zwillinge: Einer scheint **FILMSTUDENT** im Abschlussjahr zu sein. Und der andere vielleicht **STUDENT DER PUBLIZISTIK** auf Masterstufe. Sie diskutieren unbeeindruckt, während sie starr auf die Leinwand glotzen.

FILMSTUDENT Filme können die Welt nicht verändern!

STUDENT DER PUBLIZISTIK Sicher?

FILMSTUDENT Hoffentlich nicht. Stell dir mal vor, die Leute würden sich zugeballert von *Fast and Furious 1* bis – beim wievielten Sequel sind die jetzt?

STUDENT DER PUBLIZISTIK So beim 237.

FILMSTUDENT Sehr witzig – im Strassenverkehr verhalten wie die Rennfahrer dort.

STUDENT DER PUBLIZISTIK Warst du neulich mal mit dem Velo in der Stadt unterwegs?

FILMSTUDENT Bist du verrückt? Nein!

STUDENT DER PUBLIZISTIK Eben.

FILMSTUDENT Ist doch was anderes. Im Strassenverkehr sind wir alle Primaten. Dafür brauchen wir keine Filme.

Auf der Leinwand knallt eine Rasierapparatwerbung durch – massive Tonspur. Und hinten raschelt das Hipster-Popcorn.

STUDENT DER PUBLIZISTIK Warst du schon mal in Casablanca?

FILMSTUDENT In Marokko? Nein, weisst du doch.

STUDENT DER PUBLIZISTIK Hast du den Film gesehen?

FILMSTUDENT Klar.

STUDENT DER PUBLIZISTIK Glaubst du, die Stadt zu kennen?

FILMSTUDENT Irgendwie schon. Nicht heute, aber zur Zeit damals.

STUDENT DER PUBLIZISTIK Das Filmteam hat aber nie einen Fuss dorthin gesetzt.

FILMSTUDENT Na und?

STUDENT DER PUBLIZISTIK Keine einzige Einstellung wurde je dort gedreht.

FILMSTUDENT Ist ja auch Fiktion.

STUDENT DER PUBLIZISTIK Rick's Café wurde erst eröffnet, als der Film schon ein Klassiker war.

FILMSTUDENT Ist halt schlaues Marketing.

STUDENT DER PUBLIZISTIK Ist auch immer voll.

FILMSTUDENT Vielleicht ist das Essen gut dort.

STUDENT DER PUBLIZISTIK Alkohol für Touristen in nostalgischer Umgebung. Und die Bar des örtlichen Hyatts heisst auch so.

FILMSTUDENT Und?

STUDENT DER PUBLIZISTIK Die Leute sehen am Ort dann eben immer den Film durchschimmern – und das verändert ihren Blick. Subtil.

FILMSTUDENT O.k., dann verändert sich die Welt mal eben so für ein paar Touri-Lemminge, die sich einen Abend lang so fühlen wollen wie im Film. Das ist endlich und nicht nachhaltig.

Ein Trailer donnert und bewirbt einen weiteren kommenden Comic-Helden-Film ...

FILMSTUDENT Woher weisst du so'n Zeug?

STUDENT DER PUBLIZISTIK Ehm, googeln ...

FILMSTUDENT Get a life, Mann!

... Harter Kampf mit dem Monster. Schlussexplosion. Die Welt wird wohl wieder einmal gerettet werden.

STUDENT DER PUBLIZISTIK Kennst du den Bechdel-Test?

FILMSTUDENT Nö.

STUDENT DER PUBLIZISTIK Der wertet den Status von Frauenrollen in Spielfilmen aus und stellt drei Fragen: Gibt es mindestens zwei Frauenrollen? Sprechen sie miteinander? Und unterhalten sie sich über etwas anderes als einen Mann?
FILMSTUDENT Hey Alter, ich weiss, was jetzt kommt: Typen sind Primaten und Lemminge!

Dabei haut er seinem Bruder eins in die Seite – um dann kurz innezuhalten. Schliesslich wie ein Geistesblitz:

FILMSTUDENT O.k. Wie heisst sie?!

STUDENT DER PUBLIZISTIK Nein! Das ist wichtig!

Und noch mal nimmt der Filmstudent seinen Bruder in die Mangel, um einen Namen aus ihm herauszubekommen. Währenddessen laufen die Anfangstitel über die Leinwand. Der Typ hinter Orson hat zum Glück endlich aufgegessen – und fordert nun streng:

TYP MIT HIPSTER-POPCORN Schtt!

Die Zwillinge knuffen sich noch ein letztes Mal, rutschen dann noch etwas tiefer in ihre Sitze und schweigen einstweilen artig. Und jetzt rutscht auch Orson tief in seinen Sitz. Der Film beginnt ...

DISCLAIMER: Truly Fictitious.

Uwe Lützen

S. 28
La fille inconnue
von Jean-Pierre
& Luc Dardenne
Philipp Stadelmaier

S. 31
Mapplethorpe:
Look at the Pictures
von Fenton Bailey,
Randy Barbato
Dennis Vetter

S. 33
La danseuse
von Stéphanie Di Giusto
Doris Senn

S. 34
Wild Plants
von Nicolas Humbert
Michael Pekler

S. 35
Finsteres Glück
von Stefan Haupt
Lukas Stern

S. 37
Wolf and Sheep
von Shahrbanoo Sadat
Dominic Schmid

S. 39
Kubo and the Two Strings
von Travis Knight
Oswald Iten

S. 41
Raving Iran
von Susanne Regina
Meures
Michael Ranze

S. 43
A Dragon Arrives!
von Mani Haghighi
Stefan Volk



A Dragon Arrives! Regie: Mani Haghighi

La fille inconnue



Genaue Beobachtung bewahrt vor vorschnellen Diagnosen. Die Kunst der Brüder Dardenne liegt darin, die soziale Identität mit der Intimität des Körpers zu verknüpfen.

Jean-Pierre & Luc Dardenne

Als es abends lange nach Feierabend an ihrer Tür klingelt, macht die junge Ärztin Dr. Jenny Davin, die gerade die Praxis in Lüttich zur Vertretung übernommen hat, nicht auf. Später stellt sie fest, dass eine Prostituierte afrikanischer Herkunft vor ihrer Tür stand. Und dass diese, offenbar auf der Flucht vor einem Verfolger, daraufhin ermordet wurde. Hätte Davin aufgemacht, wäre das Mädchen noch am Leben. Von Gewissensbissen geplagt, beschliesst sie, die Praxis zu übernehmen und auf eine Karriere in einem renommierten Gesundheitszentrum zu verzichten. Sie möchte fortan für andere da sein, für ihre meist weniger wohlhabenden Patienten, bei denen sie auch mal bei den Gasrechnungen nach dem Rechten sieht. Und vor allem möchte sie den Namen des unbekannten Mädchens herausfinden.

Der neue Film der Brüder Jean-Pierre und Luc Dardenne zeigt, dass ihr Kino alles andere als nur das einer sozialen Chronik ist – es ist ebenso vom Genre geprägt. Denn ihr neuer Film ist auch ein Krimi. Der Suspense besteht darin, den richtigen Namen des Opfers herauszukriegen. Was einerseits eine Lösung des Verbrechens bedeuten und andererseits dem Mädchen eine Identität geben würde. Auf diese Weise bleibt es nicht einfach ein abstrakter sozialer Fall, determiniert durch seine Herkunft, Hautfarbe und Lebenssituation. Der Name der jungen Frau muss, durch die Investigation der Ärztin, erst noch gefunden werden, und dieser Name ist ein Eigenname, ein singulärer Name.

Schon im letzten Film der Dardennes, *Deux jours, une nuit* (2014), in der mit Sandra ebenfalls eine Heldin im Mittelpunkt steht, kommt es zu dieser Singularisierung sozialer Typen durch Suspense. Sandra hat ein Wochenende lang Zeit, um ihre Arbeitskollegen dazu zu bringen, bei einer Betriebsabstimmung für den Erhalt ihres Arbeitsplatzes zu stimmen. Die Spannung besteht in der Frage, ob ihr das gelingen würde, während die Begegnungen mit den einzelnen Kollegen und Kolleginnen ebenso viele individuelle Porträts ergeben. Da Sandra etwas von ihnen will, wirken sie nicht einfach wie fertige Repräsentanten des «kleinen Mannes». Ihr Porträt entsteht, weil durch Sandra ihr sozialer Platz erforscht und eventuell verändert wird: weil er auf den Suspense hin geöffnet wird, ob es Sandra gelingen wird, eine wehrhafte Gemeinschaft herzustellen, die dem Arbeitgeber Paroli bieten kann.

Sandra und Jenny Davin sind jeweils sehr einsame Heldinnen. Die junge Ärztin in *La fille inconnue* bleibt ohne Partner, ohne Bekannte, ihre einzigen privaten Momente bestehen im Krafttanken bei einer Zigarette, ein paar Tomaten in der Pfanne oder einer belgischen Waffel. Und gleichzeitig ist dieser Kampf ein Kampf für andere und an ihrer Stelle. Als sie einmal zu erschöpft ist, sagt Sandra zu einem Kollegen: «Nimm meine Stelle ein» (was heisst: «kämpf an meiner Stelle weiter»), und Jenny Davin kämpft auch für eine tote Prostituierte, die für viele steht. Nun hat dieser doppelte Kampf jeweils eine medizinische Dimension. In *Deux jours, une nuit* leidet Sandra an einer Depression, sodass ihr Kampf mit der eigenen psychischen Krise ebenso ein Kampf mit einer wirtschaftlichen Krise ist. Im neuen Film ist es nun eine Ärztin, die, selbst «krank» vor schlechtem Gewissen, ihre Untersuchung führt, indem sie vor allem ihre Patienten konsultiert.

In dieser medizinischen Dimension zeigt sich die Aufgabe, die in den Filmen der Dardennes den Figuren gestellt wird – auch im Sinn einer Last, die ihnen auferlegt werden muss, ohne dass dabei – eben im Sinn des Suspense – klar ist, ob oder wie sie die Aufgabe bewältigen können. So wie in *Le fils* (2002), wo ein Schreiner den gerade entlassenen Mörder seines Sohns als Lehrling in seine Werkstatt aufnimmt. Auch hier gab es schon eine körperliche Dimension: Die Kamera klebte am Nacken seiner Hauptfigur und verschmolz beinahe mit ihr. In den Filmen der Dardennes zeigt sich die «Aufgabe» zuvorderst am Körper, und zwar dort, wo dieser von etwas Nichtkörperlichem belastet wird, wo sich Schwäche zeigt oder zeigen könnte, wie bei Sandras Depression oder bei den Fitnessübungen, die der Schreiner in *Le fils* immer wieder macht, um sich zu beruhigen. So folgt in *La fille inconnue* Dr. Jenny Davin der Spur des Verbrechens, indem sie in einer Krankheit nicht unbedingt eine organische Störung, sondern ein psychosomatisches Symptom für ein schlechtes Gewissen entdeckt. Zufällig merkt sie beim Pulsfühlen an der Schläfe eines Jungen, dass sein Herzschlag hochgeht, als sie den Mord erwähnt. Später kriegt er Bauchschmerzen, weil er sich wegen etwas, was er weiss, schuldig fühlt; ein anderer erleidet einen Bandscheibenvorfall. Das sture Schweigen der Männer, die alle indirekt den Tod der Prostituierten

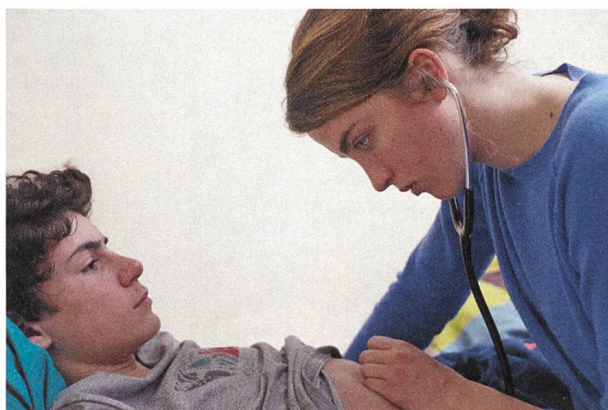
mitverantworten, ist in der Tat pathologisch. «Wenn sie nicht tot wäre, wäre sie nicht in unseren Köpfen», sagt Davin einmal. Sie sitzt in den Köpfen – also im Körper.

Diese Mischung aus Arzt und Kriminalist erinnert stark an Georges Simenons Kommissar Maigret, der selbst ein halber Arzt war. Wie er wird Jenny Davin ausserdem zur Priesterin, da sie dem seelischen Gebrechen ihrer Patienten auf die Schliche kommt, um ihnen dann die Beichte abzunehmen und ihre Körper von ihrer Last zu befreien. So wird in der Figur der Ärztin viel von der enormen Kunst der Dardennes selbst deutlich. Die soziale Identität ist bei ihnen zunächst suspendiert, ist Ergebnis einer Ermittlung oder einer medizinischen Untersuchung; sie ist absolut singulär, denn sie erscheint in der Intimität eines Körpers, der von der Aussenwelt bearbeitet wird. Womit die (medizinische) «Aufgabe» dieses Kinos selbst – und der Ärztin – darin liegt, dem Körper die Aufgegebenheit seiner Last, die Zeichen seiner Schwächung abzulesen, um zu sehen, wie dasjenige, was sich von aussen in ihn einträgt, mit ihm artikuliert ist, wie es in ihn gelangt und wie es ihm wieder abgenommen werden kann. Nur so kann es (sich) heilen.

Das Kino der Dardennes muss sich nämlich, wie Dr. Davin, sowohl um sich selbst sorgen wie um seine Figuren. Um die Artikulation der Körper mit dem Sozialen zu untersuchen, muss das Kino der Dardennes chronisch übersensibel sein, es muss also die kleinsten Gesten genaustens beobachten, was vor der vor-schnellen Diagnose bewahrt (der Einteilung in «soziale

Typen»), während es dabei riskiert, selbst krank zu werden. Einmal sagt Dr. Davin zu ihrem Praktikanten, man müsse stärker als seine Emotionen sein, um eine gute Diagnostik zu stellen – während sie sich bald doch auch von ihren Gefühlen leiten lässt. Die Mise en Scène der Dardennes, die immerhin zu zweit sind, ist nicht anders: ein Austarieren der Mitte im Überempfindlichen, in dem das kleinste Detail registriert und dennoch der kühle Rahmen für die Aufnahme gewahrt bleiben muss; in dem die Empathie ebenso möglich bleiben muss wie die präzise Diagnose. Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne; Kamera: Alain Marcoen; Schnitt: Marie-Hélène Dozo; Ausstattung: Igor Gabriel; Kostüme: Maïra Ramedhan Levi. Darsteller (Rolle): Adèle Haenel (Jenny Davin), Olivier Bonnaud (Julien), Jérémie Renier (Bryans Vater), Louka Minnelli (Bryan), Christelle Cornil (Bryans Mutter), Nadège Ouedraogo (Kassiererin des Cyber-Cafés), Olivier Gourmet (Lambert fils), Pierre Sumkay (Lambert père). Produktion: Les films du fleuve, Savage Film. Belgien, Frankreich 2016. Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution



Anzeige

SWISS
ARMY
MAN

a film by DANIEL KEEFER

a film by DANIELS



**We all need some body
to lean on.**

JETZT IM RIFFRAFF & KINO BOURBAKI



ascot-elite.ch

REPORTAGEN **WIZ**

watson

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur



Stadt Zürich
Kultur

HUMANRIGHTSFILMFESTIVAL.CH

Geneva
International Film
Festival
Festival
Tous
Écrans

22^e édition

04-12
novembre 2016
généve

www.tous-ecrans.com

cinéma télévision digital

Mapplethorpe: Look at the Pictures



Der Dokumentarfilm über Robert Mapplethorpes Werk setzt auf Konvention und vermittelt dennoch eindrücklich die Kunst eines aussergewöhnlichen Fotografen, der die Grenzen des Zeigbaren weitete.

Fenton Bailey, Randy Barbato

In seinen Bildern traten immer öfter Menschen in Erscheinung, die sich zu inszenieren wussten. Andy Warhol, Yoko Ono, Donald Sutherland, Debbie Harry waren unter ihnen. Kurator Paul Martineau (J. Paul Getty Museum) beschreibt, wie Robert Mapplethorpe seit den siebziger Jahren New Yorks einprägsame Gesichter fotografierte und mit wachsender Bekanntheit erste Auftragsarbeiten annahm: «Er wurde für die Eleganz seiner Porträts bekannt. Ausserdem ist es für jeden Fotografen gut fürs Geschäft, Bilder von Prominenten zu machen. Denn diese Leute haben ebenso wie ihre Freunde viel Geld. Und sie kaufen Bilder.» Das klingt ziemlich abgebrüht.

Kuratorinnen und Kuratoren zuzuhören und auf die Finger zu schauen, fühlt sich mitunter an, wie Pathologen bei der Arbeit zuzusehen. Es wird identifiziert und mumifiziert. Gemeinsam mit Britt Salvesen (Los Angeles County Museum of Art) erarbeitete Martineau «The Perfect Medium», eine zweigeteilte Schau zu Mapplethorpes Lebenswerk, die Anfang dieses Jahres als Kooperation beider Museen eröffnet wurde. Während die Kamera auf die beiden gerichtet ist, betrachten sie gemeinsam mit Kollegen und Kolleginnen die expliziten und mitunter konfrontativen Bilder des Fotografen. Alles geschieht sorgfältig, sezierend. Diese Momente und manche unbeholfenen Blicke veranschaulichen: Es scheint seinen Arbeiten auch heute noch ein provokantes Potenzial innezuwohnen.

Mapplethorpe: Look at the Pictures fühlt sich immer wieder wie ein Film an, der um den kuratorischen

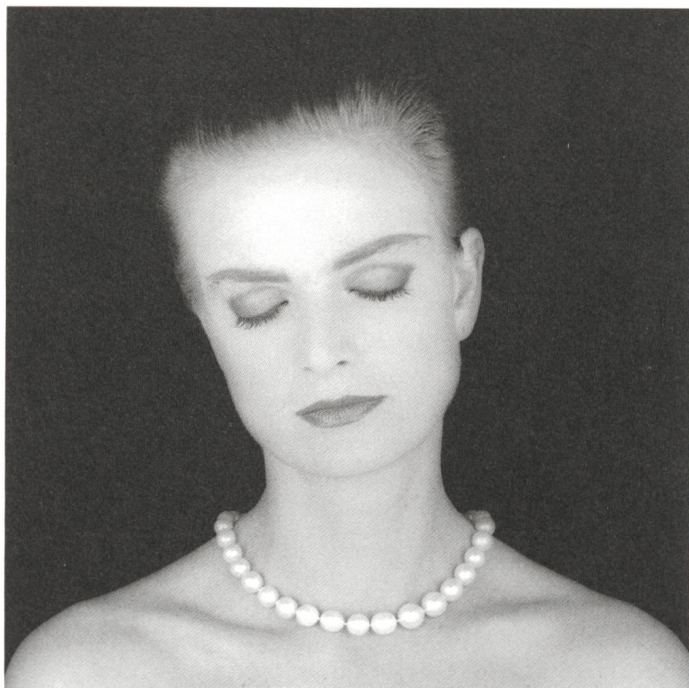
Duktus von Museen kreist. Die Dokumentation, die formelhaft und eindimensional wird, wenn sie Fragen ausspart und Grautöne in Kontrasten erdrückt, ist die erste filmische Aufarbeitung von Mapplethorpes Wirkung nach dem frühen Tod des Künstlers im März 1989 im Alter von nur 42 Jahren. Die Aura seiner Fotos entfaltete sich zeit seines Lebens eher «zwischen den Zeilen». Fotografie wurde erst langsam als Kunstform ernstgenommen, und die Verkaufspreise seiner Ausstellungsstücke blieben hinter den Arbeiten von Zeitgenossen wie Warhol weit zurück. Heute umgibt sie eine durchdringende, elitäre Präsenz. Seine Bilder haben den Fotografen überlebt, führen nun ein Eigenleben.

Fenton Bailey und Randy Barbato (*Inside Deep Throat*) fügen, Zitat nach Zitat, alles in ihren Film ein, was hilfreich sein könnte, um Mapplethorpes persönliche und künstlerische Entwicklung zugänglich, greifbar, erklärbar zu machen. Angehörige kommen zu Wort, Liebhaber, ebenso Models und frühere Lehrende. Und die Kuratoren. Immer wieder die Kuratoren. Eine gründlich kuratierte Dokumentation ist das, dazu durchweg euphorisch und mit kribbeliger Musik unterlegt. Aber schwerlich ein Dokumentarfilm im cineastischen Sinn. Der Künstler kommt dann erfreulicherweise selbst zu Wort, in Interviewaufnahmen und Videos: «Ich denke nicht, dass es notwendig ist, Ihnen zu erklären, wer auf welcher Foto porträtiert ist. Denn wenn die Bilder gelungen sind, transzendieren sie die Persönlichkeiten, und diese Frage wird unwichtig.» Neben Porträts durchziehen Blumen, Stilleben, statuenhafte Körperbilder sein Werk. Und oft kehren die harten SM-Szenarien wieder, für die er berüchtigt war. Kurz nach dem Tod Mapplethorpes bringt seine letzte Ausstellung «The Perfect Moment» den konservativen Senator Jesse Helms 1989 völlig aus der Fassung und provoziert einen öffentlichen Skandal. Dem Film kommt das als Aufhänger gelegen.

In der Kunst gehe es darum, dem Betrachter durch den Blick auf das Ungesehene etwas zu eröffnen, lautet ein Monolog von Mapplethorpe, während der Zuschauer einen festgenagelten Penis und dann eine anal eingeführte Flasche sieht. Den zugespitzten Kompositionen seiner Bilder wohnt eine Infragestellung des routinierten Sehens inne, sie beanspruchen das Rastlose im Blicken und das Undefinierte von ineinanderfliessenden Intensitäten auf Körpern und Objekten als Ausdruck und Herausforderung. Und da erscheint eine emotionale Intelligenz, eine fast rührende, erlösende, kathartische Ehrlichkeit. Susan Sontag schrieb: «Transparenz meint die Erfahrung der Leuchtkraft des Gegenstandes selbst, der Dinge in ihrem Sosein.» Es ist bedrückend, wie Mapplethorpes Erotik in diesem blickdichten, hermeneutischen Film unbeweglich wird. Wegschauen ist aber eben auch keine Lösung, der Film gehört ins Kino, wo es allen freisteht, ihn zu durchschauen.

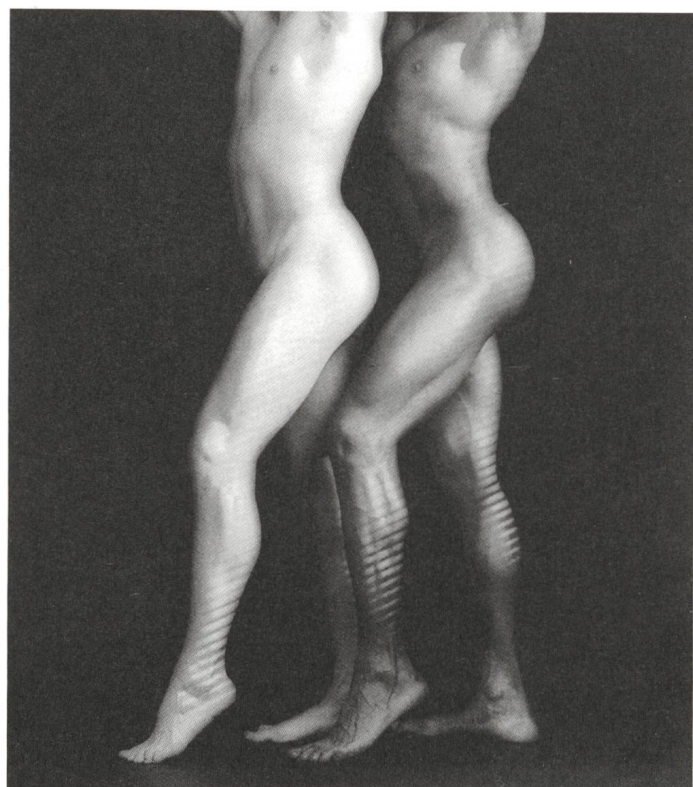
Dennis Vetter

→ Regie: Fenton Bailey, Randy Barbato; Kamera: Huy Truong, Mario Panagiotopoulos; Schnitt: Langdon F. Page, Francy Kachler; Musik: David Benjamin Steinberg; Produktion: Film Manufacturers, HBO Documentary Films, World of Wonder. USA, Deutschland 2016. Dauer: 109 Min. CH-Verleih: Cineworx



© Robert Mapplethorpe Foundation. Used by Permission

Mapplethorpe: Look at the Pictures



© Robert Mapplethorpe Foundation. Used by Permission

Mapplethorpe: Look at the Pictures



La danseuse Soko als Loïe Fuller



La danseuse Regie: Stéphanie Di Giusto

La danseuse



Loïe Fuller erfand um 1900 eine ganz neue Form des Tanzes. Ihr Serpentinentanz ist uns dank des am Spektakel interessierten frühen Films überliefert. Nun ist auch Fullers Leben auf Film gebannt, in einem Biopic, das diese ungewöhnliche Kunst wiederaufleben lässt.

Stéphanie Di Giusto

«In wundersame Traumwelten fühlt man sich bei ihren überwältigenden Auftritten entrückt: eine Art sanftmütiges Teufelswerk, von ebenso poetischer wie suggestiver Magie.» So der französische Tanzhistoriker Félicien de Ménil um 1900. Er war hingerissen von den spektakulären Tanzdarbietungen von Loïe Fuller – wie viele in jener Zeit, darunter auch so illustre Persönlichkeiten wie Toulouse Lautrec, Auguste Rodin, Sarah Bernhardt oder Mallarmé. Die Tänzerin hatte eine ganz neue Form des Tanzes kreiert, wobei sie Bambusstäbe als Verlängerung ihrer Arme nutzte, um ihre aus bis zu 350 Meter Seide bestehenden Kostüme in wogende Stoffbahnen zu verwandeln und auf der Bühne in rasanter Abfolge riesenhafte Schmetterlinge, Blumenkelche und Serpentinchen entstehen zu lassen. Zudem tauchte Loïe Fuller ihre Darbietungen mit grossem technischem Aufwand in viel Licht und Farben – ein Novum zu jener Zeit. Das Publikum war begeistert, während ihre Choreografie auch die Vertreter einer damals nicht minder revolutionären Technik faszinierte: Die Brüder Lumière, Georges Méliès und Léon Gaumont bannten ihre Performances auf Zelluloid, liessen anschliessend Bild für Bild handkolorieren und zu kostbaren Zeugnissen der frühen Filmgeschichte werden.

Die französische Regisseurin Stéphanie Di Giusto, die bisher vor allem Kunstvideos und Musikclips gemacht hat, präsentiert mit *La danseuse* ihr Langfilmdebüt und damit ein längst fälliges Biopic der avantgardistischen Künstlerin. Zu Unrecht geriet Loïe Fuller, die in den 1890er-Jahren vor ihren unzähligen

Nachahmerinnen in den USA nach Europa flüchtete, nach ihrem Tod 1928 in Vergessenheit. *La danseuse* erweist dieser Ikone des modernen Tanzes nun verdiente Hommage. In der Hauptrolle agiert die junge französische Schauspielerin und Sängerin Soko, ein Star der Post-Punk-Musikszene. Soko, die erfrischend nonkonformistische Musikerin mit unbändigem Temperament, scheute für ihre erste grosse Hauptrolle keinen Aufwand: Sie unterzog sich einem intensiven Training durch die Choreografin Jody Sperling, um die Auftritte im Film selbst zu performen, und macht erlebbar, wie Fuller immer wieder bis an ihre Grenzen ging und darüber hinaus. Im Film wird denn auch nebst den grandios inszenierten Vorführungen ein Blick hinter die Kulissen der scheinbar so spielerisch leichten Aufführungen gewährt. Dabei sieht man nicht nur das schweisstreibende Krafttraining, dem sich Fuller für ihre Auftritte unterzog, sondern auch ihre Zusammenbrüche oder ihren geschundenen Körper, dessen Schmerzen sie in Eisbädern zu lindern suchte.

Sechs Jahre lang arbeitete Di Giusto am Film, der ein Herzensprojekt war und ein Budget von 8 Millionen Euro verschlang. Für ihre filmische Umsetzung adaptierte sie frei Giovanni Listas Buch «Loïe Fuller, danseuse de la Belle Epoque». So romantisierte Di Giusto etwa die Herkunft der Tänzerin, indem sie ihren Ursprung im Wilden Westen der Goldsucher ansiedelte oder indem sie die fiktive Figur des Comte Louis Dorsay hinzufügte, im Film Mäzen und platonischer Geliebter der Künstlerin. In der Realität wurde die 1862 in den USA geborene Loïe Fuller in eine Schauspielfamilie hineingeboren und war kurzzeitig verheiratet, hatte anschliessend aber ausschliesslich Beziehungen mit Frauen: so mit Gabrielle, ihrer treuen Unterstützerin und Vertrauten, was der Film nur verhüllt anklingen lässt. Oder auch zu Isadora Duncan, die, von Fuller gefördert, mit ihrem neu geschaffenen erotischen Ausdruckstanz höchstpersönlich das Ende von Fullers Karriere einläutete.

Die grösste Herausforderung in der Verfilmung waren aber die Tanzauftritte: Wie dieses für die damalige Zeit atemberaubende Spektakel inszenieren, sodass es auch für heutige Zuschauer seine Wirkung entfaltet? Dank Benoît Debie und seiner Arbeit mit der Kamera schafft dies *La danseuse* meisterhaft. Di Giusto inszeniert in einer frühen Schlüsselstelle des Films den neuartigen Tanz von Loïe Fuller und lässt Gänsehaut entstehen: Erst sehen wir die Tänzerin klein in einer Totalen, wie in den frühen Filmstreifen. Die Gestalt wird zusehends grösser, bis sie über den Bildkader hinauswächst, in Grossaufnahmen Körper, Stoff, Figuren die Leinwand zu sprengen scheinen und uns in die Wucht der grandiosen Performance miteinbindet. So wird die filmische Adaption zu einem Augenschmaus und lässt hoffentlich auch die Verdienste der Tanzpionierin im Heute nachhaltig aufleben.

Doris Senn

→ Regie: Stéphanie Di Giusto; Buch: Stéphanie Di Giusto, Sarah Thibau, Thomas Bidegain; Kamera: Benoît Debie; Schnitt: Géraldine Mangelot. Darsteller (Rolle): Soko (Loïe Fuller), Mélanie Thierry (Gabrielle), Gaspard Ulliel (Louis Dorsay), Lily-Rose Depp (Isadora Duncan). Produktion: Alain Attal. Frankreich, Belgien 2016. Dauer: 108 Min. CH-Verleih: JMH Distribution

Wild Plants



Was der Erde entstammt, das sollte man ihr wieder zurückgeben. Ökologische Aktivisten in Europa und Nordamerika praktizieren alternative Lebensmodelle – mit historischen Wurzeln und Blick in die Zukunft.

Nicolas Humbert

Anfang Oktober schaffte es der New Yorker Aktivist Rob Greenfield in die Schlagzeilen, indem er bereits seit zwei Wochen seinen Müll am Körper trug. Zu sehen war der Abfall in durchsichtigen Beuteltaschen, in denen alles – bis auf organische Reste – landete, was unsereins im Abfallcontainer verschwinden lässt. Zur Halbzeit der für vier Wochen anberaumten Aktion «Trash it» hatte Greenfield schon ordentlich zu schleppen, lachte aber immerhin noch in die Kameras.

Wild Plants von Nicolas Humbert wird es nicht in die Schlagzeilen schaffen. Denn obwohl er ein ähnliches Anliegen verfolgt – nämlich die Bewahrung und Wiederinstandsetzung natürlicher Ressourcen – ist Humbert ein zurückhaltend beobachtender Dokumentarist. Und obgleich sich auch seine Aktivisten für ein ökologisches Recycling starkmachen («The food is the bonus, not the thing», meint einer), sind sie im Gegensatz zu Greenfield eher schweigsam und bleiben für die Öffentlichkeit weitgehend unsichtbar. Gleich zu Beginn sieht man eine Reihe stummer Gesichter direkt in die Kamera blicken. Und man weiss sofort, dass der «Pakt mit der Natur» dieser Menschen länger dauert als vier kurze Wochen.

Allerdings dauert es auch eine ganze Weile, bis man sich als Zuschauer in **Wild Plants** zurechtfindet. Was haben ein über Eisschollen schlitternder Hund und die Hände, die einen kleinen Vogel umschliessen, gemeinsam? Was der grosse Baum, der zu Beginn wie ein schwarzer Riese gefällt wird, mit dem Mann, der

sich nächtens auf Verkehrsinseln herumtreibt und Blumensamen streut? Bevor in diesem Film ein erstes Wort gesprochen wird – und noch später von Humbert überhaupt eine erste Frage gestellt –, greift **Wild Plants** auf derartige Impressionen zurück. Damit steht allerdings auch fest, dass dieser Film sein Thema nicht didaktisch vorträgt, sondern versucht, es über verdichtete Szenen und Momente erfahrbar zu machen.

Ersichtlich wird dieser Weg auch daran, dass Humbert seine Protagonisten nicht vorstellt und die Schauplätze abrupt wechselt. Man ist also auf das angewiesen, was man unmittelbar zu sehen und zu hören bekommt – keine schlechte Methode für einen Film, in dem es um «Transformation» geht. Um die Umformung des Bodens also, um den endlosen Zyklus der Natur, zu der alles wieder wird, was ihr an Lebendigem entstammt: Tiere, Menschen, Pflanzen.

Es geht also um das Leben und den Tod, um das, was man dem Boden abgewinnen kann und ihm wieder zurückgeben soll, um Gartenkollektive und einzelne Gärtner, um ein wenig Philosophie und Ideologie, um Religiosität und Spiritualität, um Tradition, Transzendentalismus und schmutzige Finger. Das ist in der Summe recht viel, weshalb **Wild Plants** sein Thema in erster Linie als Gegenbewegung beschreibt: Man beobachtet in der Romandie die Agrargemeinschaft Jardin de Cocagne, die sich als Résistance der Nachhaltigkeit betrachtet, man begleitet einen indianischen Aktivisten, der von seiner Verwurzelung und dem Erbe seiner Ahnen berichtet, und man besucht den Zürcher Sämann Maurice Maggi, der von seinem «Pakt mit den Pflanzen» erzählt und zu seinem Guerilla Gardening spekuliert, dass die Stadt wohl in zehn Jahren überwuchert sein dürfte, würde man der Natur ihren freien Lauf gewähren (ein Szenario, das übrigens Nikolaus Geyrhalters jüngster Dokumentarfilm **Homo Sapiens** skizziert).

Was **Wild Plants** jedoch nicht zeigt, ist, wie diese unterschiedlichen Sichtweisen tatsächlich gelebt werden beziehungsweise wie sie den Alltag dieser Menschen bestimmen. Das Verbindende ist denn auch weniger eine gesellschaftspolitische Haltung – Maurice Maggi bezeichnet seine Pionierpflanzen immerhin als «gesellschaftspolitische Gesinnungsgenossen» –, sondern eine Lebensstärke. Was Humbert zwischen Detroit, Wounded Knee und Zürich findet, sind ein Selbstbewusstsein und ein Stolz, sich für etwas Sinnerfüllendes – und in gewisser Weise wohl auch Sinnvolles – entschieden zu haben, das nicht der Norm entspricht. Vielleicht sind die spannendsten Momente auch deshalb solche wie jener, in dem eine der Frauen erzählt, dass sie über die Beschäftigung mit dem Erdboden – und damit dem Leben – auch Trost gefunden habe, dass der Tod nicht ewig auf sich warten lasse. Um plötzlich eine scheinbar endlose Minute lang zu verstummen. In diesen seltenen Augenblicken gewinnt **Wild Plants** dem Leben tatsächlich etwas Wahrhaftiges ab.

Von Henry David Thoreau, dessen Porträt gegen Ende nur schemenhaft durch den Film geistert und wohl als unsichtbarer geistiger Ahnherr fungieren soll, gibt es einen Essay mit dem Titel «Vom

Spazieren». Der «Zerfall der Pflanzen soll einen Humus für die ferne Zukunft bilden», so Thoreau in seiner schmalen Lesewanderung. Wie Thoreau macht sich **Wild Plants** ohne klare Richtung vor Augen auf den Weg, hält im Gegensatz zum grossen Schriftsteller und Philosophen jedoch nur Eindrücke und Stimmen fest.

Michael Pekler

→ Regie, Buch: Nicolas Humbert; Kamera: Marion Neumann; Schnitt: Simone Fürbringer; Ton: Jean Vapeur; Sounddesign: Jörg Elsner; Musik: Zeitblom. Produktion: Close Up Films, Leykam Films; Joëlle Bertossa, Nicole Leykauf. Schweiz, Deutschland 2016. Dauer: 108 Min. CH-Verleih: LookNow! Filmverleih

Finsteres Glück



In der Verfilmung von Lukas Hartmanns Roman wird ein traumatisierter Achtjähriger, dessen Familie bei einem Autounfall ums Leben kam, von einer Psychologin zum Erlöser stilisiert.

Stefan Haupt

«Die Bilder des Isenheimer Altars – aus psychologischer Sicht» titelt das Buch, das die Therapeutin Eliane Hess gerade veröffentlicht hat und auf das sie ungeheuer stolz ist. Auf dem Wandelaltar sieht man beispielsweise die Kreuzigung Christi abgebildet, man sieht auch dessen Auferstehung oder ein Engelskonzert, in das der Teufel hineinspielt. Mit einer Auseinandersetzung aus psychologischer Sicht liesse sich auch Stefan Haupts Film begegnen – es scheint sogar der naheliegendste Reflex zu sein, ist es doch die Perspektive der Psychologin, mit und in der sich der Film entfaltet.

Bei einem Autounfall verliert der achtjährige Yves seine Eltern und seine beiden Geschwister. Eliane wird ins Krankenhaus gebeten. Sie soll sich um den Bub kümmern, ihn begleiten bei dem, was bald mit urkatastrophischer Gewalt auf ihn zugerollt kommt. Ihr Blick ist steif, als sie das Zimmer betritt; er soll Stabilität stiften, aber zugleich wird in ihm auch dieses monströse Verhältnis offenbar – zwischen einem Kind, das all das nicht begreifen kann, und einer Therapeutin, die abschätzen kann, was all das Nichtbegreifen bedeuten wird. An einer späteren Stelle im Film spielt Yves mit einem Playmobilauto und setzt die Figuren ins Fahrzeug – die Mama, den Papa, sich selbst. Zwei Polizisten sitzen mit im Raum, während der Junge das Spielzeug über den Boden an die Wand rollen lässt; sie ermitteln den Unfallhergang, ein erweiterter Suizid steht als Verdacht im Raum.

Eliane soll ein psychologisches Gutachten erstellen, um zu klären, wo das Kind in Zukunft leben soll. Sie selbst hat zu Hause zwei Töchter von zwei verschiedenen Männern. Die ältere zeigt ein besorgniserregendes Selbstverletzungsverhalten, die jüngere steckt in der Pubertät und rebelliert permanent gegen ihre Mutter. Auch in dieser Familie gibt es einen Todesfall, der noch verarbeitet werden will; auch diese Familie ist eine in erster Linie in Störungsmustern bestehende. Selbstredend, dass alle diese Sensibilitäten nur umso deutlicher und umso problematischer hervortreten, sobald der kleine Yves in diesen Haushalt mit aufgenommen wird. Dort lasse er sich besser psychologisch beobachten, meint ein Arzt.

Aus psychologischer Sicht – daran besteht kein Zweifel – kann dieser Film bis in den letzten Winkel hinein zerlegt und kaputtinterpretiert werden. Sein Realismusanspruch könnte in Ausbildungsseminaren für angehende Therapeuten geprüft werden. Die psychologische Sicht aber läuft Gefahr, den Film als blosses Anschauungsmaterial für die eigenen Fragestellungen zu reduzieren, zu vergessen, dass hier eben nicht die nackte, klinische Wirklichkeit aus der Leinwand strahlt, sondern eine ästhetische Hervorbringung, deren Realismus mit dieser Art von Wirklichkeit nicht deckungsgleich sein muss. Vielleicht lohnt es sich deshalb, den Reflex umzukehren und die Psychologie aus filmischer Sicht zu befragen. Eines und womöglich Ausschlaggebendes fällt vielleicht nur auf, wenn man die Frage in diese Richtung dreht. Nämlich, dass **Finsteres Glück** mit leinwandfüllenden Partien der Altargemälde und mit John Sheppards Choral «Media Vita» beginnt. Den ersten Blick auf all das, was geschehen wird, was wir sehen werden und was



Wild Plants Regie: Nicolas Humbert



Finsteres Glück Regie: Stefan Haupt



Finsteres Glück Noé Ricklin und Eleni Haupt vor dem Isenheimer Altar in Colmar

man psychologischen Realismus nennen kann, wirft die religiöse Kunst, und zwar tief aus ihrer Geschichte heraus. Zwischen den in Öl gemalten Szenen und dem verheerenden Schicksal eines kleinen Jungen besteht ein fundamentaler Zusammenhang – das ist die Behauptung der einleitenden Sequenz; zugleich ist es auch die Bruchlinie des zugrunde liegenden Romans von Lukas Hartmann. Aber es ist ein prekärer Zusammenhang: Geht es um sakrale Überhöhung? Um christlichen Opferkult? Um eine Aktualisierung der Passionsgeschichte? Eine Sonnenfinsternis markiert die Umbruchstelle vom Sakralen ins Profane. Yves ist wie besessen von der Erinnerung an die Eklipse, die er mit seiner Familie erlebte; gleichzeitig geht die Lichtstimmung der gemalten Kreuzigungsszene ebenso auf eine solche zurück. Aber auch hier bleibt die Relation diffus. Die Verfinsterung ist beides zugleich: göttlich angestregtes Geschehen und messbar planetarisches Phänomen.

Später sehen wir Eliane in gedehnter Zeitlupe unter der Dusche – eine Szene, die nicht nur an Lars von Triers *Antichrist* erinnert, sondern diesen geradezu heraufbeschwört. Der Film vermeidet es, diese Zusammenhänge zu explizieren – es geht ihm nicht um simple Zitation, erst recht nicht um ironische Bezüge. Es ist die Bewegung selbst, die zentral ist; das Ausfransen des Films in andere Kunstwerke, in andere Bedeutungshorizonte und andere Ausdrucksregister. Eine Bewegung zum schlechthin Anderen. Mit Recht lässt sich die Geschlossenheit der Ursache-Wirkung-Symptom-Systeme kritisieren, in denen sich der psychologische Realismus dieses Films nicht selten zeigt. Es wäre die Kritik der Psychologen selbst, denn diesen Systemen lastet stets etwas Stereotypes, Klischiertes an. Aber ganz genügt sich *Finsteres Glück* selbst nicht in diesem Realismus. Denn Malerei und Musik öffnen das allzu Geschlossene wieder. Hinein ins Unbestimmte – dorthin, wo das eigentliche Interesse der Psychologie liegt.

Lukas Stern

→ Regie: Stefan Haupt; Buch: Stefan Haupt, nach dem gleichnamigen Roman von Lukas Hartmann; Kamera: Tobias Dengler; Schnitt: Christof Schertenleib; Ausstattung: Karin Giezendanner; Kostüme: Catherine Schneider; Musik: Tomas Korber, Fremdtton Kollektiv; Ton: Ivo Schläpfer; Sounddesign: Guido Keller. Darsteller (Rolle): Eleni Haupt (Eliane Hess), Noé Ricklin (Yves Zanini), Elias Plüss (Helen Hess), Chiara Carla Bär (Alice Hess), Martin Hug (Adrian), Alice Flotron (Tante Julia), Suly Röthlisberger (Grossmutter Zanini), Rebecca Indermaur (Sandra), Peter Jecklin (Dr. Wieland). Produktion: Triluna Film, Fontana Film, SRF, SRG SSR, Teleclub; Rudolf Santschi. Schweiz 2016. Dauer: 114 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Wolf and Sheep



Die junge afghanische Regisseurin Shahrbanoo Sadat erzählt in ihrem poetischen Erstling von Kindern, die Schafe hüten, und von Wölfen, die ihren Pelz ablegen und zur Fee werden. Doch überall lauern noch gefährlichere Wesen.

Shahrbanoo Sadat

Die Geschichte spielt in Afghanistan, genauer in einem kleinen Dorf im gebirgigen afghanischen Hinterland, einem Ort also, der uns einer der entferntesten und nächsten zugleich ist. Nah wegen seiner Dauerpräsenz in den Nachrichten, auch wenn man diese gerne überliest. Es ist eine Welt von früher, als man für das Unerklärliche noch Geschichten erfand, wie etwa die vom Kaschmir-Wolf, der nachts seinen Pelz ablegt und in der Gestalt einer grünen nackten Fee die Dörfer heimsucht und die Leute verzaubert, den Armen hilft und die Reichen bestraft. Die Menschen erfinden diese Geschichten und glauben sie gleichzeitig, weshalb die junge Sediqa, deren Grossmutter einst von einem bösen Schlangenwesen verführt worden sein soll, als verhext gilt und von ihren Gespielinnen ausgegrenzt wird. Manchmal hat die Ächtung ganz profane Gründe, wie beim elfjährigen Qodrat, dessen Vater zu Beginn des Filmes stirbt und dessen Mutter folglich einen neuen Mann heiraten muss, der bereits zwei Frauen hat. Das entspricht zwar der Tradition, macht den Jungen aber trotzdem zum Aussenseiter.

Sediqa und Qodrat treffen sich im Gebirge und freunden sich an, obwohl Jungen und Mädchen sich eigentlich nicht miteinander abgeben sollten. Die Geschlechterrollen werden schon im Kindesalter klar definiert: Die Mädchen hüten Ziegen und Schafe, schauen, dass keines (und niemand) ausschert; die Jungen üben mit selbst geknüpften Steinschleudern für den Ernstfall, für den Angriff auf die Herde durch einen Wolf, von denen es in der wilden, unwirtlichen und



Wolf and Sheep Regie: Shahrbanoo Sadat



Wolf and Sheep Geschichten fürs Unerklärliche



Kubo and the Two Strings Regie: Travis Knight



Kubo and the Two Strings Regie: Travis Knight

Kubo and the Two Strings

majestätisch schönen Gegend zuhauf gibt – deshalb auch die Legenden. Wenn trotz aller Vorsicht einmal eins der Schafe gerissen wird oder das ungeschickte Hantieren mit einer Steinschleuder schmerzhaft ins Auge geht, hat das Dorf ein ausgeklügeltes System parat, den oder die Schuldigen zu bestrafen und die Leidtragenden zu entschädigen, auf dass sich etwaige Konflikte friedlich lösen lassen und die Gemeinschaft nicht nachhaltig bedroht ist.

Wolf and Sheep nimmt diese sozialen Mechanismen wie auch Mythen und Glauben der Leute ernst. Die Inszenierung der grünen Fee und des mythischen Kaschmir-Wolfs ist nicht irrealer oder traumartiger als jene des Dorfalltags oder der eigenen Welt der Kinder auf den Hügeln. Falls der Film überhaupt einen Gegensatz aufmacht, ist es der zwischen Natur und Zivilisation, wobei die Trennlinien im afghanischen Hinterland deutlich unschärfer sind als anderswo. Es ist nicht mehr Rousseaus Naturzustand, der bei den Kindern in den Bergen herrscht. Zu viele Elemente der Zivilisation haben sie bereits mit hinaufgetragen. Doch dafür, dass sie sich hier wirklich festsetzen könnten, ist die Gegend zu abgelegen, zu unwirtlich. Die Regisseurin weiss das und stellt die Landschaft sowohl in ihrer alles dominierenden Präsenz dar als auch als etwas, das in die Gesichter und Körper der Menschen eingeschrieben ist und das ihr Aufwachsen, ihr Handeln und ihre Beziehungen zueinander von Anfang an mitbestimmt.

Die gerade mal 26-jährige Shahrbanoo Sadat zeichnet bei diesem wunderbaren Film nicht nur für Regie und Drehbuch, sondern hat ihn auch gleich selbst produziert. Damit entspricht sie so gar nicht dem Klischee des sozial im Mittelalter stehen gebliebenen Landes, in dem Frauen weder etwas zu sagen noch zu träumen haben. Im Jahr 2001, als gerade die ersten Bomben auf Kabul fielen und die amerikanischen Truppen begannen, etwas planlos und blind für die kulturellen Gepflogenheiten der einheimischen Bevölkerung nach dem Urheber des 11. Septembers zu suchen, zog die Tochter afghanischer Flüchtlinge in Teheran in ein kleines afghanisches Dorf, nicht unähnlich jenem des Films. Dort fand sie sich als Aussenseiterin wieder, wegen ihrer Brille und ihrer Fremdheit von den anderen Kinder gehänselt – Erfahrungen, auf denen mitunter ihr Film basiert. Die Realität ist bereits ohne den Krieg ringsherum traumatisch genug.

Es ist also keine Idylle, die da irgendwie aus den Fugen gerissen wird am Ende des Films, als Männer mit Waffen gesichtet wurden und das ganze Dorf mit Sack und Pack, Esel und Ziegen eiligst seine Heimat verlässt. Und doch hat man das Gefühl, die Kinder hätten vielleicht irgendwann aus den festgefahrenen Mustern ausbrechen können – dem Aberglauben, den Gerüchten, den Ausgrenzungen – wenn man sie nur gelassen hätte. Doch die Welt hat, nicht nur in Afghanistan, offenbar andere Pläne.

Dominic Schmid



Ein kleiner tapferer Samurai ist der Held im an die japanische Mythologie angelehnten Epos, das auch Erwachsene in eine phantastische Welt voller Geister und waghalsiger Abenteuer entführt.

Travis Knight

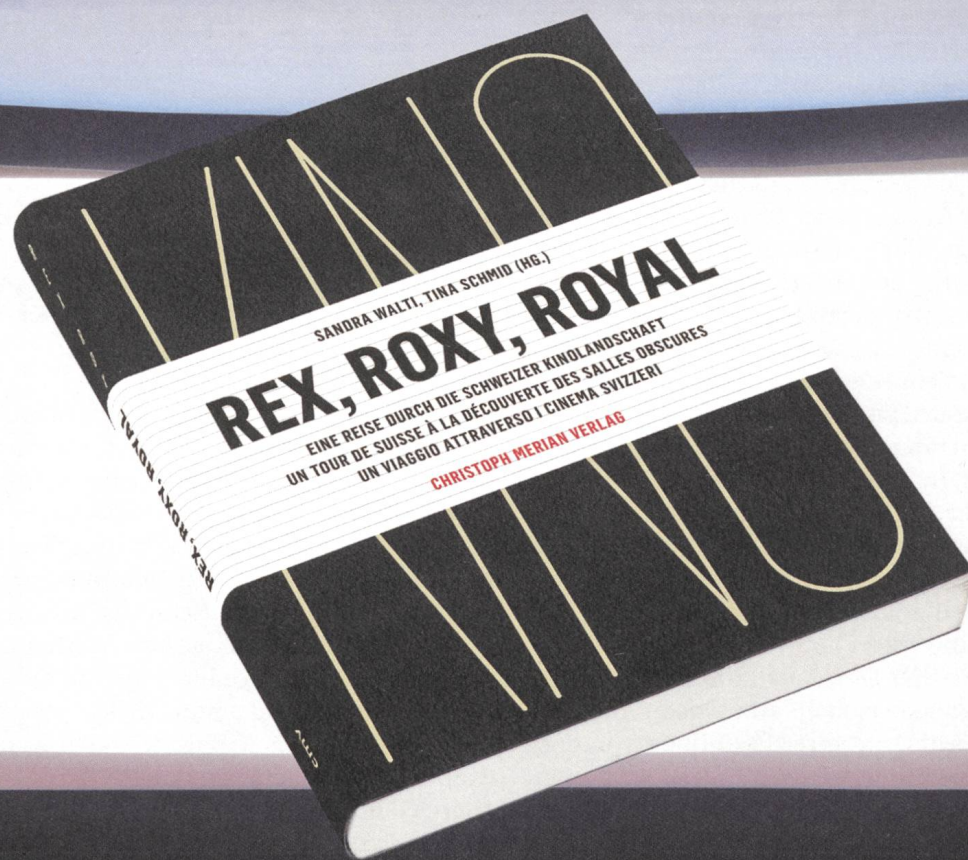
«If you must blink, do it now», warnt eine eindringliche Kinderstimme aus dem Off. «If you fidget, if you look away, if you forget any part of what I tell you (...) then our hero will surely perish.» Und obwohl Kubo, dessen Leben von unserer Aufmerksamkeit abhängen soll, als Erzähler von sich in der dritten Person spricht, zieht uns sein Schicksal schon allein wegen der spektakulären Bilder von Mutter und Kind zwischen haushohen Wellen sofort in Bann. Gleichzeitig skizzieren diese ersten Zeilen jene Kernthemen, auf die sich Travis Knight im japanisch inspirierten Stop-Motion-Epos *Kubo and the Two Strings* konzentriert: Genau hinsehen und durch unablässiges Erzählen gegen das Vergessen ankämpfen.

In ständiger Angst vor seinem Grossvater, dem Mondkönig, der ihm einst ein Auge raubte, lebt Kubo in einer Felshöhle, wo er seine einst starke Mutter mit Erzählungen vor der Demenz zu bewahren versucht. Tagsüber versetzt er die Schaulustigen auf dem Marktplatz in Staunen, indem er mit seiner gitarrenartigen Shamisen gefaltetes Papier zum Leben erweckt. Diese virtuos animierten Origamifiguren, mit denen Kubo vom Kampf des Samurai Hanzo gegen den Mondkönig erzählt, nutzen die Filmemacher zur Visualisierung von Erinnerungen. In solch sinnlich überwältigenden Momenten entwickelt der Film eine Magie, die nie durch unnötige Erklärungen entzaubert wird.

Auch wenn Kubo seine Darbietung auf Anraten einer jovialen Seniorin mit einer Prise Humor garniert, halten die Filmemacher den aufrichtig ernsthaften

→ Regie, Buch: Shahrbanoo Sadat; Kamera: Virginie Surdej; Schnitt: Alexandra Strauss; Ton: Martin Langenbach. Darsteller (Rolle): Sediqa Rasuli (Sediqa), Qodratolla Qadiri (Qodrat). Produktion: Adomeit Film, Wolf Film. Afghanistan 2016. Dauer: 86 Min. CH-Verleih: trigon-film

In der Hauptrolle: 111 Kinos aus der Schweiz



www.merianverlag.ch

cmv
Christoph Merian Verlag

Grundton der Erzählung konsequent durch. Zudem trauen sie dem Familienpublikum eine ungewöhnlich grosse Aufmerksamkeitsspanne zu. Die ständig mitschwingende Frage, was es denn angesichts des eindeutig dreisaitigen Musikinstruments mit den *two strings* des Filmtitels auf sich hat, wird beispielsweise erst ganz am Ende beantwortet.

Präzise Wortwahl gehört denn auch zu den Stärken von *Marc Haimes'* und *Chris Butlers* Drehbuch. So besteht die legendäre Rüstung, die Hanzo vor dem Mondkönig schützen soll, aus einem Schwert «unbreakable», einer Brustplatte «impenetrable» und einem Helm «invulnerable», wobei sich die Reihe der Adjektive mit negativer Vorsilbe bis zu «infinite» ins Unendliche steigert. Bei aller Bemühung um Zeitlosigkeit irritieren allerdings einige Nebenfiguren, die in dieser fiktiven japanischen Antike wie zeitgenössische Amerikaner negativ auffallen.

Ob der Samurai den Mondkönig besiegt, erfahren die Zuschauer freilich nicht, weil die Abendglocke den Erzähler vorher zur Heimkehr zwingt. Womöglich will Kubo Hanzos tragisches Ende jedoch gar nicht erzählen. Vielmehr interessiert er sich für den Menschen hinter dem Samurai, der sein Vater war. Im Grunde sehnt sich Kubo nämlich zutiefst nach Closure für seine traumatische Familiengeschichte. Ähnlich wie Harry Potter versucht er deshalb, jene Nacht zu rekonstruieren, in der er ein Auge verloren hat und sein Vater verschwunden ist. Dabei scheut der Filmemacher auch nicht vor Fragen zum Jenseits zurück.

Nach dem Verlust der Mutter findet sich Kubo in Gesellschaft seines zum Leben erwachten Affenamulett wieder. Doch der Junge, der sich so lange um seine Mutter gekümmert hat, akzeptiert die gebieterische, in seinen Augen überbesorgte Monkey nicht als Ersatzmutter. Nur widerwillig macht er sich mit ihr auf die Suche nach der unbesiegbaren Rüstung seines Vaters.

Im Zusammenspiel von extremen Nahaufnahmen und stimmungsvoll beleuchteten Totalen entpuppt sich die vom Animationsstudio Laika mithilfe von 3D-Druckern perfektionierte Puppenanimation hier einmal mehr als jenes Medium, dessen taktile Qualität am meisten vom 3D-Verfahren profitiert. Erzählerisch verliert die Reise des verwaisten Helden nun hingegen vorübergehend an Schwung. Zu Monkey gesellt sich nämlich ein selbstverliebter Hirschkäfer ohne Gedächtnis, dessen Erzählungen sich in plumpen Wortspielen verlieren. Da sich Beetle der Tragik seiner Lage jedoch nie bewusst wird, wächst er einem – anders als etwa Pixars vergessliche Fischdame Dory – kaum ans Herz. Dieser Schwachpunkt wird allerdings problemlos vom unerwartet befriedigenden Schlussakt wettgemacht, in dem Kubo dank der Kraft der Erinnerungen die Deutungshoheit über seine eigene Geschichte zurückerlangt und diese nach einem rührenden Epilog endlich mit den Worten «The End» beschliessen kann.

Oswald Iten

Raving Iran



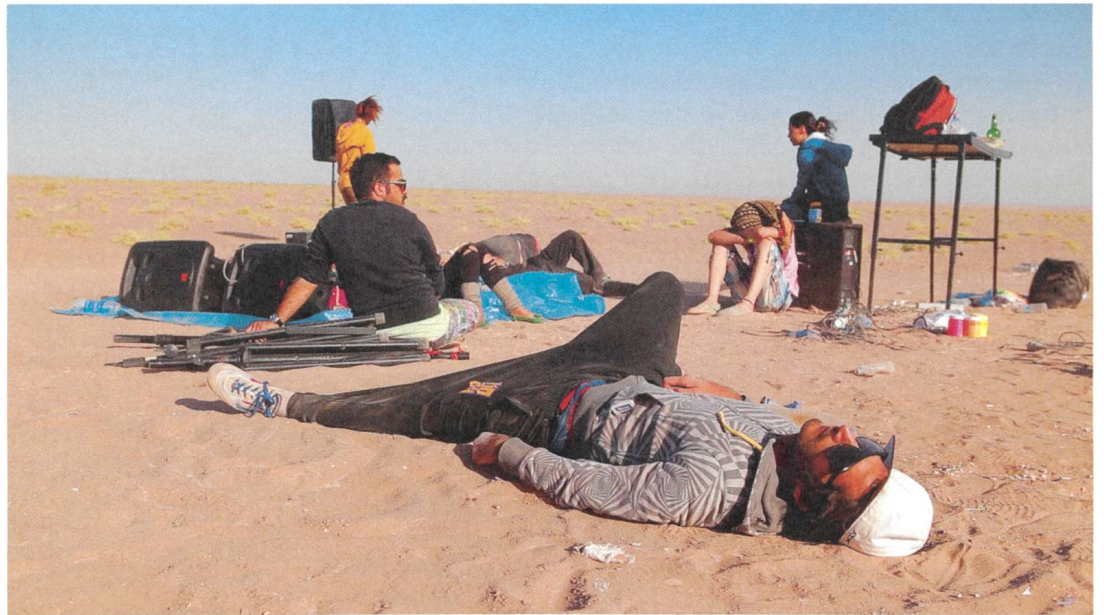
Anoosh und Arash organisieren im Iran verbotene Technopartys. Der Dokumentarfilm wandelt sich in einen Thriller, wenn sich die beiden entscheiden müssen: zwischen Heimat und Freiheit.

Susanne Regina Meures

Raving Iran – ein Widerspruch, eine Unmöglichkeit liegt in diesen beiden Worten des Filmtitels verborgen. Denn: Im Iran gibt es keinen Rave. Techno und House sind in dem streng islamischen Land verboten, Pop, Rock oder Metal ebenso. Doch zum Alltag der Iraner gehört es, den Oberen ein Schnippchen zu schlagen und sich wenigstens im Privaten einige Freiräume zu schaffen, heimlich und versteckt, immer mit der Gefahr der Entdeckung. Und so gibt es, trotz aller Widrigkeiten, eine lebendige Technoszene im Untergrund Teherans. Anoosh und Arash heissen zwei ihrer Helden, und Helden sind sie auch des Regiedebüts von Susanne Regina Meures. Sie sind DJs Mitte zwanzig und bringen die Leute mit ihren Techno- und House-Mixes zum Tanzen – immer kurzfristig angekündigt, immer an anderen Orten, immer bereit, schnell zu verschwinden. Doch das ständige Versteckspiel mit der Polizei hat die beiden Männer zermürbt. «Sie haben mich einmal erwischt und fast zu Tode geprügelt», sagt Anoosh.

Meures, in Mönchengladbach geboren und in der Schweiz als Fotoredakteurin tätig, war durch einen Artikel in einer englischen Tageszeitung auf das Phänomen «Rave im Iran» aufmerksam geworden, über Facebook nahm sie Kontakt zu den beiden Männern auf. Ohne Genehmigung drehte sie dann im Iran mit kleinen Canon-Kameras und Smartphones, die manchmal sogar an den Hemden festgenäht waren und dem Film eine ganz eigene Ästhetik aus Unmittelbarkeit, Bewegung, Radikalität und – der dunklen Bilder wegen – Beklemmung geben.

→ Regie: Travis Knight; Buch: Marc Haimes, Chris Butler, Shannon Tindle; Kamera: Frank Passingham; Schnitt: Christopher Murrie; Musik: Dario Marianelli. Produktion: Laika Entertainment. USA 2016. Dauer: 101 Min. CH-Verleih: UIP



Raving Iran Regie: Susanne Regina Meures



A Dragon Arrives! Regie: Mani Haghighi



A Dragon Arrives! «Der Chevrolet Impala ist der Inbegriff des Cinemascope-Shots» (Manu Haghighi)

Zu einem frühen Höhepunkt des Films wird dabei der Rave an einem Ort, wo man ihn am wenigsten erwarten würde: in der Wüste. Hier, wo es nichts gibt ausser Sand und Hitze, tobt – welch wundervoller Kontrast – auf einmal das Leben: Die Menschen tanzen und feiern im Schutz der Dunkelheit. Das schönste Bild ist der Morgen danach: erschöpfte Leiber im Sand, mitgebrachte Taschen, Becher oder Planen, die Farbe in die Einöde bringen, hochgestellte Boxen und DJ-Pulte, die die sonst unangetastete Linie des Wüstenhorizonts durchbrechen. Ein emblematisches Bild praktizierter Lebensfreude – hier haben Menschen für wenige Stunden den Ausbruch gewagt. Anoosh und Arash wissen aber, dass es so nicht weitergeht.

Zurück in Teheran wollen sie eine CD mit selbst gemachtem Cover legal herausbringen. Doch ein Besuch im Ministerium für Kultur und Islamische Führung verläuft anders als erhofft. Die Beamtin ist zwar nicht unfreundlich, aber bestimmt. Sie weicht nicht von ihren Richtlinien ab. Immer heikler wird das Gespräch – bis die beiden Männer schnell das Gebäude verlassen. «Sie wollen belogen werden», sagt einer von ihnen, die Doppelmoral der Zensoren kritisierend. Das Abklappern von Plattenläden, wo die CD unter der Theke verkauft werden soll, verläuft zwar gelassener, aber nicht minder ergebnislos: Den Verkäufern sind die Hände gebunden. Mit versteckter Kamera macht Meures deutlich, wie wenig möglich ist im Iran bezüglich populärer Musik, wie frustrierend die Versuche sind, sie doch zu verbreiten. Und auch wie gefährlich.

In seinem letzten Viertel verlässt der Film den Iran, ohne an Brisanz zu verlieren. Anoosh und Arash sind zur Streetparade nach Zürich, der grössten Technoparty der Welt, eingeladen worden, um vor Tausenden von Menschen aufzulegen, ihr Visum dauert fünf Tage. Jetzt sind die Bilder ruhiger, klarer, fröhlicher, leichter, heller, bunter, ordentlicher auch, weil nicht mehr heimlich gefilmt werden muss. Staunend nehmen die beiden das Treiben auf der Strasse wahr und schauen den Mädchen in Bikinis hinterher. Austausch mit Kollegen, Interviews für Radio und Zeitung und natürlich ein aufregender DJ-Set – Anoosh und Arash erhalten eine Ahnung davon, was woanders möglich ist. Mit einem Mal mutiert *Raving Iran* zum Thriller, der allmählich seine Spannung aufbaut. Die Abreise rückt näher, die beiden jungen Männer müssen sich entscheiden: bleiben oder zurückkehren. Die Schwere ihrer Entscheidung, durch Diskussionen im Hotelzimmer und Telefonate in die Heimat noch forciert, steht dabei im Gegensatz zur Freiheit, die sie erleben. «Wir wollen nicht, dass ihr zurückkommt», sagt die Mutter. Was für ein Satz! Ebenso tragisch wie lakonisch bringt er den Zwiespalt von Exilanten, egal ob aus dem Iran oder anderswoher, auf den Punkt. Sie sind zwischen Heimat und Sehnsuchtsort, zwischen Familie und Selbstverwirklichung, zwischen Herkunft und Freiheit gefangen. Kein einfacher Weg.

Michael Ranze

A Dragon Arrives! *Ejhdeha vared mishavad!*



«Verschiedene Erzähler, dubiose Flashbacks, phantasievolle Darstellung von vergangenen Ereignissen, unterbrochene Erzählstränge, verlorene Dokumente – all diese fiesen Werkzeuge, die man benutzen kann, um die Wahrheit zu verschleiern, werden hier verwendet, um einerseits die Erzählung voranzutreiben und andererseits den Zuschauer, die Zuseherin im Ungewissen zu lassen.» Mani Haghighi

Mani Haghighi

Als kleiner Junge, erinnert sich der iranische Filmmacher Mani Haghighi im Pressedossier zu seinem neuen Spielfilm *A Dragon Arrives!*, habe er einmal seinen Grossvater, den Regisseur Ebrahim Golestan, bei einem Aussendreh am Set besucht. Der «majestätische» Anblick, wie sein Grossvater in den Himmel zu fliegen schien, während er in einem Turmkran hinter der Kamera sass, habe ihn als Kind derart beeindruckt, dass er beschlossen habe, selbst Filme zu machen. Fünf Jahre alt war Haghighi damals – falls die Geschichte denn stimmt.

Haghighi, der lange in Kanada lebte, ehe er 2000 in den Iran zurückkehrte, zählt heute zu den bekanntesten und spannendsten Regisseuren des iranischen Gegenwartskinos. Die surrealen Zwischenräume, die sich in seinen Werken auftun, lassen sich mit sozialpolitischen, philosophischen oder märchenhaften Deutungen gleichermassen füllen. Ähnlich wie zuletzt in der wunderbar absurden Filmallegorie *Modest Reception* vermischt Haghighi in *A Dragon Arrives!* nun phantastische und realistische Erzählstile zu einem bizarren Genremix, der vor allem eines ist: grandioses Kino.

Nicht nur im Presseheft, auch im Film selbst erzählt Haghighi von seinem Grossvater, einem bedeutenden Vertreter des iranischen New-Wave-Kinos. *A Dragon Arrives!* spielt grösstenteils Mitte der sechziger Jahre und beginnt mit einer Verhörszene. Der Polizist Babak Hafizi wird von einem Mitarbeiter des Geheimdienstes zum Tod eines Dissidenten befragt. Dieser soll sich im Exil auf der Wüsteninsel Qeshm im Persischen

Eine einzigartige Sammlung zur Geschichte
des Films in der Schweiz

Öffnungszeiten auf
www.cinematheque.ch

Katalog der Papierbestände:
caspar.cinematheque.ch

Anzeige

cinémathèque suisse

dokumentationsstelle

Dokumentationsdossiers, Monografien,
Zeitschriften, Festivalkataloge, Fotografien,
Archivbestände mit Vor- und Nachlässen
von Schweizer Filmschaffenden

Image: Höhenfeuer, Fredi M. Murer, 1985 (Sammlung Cinémathèque suisse)



DIE GETRÄUMTEN

INGEBORG BACHMANN
UND PAUL CELAN

MIT ANJA PLASCHG
UND LAURENCE RUPP

EIN FILM VON
RUTH BECKERMANN

www.diegetraeumten.at
www.filmbringer.ch

AB 3. NOVEMBER IM KINO

66^e Internationale
Filmfestspiele
Berlin

FILM
BRINGER

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 Kulturtreff-
punkten. Auffällige Werbung auf
Tischsets und Bierdeckel.

Filmpromotion 

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

Golf im Januar 1965 das Leben genommen haben; einen Tag nach dem tödlichen Anschlag auf den iranischen Premierminister Hasan Ali Mansur. Eine Rückblende zeigt, wie der junge, attraktive und extrem coole Hafizi die Ermittlungen aufnimmt. Aus dem Off von den treibenden, unheilverkündenden Elektrobeats *Christophe Rezais* begleitet, setzt der Polizist in seinem knall-orangefarbenen Chevrolet Impala auf die Insel über. Hafizi beginnt seine Untersuchung dort, wo der Tote zuletzt gewohnt hat: in einem Schiffswrack auf einem alten, verwaisten Friedhof mitten in der Wüste. Mehr Metaphorik geht kaum. Unklar allerdings bleibt, wofür die Symbole stehen. Für den berüchtigten iranischen Geheimdienst Savak, den, wie später klar wird, Hafizi mit einer kleinen Gruppe politischer Widerständler zu unterwandern versucht? Für die iranische Geschichte? Den gescheiterten Aufbruch? Die gestrandete Revolution? Für eine zwischen Aberglaube und Moderne, Fundamentalismus und Fortschritt changierende Kultur? Für die heutige iranische Gesellschaft? Oder stattdessen oder zugleich für etwas gänzlich Anderes, Unpolitisches, kafkaesk Abgründiges? Derlei Fragen wirft Haghighi in seinem Film beständig auf. Antworten bleibt er wohl absichtlich schuldig.

Nur eines wird bei den Ermittlungen Hafizis schnell klar: Der Tote beging keinen Selbstmord, sondern wurde ermordet. Weil sich Hafizi aber nicht offen mit der Staatsmacht anlegen möchte, vertuscht er die Umstände des Todes, fälscht seinen Bericht und begräbt die Leiche auf dem Friedhof, der wenig später von einem massiven Erdbeben heimgesucht wird, das seltsamerweise ausschliesslich dort auftritt. Die Einheimischen halten den Friedhof schon seit langem für einen verfluchten, gottlosen Ort und meiden ihn. Immer, wenn dort ein Toter begraben werde, so heisst es, tue sich hinterher die Erde auf. Hafizi aber hält nichts von solchem Tratsch. Er, der Stadtmensch, der moderne Zweifler und Aufklärer, möchte der Sache gemeinsam mit einem befreundeten Toningenieur und einem Geologen auf den Grund gehen. Mithilfe bizarrer improvisierter Technologie vermessen die drei Umgebung und Erdreich. Eine per Autobatterie betriebene Glühbirnenpalette soll helfen, seismische Unregelmässigkeiten aufzuzeichnen. Eine an Dutzenden bunten Luftballons befestigte Kamera soll erhellende Fotos machen. Das Einzige, was den drei selbsternannten Ghostbusters für ihre Versuchsanordnung auf dem Friedhof jetzt noch fehlt, ist eine Leiche.

Diese groteske Melange aus Mystery, Horror, Politthriller, Sozialdrama und makabrer Komödie wird durch einen pseudodokumentarischen Erzählstrang noch zusätzlich angereichert. Im Stil eines Mockumentary wendet sich Regisseur Haghighi unmittelbar nach den Eröffnungscredits das erste Mal direkt ans Publikum. Zufällig, so behauptet er, sei er auf Audioaufnahmen eines Toningenieurs gestossen, der einst mit seinem Grossvater zusammengearbeitet habe und während der Dreharbeiten zu Golestans Klassiker *The Brick and the Mirror* (1965) plötzlich verschwunden sei. Wiederholt eingestreute Interviews mit «Zeitzeugen» sollen fortan belegen, dass es sich bei *A Dragon Arrives!* um eine reale Spurensuche handle.

«Based on a true story» hat sich der Film entsprechend auf die Fahnen geschrieben, was sich aber letztlich nur als weitere Finte in Haghighis raffiniertem Vexierspiel um Traum und Realität entpuppt, bei dem sich die behauptete Wahrheit unaufhaltsam in eine Möglichkeit unter vielen auflöst.

Als Zuschauer kann man nun zwar versuchen, die Symbolik des Films zu dechiffrieren und etwa das Erdbeben als iranische Urwunde lesen. Man kann den cineastischen Referenzen auf Werner Herzogs *Fitzcarraldo*, auf Filme von Fellini, Buñuel, Tarkowski, Tarantino und unzählige mehr nachspüren. Oder aber man kapituliert vor der überbordenden (Sinn-) Bilderflut. Natürlich überlagern sich in der Chiffre des orangefarbenen Chevys, der durch die Wüste Qeshms cruist, kulturelle Codes. Möglicherweise aber benötigt Haghighi dafür keine interpretatorische Rechtfertigung, und das Überlagern an sich ist die Botschaft. Oder wie es Haghighi mit Blick auf den Chevrolet Impala formuliert: «Ich wollte schon immer eine Kamerafahrt auf seine Scheinwerfer machen, und dieser Film gab mir die perfekte Gelegenheit dazu.» Vielleicht muss das genügen.

Es ist jedenfalls nicht der Gestus des Antworten-suchens, der die magische Atmosphäre von *A Dragon Arrives!* prägt, sondern der unbändige Drang des Fragens und Infragestellens. Nicht auf eine bestimmte Zielrichtung scheint es Haghighi anzukommen, sondern auf die Bewegung an sich, auf das In-Bewegung-Geraten, Den-Boden-Verlieren. Mehr als alles andere wäre *A Dragon Arrives!* demnach ein Film über das Kino – oder besser noch: Es wäre die Essenz des Kinos, die *A Dragon Arrives!* zum Leben erweckte, seine gewaltige, überwältigende, imaginative und subversive Kraft.

Vieles mag an diesem kruden, buntscheckigen, brüchigen Mosaik mit seinen schroffen und knalligen, poetischen, pathetischen Bildern und atemlosen Klängen am Ende rätselhaft, ungeklärt, verworren bleiben. Doch das, was da so unkontrollierbar zuckt und bebt, pulsiert und pocht, ist tatsächlich nichts anderes als ein cineastisches Meisterwerk.

Stefan Volk

→ **Regie, Buch:** Mani Haghighi; **Kamera:** Houman Behmanesh; **Schnitt:** Hayedeh Safiyari; **Kostüme:** Negar Nemat; **Musik:** Christophe Rezai. **Darsteller (Rolle):** Amir Jadidi (Babak Hafizi, Polizist), Homayoun Ghanizadeh (Behnam Shokouhi, Geologe), Ehsan Goudarzi (Keyvan Haddad, Toningenieur), Kiana Tajammol (Shahrazad Besharat, jung), Shahin Karimi (Sharzad Besharat, alt), Nader Fallah (Almas), Ali Bagheri (Javad Charaki), Kamran Safamanesh (Saeed Jahangiri), Javad Ansari (Darshan), Leilah Arjmand (Valieh). **Produktion:** Dark Precursor Productions; Mani Haghighi. Iran 2016. **Dauer:** 108 Min. **CH-Verleih:** trigon-film

In Thomas Imbachs *Day Is Done* ist die Kamera subjektiv, ohne die Wahrnehmung einer Figur zu imitieren. Sie ist ein neuartiges Kamerasubjekt.

Wo die Kamera war, soll Ich werden

Apparate ermöglichen Wahrnehmungen, die man gar nicht haben kann. Darin besteht ihr Vorteil. Das macht sie uns aber auch unheimlich. Wir kommen uns selbst abhanden, wenn wir durch die Vorrichtungen an den Geräten schauen und hören. Wenn Freud in «Das Unbehagen in der Kultur» die Maschine als Verlängerung unserer Muskeln, die Brille als Korrektur des Auges und das Telefon als Ausweitung des Ohrs beschreibt, macht er offensichtlich den Fehler, Technologie auf den Massstab des Menschen zurückzuführen. Was ist aber, wenn die eigentliche Leistung der Apparate gar nie darin bestanden hat, unsere bereits vorhandenen Fähigkeiten zu perfektionieren, sondern vielmehr darin, uns durch Technik zu ergänzen, und das hiesse auch: zu überschreiten? «Die Technik ist das Ungedachte», heisst es bei Bernard Stiegler. Wir haben noch immer nicht begriffen, was sie mit uns tut. Die technischen Prothesen «machen dem Menschen gelegentlich noch viel zu schaffen», schreibt denn auch Freud ahnungsvoll. Die Apparate in ihrem Eigensinn fügen sich nicht einfach nahtlos in unsere Existenz, sondern bringen diese laufend aus dem Tritt. Genau dasselbe sagt die Psychoanalyse bekanntlich auch vom Unbewussten, in dem wir ebenfalls nie Herr im Haus sind, das vielmehr die Vorgänge unseres Bewusstseins unentwegt durchkreuzt, sie zum Stottern und Stocken bringt.

In Thomas Imbachs *Day Is Done* kommt den technischen Geräten jene Funktion zu, die Freud auch dem Wunderblock des Unbewussten zuerkennt,

nämlich all das dauerhaft zu speichern, wovon das Subjekt gar nichts wissen will. Als Zuschauer hören wir dank der Mitteilungen auf dem Telefonbeantworter, wie das Privatleben von T., jenem bis zum Schluss gesichtslos bleibenden Protagonisten des Films, aus den Fugen gerät. Die Nachrichten erweisen sich als traumatische Durcharbeitung.

William S. Burroughs hat in «The Ticket that Exploded» beschrieben, wie sich im Hantieren mit Tonbandgeräten das Unbewusste externalisieren lässt – «Spielen Sie einen Satz rückwärts ab und lernen Sie das, was Sie eben gesagt haben, ungesagt zu machen ... Übungen dieser Art befreien Sie von alten Assoziationssperren.» Etwas Ähnliches scheint der Telefonbeantworter mit T. zu machen, nämlich das, wozu man sonst einen Psychoanalytiker braucht: einem zurückspielen, wer man eigentlich ist.

Das Filmbild zeigt uns derweil die Aussicht auf den Zürcher Güterbahnhof im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten und der Wetterlagen. Manipulationen der Optik vermitteln den Eindruck, es stehe jener T., an den sich all die Nachrichten auf dem Band vergeblich richten, als Operateur hinter der Kamera. Schwenks und Zooms lassen spüren, dass da tatsächlich einer ist, der am Objektiv dreht und offenbar nicht gewillt ist, den Hörer abzunehmen. Das macht die Situation, wie sie der Film inszeniert, so paradox: Es scheint, als sei T. nur deshalb zu Hause, um sicherzugehen, dass auf dem Anrufbeantworter Nachrichten eintrudeln. Denn etwas zu hören gibt es nur dann, wenn der, an den die Mitteilungen gerichtet sind, nicht direkt antwortet, sondern die Nachrichten vom Gerät speichern lässt. Normalerweise interpretieren wir das Aufnahmegerät als Stellvertreter des menschlichen Ohrs, hier scheint es gerade umgekehrt: Der Mensch ist dazu da, damit das Tonband etwas aufnehmen kann. Nicht die Maschine ist seine Prothese, sondern der Mensch die Prothese der Maschine.

Dass hier tatsächlich die Apparate die Hauptrolle übernehmen, macht paradoxerweise jene Szene klar, in der die Anwesenheit des Mannes hinter der Kamera am deutlichsten signalisiert wird: Vor dem Fenster T.s ist ein Brand ausgebrochen. Während der Qualm die Sicht vernebelt, greift schemenhaft ein Arm ins Bild und schliesst das Fenster. Aus dem Hintergrund sind für einmal nicht die konservierten Stimmen der Anrufer zu hören, sondern das Husten und Keuchen desjenigen, der zu lange im erstickenen Rauch gestanden hat. Während es bis auf einige dumpfe Geräusche für einen Moment still geworden ist, sehen wir draussen die Feuerwehr vorfahren, dann hören wir sich nähernde Schritte. Und wieder greift der Arm ins Bild, um das Fenster wieder aufzustossen. Diese Aktion ist in all ihrer Einfachheit hochgradig paradox. So vehement sich hier der Mensch hinter der Kamera bemerkbar macht, so sehr wird er in eben diesem Moment negiert. Denn wer würde das Fenster aufstossen, wenn er dabei doch sogleich riskieren müsste, keine Luft zu kriegen? Der Mann hinter der Kamera greift ein, aber ausgerechnet, um eine Situation zu schaffen, die er nicht aushalten kann. Die

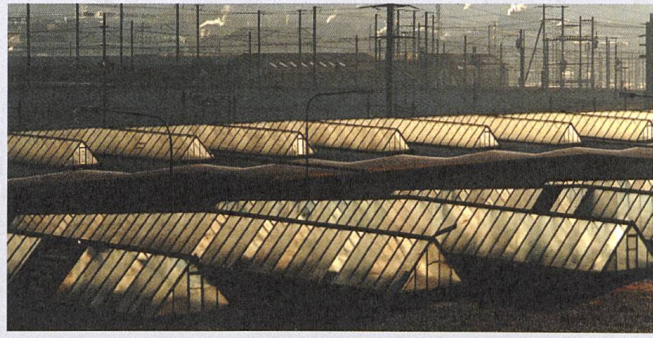
Kamera jedoch braucht den Erstickungstod nicht zu fürchten, sie hat den Sauerstoff nicht nötig. Sie ist es denn auch, die hier schaut, und nicht der Mensch. Was wir Zuschauer sehen, ist der Blick eines Apparats, der mehr auszuhalten imstande ist als wir.

«Bis auf den heutigen Tag haben wir die Kamera vergewaltigt und sie gezwungen, die Arbeit unseres Auges zu kopieren. [...] Von heute an werden wir die Kamera befreien und werden sie in entgegengesetzter Richtung, weit entfernt vom Kopieren arbeiten lassen. Alle Schwächen des menschlichen Auges an den Tag bringen! Wir treten ein für Kinoglaz, das im Chaos der Bewegungen die Resultante für die eigene Bewegung aufspürt, wir treten ein für Kinoglaz mit seiner Dimension von Raum und Zeit, wachsen in seiner Kraft und in seinen Möglichkeiten bis zur Selbstbehauptung.» So schreibt Dziga Vertov in seinem Manifest «Kinoki – Umsturz» von 1923. Entgegen der immer noch zuweilen kolportierten Vorstellung, die Kamera sei eine Verlängerung des Auges, positioniert Vertov den Kamerablick gerade als im Gegensatz stehend zu unserem Blick. Die Kamera zeigt nicht, was und wie auch wir zu sehen vermögen, sondern blickt ganz und gar anders.

Day Is Done und insbesondere diese Szene scheint sich ganz diesem Kameraauge zu verschreiben als nicht anthropomorpher, sondern buchstäblich nichtmenschlicher Wahrnehmung. So sind denn auch die Aufnahmen in *Day Is Done* zwar subjektiv, aber gleichwohl nicht auf die Empfindungen eines Einzelnen zu reduzieren. Vertov konnte seinen legendären Film noch *Der Mann mit der Kamera* nennen, in *Day Is Done* sind Apparat und Operateur nicht mehr zu unterscheiden. Die Bilder von *Day Is Done* zeigen, was T. sieht, nur insofern, als dass wir uns diesen T. nicht mehr als Menschen, sondern als neuartiges Kamerasubjekt vorstellen, als Apparatwesen, das zu schauen versteht, wie es niemand von uns kann. So wie die Zeitrafferaufnahmen in *Day Is Done*, die die Bewegungen der Sonne und der Wolken zeigen und ganz andere Bilder ermöglichen, als wir sie hätten, wenn wir einfach in den Himmel schauen würden. Das sich selbst behauptende Kamerawesen bewegt sich in seinen ganz eigenen Dimensionen von Raum und Zeit. Wo wir vor Feuer und Rauch zurückschrecken, weil wir sonst verbrennen und ersticken, will das Kamerasubjekt nur noch näher heran.

«Wo Es war, soll Ich werden», schreibt Freud. Er hatte damit scheinbar eine Zähmung des Unbewussten im Sinn. In *Day Is Done* aber bedeutet dies einzusehen, wie tief das Ich bereits in jenen Techniken verstrickt ist, deren Funktionen ihm gar nicht recht bewusst sind. Die ungedachte Technik als Unbewusstes führt vor, wie das Ich immer schon etwas anderes und woanders ist, als wir meinen. Wo die Technik war, wird Ich werden – in und zwischen menschlichen und maschinellen Akteuren, Geräten und psychischen Systemen, Mündern, Sprechapparaten, Tonbändern, Lautsprechern, Knöpfen, Tasten, Sehvorrichtungen, Kameralinsen und Kinoaugen.

Johannes Binotto



Vehlmann und Duchazeau bringen in ihrer Hommage an Georges Méliès fiktive Filme aufs Papier und bauen damit eine phantasievolle, anspielungsreiche Brücke zwischen den Erzähltechniken der siebten und der neunten Kunst.

Gespenster- kunst

Die Geschäfte gehen schlecht, seit es die neue Erfindung gibt. Die Zirkusse und Varietés von Paris beklagen einen empfindlichen Rückgang an Zuschauern. Ihre Klientel ist fasziniert vom «Cinématographe», der nun die schaulustigen Massen anlockt. Der Zauberkünstler Georges Méliès jedoch hat die Zeichen der Zeit augenblicklich erkannt. Gleich nach der ersten öffentlichen Vorführung der Brüder Lumière kauft er sich eine Filmkamera und dreht, zunächst in seinem Garten und dann in einem Atelier in Montreuil, seine ersten Filme.

Die der Lumières gefielen ihm überhaupt nicht, gesteht er drei Jahrzehnte später dem jungen Dichter Jacques Prévert, die handelten ja nur von Arbeitern, die eine Fabrik verlassen, oder von Zügen, die in Bahnhöfe einfahren: «Wie langweilig, Monsieur Prévert, wie langweilig!» Es fehlte ihnen an Magie. Aber auf die verstand er sich als Leiter des Zaubertheaters Robert-Houdin bekanntlich prächtig und erfand kurzerhand das Erzählkino.

Die Begegnung, in deren Verlauf der vergessene Kinopionier dem aufstrebenden Drehbuchautor Ratschläge gibt, bildet die Rahmenhandlung des Albums von *Fabien Vehlmann* und *Frantz Duchazeau*. Sie ist frei erfunden. Dass sie nicht stattfand, ist eine beklagenswerte Unachtsamkeit der Filmgeschichte, welche die Comicauteurs mit lebhaftem, auch wehmütigem Einfallsreichtum korrigieren. Der Titel des Albums verweist auf die Tragik von Méliès' Karriere, der die letzten 25 Jahre seines Lebens damit zubringen musste, einen Spielzeugladen in der Gare Montparnasse zu betreiben, und vom Kino nur noch auf dem Papier träumen konnte.

Die Filme, denen Duchazeaus Zeichenstrich nun eine Gestalt gibt, beruhen freilich nicht auf unverfilmten Drehbüchern, sondern sind anspielungsreiche Ausflüge in Méliès' wundersame Bilderwelten. Szenarist Vehlmann greift in den sieben Erzählungen zahlreiche seiner Figuren und Motive auf, begibt sich selbstbewusst ins Schlepptau von dessen springteufelnder Phantasie. Der Teufel, der bei Méliès vielfach für Unbill sorgt, taucht ebenso auf wie der Herrscher des Nordpols; auch die berühmte Reise zum Mond erscheint in neuem Licht. Die Film- und Zeitgeschichte der Belle Époque und der Zwischenkriegsjahre hat er verschmitzt recherchiert. Auf den Brand bei einer Filmvorführung, der 1897 beinahe das Ende des neuen Mediums eingeläutet hätte, spielt er ebenso an wie auf die Weltausstellung von 1900 sowie die Überschwemmung von Paris zehn Jahre später. Duchazeaus schwarzweisse Tableaus erinnern zuweilen an zeitgenössische Fotografien, die kontrastreichen Kohlezeichnungen versenken sich im nächsten Moment aber geschmeidig in eine instabile Realität, die noch ein wenig düsterer und makaberer anmutet als Méliès' zauberische Filme.

Zugleich führen viele erzählerische Linien zu Prévert. Auch dessen Kosmos lehnt sich an die symbolgefügte Welt des Märchens an. Der Teufel hat einen ebenso festen Platz in Préverts Figurenarsenal wie in dem von Méliès; vorzugsweise verkörpert von Jules Berry, der ihn in *Les visiteurs du soir* spielt, zuvor aber auch seinen Figuren in *Le crime de Monsieur Lange* und *Le jour se lève* schwefelhafte Züge verlieh. Der Bettler, dem Méliès in der ersten Geschichte des Albums begegnet, erinnert eindeutig an Jericho, der gleichsam als ein griechischer Chor durch *Les enfants du paradis* geistert.

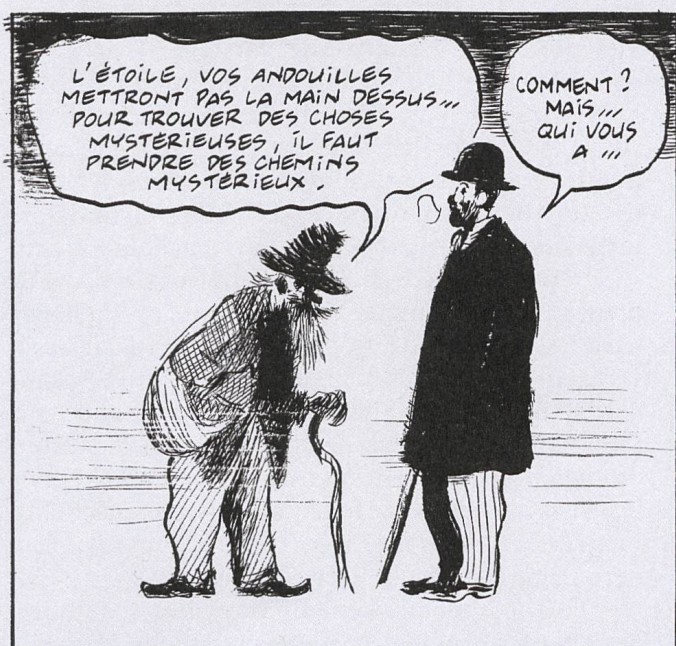
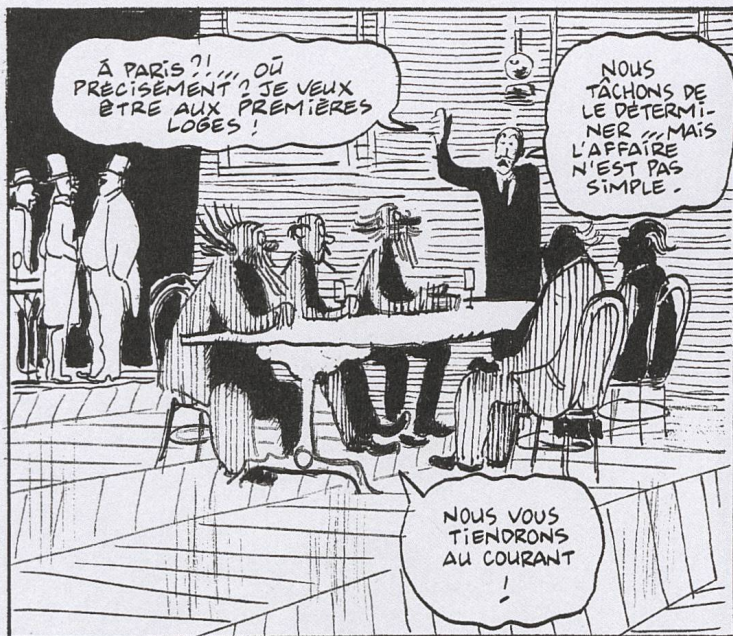
Die erste *case* (oder doch: das erste Bild? d. A.) des Albums spielt auf ein Projekt an, an dem der Kinomagier und der Kinopoet beinahe zusammengearbeitet hätten. «Le Métro fantôme» sollte ursprünglich ein Remake von René Clairs phantastischer Stummfilmkomödie *Le fantôme du Moulin-Rouge* werden, das der Produzent Pierre Braunberger 1937 bei Prévert in Auftrag gab. Darin begegnet der Vorsteher der Metrostation Blanche einem mysteriösen Doktor, der einen sogenannten «Cinéspectographe» erfunden hat, mit dem er Menschen verschwinden lassen kann. Nun wird die Metro nachts von Geistern heimgesucht, was zu zahlreichen tragikomischen Verwicklungen führt. Als Regisseur war zunächst Alberto Cavalcanti

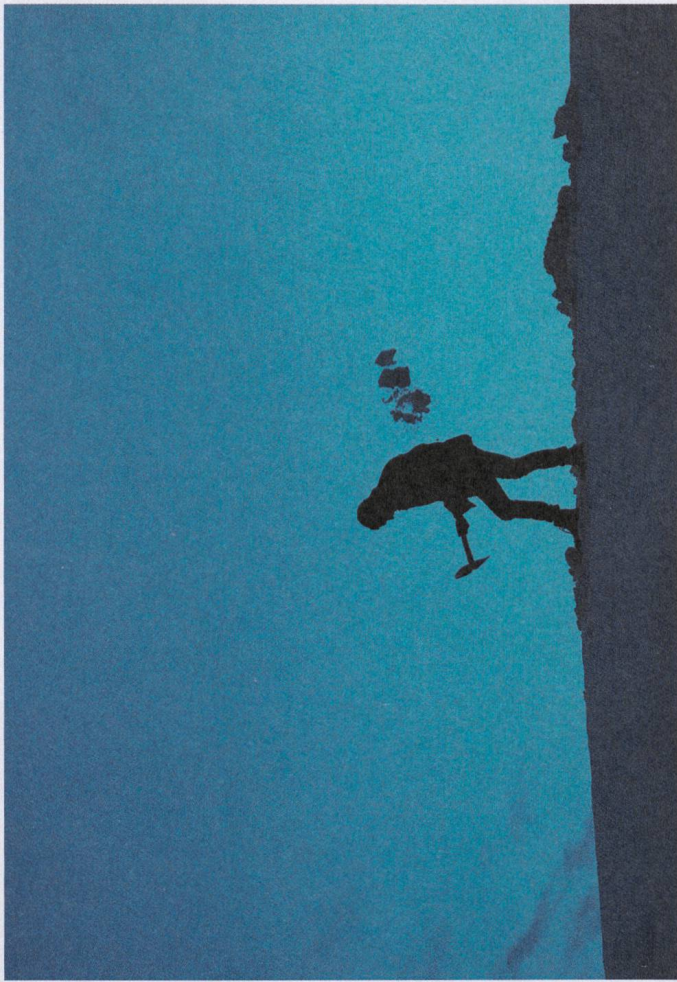
vorgesehen, der mit Méliès Kontakt aufnahm und ihn bat, einige Dekors zu entwerfen. Seiner Korrespondenz ist zu entnehmen, dass der Kinopionier wenig von Préverts Entwurf hielt, sich aber dennoch hoffnungsvoll an die Arbeit machte. (Die Zeichnungen zu drei Szenenbildern sind erhalten.) Als Méliès starb, gaben Produzent und Autor das Projekt auf. Einige Ideen tauchen später in Préverts Szenarien zu *Les enfants du paradis* und *Sylvie et le fantôme* wieder auf.

Auch im Album von Vehlmann und Duchazeau finden sich Spuren dieses unrealisierten Drehbuchs. Die 50 Centimes, die Méliès dem Bettler gibt, spielen darauf an. Der infernalische Apparat des Doktors wiederum findet ein Echo in der Geschichte «La nécropole mécanique», wo der Körper einer Figur aufgetrennt wird und sie fortan eine Gespenstereizenz führt. Aber diese Idee ist nur ein Sprungbrett, denn die Comicauteurs sind keine Kopisten. Sie imitieren weder Méliès' noch Préverts Stil. Vielmehr bauen sie eine Brücke zwischen den Erzähltechniken der siebten und der neunten Kunst. Sie geben dem klassischen Seitenaufbau eine erstaunliche Dynamik, indem sie mit Ellipsen, Vorausblenden und Voice-over experimentieren. Die Beichte eines Frauenmörders lösen sie nicht in eine Schuss-Gegenschuss-Montage auf, sondern geben ihr atemloses Tempo bei einer Verfolgungsjagd auf dem Eiffelturm. Ein Kabinettstück der Verschmelzung ist die Szene, in der eine Weissagung vom Rattern der Kamera übertönt wird und dieser Lärm sich als Lautmalerei über die Sprechblasen legt. Das Kino sei eine Kunst, die die Geister vertreibe, meint Méliès am Ende resigniert. Wie wenig sie jedoch das Wunderbare zum Verschwinden bringen konnte, beweist die Hommage seiner zwei Bewunderer.

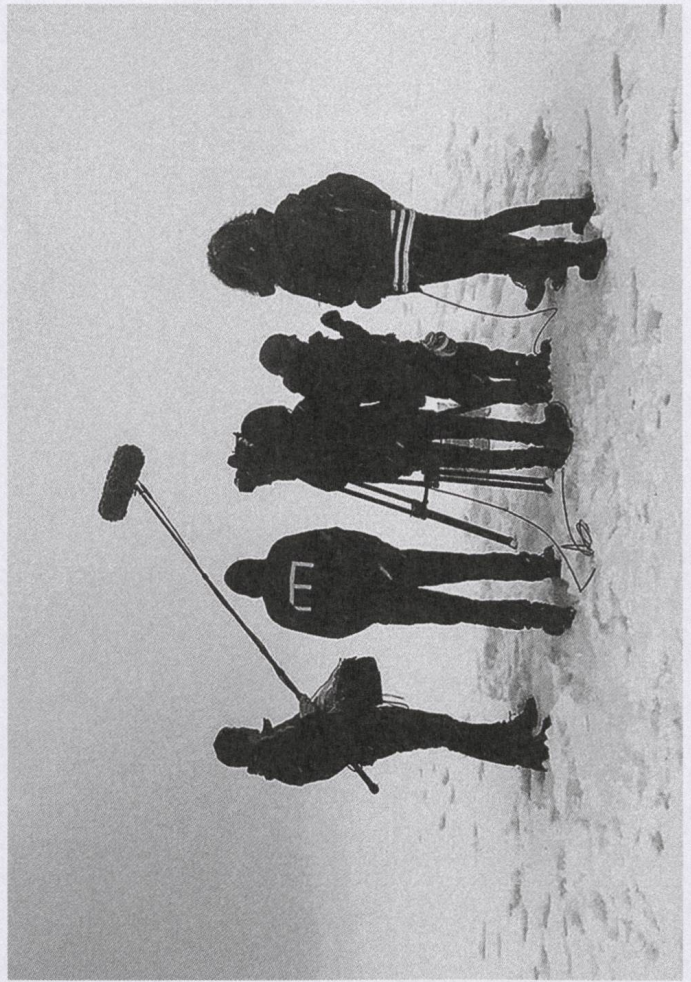
Gerhard Midding

→ Vehlmann/Duchazeau: «Le Diable amoureux et autres films jamais tournés par Méliès». Dargaud, 2010





Ruah (2016) Regie: Flurin und Silvan Giger



«Der Nebel kroch genau zum richtigen Zeitpunkt übers Schneefeld»

Fokus Kurzfilm

Wie reagieren verschiedene Menschen auf ein schreckliches Ereignis? Um was für eine Katastrophe es sich handelt, lässt der Kurzfilm *Ruah* bewusst offen. Der Film wurde mit kleinstem Budget gedreht und gekrönt mit der Einladung an die Mostra del Cinema von Venedig.

Die «Ruah» der Gebrüder Giger

Auf den Schildern am Flughafen Marco Polo prangen illustre Namen: Emma Stone, Lav Diaz, Michael Fassbender, Alicia Vikander. Während Filmfreunde aus aller Welt ihr Gepäck zu den Bootsstegen schieben, bittet man zwei Jünglinge mit fahlen Haaren zur Seite, die man für Mitglieder einer Boygroup halten könnte. Giger? Yes! Ihnen folgt eine ganze Gruppe – zur Mostra del Cinema.

Flurin und Silvan Giger werden von Herren in schwarzen Anzügen an den Vaporettos vorbei zum Wassertaxi geleitet. Sie sollen am 73. Filmfestival von Venedig ihren Kurzfilm *Ruah* vorstellen – als einzigen Schweizer Beitrag im Wettbewerb des ältesten Filmfestes der Welt. Die Schritte der Namensvetter von H. R. Giger wirken dabei beschwingt: Jetzt dauert es nur noch ein paar Stunden, bis die beiden Nobodys am Abend den roten Teppich betreten und dort neben dem Sieger dem Publikum zulächeln werden.

Wenn man die beiden Schweizer fragt, wie es denn so weit gekommen sei, dass *Ruah* an einem der wichtigen A-Festival Europas gezeigt wird, lächeln sie verlegen: Flurin ist seit einem Jahr gelernter Schauspieler. Sein Bruder Silvan ist gelernter Grafiker mit fotografischem Spürsinn. Ohne zu zaudern setzten die beiden gelernten Brüder sich vor einem Jahr über fast alles hinweg, wozu Professoren an Hochschulen raten. Sie reichten ihr Projekt vorerst nicht zur Förderung ein. Sie machten es einfach.

«Die Mail aus Venedig erreichte uns in den Ferien. Man freue sich, uns einzuladen! Also, wir

waren eingeladen. Hä? Wir haben sofort zurückgeschrieben: «Heisst das, wir sind dabei?» Es dauerte keine drei Sekunden, bis die Antwort aufklappte: «YES!!!!!»

Cool. Auch wenn der längste Teil des Wegs schon hinter ihnen lag, vor ihnen liegt noch viel Zukunft: Mit erstaunlicher Abgeklärtheit entwickelte Flurin mit Freunden eine Geschichte in vier Episoden. Mit nahezu vollendeter Reduktion schafft der Newcomer mit seinem kleinen Film, was manch ein Grosser nicht zustande bringt: «Wir wollen unseren Film in den Köpfen der Zuschauer entstehen lassen. Dann kann ihn jeder selber weiterspinnen.»

«Wir habens einfach probiert.» Sehr rasch begannen die Brüder, Geschichten um Figuren zu spinnen, deren Besetzung sie schon kannten: ihre Freunde, Schauspielschülerinnen, junge Kollegen – Anfänger, die alle am Start ihrer Karriere stehen. Flurin schrieb. Man traf sich wöchentlich. Einzelne Episoden nahmen Gestalt an. Aus vier Geschichten kristallisierte sich eine Story. Zwei kleine Schwestern sollten auch dabei sein. Sie spielen die Kinder. Zu den Grünschnäbeln gesellten sich erfahrene Kollegen: Jürg Plüss. Mona Petri. Auch für sie wird eine Episode erfunden. Der Musiker Paul Giger. «Wir sind nicht verwandt. Wir heissen nur gleich. Und Paul spielt «äbe Giige».»

Dann folgt das eigentliche Gesellenstück: Drehorte werden gewählt. Ein Auto muss aufgetrieben werden, das fahren muss, ehe es auf dem Kopf zu liegen kommt. Ein Schrotthändler wird begeistert. «Im Nachhinein ist es unfassbar, was da alles geklappt hat», sagt Flurin Giger und braucht nicht zu erröten: Seine Haut ist vor Aufregung immer ein wenig rötlich. «Probieren geht über studieren», war immer die Devise der jungen Truppe.

Als Team repräsentieren die Gigers etwas, was Schule macht im Schweizer Film, seit sich ausgebildete Einzelkämpfer zu Gruppen finden. Unbekümmertheit und Teamgeist. Wie der Film entstand, wurde er in Venedig auch präsentiert: Eingeladen war der Regisseur. Eintroffen ist fast die ganze Gruppe. Fabian Villiger und Christina Brandenberger gehören ebenso zum Team wie die ganze restliche Familie, in der die Eltern Giger nur ganz am Rand dabei sind.

Wie hat man den Stoff gefunden? «Ich wollte nie einen Endzeitfilm machen», gesteht Flurin. Dass der Film mit Metaphern spielt, betonen sie auf ihre Art. «Die Bibel war unsere Inspiration. Die Offenbarung zum Beispiel. Die sterbenden Fische. Das geteilte Wasser. Die Asche auf dem Haupt.» Ob der Film denn religiös zu verstehen sei? «Nein! Die Bibel war unser Bilderbuch der Assoziationen. Jetzt sollen die Zuschauer eigene Schlüsse ziehen», sagt Silvan, und fast synchron fügt Flurin hinzu: «Sie sollen sich ihre eigenen Schlüsse im Kopf bauen. Das ist für mich das Faszinierende am Kino.»

Sie reden gern zu zweit. Auch wenn Flurin das Sprachrohr ist, sprechen die beiden Brüder oft wie aus einem Mund: «Wir wollen probieren.» «Ja, genau, probieren. Was uns Lust macht. Als gäbe es noch nichts. Wir haben uns Termine gesetzt. Wir hätten an jedem

Termin scheitern können. Aber alle haben geklappt.» Nicht *learning by doing*? «Wir sind Brüder. Wir haben immer alles zusammengemacht. Mein Bruder und ich wohnen immer noch im gleichen Zimmer. Das verbindet.»

Was haben sie daraus gelernt? «Das nächste Projekt machen wir vielleicht mit einem Produzenten.» Was würden sie einem Produzenten sagen, der ihnen 1,7 Millionen Franken für einen Langfilm anbieten würde? «Wahnsinnig viel Geld. Aber wir würden so weitermachen wie bis anhin. Einfach mal machen und schauen und herausfinden, wer unseren Spirit hat. Wir haben keine Agenten.» Swissfilms hat sie unterstützt. «Die haben uns nach Venedig geschickt. Und jetzt stehen wir hier. Wow!»

Und wie geht es weiter? «Wir sind schon am nächsten Kurzfilm. In einem ganz anderen Stil. Kurzfilm und Langfilm haben nichts miteinander zu tun. Kurz etwas Glaubhaftes erzählen ist eine andere Kunstform.» Und wenn ein Produzent sagen würde, macht Ruah noch mal – als Langfilm? «Wir würden uns die Gedanken nicht machen. Er würde ohnehin komplett anders werden. Wir wollen lieber weiterforschen.»

«Wir wissen, dass wir viele Glücksfälle erlebt haben. Im Nachhinein war jeder Drehtag ein Glücksfall. Ein Drehort fiel aus. Aber der improvisierte Drehort erwies sich als wesentlich spannender. Der Nebel kroch genau zur richtigen Zeit über das Schneefeld. Niemand hatte eine Ahnung, dass das klappt. Freunde halfen, das Auto dahin zu kriegen, wo wir es brauchten. Wir wollen weiterhin das Scheitern riskieren. Wir wollen unseren Stil finden.» Wie würdet ihr euern Stil beschreiben? «Suchen. Suchen. Simple. Symmetrisch. Ruhige Bilder.» «Wir hatten kein Geld für eine Steady-Cam. Karge Lösungen. Das prägt einen Stil. Auch den fotografischen Stil.» Vieles ist der Not geschuldet, gestehen sie. «Es ist noch nicht unser ersehnter Stil. Den finden wir vielleicht noch.»

Nach dem Gang über den roten Teppich haben die beiden Brüder noch immer die Ruhe weg. Was hat Venedig nun Ruah gebracht? «Es war cool. Wir waren an der Gala-Party. Wir standen unter lauter Leuten, die wir nicht kannten. Ich glaube von Festivals. Aber uns kennt doch keiner. Jetzt fahren wir an andere Festivals. London zuerst ...», sagt Flurin Giger. Immerhin hat er mit dem Gewinner des Goldenen Löwen, Lav Diaz, geplaudert. Seinen Rat wird er im Leben nie vergessen: «Guys, keep doing good movies!»

Hansjörg Betschart

→ www.ruah-film.ch

Erst schauen, dann lesen:
Pål Sletaunes *Eating Out*
ist auf Youtube zu finden.

Eating Out und die Subversion klassischer Dramaturgie

«The basic formula for a short or long film is:
A hero who wants something,
takes action, but meets conflict which leads
to a climax and, finally a resolution.»
(Linda Cowgill: Writing Short Film)

Viele Autoren von Drehbuchmanua-
len sind der Ansicht, Kurzfilme seien
kurze Langfilme. Cowgills Grundfor-
mel ist ein Beispiel für diese Haltung.
Sie erkennt weder grundlegende Un-
terschiede zwischen den beiden For-
maten noch zieht sie von klassischen
Prinzipien abweichende Dramatur-
gien in Betracht. Dass sich Kurzfilme
oft gerade nicht an etablierte Konven-
tionen halten, sondern durch innova-
tive Strukturen überraschen, lässt sich
hervorragend an Pål Sletaunes *Eating
Out* zeigen. Der Kurzfilm hält sich we-
der strikt an die im Zitat formulierte
Vorgabe, noch ignoriert er sie gänz-
lich, sondern spielt auf intelligente
Weise mit ihr.

Der Film beginnt atmosphärisch
dicht und etabliert einen Ort (herun-
tergekommenes Imbisslokal), zwei
Personen (Koch und Gast) und eine
Stimmung (alltägliche Routine).
Gleich darauf folgt der Angriffspunkt:
Ein Mann mit Waffe und Kumpanin
tritt ein und fordert Geld aus der
Kasse. Dieses Ereignis etabliert eine
Figur mit klarem Ziel und wirft eine
Spannungsfrage auf: Gelingt oder
misslingt der Überfall? Ein weiteres
Erfordernis der klassischen Dramatur-
gie scheint in *Eating Out* mustergül-
tig umgesetzt: Ein Ruhezustand wird
gestört und wirft damit die Frage auf,
wie er wiederhergestellt werden kann.
Sinnbild dafür ist das Radiogerät, das
der Koch einschaltet und der Räuber
nach seinem Auftritt umstösst. Einheit
der Handlung ist ein weiteres Gebot,
das *Eating Out* zu erfüllen scheint: Ort
und Zeit sind eingegrenzt und der

Handlungsbeginn lässt wenig Raum
für die Entfaltung von Nebensträngen,
die nicht mit dem zentralen Ereignis
verknüpft sind.

Als der Räuber, dessen Rufe an-
fangs in der lauten Musik untergehen,
sich endlich Gehör verschafft, kommt
die erste Überraschung: Der Gast isst
seelenruhig weiter und der Koch er-
widert emotionslos: «Siehst du nicht,
dass ich zu tun habe? Warte bis ich
fertig bin.» Hinzu kommt, dass die
Frau, statt ihren Gefährten zu unter-
stützen, interessiert den Gast studiert
und dem Koch zu verstehen gibt, sie
wolle auch so einen Hamburger. Diese
Entwicklung passt noch ins Schema
der klassischen Dramaturgie: Das
eigenartige Verhalten der Figuren
lenkt die Handlung gleich nach der
Exposition in eine neue Richtung. Und
dem «Held» stellen sich unerwartete
Hindernisse in den Weg, was die Span-
nung erhöht.

Andererseits beginnt *Eating Out*
hier das klassische Muster zu unter-
laufen: Die Reaktionen von Koch und
Gast verblüffen, weil sie das Prinzip
der plausiblen Handlungsführung
verletzen: Ängstliches Innehalten
und Befolgen der Aufforderung wären
folgerichtiger. Das sich entwickelnde
Gespräch zwischen Kumpanin und
Gast, das um Konsistenz und Qualität
der verschiedenen Hamburger kreist,
unterminiert zudem die Einheit der
Handlung, zumal auch der Koch den
gastronomiekritischen Ausführungen
mehr Aufmerksamkeit schenkt als
dem Räuber. Überhaupt wird unser
Held – oder vielmehr Antiheld, denn
trotz Waffe in der Hand ist er der einzi-
ge, der vor Angst zittert – immer mehr
an den Rand gedrängt, bis er schliess-
lich in einer Art Antiklimax sang- und
klanglos von der Bildfläche verschwin-
det, während sich zwischen Kumpanin
und Gast unter den Augen des Kochs
eine von nordischem Understatement
geprägte Romanze anbahnt.

Die fehlende Durchschlagskraft
des Räubers, die Unabhängigkeit sei-
ner Gefährtin und die Ungerührtheit
von Koch und Gast führen dazu, dass
trotz im Prinzip idealer Voraussetzun-
gen für die klassische Zentrierung auf
einen Handlungsstrang, eine Span-
nungsfrage und eine Hauptfigur un-
verhofft eine andere Struktur entsteht,
in der sich die Handlung verzweigt
und Figuren gleichgewichtig neben-
einanderstehen. Während in der
klassischen Dramaturgie die volle
Aufmerksamkeit auf die Spannungs-
frage gerichtet ist, erlaubt es die de-
zentriertere Struktur, das Interesse
auf andere Aspekte zu lenken, etwa
Formen der *Diskrepanz* (ein Gourmet

in der heruntergekommenen Ham-
burger-Bude, eine Opernarie – und
nicht Rock oder Heavy-Metal – als
musikalische Kulisse) oder der
Verschiebung (Besteck, Radiogerät,
Freundin, Angstgefühle und Fokus
der Aufmerksamkeit werden auf be-
deutungsvolle Weise «verschoben»).
Und der Höhepunkt besteht nicht aus
einem singulären Ereignis, das die ein-
gangs gestellte Frage abschliessend
beantwortet, sondern aus mehreren
kleinen Begebenheiten, die uns über-
raschen oder amüsieren: so der Mo-
ment, wo der Gast der Kumpanin die
verschnupfte Nase kommentarlos mit
seinem Ärmel abwischt, was sie sich
gerne gefallen lässt.

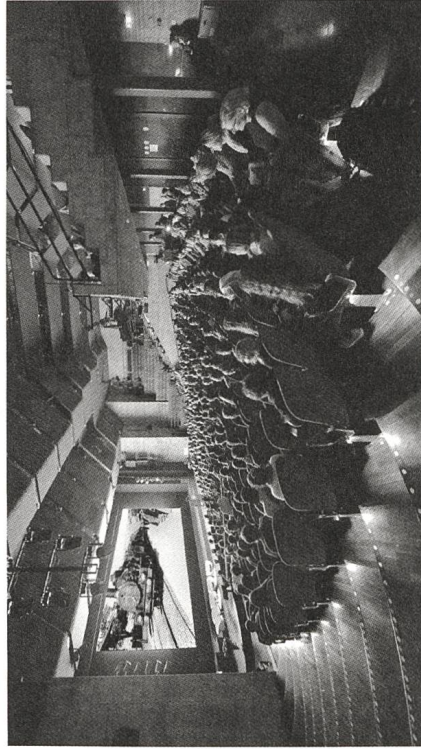
Eating Out besticht jedoch nicht
nur dadurch, dass er nach klassischem
Beginn eine unerwartete Richtung ein-
schlägt, sondern auch, dass sich diese
Abweichung als impliziter Kommen-
tar zur konventionellen Hollywood-
dramaturgie lesen lässt. Wenn wir den
Handlungsstrang des Raubüberfalls
als repräsentativ für aktionsbetonte
Spannungsdramaturgie nehmen, so
steht seine Lächerlichkeit, Harmlo-
sigkeit und zunehmende Bedeutungs-
losigkeit für eine bewusst vorgetragene
Abkehr vom klassischen Muster. Da-
mit verbunden ist die Aufforderung,
auf die subtilen Effekte der loseren
Form zu achten. Diese bezieht ihren
Reiz nicht zuletzt aus Inkohärenzen
und Absurditäten, vor denen Dreh-
buchmanuale häufig warnen. *Eating
Out* zeigt, dass sich mit unkonventio-
neller Handlungsabfolge und «un-
plausibler» Figurenpsychologie erfr-
schende Wirkungen erzielen lassen –
gerade im Kurzfilm, wo klassische
Muster ohnehin nur bedingt funk-
tionieren. Dass das unerwartete Ver-
halten der Figuren gerade nicht durch
auffälliges Ausscheren, sondern stu-
res Festhalten an der eingeschlagenen
Handlungsweise zustande kommt, er-
scheint als besonderes Raffinement,
das wunderbar zum ironischen Grund-
ton des Films passt.

Wenn der Koch das Radiogerät
wieder aufrichtet und einschaltet,
nimmt *Eating Out* zum Schluss noch-
mals augenzwinkernd Bezug auf die
restaurative Dreiaktstruktur (die im
letzten Akt die Beseitigung der Stö-
rung und Wiederherstellung eines
Ruhezustands fordert), ohne sich je-
doch ihrer Logik des geschlossenen
Endes zu unterwerfen. Dafür sind die
Figuren bei aller Geradlinigkeit zu
unberechenbar.

Matthias Brütsch

→ Zum Nachlesen: Matthias Brütsch:
«Die Kunst der Reduktion. Zur Dramatur-
gie des Kurzfilms» in Filmbulletin 7.04

«Ein Navigationssystem durch die weite Welt des Kurzfilms»



Susie Trenka

Filmwissenschaftlerin, Übersetzerin
und Swingtanzlehrerin. Für die diesjährigen
Kurzfilmtage hat sie das Programm
«Early Black Jazz Shorts (1929–1935)» kuratiert.

Von historischen Werken ab Filmrolle zu den neusten Trends des digitalen Zeitalters, vom Stummfilmprogramm mit Orchesterbegleitung zu Trash auf VHS – die bei Publikum und Branche gleichermaßen beliebten Kurzfilmtage bieten alljährlich ein reichhaltiges Menü filmischer Häppchen. Der künstlerische Leiter John Canciani spricht über die Entwicklung des Festivals, den Reiz von Kurzfilmen und die Highlights der Jubiläumsausgabe.

Gespräch mit John Canciani

Die Internationalen Kurzfilmtage Winterthur feiern im November ihr 20-jähriges Bestehen. Aus den einst spontan organisierten «1. Winterthurer Kurzfilmtagen», die ursprünglich als einmaliger Anlass gedacht waren, ist das bedeutendste Kurzfilmfestival der Schweiz geworden, das in der Branche auch weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt ist. John Canciani ist seit vier Jahren künstlerischer Leiter der Kurzfilmtage. Er und der kaufmännische Leiter Remo Longhi bilden die Direktion des Festivals, das von rund fünfzig Teammitgliedern und weiteren externen Mitarbeitenden organisiert wird.



Take a Walk on the Wild Side (Färöer 2010)
Regie: Marianna Mørkøre, Rannvá Káradóttir

Filmbulletin Fangen wir mit deinem persönlichen Werdegang an. Du bist ja ein Winterthurer – kannst du dich an deine ersten Kurzfilmtage erinnern?

John Canciani Ich glaube, wenn man in Winterthur lebt, kommt man gar nicht drum herum, die Kurzfilmtage zu kennen. Eine meiner ersten Festivalerinnerungen ist die Trash-Night in der Sulzerhalle, wo wir vor Kälte fast gestorben sind. Da haben wir die ganze Nacht Filme geschaut, bis wir kaum noch die Augen offen halten konnten – das war sehr lustig. Mein erstes Festival als Helfer war vermutlich die 6. oder 7. Ausgabe. Ich war dann etwa drei oder vier Jahre lang Helfer, an der Bar und beim Einlass.

Und was war der Auslöser dafür, dich im Team zu engagieren?

Ich kam zuerst wegen eines Missverständnisses nicht ins Team! Urs Riklin, der damals die Helferkoordination machte, wollte mich anfragen, schrieb aber an eine E-Mail-Adresse, die ich

nicht mehr verwendete – das haben wir Jahre später herausgefunden. Ich war damals eher schüchtern und wollte mich nicht aufdrängen. Ich dachte, wenn die mich nicht fragen, dann brauchen sie mich wohl nicht. Oder vielleicht muss man ja Filmwissenschaft studiert haben, um da mitzumachen ... So kam ich ironischerweise auf mehrfachem Umweg ins Kurzfilmtageteam: Zuerst hab ich bei der Slam Movie Night in Winterthur mitgeholfen, dann war ich bei Kurz & Knapp, dann bei den Jugendfilmtagen, wo ich Delphine Lyner kennenlernte, die damalige kaufmännische Leiterin der Kurzfilmtage. Sie hat sich gewundert, dass ich als filmbegeisterter Winterthurer nicht bei den Kurzfilmtagen war, und meinte, komm doch mal mit, das ist nicht so schwierig, wie du dir das vorstellst. Und so war es auch.

Du warst dann in der Auswahlkommission für den Internationalen Wettbewerb – hast du von Anfang an gewusst, dass du in die Programmation willst?

Ja, das war eigentlich klar! Vielleicht sollte ich noch erwähnen, dass ich seit vielen Jahren Filme sammle – früher VHS, später dann DVDs, mittlerweile habe ich wohl um die 2000 Filme zu Hause, mehrheitlich Langfilme.

Gibt es etwas, was dich am Kurzfilmformat besonders fasziniert hat?

Ehrlich gesagt fand ich es damals einfach toll, dass es um Film ging und dass es in Winterthur war. Aber mittlerweile finde ich den Kurzfilm schon ein sehr faszinierendes Format. Die Trennung ist sicher nicht absolut, aber insgesamt haben Kurzfilme halt andere Rahmenbedingungen als längere Werke. Es gibt Formen oder Genres, die den Kurzfilm schon immer bevorzugt haben. Zum Beispiel der politische Film – seien es aktivistische Filme, die selbst etwas bewegen wollen, oder Filme, die auf politische Ereignisse reagieren. Historisch hat der politische Film oft zum Kurzfilm geneigt. Mit einem Kurzfilm kann man schneller reagieren und auch aus einer «kleinen» Idee etwas machen.

Dann gibt es den Experimentalfilm und den Kunstfilm, wo sich die Avantgarde immer überwiegend ans kurze Format gehalten hat. Aber auch in Spielfilmen wird im Kurzfilm wohl mehr experimentiert und Neues ausprobiert. Ich kenne Filmschaffende, die sowohl lange als auch kurze Filme machen und den Kurzfilm quasi als Recherchewerkzeug oder Experimentierfeld benützen. Diese «Versuche» fliessen oft in ihre grösseren Projekte ein. Der Kurzfilm hat auch den Vorteil, dass er eher skizzenhaft sein kann – wie eine Notiz. Das kann zehn

Minuten lang spannend sein, aber neunzig Minuten lang funktioniert es nicht.

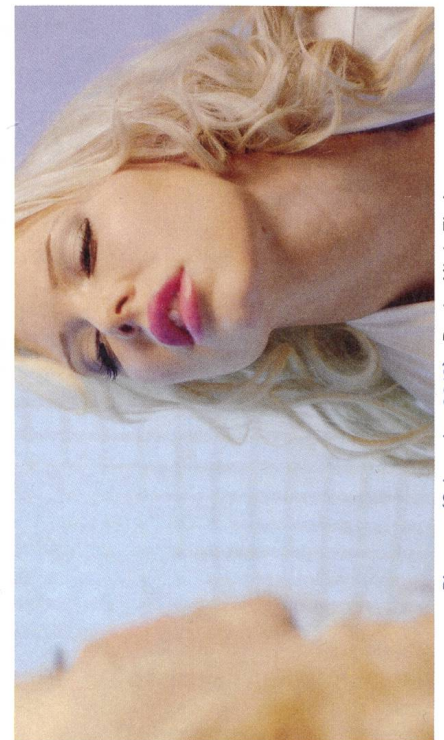
Wichtig ist die Erkenntnis, dass der Kurzfilm kein Genre ist, sondern die ganze Bandbreite von Filmen umfasst – Doks, Unterhaltung, Experimentalfilm und so weiter – vermutlich sogar noch mehr als der abendfüllende Film. Und aus Festivalsicht hat man beim Kuratieren unendlich viele Möglichkeiten mit Kurzfilmen.

Wie kurz sind denn Kurzfilme eigentlich?

Da gibt es keine einheitliche Definition. Die Frankophonen machen eine Dreiteilung von kurz, mittel und lang, während im angelsächsischen Raum traditionell zwischen «short» und «feature» unterschieden wird. Bei uns liegt die Obergrenze bei etwa dreissig Minuten, es gibt aber auch Ausnahmen.

Kommen wir zum Festival. Die Kurzfilmtage feiern dieses Jahr ihr 20-jähriges Bestehen. Seit der ersten Ausgabe ist der Anlass bezüglich Zuschauerzahlen mehr als 20-fach gewachsen. Du bist seit Ende 2012 der künstlerische Leiter.

Ja, das ist meine vierte Ausgabe.



Pleasure (Schweden 2013) Regie: Ninja Thyberg

Was waren die wichtigsten Entwicklungen, seit du die künstlerische Leitung übernommen hast?

Auf organisatorischer Ebene haben wir mehrheitlich das weitergeführt, was unsere Vorgänger begonnen haben. Da hat eine grosse Professionalisierung stattgefunden. Das ist aber ein Prozess, der schon vor meiner Zeit angefangen hat und der auch weitergehen wird.

Und wie hat sich das Festival inhaltlich entwickelt?

Als Kurzfilmfestival bieten wir wirklich die ganze Palette von Populär- bis Hochkultur. Diese Breite war schon immer da, neu ist aber die Strukturierung. Was wir versucht – und hoffentlich auch geschafft – haben, ist die Entwicklung einer klaren Programmstruktur, die für das Publikum lesbar ist. Damit man klar sieht, was die verschiedenen Sektionen sind, was der Wettbewerb ist und was nicht. Dafür haben wir die Sektionen «Grosser Fokus», «Land im Fokus» und «Person im Fokus» eingeführt. Und vor zwei Jahren haben wir für Programme, in denen die Filme noch ab Filmrolle gezeigt werden, das Label «Cinema Nostalgia» geschaffen.

Das Festival soll als Navigationssystem funktionieren, das die Leute durch die grosse, weite Welt des Kurzfilms führt. Natürlich sollte man eine gewisse Offenheit mitbringen und auch bereit sein, sich auf etwas einzulassen. Aber ich finde, dass wir ehrlich mit dem Publikum kommunizieren müssen. Die Leute sollen aus den Vorstellungen kommen und das Gefühl haben, dass sie etwas gesehen haben, was ihre Zeit wert war – vielleicht etwas Überraschendes, aber nicht die totale Überforderung. Die Kennzeichnung der Programme ist also die eine Seite. Die andere ist die Gestaltung des Spielplans: Was zeigt man wann, wo und wie oft? Wir wollen es dem Publikum auch erleichtern, ein Thema verfolgen zu können. Das sind Dinge, an denen ich gemeinsam mit den Kuratoren, aber auch mit Remo und mit der Kommunikation viel gearbeitet habe.

Kannst du ein paar Beispiele nennen?

Im «Grossen Fokus: Nordische Länder» zeigen wir zum Beispiel drei Programme zu Genderthemen, die am Sonntag nacheinander programmiert sind. Da könnte man sich also diesen Tag aussuchen und richtig in das Thema eintauchen, wenn man will – man muss aber nicht. Vieles, was eher in den Kunstbereich gehört, haben wir in den letzten Jahren am Samstag gebündelt, während es am Sonntag viele historische Programme gab, oft auch mit Gespräch.

Wo würdest du die Kurzfilmtage heute in der Festivallandschaft einordnen?

In der Schweiz sind wir ohne Zweifel das wichtigste Kurzfilmfestival. Unsere Wettbewerbsfilme sind für den Schweizer Filmpreis und den Zürcher Filmpreis nominiert, und seit zwei Jahren auch nominationsberechtigt für den Oscar und den Bafta. Das Bundesamt

für Kultur hat uns für die kommende Periode einen höheren Unterstützungsbeitrag zugesprochen, was auch eine wichtige Anerkennung ist und uns ein gewisses Gewicht gibt. Da sind wir nun an fünfter Stelle unter den Filmfestivals. Und unsere Industry-Events sind durchaus vergleichbar mit denjenigen von Nyon und Locarno, halt einfach im Kurzfilmbereich.



Northbound (Norwegen 2015) Regie: Jørn Nyseth Ranum

Kannst du zu diesen Branchen- anlässen noch etwas mehr sagen?

Das ist ein Bereich, der in den letzten Jahren stark ausgebaut wurde, wobei wir auch da auf der Arbeit unserer Vorgänger aufbauen konnten, die 2009 den «Producer's Day» lancierten. Mittlerweile gibt es an drei Tagen Workshops und Panels, die rege genutzt werden – da kommen um die 200 Teilnehmer.

Und die kommen vor allem aus der Schweizer Filmszene?

Bei weitem nicht, das ist sehr international. In der Schweiz arbeiten wir regelmässig mit Focal, der Stiftung Weiterbildung Film und Audiovision, zusammen, etwa bei der Drehbuchwerkstatt «Writer's Room», aber es kommen auch viele ausländische Filmemacher, Produzenten, Festivalvertreter, Verleiher ... je nach Thema. Das Torino Film Lab und die Berlinale Talents sind zum Beispiel dieses Jahr dabei. Der Berlinale Talent Campus ist ja etwas Ähnliches. Das ist zwar noch ein Stück grösser, aber was wir hier in Winterthur machen, ist durchaus vergleichbar. Ein wichtiges Ziel dieser Branchenanlässe ist, dass sich Leute kennenlernen und

austauschen können, zum Beispiel mit dem Speed-Dating, bei dem Filmemacher in kurzer Zeit viele Produzenten und andere Branchenvertreter treffen können.

Ist das auch eine Art Projektförderung?

Absolut. Es gibt Filme, auch internationale Koproduktionen, die entstanden sind, weil sich die Filmemacher und Produzenten in Winterthur kennengelernt haben. Da sieht man die konkreten Resultate, was uns natürlich sehr freut.

Wie gut kennt man denn die Kurzfilmtage im Ausland?

Wenn man sich für Kurzfilm interessiert, kennt man uns in Europa. Und mittlerweile geht unser Ruf auch über Europa hinaus. Es kommen Vertreter von Festivals aus aller Welt, etwa aus Hongkong, Kanada, aus den USA und so weiter. Wir pflegen auch aktiv Beziehungen mit vielen anderen Festivals. Man besucht sich gegenseitig, entdeckt neue Filme und Filmemacher. Das führt oft zu langjährigen Beziehungen, man bleibt in Kontakt, trifft sich immer wieder.

Inhaltliche Kooperationen sind auch ein Bereich, den wir in den letzten Jahren ausbauen konnten. Wir machen viele Programme für andere Festivals, zunehmend auch ausserhalb von Europa, was sicher auch zu unserer Bekanntheit beigetragen hat. Wobei das nicht nur Filmfestivals betrifft. Im Zusammenhang mit dem Dada-Jubiläum – dazu hatten wir ja letztes Jahr zwei Programme – haben wir zum Beispiel mit dem Institute of Contemporary Arts in London und mit dem Centre culturel suisse in Paris zusammengearbeitet. Wir bekommen viele Anfragen für Projekte mit anderen Festivals und Institutionen, da müssen wir halt jeweils schauen, was wir bewältigen können.

Sind die Kurzfilmtage insgesamt nun eher ein Branchen- oder ein Publikumsanlass?

Beides! Wie gesagt, die Bedeutung für die Branche hat vor allem in den letzten fünf bis sechs Jahren stark zugenommen. Bei der Bevölkerung ist das Festival hingegen schon lange gut verankert – und das soll auch so bleiben.

Wer ist denn euer Publikum? Woher kommen die Leute?

Genaue Zahlen müsste ich nachschauen, aber schätzungsweise mindestens ein Drittel aus Winterthur und ein weiteres Drittel aus Zürich und Umgebung.

Und gibt es ein bestimmtes Segment, das ihr ansprechen wollt?

Wie würdest du euer Zielpublikum definieren?

Das Spektrum ist genauso breit wie bei den Filmen. Auch altersmässig ist es gemischt. Früher hatte man die Vorstellung, dass Kurzfilme eher etwas Lustiges für ein junges Publikum sind. Mittlerweile konnten wir aber auch ein älteres Publikum generieren, sicher teilweise auch dank den historischen Programmen. Ein grosser Teil des Publikums scheint bereit, sich vertieft mit einem Thema auseinanderzusetzen. Viele sind auch an den Filmemachergesprächen interessiert, die es im Anschluss an die Screenings gibt. Aber Leute, für die Film primär ein Unterhaltungsmedium ist, sollen sich auch einen schönen Abend machen können.

Du hast die Gespräche mit Filmemachern erwähnt ...

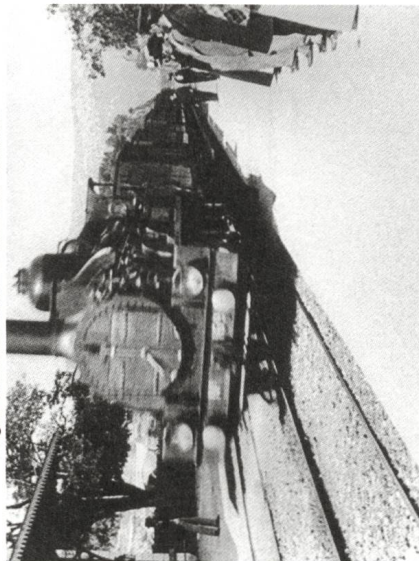
Beim Schweizer Wettbewerb kommen eigentlich von allen Filmen Vertreter, oft nicht nur die Regisseure, sondern weitere Crew-Mitglieder. Irgendjemand, der involviert war, ist praktisch immer da fürs Q & A nach der Vorstellung. Beim Internationalen Wettbewerb ist auch eine Mehrheit anwesend, und viele der Gäste bleiben mehrere Tage. Auch ausserhalb des Wettbewerbs versuchen wir jeweils, Gäste einzuladen, mit denen wir ein Gespräch führen können, seien es Filmemacher, Kuratoren oder sonstige Experten. Dass Filme kontextualisiert werden und das Publikum Fragen stellen kann, ist uns ein wichtiges Anliegen – und auch eine Attraktion eines Festivals.

Was hat sich während deiner Zeit bei den Kurzfilmtagen nicht verändert?

Ich war wie gesagt vorher schon einige Jahre in der Auswahlkommission für den Wettbewerb, und da funktionieren wir sehr stark als Kollektiv. Da gibt es nicht einfach Mehrheitsentscheide per Abstimmung, sondern es findet eine Diskussion innerhalb der Gruppe statt, manchmal eine sehr intensive Diskussion. Natürlich kommen am Ende auch Filme ins Programm, die nicht allen gefallen, denn das Programm soll ja vielseitig sein und auch Ecken und Kanten haben. Aber die Auswahl geschieht im Rahmen einer Diskussion. Das ist ein Grundsatz, der seit zwanzig Jahren gilt, und das ist auch schön so. Zudem ist es ein spannender Prozess. Natürlich wünsche ich mir ab und zu, dass ich einfach Filme setzen dürfte. Aber es ist auch schön, gegenüber den Filmemachern sagen zu können, wir alle von der Auswahlkommission haben das angeschaut und darüber diskutiert. Das

erleichtert auch ein bisschen die Absagen, die eigentlich das Schwierigste sind. Denn egal, was man von einem Film hält – die Filmemacher haben Zeit und Geld und Herzblut hineingesteckt, und davor müssen wir auch einen gewissen Respekt bewahren, sogar wenn wir einen Film ganz schrecklich finden.

L'arrivée d'un train à la gare de la Ciotat (Frankreich 1897)
Regie: Louis Lumière © Institut Lumière



Diese demokratische Tradition ist also eine Konstante in der Festivalgeschichte – man hört, dass sich langjährige Teammitglieder auch ein bisschen darüber lustig machen.

Ja, früher waren wir die «Kolchose», und ich glaube, heute sind wir ein Kollektiv. Früher hat man jedes Detail bis hin zur Farbe des Helfer-T-Shirts im Plenum diskutiert, was heute nicht mehr drin liegt. Die Aufgabengebiete sind klarer aufgeteilt, was auch nötig ist, weil die Erwartungen an uns stark gestiegen sind. Erwartungen, die wir erfüllen müssen und auch wollen. Aber wir sind nach wie vor ein Verein, wir haben eine Generalversammlung, es gibt Abstimmungen ... Das Grundprinzip des Kollektivs ist erhalten geblieben.

Nun habt ihr euch für das 20-jährige Bestehen ein paar besondere Dinge einfallen lassen. Was sind die Highlights der Jubiläumsausgabe?

Das Hauptereignis ist das «CinéConcert» am Samstagabend im Theater Winterthur, in Kooperation mit dem Musikkollegium Winterthur. Das wird eine grössere Sache, die wir dank der Unterstützung der Zürcher Kantonalbank durchführen können. Mit dem Musikkollegium, das im 17. Jahrhundert gegründet wurde, trifft also die vermutlich älteste Kulturinstitution der Stadt auf eine der jüngeren Generation. Wir zeigen Stummfilme aus der frühen Filmgeschichte zum Thema Eisenbahn, live begleitet von einem grossen Orchester. Das frühe Kino war meistens von Musik begleitet, wobei das

Spektrum vom Orchester im besten Fall bis zum Plattenspieler im schlechtesten reichte. Da wurde nicht für jeden Film eine neue Musik komponiert, sondern es gab Musikstücke für bestimmte Stimmungen, Motive und so weiter, die immer wieder verwendet wurden. Reto Parolari, der Winterthurer Dirigent, der das Musikkollegium an dem Abend leiten wird, hat eine enorme Sammlung solcher Partituren. Da gibt es dann Dutzende Stücke – sagen wir zum Beispiel für «Trauer» oder für «Geschwindigkeit» – die sich modular kombinieren lassen.

Und für dieses «CinéConcert» wird nun ein eigenes Musikprogramm zusammengestellt?

Genau. Es wird auf diesen Anlass hin zusammengestellt, geprobt und dann einmal so aufgeführt. Bei längeren Stummfilmen gibt es ja ab und zu Aufführungen mit Livemusik, aber ein Kurzfilmprogramm, das von einem ganzen Orchester begleitet wird, ist schon ungewöhnlich. Wir bieten also quasi den Rahmen eines klassischen Konzerts und zelebrieren gleichzeitig den Ursprung des Kinos. Unter anderem zeigen wir die berühmte Zugseinfahrt der Lumière-Brüder, die zumindest der Anekdote zufolge an der ersten öffentlichen Filmvorführung in Paris gezeigt wurde – 20 Jahre Kurzfilmtage, 120 Jahre Kino!

Das ist auch ein wichtiges Anliegen des Festivals: Wir zelebrieren die Institution Kino. Dass man zusammen in einem dunklen Raum auf die Leinwand blickt. Das klingt klischee, aber dieses kollektive Kinoerlebnis liegt uns sehr am Herzen. Und auch die Technik – gerade bei historischen Filmen. Film ist und war immer auch Technik. Deshalb zeigen wir historische Filme gern auch analog – wenn wir sie bekommen.

Beim «CinéConcert» zeigt ihr also Filme ab Rolle?

Nein, das wird digital sein. Das hat aber auch mit dem Theater Winterthur zu tun – die Filme sind zum Teil auf 16 mm, und in so einem grossen Saal wäre es schwierig, diese in guter Qualität zu projizieren. Aber wir haben andere Programme, wo 16-mm- oder 35-mm-Filme zum Einsatz kommen. Und neu arbeiten wir mit MemoriaV zusammen, da gibt es in Zukunft jedes Jahr ein Programm zum audiovisuellen Erbe der Schweiz. Dieses Jahr fangen wir mit der Schweizer Wochenschau an – mit Nachrichten im Kino, wie früher. MemoriaV wird in den nächsten Jahren die gesamte Schweizer Filmwochenschau (1940–1975) online stellen, und davon zeigen wir nun eine Auswahl. Da sind sehr lustige Beiträge dabei, auch einige mit Lokalbezug zu Winterthur.

Unser Podium dreht sich diesmal auch um historische Filme – um Fragen der Restaurierung und Digitalisierung, aber auch darum, wie man das filmische Erbe einem Publikum zugänglich macht. Das sehen wir auch als eine unserer Aufgaben an.

Was sind weitere Jubiläumsanlässe?
Es gibt eine Jubiläumsparty – zusammen mit dem Kraftfeld, das ebenfalls den 20. Geburtstag feiert. Vorgängig läuft ein Filmprogramm im Kino Cameo, das ein paar ehemalige Teammitglieder der Kurzfilmtage zusammenstellen.

Festivalnostalgie?
Nostalgie mit einem Augenzwinkern würde ich sagen. So wie ich die Involvierten kenne, wird das auch mit sehr viel Selbstironie über die Bühne gehen. Und bei der anschliessenden Party im Kraftfeld macht Kyros Kikos noch die VHS-Trash-Night – da sind wir dann wieder bei den Anfängen.

Regisseuren wie Martin Scorsese oder Spike Jonze zu sehen, die sich zu Beginn ihrer Karrieren mit der kurzen Form auseinandersetzen. In anderen Fällen sind es gestandene Filmschaffende, die gerne und regelmässig zum Kurzfilm zurückkehren, wie etwa Ursula Meier und Eileen Hofer, oder erfolgreiche Kunstschaffende. Von Yuri Ancarani, der dieses Jahr mit *The Challenge* in Locarno vertreten war, haben wir zum Beispiel bereits eine Reihe von Kurzfilmen präsentiert. Und trotzdem: Dass unser Aufwand genauso gross ist wie der jedes anderen Festivals, geht manchmal etwas vergessen.

Es braucht also solide Strukturen, ein zuverlässiges Team und eine gewisse finanzielle Sicherheit. Heute haben wir mehr Festangestellte als früher und damit auch eine Verantwortung als Arbeitgeber. Wir sind aber immer noch ein Verein mit etwa fünfzig Leuten, von denen die meisten sehr viel Freiwilligenarbeit leisten respektive zu eher symbolischen Löhnen arbeiten. Natürlich kann man es auch als Stärke sehen, dass uns viele Teammitglieder trotzdem oft jahrelang treu bleiben. Es steckt sehr viel Herzblut drin, was man dem Anlass auch anmerkt. Das hören wir oft – von internationalen Gästen, von der Schweizer Branche, auch vom Publikum: dass das Festival trotz der Grösse sehr persönlich wirke und eine familiäre Atmosphäre herrsche. Aber die Arbeitsbedingungen sind nicht immer optimal. In einer solchen Institution wird man nie jede Arbeitsstunde voll bezahlen können, aber es ist trotzdem wichtig, diesen Ausbau voranzutreiben.

Wobei die Ehrenamtlichkeit auch Raum für Dinge schafft, die sonst vielleicht nicht möglich wären. Wenn ein paar Leute aus dem Team mit irgendeiner Idee kommen und Remo und mich davon überzeugen, dann können wir sagen, gut, macht das doch, wenn ihr Lust und Zeit habt – wie jetzt das «Freilichtmuseum» zum Jubiläum. Wir haben beschlossen, keine Jubiläumspublikation zu machen, dafür präsentieren wir in Schaufenstern in der Altstadt die Festivalgeschichte. Das ist so ein Projekt, das aus dem Team heraus entstanden ist, das aber auch dank guten partnerschaftlichen Beziehungen zum Winterthurer Gewerbe funktioniert. Die Alternative wäre, dafür eine Eventagentur zu engagieren. Diese hätte aber nicht den gleichen Einblick und könnte diese «Festivalseele» nicht auf dieselbe Weise rüberbringen.

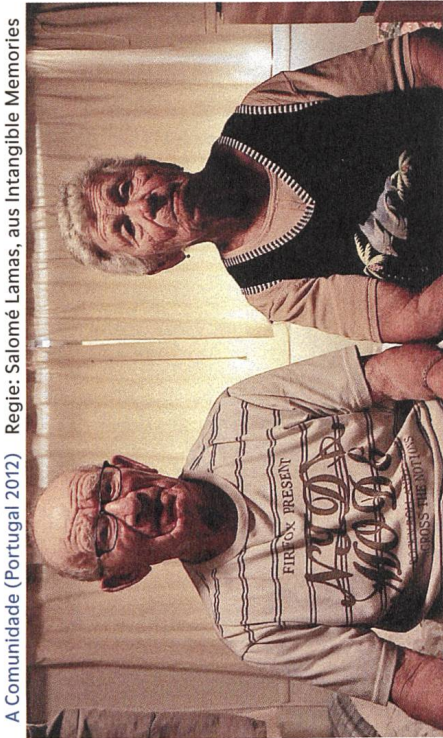
Da müssen wir stets die Vor- und Nachteile abwägen, was eine grosse Herausforderung ist: Wie können wir diese Seele beibehalten und gleichzeitig der Grösse gerecht werden? Wie sehr können wir uns professionalisieren, ohne das preiszugeben?

Du hast immer wieder Projekte ausserhalb des eigentlichen Festivals angesprochen – was gibt es da für Pläne?

Wir verstehen uns auch als Kompetenzzentrum für den Kurzfilm. Ein wesentlicher – und vielleicht noch zu wenig sichtbarer – Teil davon ist unser Kurzfilmarchiv. Das enthält mittlerweile um die 50 000 Filme, die digitalisiert worden sind.



A Torre (Portugal 2015) Regie: Salomé Lamas, aus Reclaiming Landscapes



A Comunidade (Portugal 2012) Regie: Salomé Lamas, aus Intangible Memories

Werfen wir noch einen Blick in die Zukunft: Was gibt es für Pläne und Herausforderungen für die kommenden Jahre?

Nun, die Organisation ist und bleibt eine Herausforderung. Wir sind ein Grossanlass, auch wenn wir ausschliesslich Kurzfilme zeigen. Mir scheint, dass unsere Arbeit in der Aussenwahrnehmung manchmal unterschätzt wird. Vielleicht liegt das zum Teil daran, dass man sich bei Kurzfilmfestivals weniger an bekannten Namen orientieren kann – obwohl auch in unseren Programmen immer wieder prominente Figuren zu entdecken sind. So waren schon Erstlingswerke von

Gibt es keine VHS mehr im Archiv?

Einige wenige gibt es schon noch, und ein paar Herzensstücke werden wir wohl aus nostalgischen Gründen auch behalten. Aber die DVDs sind mittlerweile alle erfasst und von den VHS auch die meisten. Das ist ein enormes Projekt, das in den letzten Jahren im Hintergrund abgelaufen ist. Nun müssen wir dies auch kommunizieren und für Interessierte zugänglich machen.

Man kann also alle 50 000 Filme einfach online schauen?

Das Archiv soll primär ein Recherche-tool für ein Fachpublikum sein – Branchenvertreter, Kuratoren oder Wissenschaftler. Wir würden uns auch wünschen, dass sich die Filmwissenschaft mehr mit Kurzfilmen befasst. Laura Walde, die unter anderem die Programmassistenz bei uns macht, bereitet zurzeit ihre Dissertation vor, bei der es um Kurzfilmfestivals geht. Das ist ein relativ wenig erforschtes Feld, und für solche Projekte möchten wir als Kompetenzzentrum gern eine Grundlage bieten können.

Wie soll sich das Festival inhaltlich weiterentwickeln?

Da geht es vor allem darum, das hohe Niveau halten zu können. Ein weiteres Wachstum bezüglich Programm sehe ich aber nicht.

Und bezüglich Zuschauerzahlen?

Da sehe ich schon noch Potenzial, auch wenn es sicher nicht endlos ist. Inhaltlich haben wir uns positioniert, nun sollen möglichst viele Leute auch wissen, dass das Festival etwas bietet, was sie interessieren könnte. Auch da spielt wieder die Programmplanung eine grosse Rolle – dass wir die vier Säle, die wir haben, geschickt bespielen. Die unterschiedliche Grösse der Spielstätten ist auch ein Vorteil. Im neuen Kino Cameo mit seinen achtzig Plätzen können wir beispielsweise Dinge zeigen, die nicht das Potenzial für zweihundert haben. Ich habe lieber achtzig interessierte Leute in einem kleinen Kino als zweihundert in einem grösseren Saal, von denen die Hälfte total überfordert ist und mittendrin rausgeht. Es ist auch nicht das Ziel, dass alle immer alles gut finden. Ich glaube, wenn das so wäre, hat man auch etwas falsch gemacht. Dann würden wir Mittelmass produzieren, und das wollen wir definitiv nicht. Damit würden wir vielleicht sogar einen Teil unseres Publikums wieder verlieren.

Um hiervielleicht den Kreis zu schliessen – warum Kurzfilm? Ich glaube, dass es grundsätzlich ein Bedürfnis nach kuratiertem Inhalt gibt. Heute vielleicht umso mehr, obwohl – oder gerade weil – vieles so leicht verfügbar ist. Natürlich findet man Abertausende von Kurzfilmen im Internet, aber wer hat schon die Zeit, sich diese zusammenzusuchen. Wir wollen dem Publikum sagen können, vertraut uns, wir haben etwas Interessantes zu einem Thema zusammengestellt.

Da sprichst du jetzt vor allem von den thematischen Programmen.

Ja, hauptsächlich. Beim Wettbewerb machen wir bewusst keine thematischen Programme, so wie andere Festivals dies teilweise tun.

Es muss aber doch gewisse Auswahlkriterien geben für die Wettbewerbsfilme – was muss ein Kurzfilm haben, damit er im Wettbewerb der Kurzfilmtage gezeigt wird?

Darauf gibt es keine simple Antwort. Grundsätzlich bevorzugen wir Werke, bei denen eine individuelle künstlerische Handschrift erkennbar ist. Auch Filme, die in irgendeiner Form den aktuellen Zeitgeist widerspiegeln, denn ein Ziel ist auch, neue Trends aufzuspüren. Ich denke, dass der Kurzfilm diesbezüglich richtungsweisend für das filmische Medium insgesamt ist, da er wie eingangs

erwähnt mehr Freiheiten bietet und kürzere Produktionszeiten hat als abendfüllende Werke. Bei der Auswahl ist aber die Vielseitigkeit des gesamten Programms auch wichtig – es soll eine Mischung aus verschiedenen Genres, Themen und Stimmungen sein, und im Internationalen Wettbewerb achten wir auch auf eine geografische Breite, da sich der Wettbewerb wirklich als Panorama des zeitgenössischen Kurzfilmschaffens versteht. Bei der Zusammenstellung der einzelnen Programmblöcke achten wir ebenfalls auf eine gewisse Vielfalt und einen stimmigen Ablauf. Aber im Gegensatz zu den thematischen Programmen ist der Wettbewerb eine Wundertüte für das Publikum.

Gibt es für dich auch Wundertüten, oder hast du jeden Film, der an den Kurzfilmtagen gezeigt wird, vor dem Festival gesehen?

Nicht jeden vollständig. Ich würde sagen, etwa 80 Prozent habe ich ganz gesehen. Bei den übrigen 20 Prozent habe ich zumindest reingeschaut.

Aber grundsätzlich trägst du als künstlerischer Leiter das ganze Programm mit?

Ja, selbstverständlich. Beim Wettbewerb bin ich in allen Auswahlkommissionen dabei. Und bei den thematischen Programmen ist es mir sehr wichtig, mich mit den Kuratoren – ob nun interne oder externe – auszutauschen. Da sehe ich mich auch als Intendant und Coach. Wobei ich selbst ja auch Programme kuratiere.

Wie viel Freiheit haben denn die Kuratoren?

Sie haben viel Freiheit und arbeiten auch sehr selbständig, aber immer im Austausch mit mir. Sie präsentieren mir ihre Ideen, und meine Aufgabe ist es, Fragen zu stellen und zu schauen, ob sich ihre Idee in den Filmen tatsächlich widerspiegelt und ob das Programm als Ganzes funktioniert. Da ist ab und zu auch ein Film dabei, der mir nicht besonders gefällt, aber wenn mir jemand plausibel erklären kann, wieso der gezeigt werden soll, dann darf er auch gezeigt werden. Ich bestimme ja auch mit, wann, wo und wie oft die Programme gezeigt werden. Allein schon deswegen muss ich mir die Zeit nehmen, den Inhalt auch zu kennen.

Auch wenn du als künstlerischer Leiter hinter dem gesamten Inhalt stehst – hast du dieses Jahr ein Lieblingskind oder einen Spezialtipp?

Ich bin sehr gespannt auf die «Post-Internet»-Programme, die Delphine Jeaneret kuratiert hat. Da ist einiges dabei, was eher in den Kunstbereich gehört.

Also auch Werke, die nicht unbedingt fürs Kino konzipiert sind?

Ja, teilweise. Es gibt auch Installationen darunter, da bin ich schon sehr neugierig drauf, wie das im Kinosaal funktioniert. Das ist auch eine Frage, die wir uns als Festival stellen: Was geschieht, wenn man Filme – oder sagen wir besser audiovisuelle Inhalte – in die Institution Kino bringt? Wie verändert sich die Wahrnehmung, wenn beispielsweise eine Videoinstallation von der Blackbox im Museum in den Kinosaal verschoben wird? Ist das Kino vielleicht sogar die bessere Blackbox?

Was ist denn das Schönste an deinem Job?

Das Schönste ist, während des Festivals selber als Zuschauer im Saal zu sein. Wir sehen vorher vieles nur am Bildschirm, und dann möchte man schon wissen, wie es auf Grossleinwand in einem vollen Kino wirkt. Gerade auch bei den historischen Programmen – manchmal schleiche ich mich für einen Film in den Saal, nur um ihn auf 35 mm zu sehen. Wenn ich Zeit dafür habe! x

Bernard Natan. Eine filmische Rehabilitation



Natan (Paul Duane, David Cairns, Irland/Grossbritannien/USA/Frankreich 2013), Format 1:1.78, Sprache: Englisch, Französisch, Untertitel: Englisch oder Französisch, Vertrieb: Lobster

Passend zum 120-jährigen Bestehen des französischen Filmkonzerns Pathé ist der Dokumentarfilm **Natan** von **Paul Duane** und **David Cairns** auf DVD erschienen. Aber die Regisseure treten nicht an, um eine der ältesten Produktionsgesellschaften der Welt zu feiern, sondern um Licht in ein dunkles Kapitel aus deren Firmengeschichte zu bringen. Im Zentrum ihrer Untersuchung steht Bernard Natan, der dem Pathé-Imperium mehrere Jahre vorstand. Doch was als steile Karriere begann, endete mit Verhaftung, Deportation und Ermordung. Wie konnte es dazu kommen?

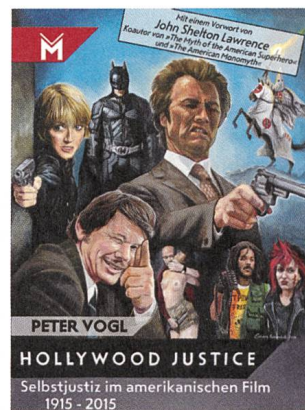
Als Nathan Tannenzaft in Rumänien geboren, emigriert Bernard Natan 1905 nach Frankreich und entdeckt seine Filmbegeisterung. 1910 gründet er Ciné Actualités, 1913 das Filmstudio Rapid Films. Nach dem Ersten Weltkrieg, an dem er freiwillig teilnimmt, erhält er die französische Staatsbürgerschaft. Seine Geschäfte florieren, er ist offen für alles Innovative: Er experimentiert mit Farbe, aber auch mit Breitwandformaten, lange bevor diese kommerziell genutzt werden. Den Tonfilm begreift er, anders als viele Kollegen, nicht als Gefahr, sondern als Chance, ein französisches Kino zu formen, das der englischsprachigen Konkurrenz aus Hollywood standhalten kann. Als sich 1929 der Firmengründer Charles Pathé aus seinem Imperium zurückzieht, verpfändet Natan alle seine Unternehmen, um es aufzukaufen und unter dem Namen Pathé-Natan weiterzuführen.

Doch es geht nicht lange gut. Die Weltwirtschaftskrise macht sich auch in der Filmindustrie bemerkbar, und als 1933 viele Juden aus Deutschland nach Frankreich flüchten, wächst die antisemitische Stimmung. Für die Rechten ist Natan ein *juif étranger*. Gerüchte machen die Runde, er stelle nicht nur Pornos her, sondern wirke sogar als Hauptdarsteller in ihnen mit. Dass die Beweislage mehr als dürftig ist, stört niemanden. Längst ist eine Verleumdungsmaschinerie im Gang, die Natans Ruf irreparablen Schaden zufügt. 1938 wird er zu mehreren Jahren Gefängnis verurteilt. Bei seiner Freilassung 1942 wird ihm die Staatsbürgerschaft aberkannt, es folgt die Deportation nach Auschwitz. Doch mit Natans Tod ist diese Geschichte einer Verleumdung keineswegs zu Ende. In Frankreich wird er zwei weitere Male, 1944 und 1948, «in Abwesenheit» verurteilt. Und auch in der Filmwissenschaft verfestigen sich die Gerüchte über den Pornografen Natan zu scheinbaren Wahrheiten, die wieder und wieder kolportiert werden.

Der Film von Paul Duane und David Cairns kann nicht alle Fragen beantworten, die er aufwirft. Wichtig ist, dass er sie stellt. Und dadurch einen rehabilitiert, dessen Name in Vergessenheit geraten war, dem die französische Filmindustrie viel zu verdanken hat und der eine Verleumdungskampagne mit seinem Leben bezahlt hat. Am Ende resümiert der Produzent und Filmemacher Serge Bromberg: «Wenn jemand gute Sachen macht, aber nicht zum Club gehört, findet der Club einen Weg, ihn loszuwerden. Natan war zu weit oben, zu gut, zu effizient, zu begabt. Das war inakzeptabel. Und er war nicht genügend Franzose. Und ein bisschen zu sehr Jude.»

Philipp Brunner

Amerikanische Obsessionen



Peter Vogl: Hollywood Justice. Selbstjustiz im amerikanischen Film 1915–2015. Frankenthal, Mühlbeyer Filmbuchverlag, 2016, 217 S., Fr. 25.40, € 18,90



Sascha Keilholz: Verlustkino. Trauer im amerikanischen Polizeifilm seit 1968. Marburg, Schüren, 2015, 204 S., Fr. 26.90, € 19,90

Gleich zwei Bücher beschäftigen sich aktuell mit der amerikanischen Obsession der Selbstjustiz und mit den ihr oft vorausgehenden Verlusterfahrungen im US-Kino. **Peter Vogl**, von dem der Klappentext verrät, dass er «Popkultur-Aficionado und wahrscheinlich Österreichs größter Filmfan» ist, hat mit «Hollywood Justice. Selbstjustiz im amerikanischen Film 1915–2015» tatsächlich das erste Buch aus filmwissenschaftlicher Perspektive zum Thema vorgelegt.

Vom vielfach behandelten Rache-motiv, basierend auf persönlichen Beweggründen, setzt Vogl die Figur des Vigilanten ab: «Nicht jeder Vigilant ist ein Rächer, weil viele von ihnen uneigennützig handeln.» Im Gegensatz zu D. W. Griffiths *The Birth of a Nation* (1915), der die Vigilanten als organisierte Gruppe, nämlich den Ku-Klux-Klan, zeigt, sind sonstige Vigilanten «fast immer Solo-Akteure». Vogl verweist auch auf literarische Vorbilder, bevor er Vigilanten im US-Kino vor 1970 behandelt. Neben einigen auch in Deutschland

im Fernsehen gezeigten Filmen wie *G-Men* (1935) und *I Am the Law* (1938), in denen sich die Ex-Gangsterdarsteller James Cagney und Edward G. Robinson als schlagkräftige Vertreter des Staats präsentierten, werden auch jene – seltenen – Filme gewürdigt, die sich gezielt gegen Vigilantismus aussprachen, darunter Fritz Langs *Fury* und William A. Wellmans *The Ox-Bow-Incident*.

Die nachfolgenden Kapitel beschäftigen sich dann mit dem Vigilantenfilm seit den siebziger Jahren, neben bekannten Werken (*Dirty Harry*, *Death Wish*, *Taxi Driver*) werden knapper auch viele andere behandelt, jedem Film ist ein separates Kapitel gewidmet, wobei Vogl seine Untersuchungsmethode als «besprechen und analysieren» beschreibt, er will die Filme «nicht in ein theoretisches Konzept zwingen». Vogl zitiert teilweise Dialoge, lässt sich aber nur selten auf einzelne Szenen ein, sondern arbeitet sich eher an den Plot-Mechanismen ab. Am Ende steht das Resümee, dass der Vigilantismus «meist vom Status quo/Establishment/Ober- und Mittelschicht der Gesellschaft ausgeht und sich gegen Verbrechen und Gewalt der Unterklasse richtet» und dass von den achtzig im Buch näher behandelten Filmen nur elf als Anti-Vigilantismus-Filme eingestuft werden können.

Wo Vogl eher einen Überblick liefert, da geht *Sascha Keilholz* (vor einigen Jahren Mitherausgeber eines schmalen, verdienstvollen Bandes über den Regisseur James Gray) in seiner Untersuchung «Verlustkino. Trauer im amerikanischen Polizeifilm seit 1968» mehr in die Tiefe. Er greift, wie auch Vogl, immer wieder auf den Western und dessen Mythologien zurück und zeigt deren Nachwirkung und Transformation in neueren Filmen auf.

Keilholz geht in hohem Mass von einer Analyse der Bilder aus, was sich schon darin zeigt, dass er mit einem berühmten Foto des Fotografen Robert Lebeck beginnt («Jackie Kennedy und Lee Radziwill am Sarg von Robert Kennedy») und darauf verweist, wie «geschichtliche Ereignisse als Medienereignisse inszeniert und wahrgenommen» werden. Er schafft es in seinem «Grundlagen»-Kapitel, auch die Gedanken von Michel Foucault verständlich wiederzugeben. Man kann die nachfolgenden Filmanalysen, die drei Viertel des Buches einnehmen, allerdings auch ohne diesen Abschnitt lesen. Warum er gerade diese sechs Filme ausgewählt hat, sagt er allerdings nicht.

In John Boormans *Point Blank* (1967 – damit vor dem im Titel genannten Datum liegend und zudem ein Gangster- und kein Polizeifilm) konstatiert er eine «Obsession mit

Vergangenem», gerade in der Hauptfigur des betrogenen Profingangsters, sieht einen «in die Grossstadt versetzten Western» und beschäftigt sich detailliert mit dessen verrätselnder Erzählstruktur. Auch in Sam Peckinpahs Western *The Wild Bunch* (1969) sind die Protagonisten «Überreste der vergangenen Epoche», analysiert wird die «Grenzerfahrung» und natürlich auch die Rolle der Zeitlupe. Geht es in Don Siegels *Coogan's Bluff* (1968) um den Westerner als Cop, um die Opposition von Peripherie (Arizona) und urbanem Raum (New York), um Sexualität und Geschlechterverhältnisse, die den mythologisch geprägten Mann überfordern, so in *Dirty Harry* (1971) um die Architektur der Stadt und um den Jäger als Aussenseiter. James William Guercios *Electra Glide in Blue* (1973) stellt mit Auftaktbildern aus dem Monument Valley eine unmittelbare Verbindung zum Western her und erweist sich als «kein Film über das Scheitern», während die Kinoversion der TV-Serie *Miami Vice* (2006) sich in deren Serialität einordnet – «er deutet sich als Teil einer Reihe, die allerdings faktisch nicht existiert». Unterm Strich ist der Band eine akademische Arbeit, die ebenso anregend wie gut lesbar ist.

Frank Arnold

VoD →

Über die Bildgrenzen hinaus



By Our Selves, Andrew Kötting, GB 2015.
VoD: Doc Alliance Films (<http://dafilms.com/film/9846-by-our-selves/>)

Deutschland hat Jakob Lenz, die Schweiz Robert Walser, und in England gehört John Clare zum exklusiven Klub von Dichtern, die gerne durch Wälder streifen. Andrew Köttings *By Our Selves* stellt Clares Flucht dar aus einer psychiatrischen Klinik in Essex nach Hause nach Northampton und verwendet für das Drehbuch lediglich Clares Reisetagebuch als Vorlage. Es ist ein poetisches, halluzinatorisches Skript, in dem sich das Herz des Dichters auf der Strasse

ergiesst, ins Gras, in die Bäume. Die äussere Handlung ermöglicht nicht nur die innere Befreiung des Dichters, sondern auch die Befreiung eines Mannes aus der «Unmündigkeit», der durch den Film die höchste Würde erlangt.

Die Bilder materialisieren Clares innere Welt, in der der Unterschied zwischen Wahrnehmung und Projektion verschwimmt. Köttings Bildebene ruht zum grossen Teil auf der wunderbaren Tonebene. Manchmal illustrieren Bilder Texte, sie können aber auch dem Ton folgen – in einer typischen Umkehrung der gewohnten Diktatur der Bilder (oder gar des «Faschismus», wie Kötting selbst sagt). Kötting findet eine perfekte Balance zwischen Beschreibung und visueller Vorwegnahme von Clares poetischen Zeilen. Die verschiedenen Nebenschauplätze und der Schnitt übernehmen hier eine wichtige Funktion, indem sie ständig die Aufmerksamkeit von der Figur Clare, die von Toby Jones gespielt wird, ablenken. Dass Toby Jones im Film nie spricht, ist Köttings Kunstgriff, um seine Stimme zu multiplizieren. In erster Linie erfüllt diese Aufgabe die beeindruckende Performance von Tobys Vater, Freddy Jones, der Clares Gedichte bereits 1970 für eine BBC-Omnibus-Sendung las. Zusammen mit der vermittelnden Stimme von Iain Sinclair, den Interventionen von Simon Kovesi und Alan Moore schafft Kötting eine Partitur aus On- und Off-Stimmen, die immer Teil von Clares poetischer Reise sind, einer Reise, die seine multiplen Identitäten aufzeigt.

Die Reise nach Northampton, im Film als das «black-hole of England» betitelt, verläuft als buchstäblicher Zerfall von Clares Identität, ist aber gleichzeitig seine vollkommene Vereinigung mit der Umgebung. Diese metaphysische Kraft und das Geheimnis der Geografie sind vereinbar mit Clares Auffassung von Poesie: Poesie ist Prostitution, denn das poetische Wort verstreut sich beim Wandern in der Landschaft oder beugt sich vor der Forderung des Lesers. Dank der Vervielfachung von Identitäten und von Wörtern werden die Grenzen von Szenen transzendiert.

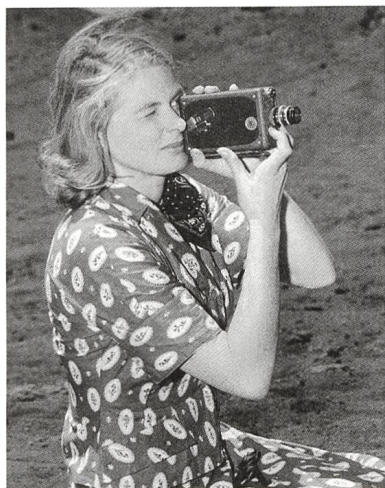
Auch im Titel spielt *By Our Selves* auf Vervielfachung an, da Clares Reise-tagebuch in seinen autobiografischen Schriften unter dem Titel «John Clare by Himself» erschienen ist. Der Film inszeniert Poesie durch kollektive Arbeit und lässt durch ihre visionäre Kraft die Bühne explodieren: Die *Mise en Scène* von Clares Reise wird zur *mise hors scène*, gerät ins Off und unter die Triebkraft von «a minor nature poet who went mad ...». So lässt sich auch interpretieren, was Clare über Obszönität sagte: Im Englischen

meint «ob-scene» wörtlich ausserhalb der Szene. Indem er die Obszönität von Poesie herausstellt, enthüllt Kötting das Geheimnis des vormodernen Theaters, wo das Inszenieren von Dramen nicht in der Verstellung, sondern im Ausstellen von fiktionalisierenden Strategien liegt. Hier wird die Fiktionalität nicht versteckt, sondern durch die offensichtliche Künstlichkeit der Masken unterstrichen. So ist auch *By Our Selves* von den Masken heimgesucht, zuallererst von Toby Jones' stummem Gesicht.

Giuseppe Di Salvatore, filmexplorer.ch
(aus dem Englischen von Tereza Fischer)

DVD ↓

Mit stillem Mut. Ingrid Bergman privat



Jag är Ingrid (engl. Titel: Ingrid Bergman. In Her Own Words) (Stig Björkman, S 2015)
Format 1:1.78, Sprache: Schwedisch, Englisch, Italienisch, Französisch, Untertitel: Englisch, Vertrieb: Criterion Collection (Code 1)

Egal, ob in ihren schwedischen, amerikanischen oder italienischen Filmen, Ingrid Bergman habe die Leinwand stets auf einzigartig gefühlvolle Art durchdrungen, heisst es auf dem Cover von *Jag är Ingrid* («Ich bin Ingrid»). Das dokumentarische Porträt von *Stig Björkman* entstand 2015 anlässlich des hundertsten Geburtstags der Schauspielerin, deren Leben so viel dramatisches Potenzial hatte wie einige ihrer Rollen. Ihre Mutter verliert sie im Alter von drei Jahren, der Vater stirbt, als sie vierzehn ist. In Stockholm besucht sie die Schauspielschule, erhält ab 1935 erste Rollen beim Film und wird in Schweden so bekannt, dass sie nach Hollywood eingeladen wird. Nach einigen kleineren Rollen tritt sie 1942 in Michael Curtiz' *Casablanca* auf und wird zum Star. Es folgen Filme mit George Cukor, Victor Fleming und Alfred Hitchcock,

und nach wenigen Jahren gehört sie zu den bestbezahlten Schauspielerinnen der Traumfabrik. Doch der berufliche Erfolg spiegelt sich nicht im Privaten. In ihrer Ehe kriselt es, sie hat eine Affäre mit dem Kriegsphotografen Robert Capa.

Der Aufstieg zum Star schmälert nicht ihre Lust, Neues zu entdecken. In Italien dreht sie mit dem Neorealistischen Roberto Rossellini, wird schwanger von ihm, verlässt Mann und Kind. Damit entfacht sie einen Sturm der Entrüstung: Eine Frau, die nicht nur Hollywood, sondern auch ihrem Mann und noch dazu ihrer Tochter den Rücken kehrt, gilt als untragbar. (Kein Mann, der sich ähnlich verhalten hätte, wäre auf die gleiche Weise angefeindet worden.)

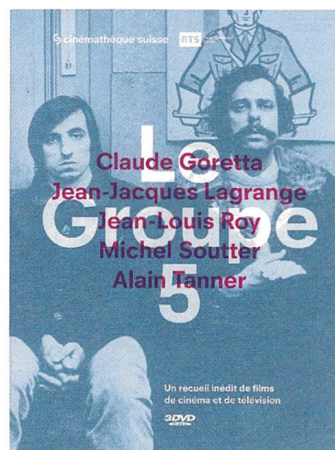
Die Filme mit Rossellini haben jedoch wenig Erfolg, und Bergman muss erkennen, dass ihr Schauspielstil und seine Art, Regie zu führen, nicht in Einklang zu bringen sind. Als Hollywood erneut bei ihr anklopft und Rossellini sie betrügt, ist das Ende absehbar: Unter Anatole Litvak dreht sie 1956 *Anastasia* und verlässt Rossellini und die drei gemeinsamen Kinder. Ab jetzt wird sie öfter auf der Bühne stehen (in Paris, London und New York), dafür seltener vor der Kamera. Eine ihrer letzten Arbeiten führt sie nach Schweden zurück, wo sie mit Ingmar Bergman (mit dem sie nicht verwandt ist) dreht und den sie mit ihrer direkten Art, Fragen zu stellen, zu Wutausbrüchen provoziert.

Trotz dieser biografischen Berg- und Talfahrt ist *Jag är Ingrid* erfrischend undramatisch gehalten. Stig Björkman distanziert sich vom herkömmlichen Starporträt, indem er auf die sonst üblichen Lobhudeleien verzichtet. Stattdessen verlässt er sich auf einen reichen Fundus privater Zeugnisse: Seien es Bergmans Tagebücher und Briefe (die von Alicia Vikander mit betörender Stimme gelesen werden); seien es ihre Home Movies, die sie während Jahren dreht; seien es die Erzählungen der Kinder Pia, Roberto, Ingrid und Isabella. Daraus entsteht das unsentimentale, aber berührende Porträt einer Frau, die «eigentlich schüchtern» war und «mit stillem Mut» Entscheidungen getroffen hat, für die sie von der Öffentlichkeit in besonderer Weise abgestraft wurde. Sie selber bringt es eher nüchtern auf den Punkt: «Ich wurde von der Heiligen zur Hure und dann wieder zur Heiligen, alles in einem einzigen Leben.»

Philipp Brunner

DVD-Box ↓

Le Groupe 5



Coffret Le Groupe 5. Un recueil inédit de films de cinéma et de télévision. 3 DVDs, 1 Booklet, Gesamtdauer: 574 Min., Sprache: Französisch, Fr. 42.–, Vertrieb: Cinémathèque suisse

Als «Autour du Groupe 5» wurde diese DVD-Box vor einiger Zeit angekündigt (siehe Martin Walders Essay «Das Welschlandwunder – Rückblick auf die Groupe 5» in *Filmbulletin* 1.2016), nun ist sie mit dem Titel «Le Groupe 5» erschienen. Was falsche Erwartungen wecken könnte, denn von den hier veröffentlichten Werken gehört streng genommen nur die ab dem Originalnegativ restaurierte Fassung von *Les arpenteurs* von Michel Soutter zu den sieben Spielfilmen, die die Télévision Suisse romande mit der Groupe 5 zwischen 1969 und 1973 produziert hat. Die Box vermittelt jedoch mit dem Drumherum, den drei Fernsehdokumentarfilmen (*Docteur B., médecin de campagne* von Alain Tanner, *Les motards* von Claude Goretta und *L'assassinat de Bob Kennedy* von Jean-Jacques Lagrange), den rund halbstündigen Porträts der fünf Autoren und dem informativen Booklet einen höchst anregenden Einblick in die Aufbruchzeit des neuen Schweizer Films der Westschweiz.

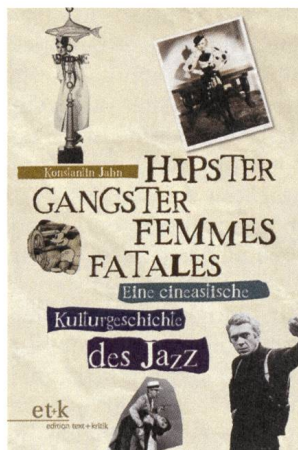
Sie ermöglicht vor allem die (Wieder-)Entdeckung zweier sehenswerter Spielfilme aus der Zeit der Neuerfindung des Schweizer Films. *Les arpenteurs* «spielt ironisch verkehrt auf die Unzuverlässigkeit der Rationalität an» (Martin Walder) und stammt vom «Träumer und Poeten» der Gruppe. Träumerische Qualitäten ganz anderer Art weist *L'inconnu de Shandigor* von Jean-Louis Roy auf, sein Langspielerstling von 1967. Vordergründig ist das eine Agentenfilm-parodie mit einer abstrusen Geschichte über einen wahnsinnigen Wissenschaftler, der mit einem Albino-Assistenten und seiner blonden, attraktiven Tochter, die von einem Unbekannten aus Shandigor träumt, sich in seiner abgeschiedenen Villa vor drei

Spionageorganisationen (den Russen, den Amerikanern und den Glatzköpfigen) versteckt hält und schliesslich von einem von ihm im Schwimmbecken gehaltenen Monster verschlungen wird. Das ironische Spiel mit den Versatzstücken aus James Bond und anderen Spionagethrillern erhält hier dank dem visuellen Erfindungsreichtum von Roy, der Kameraarbeit von Roger Bimpage und der phänomenalen Besetzung mit etwa Daniel Emilfork, Marie-France Boyer, Jacques Dufilho und Serge Gainsbourg einen traumhaften, beinahe surrealistischen Charakter.

Schade eigentlich nur, dass an Interessierte «ennet des Röschtigrabens» und des Französischen nicht ganz so Mächtige nicht gedacht wurde: Die DVD-Box ist nur ohne Untertitel zu haben.

Josef Stutzer

Buch ↓ Jazz und Film



Konstantin Jahn: Hipster, Gangster, Femmes fatales. Eine cineastische Kulturgeschichte des Jazz. München, Edition text + kritik, 2016, 304 S., Fr. 51, € 39

«Diese Arbeit soll aufzeigen, wann, wie und warum Jazz und jazzbeeinflusste Musik zur filmmusikalischen Stilistik wurden und wie sich im Lauf der Jahrzehnte deren Semantik veränderte», postuliert der Autor Konstantin Jahn, Saxofonist und Komponist, in seiner etwas abenteuerlich benannten Dissertationsschrift «Hipster, Gangster, Femmes fatales». Der Titel mag auch dazu verleiten, weniger die dem Akademischen geschuldete Methodik ins Blickfeld zu rücken, denn des Autors Anliegen, aufzudecken, was die Beweggründe sind, wenn Jazz in der «ideologisch aufgeladenen, utopischen Sphäre der Filmmusik» verwendet wird. Dabei soll ausgespart bleiben, wenn diese Musik ein Hauptaspekt der Handlung ist. Das heisst, dass Jahn die Filmmusik von narrativen Spielfilmen, Musicals und Cartoons in seine Untersuchung einbezieht.

Die mit einer beeindruckenden Literaturliste und ebensolcher Filmografie versehene Arbeit möchte die Hypothese verifizieren, dass musikalische Charakteristika der untersuchten Musik «ausdrucks- und assoziationsfähig» sind. Analysiert und dargestellt wird der Jazz in der Untersuchung im frühen Stummfilm, im frühen amerikanischen Tonfilm, im Hollywood-Musical, im «Swing Craze», im deutschen Schlagerfilm als Exkurs, im Film noir und im sozialen Problemfilm der fünfziger Jahre, im Genre-Kino (Action, Horror, Porno, Science-Fiction), in Cartoons, Experimentalfilmen und Dokus, im Film seit den achtziger Jahren. Zudem ist ein Kapitel der Etablierung des Jazz in der Filmmusikkomposition gewidmet. Dieses Spektrum kann verdeutlichen, welchem Umfang an zu analysierendem Material sich der Autor ausgesetzt hat.

Wollen wir uns beispielhaft das Unterkapitel, das auch so prägend für den Buchtitel ist, vornehmen, das über die Hipster. Darin können wir aber nur die Filmtitel und die sie begleitenden Filmmusiken erfahren. Und die übergeordneten Ausführungen zum «Hollywood Jazz» der 1950er Jahre» belehren uns: «Während in den Traumreichen des Filmmusicals glückliche Erfolgsmenschen vor grandiosen Kulissen tanzen, scheitern in Film noir und sozialem Problemfilm die Verlierer der Gesellschaft an Drogen, Gewalt und Korruption. Diese Filme setzten die dramaturgischen Rahmen für Jazzfilmmusiken der folgenden Jahrzehnte. Jazz wird zum Signifikanten des «urban decay: alcoholism, drugs, crime, prostitution, sleaze and corruption.»»

Was lässt uns zu einer Publikation greifen, die eine cineastische Kulturgeschichte des Jazz ankündigt? Gar nicht so einfach, diesen Anspruch genau zu definieren, wenn dann im Vorwort von filmmusikalischer Stilistik gesprochen wird: Ist der Jazz mehr als Untermalung, hat er Einfluss auf Dramaturgie und Ästhetik der Bilder, die Entwicklung der Erzählweise? Ist mit des Autors Vorhaben zum Beispiel eine solche Aussage wie «Der Klang des Saxofons ist der eindeutige Signifikant von sexueller Erregung und Obszönität» zu *Ultimo Tango a Parigi* gemeint? Die den Ausführungen beigefügten Notenbeispiele mögen für den ausübenden Musiker von Wert sein, können aber nicht einen theoretischen Wert erhärten.

In der Conclusio der Jahn'schen Ausführungen ist zu lesen: «Eben weil der Jazz eine eigene Narration und ein eigener Diskurs an sich ist, haben sich die filmischen Perspektiven auf diese Musik mehrmals radikal verändert», was nicht überraschend ist. Daher ist

das Buch vielleicht nur denen zu empfehlen, die eine Sammlung von Filmen suchen, in denen der Jazz als Musik Verwendung findet.

Erwin Schaar

The Big Sleep

Curtis Hanson

24. 3. 1945–20. 9. 2016

«Wenn von den grossen Regisseuren der letzten fünfzig Jahre die Rede ist, fällt sein Name nie. Wenn es aber heisst, welches waren die bedeutendsten, die bestimmenden, die bleibenden Filme dieser letzten fünfzig Jahre, ist *L. A. Confidential* immer dabei. Die Verfilmung eines Romans von James Ellroy durch Curtis Hanson schaffte es 1997, unser Bild von Los Angeles, das im Wesentlichen von der Literatur und vom Kino erschaffen und geprägt ist, um eine Variante zu erweitern, die in den Filmen, denen *L. A. Confidential* ähnlich sieht, noch nicht enthalten war – ein Los Angeles nämlich, das eine gewisse Nostalgie für sich selbst spürte und damit unsere fütterte, eine Nostalgie für Filme der vierziger und fünfziger Jahre, den Film Noir und dessen Helden, die Filme von Nicholas Ray oder Robert Aldrich, die Hanson verehrte und deren Spuren in seinen eigenen Filmen deutlich sind.»

Verena Lueken in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 22. September 2016

Andrzej Wajda

6. 3. 1926–9. 10. 2016

«Das Autobiographische und die Zeitgeschichte treffen in Wajdas Kino zusammen, als hätte er sich vorgenommen, Chronist und Traumdeuter seines Landes zugleich zu sein.»

Andreas Kilb in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 11. Oktober 2016

Pierre Etaix

23. 11. 1928–14. 10. 2016

«Der gelernte Zirkusclown Etaix, der meist sein eigener Hauptdarsteller war, vertraute auf die Evidenz der Pantomime und die Zeichenhaftigkeit des modernen Alltags. (...) Seine Filme sind charmante Etüden des visuellen Erzählens. Wenige andere Regisseure haben den filmischen Raum so listig genutzt wie er: als trompe l'œil, als Gefängnis, als Terrain der Verwunderung.»

Gerhard Midding in Filmbulletin 1.2011



Winter's Bone (2010) Regie: Debra Granik, mit Jennifer Lawrence, Ashlee Thompson und Isaiah Stone

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer, Josef Stutzer

Inseratverwaltung, Marketing

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

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Matthias Wittmann, Simon Spiegel, Oswald Iten, Florian Kasperski, Herbert Spaich, Uwe Lützen, Philipp Stadelmaier, Dennis Vetter, Doris Senn, Michael Pekler, Lukas Stern, Dominic Schmid, Michael Ranze, Stefan Volk, Johannes Binotto, Gerhard Midding, Hansjörg Betschart, Matthias Brütsch, Susie Trenka, Philipp Brunner, Frank Arnold, Giuseppe Di Salvatore, Erwin Schaar, Kristina Köhler

Titelbild

Salaam Cinema (1995), Regie: Mohsen Makhmalbaf

Fotos

Wir bedanken uns bei: Cineworx, Stadtkino, Basel; trigon-film, Ennetbaden; Dargaud Suisse, Moudon; JMH Distribution, Neuchâtel; Cinémathèque suisse, Photothèque, Pentha; Internationale Kurzfilmtage, Winterthur; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Elite Film, Filmpodium, Frenetic Films, Look Now! Filmverleih, Universal Pictures International, Xenix Filmdistribution, Zürich; Entertainment Kombinat, Berlin; Il cinema ritrovato, Bologna; Concorde Home Entertainment, Grünwald; Soda Pictures, London; Franck Bohbot, New York; Wild Bunch Distribution, Paris; BIM Distribuzione, Rom

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen

PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente

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

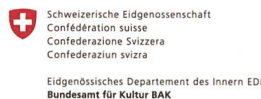
© 2016 Filmbulletin

58. Jahrgang
Heft Nummer 358 / November 2016 / Nr. 7
ISSN 0257-7852



Pro Filmkultur

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



Stadt Winterthur



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

37° 48' 35.55" N,
122° 16' 6.68" W

Paramount Theatre, Oakland

Je spektakulärer das Kino, desto weniger bekommt man vom Film mit: So lautet ein häufig vorgebrachter Einwand gegen opulente Kinoaustattungen. Bereits Mitte der zwanziger Jahre monierte Siegfried Kracauer, die neuen Berliner Grosskinos seien wahre «Kultstätten des Vergnügens». Ihr «Prunk der Oberfläche» eröffne «Stimmungs-Kanonen auf die Besucher», entlade sich vor den Sinnen wie ein «Gesamtkunstwerk der Effekte». Problematisch daran fand Kracauer nicht nur, dass der Kinosaal mit seinen Schauwerten vom Film ablenke, sondern dass sich die Kinopaläste als Theater tarnten.

Was Kracauer über die Berliner Kinopaläste schreibt, wird kaum irgendwo so augenfällig wie an der US-amerikanischen Westküste. Zwischen San Francisco und Los Angeles ist heute noch eine Reihe historischer Kinopaläste in bemerkenswerter Dichte, Grösse und Ausstattung erhalten. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel ist das Paramount Theatre in Oakland, das im Dezember 1931 als eines der grössten Kinos der Westküste eröffnet wurde. Über 3000 Zuschauer fanden in dem prachtvoll ausgeschmückten Kinosaal auf zwei Ebenen Platz. Initiiert wurde der Bau von der Produktionsfirma Paramount, die – wie es damals üblich war – eine Reihe von Premierenkinos betrieb, um die eigenen Filmproduktionen wirkungsvoll in Szene zu setzen. Zwar waren Arbeitskräfte und Rohstoffe im Jahr der Great Depression günstig; dennoch geriet Paramount in finanzielle Schwierigkeiten, sodass das Haus nur wenige Wochen vor seiner Eröffnung an den Konkurrenten Fox verkauft werden musste.

Tatsächlich lagen Prunk und Krise im Paramount Theatre dicht beieinander. Wer das Grand Foyer betrat,



den begrüsst die riesige «Fountain of Light», die durch Hunderte Glühlampen illuminiert und von einigen Dutzend Statuen polynesischer Tänzerinnen gerahmt wurde. Der Weg zum Kinosaal führte durch eine Lobby, die wie der gediegene Lesesaal in einem Men's Club mit Sofas, intemem Leselicht und Kunstwerken eingerichtet war. Während teilweise kostbare Materialien wie malaysisches Teakholz oder italienischer Marmor verarbeitet wurden, reichte es an anderer Stelle, Prunk als Effekt zu markieren – so etwa, wenn Gipsstatuen wie Gold glänzten oder Linoleum den teuren Marmor ersetzte. Die Ausgestaltung der Innenräume orientierte sich am Stil des französischen Art déco, der hier nicht nur imitiert, sondern regelrecht auf die Spitze getrieben wurde. Die Ornamente an den Wänden, Fussböden und Decken verbanden floral-geschwungene Motive mit modernistischen Zickzacklinien zu einer ebenso eklektischen wie effektvollen Überwältigungsästhetik. Die demonstrative Zurschaustellung von Überfluss stand nicht nur im Kontrast zur wirtschaftlichen Krise der Zeit, sondern war nachgerade als Angebot zu deren Kompensation angelegt. Es galt, wie man mit Kracauer sagen könnte, «das Publikum an der Peripherie [zu] fesseln, damit es nicht ins Bodenlose versinke».

Auf Überwältigung zielte auch das Programm, das den Zuschauern geboten wurde. Selten ging man in Kinopaläste wie das Paramount Theatre, um sich einen bestimmten Film anzuschauen. Die Vorführung der Spielfilme war eingelassen in ein mehrstündiges Programm, in dessen Verlauf Kurzfilme, Wochenschaubeiträge sowie Tanz- und Revuenummern gezeigt wurden.

Den Auftakt bildete ein Vorspiel, bei dem zum Sound der mächtigen Wurlitzer-Orgel der Innenraum des Kinos durch farbiges Licht in Szene gesetzt wurde. Damit wurde der Kinoraum selbst zum Spektakel. Wer in diesem Moment den Blick zur Decke hob, konnte in der Mitte des Deckenornaments die Figur des Ikarus entdecken. Ikarus, der zur Sonne fliegt und sich dabei die Flügel verbrennt, steht fast schon sinnbildlich für das Projekt des Paramount Theatre: Was als Kinopalast der Superlative geplant war, sollte sich aufgrund der hohen Unterhaltskosten von 27 000 Dollar pro Woche als wirtschaftlich unhaltbar erweisen. Schon im Juni 1932 wurde der Betrieb eingestellt und das Kino nur noch sporadisch bespielt.

Nachdem das Paramount Theatre jahrzehntelang leer gestanden hatte, wurde es in den siebziger Jahren nach Originalplänen restauriert und zum festen Spielort des Oakland-East-Bay-Symphony-Orchesters. Filmvorführungen finden derzeit etwa einmal im Monat im Rahmen der «Paramount Movie Classics» statt – einem Anlass, bei dem die alten Aufführungspraktiken mit Vorfilm, Tombola, Wurlitzer-Konzert und Lichtshow wiederbelebt werden. Daneben wird das Paramount Theatre als Veranstaltungsort genutzt für Konzerte, Theatervorführungen und diverse Festakte wie Einbürgerungen, Zeugnisübergaben oder Hochzeiten. Egal zu welchem Anlass – wer das Paramount Theatre besucht, darf sich zurückversetzt fühlen in eine Zeit, in der das Kino noch nicht mit Fernsehprogramm, DVD und Netflix konkurrierte und sich – etwas grössenwahnsinnig – als multimediales Gesamtkunstwerk inszenierte.

Kristina Köhler



«Ein wunderschöner Film, ein
grosses Geschenk. Ich liebe
seinen Atem und bewundere
ihn für seinen Glauben an
die transformierende Kraft
der Liebe.» **Lukas Bärfuss**

ELENA PEDRAZZOLI und EMANUELE NESPECA präsentieren

settegiorni

Ein Film von **ROLANDO COLLA**



PEACOCK

solaria film

AB 24. NOVEMBER IM KINO

FILM GOOP1



SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

ADÈLE HAENEL
**LA FILLE
INCONNUE**

UN FILM DE JEAN-PIERRE ET LUC DARDENNE

AB NOVEMBER IM KINO

XENIX FILM



EIN FILM VON
ROBERTO ANDÒ

LE CONFESSIONI

TONI CONNIE PIERFRANCESCO MARIE-JOSÉE MORITZ LAMBERT DANIEL
SERVILLO NIELSEN FAVINO CROZE BLEIBTREU WILSON AUTEUIL

AB DEZEMBER 2016 IM KINO

XENIX FILM

ELENI HAUPT

NOÉ RICKLIN

ELISA PLÜSS

CHIARA CARLA BÄR

MARTIN HUG

FINSTERES GLÜCK

Ein Film von STEFAN HAUPT

AB 17. NOVEMBER IM KINO

TRILLUNA FILM

FONTANA FILM

7

FOCUS

UFA

SAGA

TELECLUB

WITTEL

WITTEL

www.finsteresglueck-film.ch

XENIX FILM

