

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 58 (2016)  
**Heft:** 359

## 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:** 02.08.2025

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

Fr. 10.- € 8.-



9 770257 785005 08

N° 8 / 2016  
filmbulletin.ch

# film bulletin

Zeitschrift für Film  
und Kino



Begleiter fürs Leben Geschwister im Film S. 6

Verliebtsein in drei Generationen



# WORLDS APART

AB 19. JANUAR IM KINO

Haben Sie einen Film im Kino verpasst?  
Möchten Sie einen Film wieder sehen?

## FÜR FILM- LIEBHABENDE

Das Onlinekino von trigon-film bietet ein Programm mit über einhundert Filmen zum Schauen zuhause wann immer Sie möchten. Laufend kommen neue dazu.

- Attraktive Abonnemente
- Sorgsam ausgewählte Filme
- Originalversion mit Untertiteln
- Förderung von neuen Filmen
- Laptop, Desktop, Tablet, Beamer, TV, Smartphone

[www.trigon-film.org](http://www.trigon-film.org)

trigon-film

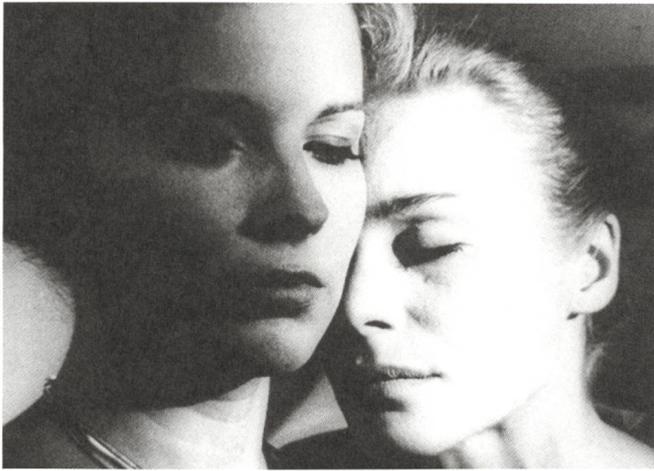


Show People (1928) Regie: King Vidor, mit William Haines und Marion Davies

«My acting is  
the talk of Savannah.»

Es tut sich  
was in 2017.

«My acting is the  
scandal of Hollywood.»



Tystnaden / Das Schweigen (1963) Regie: Ingmar Bergman

## Begleiter fürs Leben

S. 6–14 Essay  
Michael Pekler

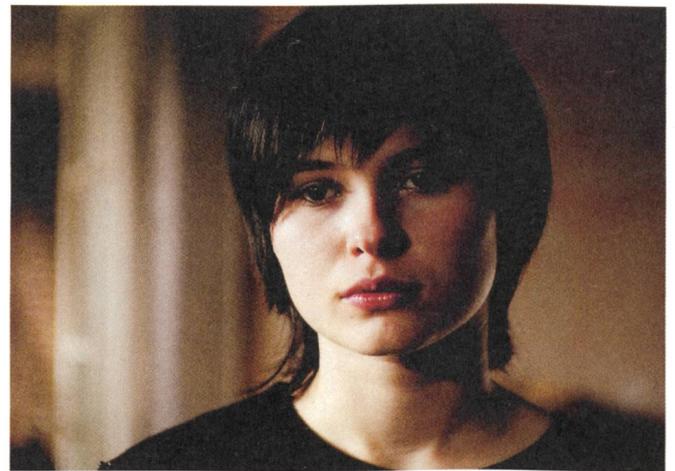


The Long Riders (1980) Regie: Walter Hill

## Geschwister im Film

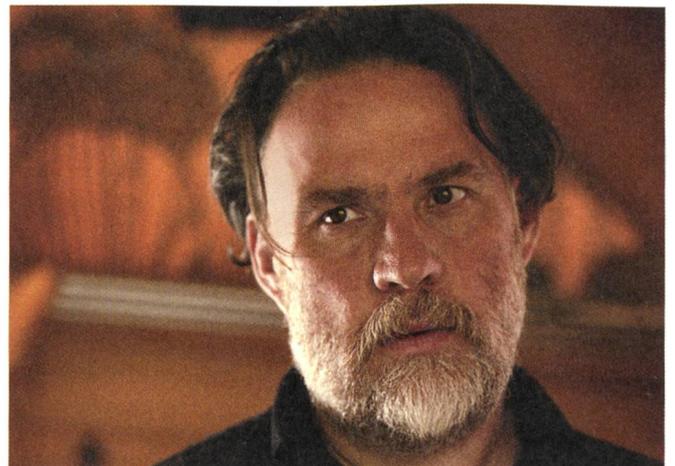
## Väter und Töchter

S. 15–19 Essay  
Heidi Strobel



Liebeskind (2005) Regie: Jeanette Wagner

## eine heikle Affäre?



Tous les chats sont gris (2014) Regie: Savina Dellicour

## Kritiken

S. 28

### I, Daniel Blake von Ken Loach

Susie Trenka

S. 29

### «Die Hoffnung liegt im Zorn» Gespräch mit Ken Loach

Mariama Balde

S. 31

### Juste la fin du monde von Xavier Dolan

Philipp Brunner

S. 32

### Quand on a 17 ans von André Téchiné

Philipp Stadelmaier

S. 35

### Aquarius von Kleber Mendonça Filho

Patrick Straumann

S. 37

### The Salesman von Asghar Farhadi

Marian Petraitis

S. 38

### Safari von Ulrich Seidl

Till Brockmann

S. 40

### Love & Friendship von Whit Stillman

Dominic Schmid

S. 42

### Paterson von Jim Jarmusch

Simon Spiegel

S. 45

### Nocturnal Animals von Tom Ford

Lukas Foerster

# Bilder einer besseren Welt

S. 52–57 Essay  
Simon Spiegel

## Die Utopie im (nichtfiktionalen) Film



Land of Promise (1935) Regie: Juda Leman

## Rubriken

S. 5 Editorial

### Schöne alte Welt

Tereza Fischer

S. 21 Der Spoiler

### The Master of Twist

Simon Spiegel

S. 22 Kinovamp

### Maggie Cheung

Till Brockmann

S. 24 Close-up

### Face to Face

Johannes Binotto

S. 26 Fade in/out

### Von Flitterwochen und schlafenden Monstern

Uwe Lützen

S. 46 Festival

### Neues von den alten Filmen

Martin Girod

S. 48 Flashback

### Das Rauschen des letzten Augenblicks

Stephan Ahrens

S. 50 Festival

### Gespräch mit Werner Ružička

Peter Kremski

S. 59 Kurz belichtet

### 4 DVDs, 4 Bücher

S. 64 Geschichten  
vom Kino

### Bourbaki Pano- rama, Luzern

Gregor Imhof



2 Swiss Live Action  
Shorts advance  
in 2016 Oscar Race

↑  
**Bon Voyage**  
von Marc Raymond Wilkins  
SRF

→  
**La femme et le TGV**  
de Timo von Gunten  
RTS



**SRG SSR**

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

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

RSI RTR RTS SRF SWI

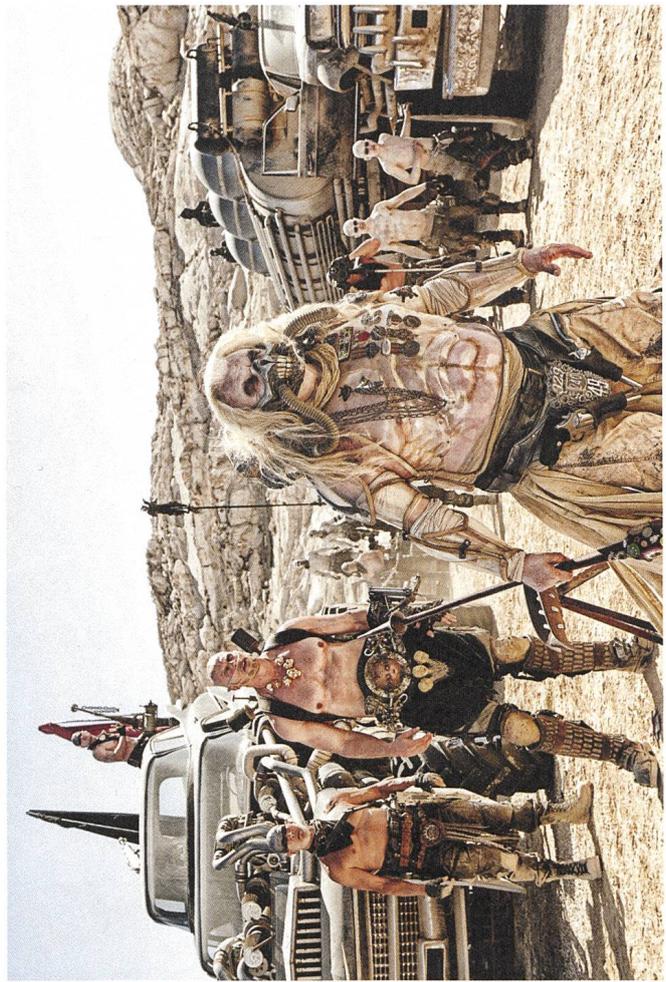
## Schöne alte Welt

Ein grosser Teil der Bevölkerung in den USA und in Europa scheint sich nach früheren, schöneren Zeiten zu sehnen, als die Welt noch heil, die Fronten klar und die Bösewichte identifizierbar waren. Nun heisst es also: «Make America great *again!*» Zurück in die Vergangenheit. Von diesem Hier und Jetzt aus scheint es nicht mehr weiterzugehen. Wer hat schon einen Plan? Trump jedenfalls nicht.

Was offensichtlich fehlt, ist die Vision einer besseren Zukunft. Oder überhaupt einer Zukunft. Jan Gassmann hat in seinem Dokumentarfilm *Europe, She Loves* eindrücklich Europas junge Generation und deren Perspektivlosigkeit eingefangen. Es ist die erste Generation in der jüngeren Geschichte, der es schlechter geht als der Elterngeneration.

In Grossbritannien wünscht man sich in die Zeit vor der EU zurück, möglicherweise gar in die Epoche des Kolonialismus, in den USA in eine Vergangenheit, die wahrscheinlich irgendwo in den fünfziger Jahren liegt. Caspar Shaller hat in der «Zeit» diese Rückwärtsgewandtheit treffend analysiert: Die einzigen beiden Politiker, die in diesen Abstimmungs- und Wahlkämpfen nicht zurück schauten und dennoch zu begeistern vermochten, waren Bernie Sanders und Jeremy Corbyn. Beide boten eine Perspektive an, die die Stagnation überwindet, und Hoffnung auf eine bessere Zukunft (der man gehässig die Missachtung der Realpolitik vorhielt). Einen ähnlichen Hoffnungsträger hat auch die Filmwelt: Zur selben Generation wie Sanders gehört Ken Loach. Unermüdlich appelliert er in seinen Filmen an die Menschlichkeit und setzt sich für die Anliegen der unteren Schichten ein. Wie die beiden Politiker hat auch Loach für seinen Optimismus Feindseligkeit geerntet: Als er heuer für *I, Daniel Blake* in Cannes die Palme d'Or erhielt, fanden viele, das «rührselige» Drama hätte diesen Preis nicht verdient. Es sei das Gleiche, wie schon bei seinem ersten Cannes-Gewinn. Was aber, wenn sich die Welt nun mal nicht verändert und Loach deshalb immer noch denselben Film machen muss? Ist es nicht bewundernswert, mit welcher jugendlicher Courage Loach mit achtzig Jahren noch sozialkritische Filme dreht, die ins Schwarze treffen? Und auch er vermag damit zu begeistern.

Wie sieht denn eine schöne Zukunft aus? Darauf geben Filme nur höchst selten Antwort, denn Utopien wurden bisher nahezu gar nie filmisch umgesetzt. Das gilt nicht für die Schreckensvisionen, die dystopischen Zukunftswelten von *Metropolis* über *Blade Runner* zu *Mad Max: Fury Road*, die uns detailliert und phantasievoll den nahenden Untergang vor Augen führen. *Simon Spiegel* hat sich die Utopie im (nichtfiktionalen) Film genauer angeschaut und für uns den Weg von der ersten, fünfhundert Jahre alten Utopie von Thomas Morus zu Bildern einer besseren Welt in Dokumentarfilmen wie *Demain* von Cyril Dion und Mélanie Laurent und *Where to Invade Next* vom grössten Trump-Kritiker, Michael Moore, gezeichnet.



Mad Max: Fury Road (2015) Regie: George Miller

Dem allumfassenden Blick auf die Welt setzen wir mit zwei Essays ein intimes Gegenbild. Dabei steht die Familie im Zentrum: Der Geschwister im Film hat sich *Michael Pekler* angenommen, während *Heidi Strobel* über die Beziehung zwischen Töchtern und Vätern nachdenkt – nicht nur im Zeichen des Ödipuskomplex.

Vom Familienthema lässt sich zum Schluss ganz leicht zum kommenden Weihnachtsfest überleiten und mit den besten Wünschen fürs Jahr 2017 auch wieder an die Zukunft anknüpfen. In diesem Sinn bedanken wir uns für Ihre Treue und wünschen Ihnen auch weiterhin viel Vergnügen im Kino, das uns in die Vergangenheit, aber auch in die Zukunft entführt, das uns kurze Fluchten aus dem Alltag ermöglicht oder aber uns mit einer geballten Ladung Realität ernsthaft und engagiert über unsere Welt nachdenken lässt.

Tereza Fischer

The Long Riders (1980) Regie: Walter Hill, mit Robert, David und Keith Carradine



# Begleiter fürs Leben

Während die Mütter und die Väter im Lauf der Jahre auch im Kino vom elterlichen Sockel gestossen wurden und sich dem Wandel der Zeit beugen mussten, blieb die Rolle der Geschwister erstaunlich unverändert. Dabei sind es doch ausgerechnet die Brüder und Schwestern, die uns am längsten durchs Leben begleiten.

Michael Pekler

Schreibt seit 1998 für Filmbulletin und lebt als Filmkritiker in Wien. Zuletzt erschienen ist ein Buch über Terrence Malick.

# Geschwister im Film

«Mein Bruder stand nicht einfach vor uns am Ufer des Big Blackfoot. Er schwebte über der Erde, frei von allen Naturgesetzen, wie ein Kunstwerk. Doch für mich stand eindeutig fest, dass das Leben kein Kunstwerk ist, dass dieser Augenblick nicht ewig dauern konnte.» Der ältere Bruder, der von diesem Moment erzählt, hätte gerne auf seinen jüngeren aufgepasst. Hätte ihn gerne unter seine brüderlichen Fittiche genommen, denn Norman wusste seit frühester Kindheit, dass er für Paul zwar nicht werde sorgen, sich aber um den jüngeren Hitzkopf werde Sorgen machen müssen. Aufgewachsen im Montana der Zwanzigerjahre, haben Norman und Paul eine glückliche Kindheit hinter sich, gekrönt von Ausflügen an den Fluss, an dem ihr Vater sie das Fliegenfischen lehrte und den sie als junge Männer mit einem kleinen Ruderboot den Wasserfall hinabgefahren waren, um dabei Hals und Knochen zu riskieren. Die Freunde, die noch geholfen hatten, das Boot ans Ufer zu tragen, bekamen in letzter Minute kalte Füße. Und kurz nachdem Norman und Paul mit dem Leben davongekommen waren, gerieten sich die Brüder unter dem kummervollen Blick der Mutter zum ersten Mal in die Haare. «Das war das einzige Mal, dass wir uns geprügelt haben. Vielleicht wollten wir herausfinden, wer von uns der Stärkere war. Doch bestimmte Fragen erübrigen sich, wenn sie nicht während der Kindheit gestellt und beantwortet werden.»

In *A River Runs Through It* (1992) von Robert Redford, basierend auf dem autobiografischen Roman von Norman Maclean, stellt der ältere Bruder als Erzähler diese Fragen erst im Nachhinein. Das presbyterianische Elternhaus, das den Buben auch ein religiöses Dach über dem Kopf bietet, prägt das Verhältnis der Brüder zueinander ebenso wie die Ausflüge mit dem Vater, dem Pastor der örtlichen Kirche, an den Fluss – zum Fliegenfischen. Doch diese pastorale Idylle versteht die Erzählung, die Norman als alter Mann wie eine Geschichte aus noch älteren Tagen berichtet, immer wieder zu durchbrechen, und zwar stets dann, wenn Norman und Paul sich ein Stück weiter voneinander entfernen. Der Ältere dürstet nach Bildung, Familie und Grossstadt, der Jüngere nach dem schnellen Glück und dem noch schnelleren Abenteuer. Und er will bis an sein Lebensende in Montana bleiben. Ein Ende, das schneller kommt, als er glaubt. *A River Runs Through It* ist die Geschichte einer brüderlichen Entzweiung, der kein Bruderkampf vorausgegangen ist; keine Geschichte von Kain und Abel, vielmehr eine von Hektor und Paris. In jedem Fall aber eine Geschichte über die Ohnmacht, jemanden festhalten zu wollen, der losgelassen werden möchte. Und damit einer der einprägsamsten Spielfilme über Geschwister.

«Sie waren nicht Bruder und Schwester;  
aber sie hatten sich ebenso lieb,  
wie wenn sie es gewesen wären»

Was mag Hannibal sich gedacht haben, als ihm der Kopf seines Bruders Hasdrubal ins Feldlager geworfen wurde? Ist er tatsächlich so erschrocken

zurückgewichen wie auf dem berühmten Gemälde des Rokoko-Malers Giovanni Battista Tiepolo (1725–1730)? War das die Rache am punischen Kriegsherrn, weil dieser zuvor die römischen Brüder Publius Cornelius und Gnaeus Cornelius Scipio in der Schlacht getötet hatte? In jedem Fall sind die Siege umso wirksamer und das Leid umso grösser, wenn sie Geschwister ereilen. Denn die Freunde sind auch noch als Erwachsene die Zukunft, die Brüder und Schwestern jedoch immer Teil der kindlichen Vergangenheit. Deshalb sind auch die Mythologie, die menschlichen Geschichten über Götter und Göttinnen, die Kunst und die Literatur durchwirkt von Geschwistern. Sie sind einander ähnlich und doch verschieden. Sie sind oft zu zweit und «beide fromm und gut, so arbeitsam und unverdrossen, als je zwei Kinder auf der Welt gewesen: Schneeweisschen war nur stiller und sanfter als Rosenrot». Doch warum finden sich in der Märchensammlung der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm unzählige Geschichten, in denen so viele Brüder – seien es drei an der Zahl, kunstreiche vier oder gar sieben – hinausziehen in die Welt, um dort ihr Glück zu suchen? Das hat weniger mit der historischen Notwendigkeit einer Handwerkslehre zu tun als mit jener Lehre, die der Zuhörerschaft gilt: Was man selbst falsch macht, das kann dem Bruder oder der Schwester durchaus gelingen. Also lass den Kopf nicht hängen, soll das heissen, beim nächsten Mal kann es schon gut gehen. Und was die Älteren nicht schaffen, das vollbringt, wie in «Tischchen deck dich», oft genug ausgerechnet der Jüngste. Das Schlimmste, was hingegen den zu Hause gebliebenen Jungfrauen passieren kann, sind ihre Stiefschwestern. Da lernen sie artig und fleissig zu sein, um nicht wie die Faule mit Pech überschüttet zu werden.

Aber die Filmgeschichte ist keine Märchensammlung. Oder vielleicht doch? Sind es moderne Märchen eines Jahrhunderts, in dem die sozialen Rollen und normativen Bestimmungen innerhalb der Familie durcheinandergewirbelt wurden wie nie zuvor? Ist es reiner Zufall, dass einer der erfolgreichsten Animationsfilme der vergangenen Jahre davon erzählt, dass die wahre Liebe darin besteht, sich für die Schwester zu opfern? In Disneys *Frozen* (2013), das aus Andersens «Die Schneekönigin» nur noch einzelne Motive bezieht, werden die Nachbarskinder nicht nur zu erwachsenen Geschwistern, sondern die Schwester zur Erlöserin. In jedem Fall lauern im Kino, sobald es auf Brüder und Schwestern zu sprechen kommt, die alten Fragen, die uralten Ängste, die ewigen Hoffnungen und nie erfüllbaren Wünsche. Und zwar vor allem dann, wenn wir bereits erwachsen geworden sind – oder glauben es zu sein. So bleiben uns die Geschwister auch im Kino als Verbündete und Gegner zugleich erhalten, denn anders als Vater und Mutter gehören Bruder und Schwester zur selben Generation. Sie teilen mit uns die gleichen Geheimnisse und Revolten, sie sind Spielgefährten und Widersacher. Und mehr noch als der beste Freund oder die beste Freundin werden Geschwister gehasst und geliebt. Denn Bruder und Schwester sind die längsten Begleiter des eigenen Lebens.



Dead Ringers (1988) Regie: David Cronenberg, mit Jeremy Irons und Geneviève Bujold

The Virgin Suicides (1999) Regie: Sofia Coppola, mit Kirsten Dunst, A. J. Cook, Leslie Hayman, Chelse Swain





Tystnaden / Das Schweigen (1963) Regie: Ingmar Bergman, mit Ingrid Thulin und Gunnel Lindblom

Les deux Anglaises et le continent (1971) Regie: François Truffaut, mit Kika Markham, Jean-Pierre Léaud und Stacey Tendeter



«Jetzt sei doch auch mal  
ein bisschen glücklich»

Wer Geschwister als gegeben hinnimmt, schafft Raum für Fragen über Gott und die Welt. Ingmar Bergmans *Tystnaden / Das Schweigen* (1963), bereits im Jahr seiner Entstehung als eine der besten Arbeiten des Schweden antizipiert, ist bis heute eine unfassbare Erzählung geblieben – über Sexualität, Religion, Krieg, Schuld und Sünde. Aber nicht zuletzt auch eine, wenngleich seltener als solche wahrgenommen, über Schwestern. Ester und Anna heissen sie, und sie reisen mit Annas Sohn Johan durch ein Land, dessen Sprache sie nicht verstehen. Sie kommen gemeinsam in einer Stadt an, man weiss nicht woher, aber man weiss, dass sich ihre Wege am Ende trennen werden. Jener von Anna führt nach Schweden, jener von Ester in den Tod. Bergman lässt die Schwestern sich immer weiter voneinander entfernen, die kranke Ester, deren Körper immer schwächer wird, und die ihre Sexualität auslebende Anna. Diese beiden Frauen sind aber auch aneinandergekettet durch eine gemeinsame Vergangenheit, wie sie nur innerhalb einer Familie erlebt werden kann: mit Ängsten, Demütigungen, Vorwürfen. Anna wird sich in diesem Film von Ester lösen, sich auch von den Erwartungen befreien, die nicht nur die Gesellschaft und die Moral an sie richten, sondern vor allem die Schwester. Während Johan in der letzten Szene des Films einen Brief der Tante in jener Sprache lesen wird, die nur er versteht.

Aber Bergman war ein Zweifler, und der zwangsläufig gemeinsam begonnene Weg von Geschwistern kann natürlich eine völlig andere Richtung nehmen. Und so gibt es eine Antwort auf diesen grausamen Schwesternfilm Bergmans. Die sarkastische Antwort eines Spötters, Lars von Triers *Melancholia* (2011). Auch dieser Film ist grausam, aber seine Grausamkeit betrifft alle und macht alle gleich, und darin liegt etwas Tröstliches. «Justine» heisst sein erster Akt, «Claire» sein zweiter. Einen dritten gibt es nicht, denn dieser ist der Untergang der Welt, und die beiden Schwestern sitzen dann nebeneinander in einer aus Zweigen gebauten «magischen Höhle». Justine hat sie für ihren Neffen Leo gebaut, der in etwa so alt ist wie der Junge aus Bergmans *Das Schweigen*. Die zwei Frauen und das Kind reichen einander die Hände, während der «Melancholia» genannte Planet auf die Erde zurast – und sie auslöscht. Was bei Bergman die Entzweiung mit abschliessender Trennung ist, das ist bei von Trier ein gemeinsamer Tod. Mit welcher seltsamer Verkehrung. Während die ältere Claire, die ihre von Depressionen gezeichnete jüngere Schwester bei sich in ihrem Schloss aufgenommen hat, ihrem Sohn keine Hilfe mehr sein kann, blickt Justine seelenruhig dem Untergang entgegen und übernimmt in den letzten Minuten der Welt die Mutterrolle der Schwester. Nur das letzte gemeinsame Abendmahl auf der Terrasse verweigert sie ihr. «Die Erde ist schlecht. Wir brauchen nicht um sie zu trauern.» Nichts hätten diese beiden Frauen, deren Kindheit im Dunkeln liegt, miteinander zu schaffen, wären sie keine Schwestern. Sie unterscheiden sich in Aussehen und Charakter so

stark voneinander, als wären sie einander abstossende Fremdkörper. «Jetzt sei doch auch mal ein bisschen glücklich», meint Claire zu Justine, «wenn ich es kann, dann kannst du es doch auch.» Eben nicht.

«Sie haben mir noch nicht gesagt,  
wie Sie Muriel eigentlich finden»

Geschwisterfilme sind immer auch Paarläufe, bei denen die Lebensschritte wie Bewegungen zueinanderführen und sich wieder voneinander entfernen. Dann kann das Duett vorübergehend zum Solostück werden, so wie in Ang Lees *Sense and Sensibility* (1995), in dem die beiden Schwestern das Wesen der Liebe so unterschiedlich verstehen und leben – mit räsionierter Zurückhaltung die Ältere, mit unbändiger Leidenschaft die Jüngere. Das muss nicht bedeuten, dass der eine Weg der bessere ist als der andere – eine von mehreren vorzüglichen Qualitäten von Emma Thompsons Drehbuchfassung von Jane Austens Klassiker –, sondern dass es auch und vor allem unter Geschwistern darum geht, seinen eigenen Weg zu finden. Das kann und muss sehr oft ein Umweg sein, um den Bruder oder die Schwester herum, oder es bedarf eines Aussenstehenden, der neue Türen öffnet. In François Truffauts *Les deux Anglaises et le continent* (1971) ist es etwa ein junger Mann namens Claude, dem Jean-Pierre Léaud das dandyhafte Gebaren des Pariser Kunstliebhabers verleiht, der sein Auge auf die beiden Schwestern aus Wales richtet. Truffaut verfilmte den Roman von Henri-Pierre Roché als eine Studie über die Gewalt der Liebe und der damit verbundenen Eifersucht, die umso stärker ist, wenn sie dem Bruder oder wie hier der Schwester gilt. Eine Dreiecksbeziehung, die ihre Opfer fordert. Wenn der junge Franzose seine Ferien auf Einladung der älteren Schwester Ann verbringt und schliesslich, nach mehreren Verzögerungen, der jüngeren Muriel am Tisch gegenüber sitzt, trägt diese eine Augenbinde – zugleich der Augenblick der beginnenden Liebe. Und doch wird Ann in Paris Claudes Geliebte werden, und sie werden Muriel betrügen. Der Schmerz über den Vertrauensbruch, den einem die eigene Schwester oder der eigene Bruder zufügen kann, und sei es eben nur, weil das Schicksal es so will, tut mehr als doppelt so weh.

«Du weisst ja, wie es ist, Cole.  
Er ist mein Bruder»

Während die jüngeren Schwestern immer wieder gerne versteckt werden, stehen einem die älteren Brüder im Weg. Wenn der Platz und die Rolle bereits besetzt sind, dann helfen nur die Abgrenzung und die eigene Besonderheit. Wie verschafft man sich Aufmerksamkeit und Anerkennung in den Augen des älteren Bruders? Mithilfe eines spielerischen Geschenks wie in David Finchers *The Game* (1997), mit dem man den anderen wieder auf den rechten Weg bringt und gleichzeitig von seinem Vatertrauma heilt? Oder begehrt man so lange auf wie John Cassavetes in Robert Parrishs *Saddle the Wind* (1958), bis man auf einer blühenden Wiese sein selbst gewähltes Ende findet? In einem Blumengrab für einen Tollkühnen, der auf sein eigenes Bild in einer

Wasserpfütze schießt? Wenn der amerikanische Westen in den Fünfzigerjahren überrannt wird von neurotischen jungen Männern, die sich gegen die Überväter und ihre Stellvertreter, die älteren Brüder, zur Wehr setzen müssen, dann wissen die jungen Rebellen genau, was sie tun. In einer patriarchalen Gesellschaft muss der Jüngere einen anderen Weg gehen als der Ältere, denn das ist seine Aufgabe und seine Bestimmung. Und die Aufgabe der Älteren wiederum ist es, die Jüngeren in Schach zu halten oder wie in *The Sons of Katie Elder* (1964) aufs College zu schicken, damit aus ihnen nicht Revolverhelden oder Trunkenbolde werden, wie sie selbst welche sind.

Am gefährlichsten allerdings sind sie zusammen, wenn nämlich die Familienbande zur Räuberbande wird. Neun Brüder versammelt Walter Hill *The Long Riders* (1980), sieben davon als Outlaws der James-Younger-Miller-Bande, die allesamt von wirklichen Brüdern dargestellt werden. Die Brüder Keach, Carradine und Quaid bilden jene für Hill so typische Kleingruppe, innerhalb derer sich die Dynamik auch diesmal nicht zum Besten entwickelt. Doch die Tragik dieser Formation liegt nicht am Umstand, dass im Westen für solche Männer kein Platz mehr ist, sondern dass sich der Riss quer durch die Familien zieht. Die brüderliche Treue etwa der Earps in John Fords *My Darling Clementine* (1946) oder in John Sturges' *Gunfight at the O.K. Corral* (1957) kann in einem Spätwestern wie *The Long Riders* nicht gehalten werden. Zu viele amerikanische Kriege und Untergänge haben ihre Spuren hinterlassen. Nur die deutsche Blutsbrüderschaft zwischen Winnetou und Old Shatterhand hält bis zum Tod.

«Du hättest dabei sein sollen.  
Ich war dabei»

Darf man trennen, was ursprünglich zusammengehört? Was geschieht, wenn die Verbindung zwischen den Geschwistern eine tödlich enge ist wie in Sofia Coppolas *The Virgin Suicides* (1999), in der die streng behüteten Lisbon-Schwwestern den gemeinsamen Freitod beschliessen? Oder wenn Geschwister gar jemand anderen töten, weil sie ohne den anderen nicht mehr existieren können? Was andernorts oft nur angedeutet wird, verdichten Erzählungen von Zwillingen entweder auf komische, oft aber auf beängstigende Weise. In ihnen werden all die versteckten Traumata und Urängste ausgelebt, ist der Bruder oder die Schwester endgültig ein Teil des jeweils anderen. Dass sich der Horrorfilm mit besonderer Vorliebe ihrer annimmt – von den Zwillingmädchen im Overlook-Hotel in Stanley Kubricks *The Shining* (1980) bis zu Kim Jee-woons koreanischem Fiebertraum *A Tale of Two Sisters* (2004) –, verwundert deshalb kaum. Denn Geschichten über Zwillinge sind solche über die Auflösung des eigenen Ichs.

Was an Brian De Palmas *Sisters* (1973) hingegen auch nach mehr als vierzig Jahren verstört, ist nicht nur das Motiv der siamesischen Zwillinge, das in die mörderische Erzählung so eingewoben ist, als ob die chirurgische Trennung der Schwestern Dominique

und Danielle gar keinen anderen Ausweg böte als den Wahnsinn. Es ist auch die zwischen Traum und Wirklichkeit oszillierende Ästhetik, unterlegt mit den enervierenden Klängen Bernard Hermanns, die an das unbewältigbare Trauma des Eingriffs erinnert: Split-Screens als Zeichen der Verdoppelung, perspektivische Verzerrungen und Verschiebungen, während im Hintergrund wie zum Hohn die Zwillingstürme des World Trade Center in den New Yorker Himmel ragen.

Und die Brüder? Sie operieren schlimmstenfalls an den Frauen, weil sie selbst zusammengewachsen sind. Unzertrennliche Chirurgen wie die *Dead Ringers* (1988) von David Cronenberg. Dabei verfährt Cronenberg mit dem Zwillingmotiv selbst wie ein Chirurg, der sich Schicht um Schicht durcharbeitet durch das Fleisch in das Innere seiner Figuren, ihnen Wunden zufügt und sie sich gegenseitig verwunden lässt. Elliot und Beverly Mantle heissen die beiden Gynäkologen, gespielt von Jeremy Irons in einer Doppelrolle, in der jeweils ein so grosser Unterschied zwischen den beiden Männern zu erkennen ist, wie sie einander nahestehen oder sich voneinander entfernen. Um am Ende, wenn alle Versuche, sich voneinander zu lösen, gescheitert sind, wieder zusammenzuwachsen: der dominante Elliot und der introvertierte Beverly mit dem Frauenamen, den man «anders buchstabiert», wie er der Frau gegenüber festhält, die ihm die Loslösung zu versprechen scheint und die doch beide Brüder am Ende in den Abgrund stürzt. Oder nur diejenige ist, auf die sie seit ihrer Kindheit insgeheim gewartet haben. Wenn der eine stirbt, muss auch der andere sterben. Gemeinsam zur Welt gekommen und gemeinsam von ihr gegangen. Die Instrumente dabei führen sie selbst.

«Setz dich!»

Vielleicht muss man aber auch getrennt voneinander sein, um den anderen wiederzufinden. Es ist jedenfalls unwahrscheinlich, dass Alvin Straight von der Reise, zu der er aufbricht, wieder heimkehren wird. Denn sie dauert zu lange für diesen alten Mann. Zu Hause ist der 73-jährige Witwer in Laurens, Iowa – sein Ziel liegt Hunderte Kilometer weiter und jenseits des Mississippi in Mount Zion, Wisconsin. Dort wohnt sein Bruder Lyle. Die Reise unternimmt Alvin, als er vom Schlaganfall Lyles erfährt, obwohl oder gerade weil er mit ihm verfeindet ist und seit zehn Jahren kein Wort mit ihm gewechselt hat. Gehbehindert, beinahe blind und beim Arzt der Wahrheit ins Auge blickend, tritt Alvin entgegen aller Ratschläge die Fahrt an: auf einem Rasenmäher, Baujahr 1966, der auf ganze acht Stundenkilometer beschleunigt. «Setz dich, Alvin!», sagt Lyle zu seinem Besucher, als er endlich auf die Veranda seines verfallenen Hauses tritt. Wenn sein Blick dann auf das lächerliche Gefährt fällt und sein Kinn zu zucken beginnt, haben die Brüder Tränen in den Augen, während die Kamera am Ende von David Lynchs *The Straight Story* (1999) dorthin zurückkehrt, wo sie zu Beginn hergekommen ist. In einen Sternenhimmel. x

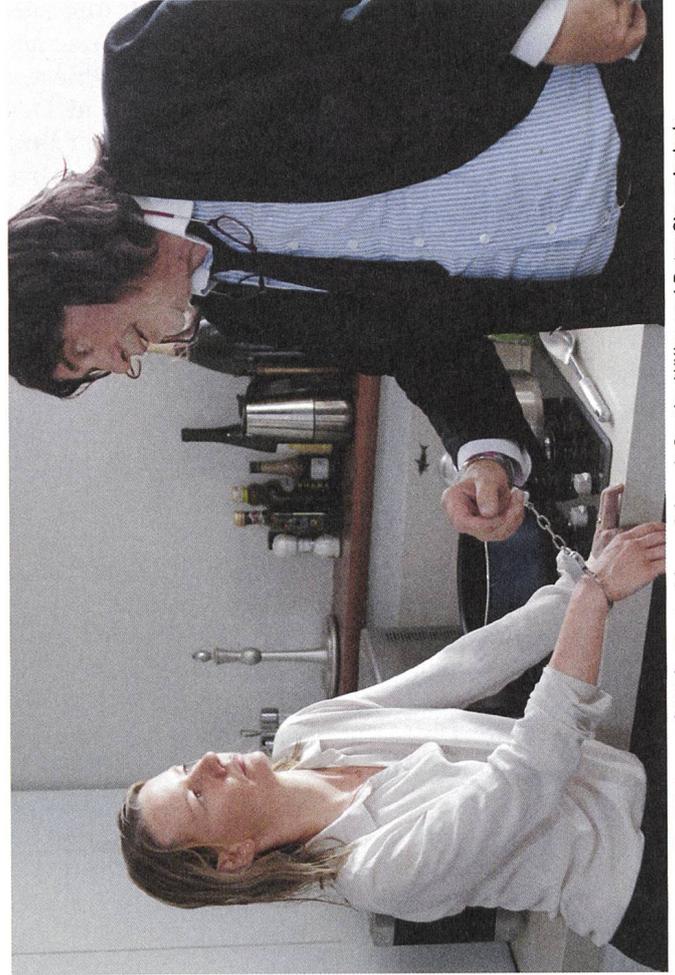
# Väter und Töchter

Heidi Strobel

Filmkritikerin und Literaturwissenschaftlerin mit den Schwerpunkten Kindheit und Adoleszenz sowie deutschsprachiges, französisches, italienisches und amerikanisches Kino.



The Night of the Hunter (1955)  
Regie: Charles Laughton, mit Sally Jane Bruce, Billy Chapin und Robert Mitchum



Toni Erdmann (2016) Regie: Maren Ade, mit Sandra Hüller und Peter Simonischek

# Eine heikle Affäre?

Während in der Nachkriegszeit die Mutter als wichtigster emotionaler Halt des Kindes galt und inszeniert wurde, gibt es heute auch immer mehr Väter, die Anteil an dieser Rolle haben wollen. Gerade auch für die Entwicklung der Tochter wird die neue Väterlichkeit begrüßt. Doch das aktuelle Kino zeigt auch, welche Schwierigkeiten dieses Kümmern birgt.

Fünf Kinder sind im Halbkreis versammelt und lauschen der Stimme einer älteren Frau. Wer ist dieser falsche Prophet, vor dem sie warnt? Er hat sich als Priester maskiert und fährt auf Brautschau durchs Land. Der Wolf im Schafspelz bestiehlt vermögende Witwen. Ihre Leichen hinterlässt er schnöde im Schuppen. Jetzt hat er es auf eine junge Frau mit zwei Kindern abgesehen, deren Ehemann wegen Bankraub hingerichtet wurde. Der falsche Priester drängt sich mit Verve auf den leer gewordenen Platz, um an die Beute zu kommen. Während sein neuer Stiefsohn die wahren Absichten des Charmeurs sofort durchschaut, himmelt ihn die Stieftochter an.

«Auf dem Weg zur  
vaterlosen Gesellschaft?»

Charles Laughtons Filmklassiker *The Night of the Hunter* (1955) bringt das soziale Verschwinden der Väter auf den Punkt, das Alexander Mitscherlich Anfang der sechziger Jahre zu seinem populären Buchtitel inspirierte. Denn der falsche Prophet meint in Wahrheit den Vater. Die Männerfiguren des Films vermögen allesamt nicht, ihre klassisch-bürgerliche Rolle zu erfüllen, weder als Familienernährer noch als Sexualpartner, geschweige denn, dass sie ihre Familie schützen oder ihre Kinder normativ zu unterweisen verstehen: Beide Ehemänner sind kriminell. Die Frauen nimmt der Film ebenso kritisch ins Visier. Er wirft Fragen auf, die das Kino und die Gesellschaft damals wie heute

beschäftigen: Welche Rolle spielt der Vater in der Sozialisation? Und weiter: Wieso durchschauen Töchter und Mütter den «falschen Propheten» nicht, wo doch seine rechtschaffene Männlichkeit nur auf Maskerade beruht, also künstlich hergestellt ist? Hier muss die unhinterfragbare göttliche Autorität dafür erhalten, seinen Rachezug gegen die Frauen und seine Herrschaft über sie zu legitimieren. Aber die Frauen besitzen hier das «Kapital» und damit Potenz. Als sich ihm seine Ehefrau in der Hochzeitsnacht begehrlieh nähert, weist er sie barsch zurück. Sie signalisiert sogleich in einer Grossaufnahme, dass sie ihr sinnliches Verlangen auslöschen wird, um seinem Bild von der Frau zu entsprechen. Der Film jedoch stellt ihre Unterwerfung infrage. Statt zu Männern bewundernd aufzusehen, sollte eine Frau nämlich genau hinsehen. Es ist die weibliche Gefallsucht, die ihr hier zum Verhängnis wird. Und das, weil ihr Wunsch, gespiegelt und geliebt zu werden, in ihrer Sozialisation nicht befriedigt wird, und zwar von den Müttern. Eine gute Mutter verhält sich wie Miss Cooper im Film. Sie kann ihre Schützlinge selbst versorgen, sie hat einen klaren Verstand, Mumm und die Bereitschaft, schon einmal ein Gewehr anzulegen. Nur so, indem die Frau zugleich wie ein Mann handelt, kann sie ihre Kinder schützen und aus Töchtern starke Frauen machen.

Dass solch eine wehrhafte Amazone in den fünfziger Jahren nicht unbedingt auf Gegenliebe stiess, wird durch Ladislao Vajdas *Es geschah am helllichten Tag* (1958) deutlich. Dort wird diese Art von Frau zu einer «phallischen Mutterfigur» entwertet, die ihren «schwachen» Ehemann kommandiert und klein hält, sodass er seinen Hass gegen unschuldige Mädchen wenden muss. Ganz klassisch installiert der Film wieder eine «starke» Vaterfigur in Gestalt des Kommissars Matthäi, der diesen Fall auf eigene Faust als Privatmann recherchiert. In der konservativen Nachkriegsgesellschaft steht die Rolle des Beschützers und Retters nun einmal der Frau nicht zu.

Väter heute

Ende der sechziger Jahre jedoch geriet das klassische Vaterbild und seine negative Verkehrung in die Krise. Die 68er und die neue Frauenbewegung protestierten gegen die konservative soziale Ordnung, setzten sich mit den autoritären Vätern auseinander, an denen sie besonders deren aussergewöhnliche Gefühlskälte beklagten. So schildern Töchter und Söhne die zerstörerische Auswirkungen der Vätertäter auf das eigene Leben, prominent Constantin Costa-Gavras' *Music Box* (1989) oder in Buchform «Mars» von Fritz Zorn (1977). Zum neuen Ideal avancierte der «fürsorgliche» Vater, der sich im Haushalt engagiert und um seinen Nachwuchs liebevoll kümmert. Inzwischen ist sich die Forschung einig, dass der Vater für die Identitätsbildung und Sexualität der Tochter genauso wichtig ist wie die Mutter. Darum macht sich der Mann heutzutage als schwacher oder abwesender Vater recht unbeliebt. Oft wird der dann als unreifer Jüngling belächelt und muss narrativ an seine «erwachsenen» Verpflichtungen erinnert werden. Aber es ist für ihn kein Kinderspiel, die Rolle

als liebevoller Erzieher auszufüllen. Teils werden Männer, die weiblich konnotierte Verhaltensweisen an den Tag legen, immer noch belächelt. Teils geraten sie beim «Bemuttern» selbst in Konflikt mit ihren verinnerlichten Normen und Geschlechterbildern. Soll ein fürsorglicher Vater zugleich ganz traditionell unbestechliche Autorität beweisen und seinen Kindern rigoros Grenzen setzen? Oder heisst Sichkümmern schlicht Gewährenlassen? Präzise beleuchten aktuelle Filme die Schwierigkeiten der Väter, der neuen Rolle gerecht zu werden.

Micha Lewinsky beschreibt in *Nichts passiert* (2015) den Typus des verantwortungsscheuen Vaters. Mit selbstgefälligem Lächeln setzt dieser Mann seine Interessen auf Samtpfoten durch. Unbequeme Fragen oder Gegenargumente prallen an ihm ab. Thomas will der «liebe Papa» und «Smartie» sein, der seiner Frau jede Last abnimmt. Tatsächlich jedoch fällt er ihr in Erziehungsfragen in den Rücken. Was soll er aber machen, als ihm Sarah, die Tochter seines Chefs, anvertraut, dass sie vergewaltigt wurde? Thomas handelt nach bewährtem Reaktionsmuster, auch weil er nicht wahrhaben will, dass es in diesem Fall um bedrohliche Gefühle, um Kränkung und Wut geht. Im Bund mit der



Attenberg (2010) Regie: Athina Rachel Tsangari, mit Ariane Labed und Vangelis Mourikis

Minderjährigen verheimlicht er das Geschehen vor seiner Frau und der Polizei. Bald kümmert sich der Vater mehr um die fremden Probleme als um die der eigenen Tochter, treibt sich selbst in die Enge und Sarah fast in den Tod. Was er für Beschützen hält, das verleugnet in Wahrheit die Realität. Er handelt so, weil er sich derart auch nicht mit seiner kaputten Ehe und den Gewichts- und Schulproblemen der Tochter konfrontieren muss.

In *The Daughter* (2015), Simon Stones moderner Adaption von Ibsens Drama «Die Wildente», zerbricht die liebevolle Beziehung von Vater und Tochter, da der Vater diese dem Treueideal der klassischen Ehe unterordnet. Und vergeben kann eine strenge Autorität nun einmal nicht. Radikal bricht der Mann mit seiner Familie, als er erfährt, dass seine Tochter aus einem früheren Verhältnis seiner Ehefrau stammt. Bislang war er ein Vorzeigevater. Aber auf kumpelhaft-zärtliche Gefühle und Verhaltensweisen kann sich seine Tochter nicht verlassen, selbst wenn sie von ihm grossgezogen wurde. All das zählt nicht mehr, weil damit auch seine Ehre als Mann Schaden nimmt. Dem altertümlichen Männerbild werden das Privatleben, das Beziehungsleben rücksichtslos geopfert. Da gleicht ein moderner Vater noch Theodor Fontanes literarischer Figur des Baron von Innstetten. Er bereut sein Handeln erst, als die Tochter ihre wütende Verzweiflung gegen sich selbst richtet und zwischen Tod und Leben schwebt.

Kümmert sich ein Vater heutzutage nicht richtig, muss er sich allerdings mit einem schlechten Gewissen und Selbstvorwürfen herumplagen. Zugespitzt in *Die Tür* (2009) von Anno Saul. Da begibt sich ein Maler zu einem Schäferstündchen zum Haus der Nachbarin, unterdessen ertrinkt seine Tochter im Pool. Gern würde er das Geschehen rückgängig machen. Darum phantasiert er sich in eine allegorisch zu verstehende Parallelwelt hinein, bekämpft dort sein altes, promiskuitives Ich, malt sich lieber aus, wie er als liebender Ehemann und Vorzeigevater seine Tochter gerettet hätte. Aber der Held muss sich schliesslich mit der inneren Wahrheit konfrontieren. Auf einem brutalen Gemälde hat er Mutter und Tochter mit einem Fleischerhaken Wange an Wange aufgehängt.

Auch in *Au nom de ma fille* (2016) von Vincent Garenq beschäftigt sich der Vater erst dann intensiv mit seiner Tochter, nachdem sie plötzlich verstorben ist. Jahrzehntelang verbeisst er sich in die Aufklärung des Geschehens und muss feststellen, dass der Teenager vom Ehemann seiner geschiedenen Frau, einem Arzt, vergewaltigt wurde. Mehrmals beschäftigt ihn in seiner Vorstellung ein sexuell aufgeladenes Bild: Wie dieser Arzt, sein Konkurrent, seiner Tochter eine chemische Substanz in die Armbeuge injiziert, um sie gefügig zu machen. Es ist auch das Bild seiner Niederlage. Das sexuelle Begehren des Konkurrenten hat ihm die Frau und die Tochter geraubt und ihn selbst wehrlos zurückgelassen.

Wie der neue Vater prototypisch aussehen soll, kann man in *About Ray* (2015) von Gaby Dellal bestaunen. Vielleicht ein wenig zu ideal ausphantasiert. Denn man wundert sich schon, weshalb sich da gleich zwei Männer als Väter andienen und «role model» für ihre ideelle und leibliche Tochter sein wollen, die sich zu einem Jungen umwandeln lässt. Die Spaltung des Vaterbildes in einen treusorgenden Familienmenschen und einen sexy Mann, mit dem man Abenteuer erlebt, zeigt indes, dass der Film um die Widersprüche dieses Rollenideals weiss. Umgekehrt wie in *La maman et la putain* (1973) von Jean Eustache ist es hier eine Frau, die in ihrer Phantasie vom Mann Eros und zärtliche Gefühle nicht in Einklang zu bringen vermag und damit auch die Tochter in Konflikte stürzt.

Allerdings müssen engagierte Väter nicht immer die leiblichen sein, was sicherlich auch der Existenz von Patchworkfamilien geschuldet ist. So führt Savina Dellicours *Tous les chats sont gris* (2014) vor, dass die gefühlte Vaterschaft wichtiger sein kann. Hier nimmt eine Tochter Abschied von ihrem biologischen Vater, dessen Abwesenheit nicht mehr beklagt wird. Der Film imaginiert diese Figur nur noch als Leerstelle, statt sie mit Bildern und Phantasien zu besetzen.



Nichts passiert (2015) Regie: Micha Lewinsky, mit David Striesow

### Ambivalente Nähe

Ein bemühter Vater, wenngleich er in schönster aufklärerischer Tradition zu handeln vermeint, kann aber auch zu einer rechten Plage werden. Die Unternehmensberaterin Ines Conradi in Maren Ades *Toni Erdmann* (2016) kann ein Lied davon singen. Ihr Vater, ein unkonventioneller Rebell mit Glücksanspruch, will die realitätstüchtige und selbstkontrollierte Tochter aus ihrem «falschen» Leben befreien. Es ist bemerkenswert, wie dieser Mann den Mummenschanz schätzt. Er liebt es, seine Gegenüber mit seinen komischen Auftritten zu irritieren, mit einem schief stehenden künstlichen Gebiss und später mit einem Toupet mit etwas abstehendem, braungelocktem Haar. So schaut er wie Loriots Filmmonster Vic Dorn drein, womit der Film explizit die Frage nach der Kunst der Täuschung aufwirft. Aber auch, ob es in der Begegnung von Menschen überhaupt etwas wie ein wahres Gesicht geben kann. Wird das nicht immer schon auch durch die Annahmen des Gesprächspartners entstellt? Ades Film macht mit der

Trope der Maske das widersprüchliche Verhältnis von Vater und Tochter sehr plastisch. Sein Wunsch, sich ihr zu zeigen, kann nur im Schutz der Maske ausgelebt werden, aber zugleich stellt er damit Ines vor ihrem Arbeitgeber und ihren Kollegen bloss. Die Tochter kontert damit, dass sie dem Vater ganz bildlich ihre Verletzlichkeit vor Augen führt, indem sie die Gäste ihrer Geburtstagsparty nackt empfängt. Die Sehnsucht, sich hier unverstellt zu begegnen, erfüllt sich aber keineswegs, denn der Vater hat sich diesmal in einer Art Gorillakostüm versteckt. Für einen kurzen Moment liegen sich die blonde Tochter und das langzottelige braune Totemtier gleich King Kong und die weisse Frau im Arm. Mehr geht nicht. Aber das starke Bild lässt alle Klischees aufblitzen, die in beider Begegnung die ganze Zeit mitschwingen. Der atavistisch agierende Markt gleicht jener Urwelt, in welcher der Riesenaffe King Kong mit Machtgebrüll das Recht des Stärkeren durchsetzt und skrupellos die ihm dargebrachten Opfer tötet, bis die reine weisse Frau auf der Bildfläche erscheint. Sie humanisiert sinnbildlich die wilde Bestie Mann, verwandelt sie in einen sozial handelnden Menschen, der die ihm Anvertrauten bedingungslos schützt.

Jeanette Wagner wagt es, in *Liebeskind* (2005) in den naheliegenden Abgrund des Inzests zu schauen, und bedient sich dafür des Lolita-Motivs. Sie lotet aus, in welcher heiklen Situationen ein Vater mit seiner 17-jährigen Tochter gerät. Überhaupt: wie in dieser Beziehung Liebe von Eros unterschieden werden kann. Gerade wenn die coole, redegewandte, aber auch egozentrisch-bockige Tochter so schön wie ihre Mutter aussieht, wenn sie auf Vamp macht und ihre erotischen Reize am Vater testet. Der Vater schlägt sich gut gegen Almas Verführungsversuche. Und das, obwohl man sein Begehren spürt, wenn er der Tochter mit tastenden Fingern über das schwarze Haare streicht. Schwierig wird es, wenn sie sich eines Abends offensiv an ihn heranmacht. Sie in Grossaufnahme, mit Glanzlichtern in den Augen. Einmal umgekehrt spiegelt hier der Glanz in den Augen der Tochter dem Vater, dass er begehrt wird. Der Versuchung widersteht am Ende keiner von beiden, ihr Begehren ist zu gross, als dass Vater und Tochter durch andere getrennt werden könnten.

Mit diesem anstössigen Begehren beschäftigt sich auch Ewan McGregors Verfilmung von Philip Roths Roman «*American Pastoral*». Diese Tochter stottert, fühlt sich klein und von ihrer Mutter, die einst einen Schönheitswettbewerb gewann, nicht angenommen. Merry sucht deshalb nach männlicher Bestätigung, wünscht sich Glamour wie Audrey Hepburn als Holly in *Breakfast at Tiffany's*. Und da bietet das gemeinsame Zelten von Vater und Tochter eine gute Gelegenheit. Sie bittet ihn, sie wie die Mutter zu küssen. Das verwehrt er ihr, stattdessen soll sie gefälligst ihr Kleid in Ordnung bringen, so, als hätte sie bereits Böses getan. Zukünftig wird sich Merry an dieser für sie traumatischen Szene, in der sie zur Täterin erklärt wurde, wundreiben. Sie lehnt sich auf, schliesst sich dem gewalttätigen Protest gegen den Vietnamkrieg an und bestraft sich schliesslich selbst, indem sie einer indischen Sekte beitrifft, die mit ihren strengen Gesetzen die Welt vor der eigenen Aggression schützen will.

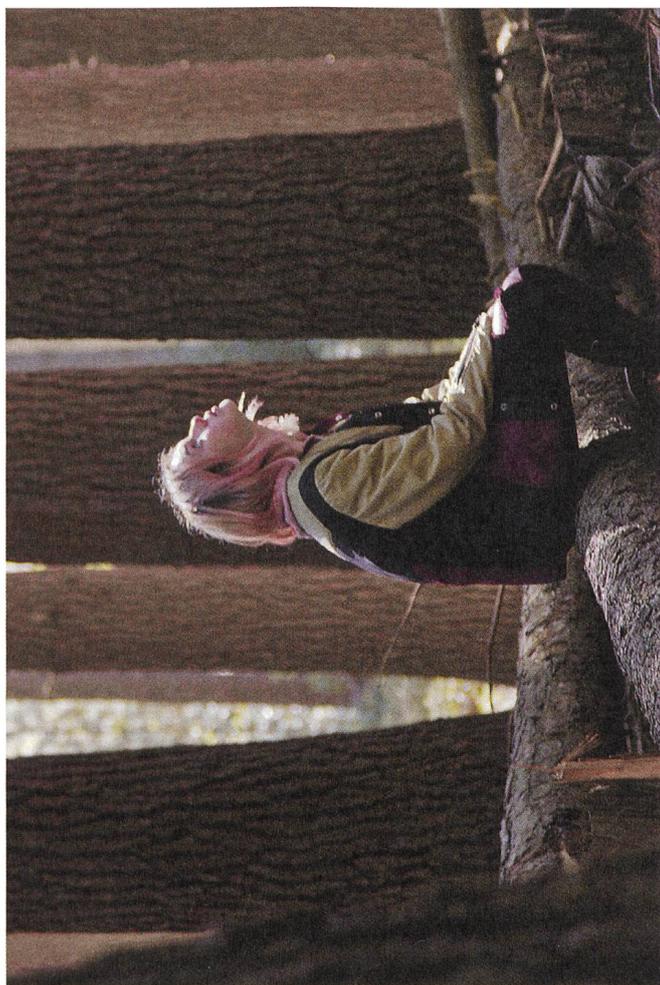
Als der sie suchende Vater ihr ein vorgebundenes Tuch abnimmt, sieht er bloss noch braune Zahnstümpfe. Mit dieser Erscheinung bildet Merry nun gleichsam die Nachtseite ihrer Mutter, die sich nach dem Verschwinden der Tochter liften liess. In der Apotheose von reinem Vater und böser Tochter wird die Frau zur ewigen Versucherin und Zerstörerin stilisiert, während der Mann sie vor ihrem Wesen schützen muss.

Gabriele Muccino kennt in *Fathers & Daughters* (2015) ein solch destruktives Begehren nicht. Kate verzehrt sich in ihrer Sehnsucht nach dem tragisch verstorbenen, alleinerziehenden Vater. Darum kann sie auch keine tieferen Beziehungen zu Gleichaltrigen eingehen, sondern stürzt sich in unverbindliche Sexaffären. Muccino fragt nun: Wie kann die Tochter ihre Liebe zum Vater auf einen anderen Mann übertragen? In der Freud'schen Terminologie gesprochen: Wie bewältigt das Mädchen seinen ungelösten Ödipuskomplex? Nur, indem sie die schmerzliche Lücke annimmt, die der Verlust des Liebesobjekts aufreißt, indem sie Erinnerungsarbeit leistet. Der Film taucht die Erinnerung an traute Zweisamkeit am Schreibtisch des Vaters in goldfarbenes Licht: Er arbeitet an seinem neuen Buch, während sie ein Bild malt und Zeilen des Songs «Close to You» von den Carpenters mitsingt, der von ihrer grossen Liebe und ihrem Wunsch nach Nähe erzählt. Der Vater stimmt ein, sodass beider Gesang jetzt ihrer wechselseitigen Liebe gilt. Es ist die Urszene für seine Kreativität. Und es ist die Urszene des romantischen Liebesideals, das in der fürsorglichen, zärtlichen und tröstlichen Liebe von

Vater und Tochter entspringt. Sein adäquates Liebesobjekt findet es schliesslich in einem Mann, der dem Vater gleicht, im warmherzigen Cameron, der sich Kate langsam nähert und ebenfalls Schriftsteller werden will.

Mithin wandert ein Vater auf schmalem Grat, wenn er sich seiner Tochter nähert, ihr seine väterliche Liebe zeigen will. Wie kann er dabei die Generationschranken wahren, auch ohne sich im Schutz einer Maske bewegen zu müssen? Indem er sich ihr, wie in Athina Rachel Tsangaris *Attenberg* (2010) fürsorglich und emotional zuwendet, aber ihr zugleich die Grenzen der wechselseitigen Verbundenheit aufzeigt. Nur so kann aus der Tochter ein autonomer Mensch werden. Der alleinerziehende Vater, ein Architekt, ist todkrank. Wahrscheinlich spricht er auch deshalb so offen über existenzielle Themen, über Eros und Tod. Freimütig erzählt ihm die Tochter von ihren sexuellen Problemen. In dem in sachlichem Weiss gehaltenen Schlafzimmer liegt der Vater im Bett, Marina sitzt davor, ihre Füsse auf seiner Decke und beichtet ihm, dass sie es ekelhaft und abstossend findet, mit einem Mann zu schlafen. Demnach kann sie sich auch nicht vorstellen, dass ihr einziger Vertrauter Geschlechtsverkehr mit anderen Frauen hatte. Der Vater desillusioniert die Tochter. Er benennt klar die Kluft zwischen ihrem Begehren und seinem Begehren und damit die Fremdheit, die unterschiedlichen Erfahrungen der Geschlechter. So hilft er seiner Tochter, die Differenz anzunehmen, diese schliesslich mit ihrer Freundin und einem anderen Mann zu erkunden.

Aus der väterlichen Liebe erwächst besonders in aktuellen Filmen die Beziehungsfähigkeit der Tochter. Darum beleuchten sie die Verhaltensmuster der Väter kritisch und machen darin destruktive Muster für die weibliche Entwicklung aus. Manche imaginieren regelrechte Urszenenphantasien, von denen die Mütter ausgeschlossen sind. Sie verdichten die starken, auch bedrohlichen Gefühle zwischen dem jeweiligen Paar, die vom Altersunterschied, von Schicht wie von Normen und Geschlechterstereotypen kontrolliert werden. Es ist ein Sichannähern und ein Sichdistanzieren. Der Tochter in *Toni Erdmann* gelingt es, sich über alle Differenz hinweg mit der Sichtweise ihres Vaters zu identifizieren, wenn sie probierhalber sein Gebiss einsetzt. Die Perspektive des anderen Geschlechts ist aber vielleicht nie unverstellt zu haben. ×



The Daughter (2015) Regie: Simon Stone, mit Odessa Young

Eine einzigartige Sammlung zur Geschichte  
des Films in der Schweiz

Öffnungszeiten auf  
[www.cinematheque.ch](http://www.cinematheque.ch)

Katalog der Papierbestände:  
[caspar.cinematheque.ch](http://caspar.cinematheque.ch)

# 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)

Anzeige

expand the experience

# FILMEXPLORER

Anzeige



Nov 22, 2016 | Locarno

I, Daniel Blake  
Critic IT



Nov 17, 2016 | Winterthur

Mapplethorpe: Look at the  
Pictures  
Critic Tip EN



Nov 15, 2016 | Basel

Hieronymus Bosch | 2 Films  
Critic IT



Nov 13, 2016 | Winterthur

Marja Helander | Kurzfilmtage  
Winterthur  
Interview DE



Nov 12, 2016 | Winterthur

Salomé Lamas in Switzerland  
Critic Interview EN



Nov 11, 2016 | Genève

Apichatpong Weerasethakul in  
Geneva  
Critic Interview EN



Nov 10, 2016 | Genève

La mort de Louis XIV | Albert  
Serra  
Critic Interview FR



Nov 02, 2016 | Plan-les-Ouates

Gabriel Bonnefoy, Antonin  
Schopfer | Pipeline  
Interview FR

[WWW.FILMEXPLORER.CH](http://WWW.FILMEXPLORER.CH)

Alfred Hitchcock ist nicht nur der Master of Suspense, bei *Psycho* war es die Überraschung, mit der er mit den Zuschauern sein lustvolles Spiel trieb. Und wie vermied der Meister Spoiler?

## The Master of Twist

Wahrscheinlich haben nur wenige Regisseure das Vokabular, mit dem wir über Filme sprechen, so sehr geprägt wie Alfred Hitchcock. Insbesondere durch das Interview mit François Truffaut, dem Klassiker der Filmpublizistik schlechthin, hat der «Master of Suspense» Generationen von Cinephilen beeinflusst.

In diesem Ehrentitel taucht bereits einer der zentralen Hitchcock'schen Begriffe auf. Suspense ist bei Hitchcock mehr als bloße Spannung, vielmehr beschreibt er eine ganz bestimmte dramaturgische Konstellation: Wenn das Publikum mehr weiss als der Protagonist und deshalb antizipiert, was kommen könnte. Im Gespräch mit seinem Regiekollegen unterscheidet Hitchcock Suspense von Überraschung und führt zur Illustration ein seither oft zitiertes Beispiel an: Zwei Menschen führen ein harmloses Gespräch, wissen aber nicht, dass unter ihrem Tisch eine Bombe platziert wurde, die in einer Viertelstunde explodieren wird. Wenn der Zuschauer gleich viel weiss wie die Protagonisten, ist die Explosion für alle – Publikum wie Figuren – gleichermassen überraschend. Solche Schockmomente können durchaus wirkungsvoll sein, weit interessanter wird es in den Augen Hitchcocks aber, wenn der Zuschauer zu Beginn sieht, wie die Bombe gelegt wird. Nun weiss er um die Gefahr und fiebert mit der Handlung mit. Das zuvor noch banale Gespräch wird auf einmal aufregend, jede Handbewegung bedeutsam, da sie zur Entdeckung der Bombe führen könnte. Im einen Fall ist das Ergebnis fünfzehn Minuten Langeweile und zwei Sekunden Überraschung, im anderen eine Viertelstunde Hochspannung.

Die Lehre, die Hitchcock daraus zieht, ist aufschlussreich: Da Minuten voller Suspense einem kurzen Augenblick der Überraschung stets vorzuziehen sind, sollte das Publikum, wann immer möglich, informiert werden. Hier wird ein Verständnis von Kino sichtbar, das die unmittelbare Erfahrung des Moments höher einschätzt als den grossen erzählerischen Zusammenhang. Denn letztlich ist es im angeführten Beispiel egal, ob die Bombe am Ende hochgeht oder rechtzeitig entschärft wird; an der Spannung unterwegs ändert das wenig. Weil ihr Ausgang im Grunde das Uninteressanteste an dieser Szene ist, gibt es hier auch nichts zu spoilern.



Wie Hitchcock immer wieder betont, interessiert ihn die Manipulation der Gefühle der Zuschauer weit mehr als erzählerische Geschlossenheit oder Plausibilität. Bestes Beispiel hierfür ist *North by Northwest* – eine Aneinanderreihung glänzender filmischer Miniaturen mit ziemlich hanebüchener Handlung. So gibt es wahrscheinlich kaum eine aufwendigere und ineffizientere Art, jemanden zu töten, als ihn auf freiem Feld mit einem Flugzeug zu attackieren. Naheliegender wäre ein simpler Hinterhalt mit einer Pistole. Hitchcock hatte für derartige Wahrscheinlichkeitskrämerei, wie er es nannte, wenig Verständnis. Und er

hat recht behalten: Die Szene, in der Cary Grant vor dem Sprühflugzeug flüchtet, gehört zu den berühmtesten der Filmgeschichte.

Weil der Fokus bei Suspense auf dem Augenblick und nicht auf der Auflösung einer Szene liegt, ist er weitgehend spoilerresistent. Daraus folgt aber keineswegs, dass Hitchcock Spoilern gleichgültig gegenüberstand. Auf die Forderung, das Publikum stets zu informieren, folgt sogleich eine Einschränkung: Diese Regel gilt nicht, wenn die Überraschung einen Twist beinhaltet, wenn die unerwartete Wendung selbst der Höhepunkt des Plots ist.

Hitchcock war ebenso Meister des Twists wie des Suspense, er liebte es, das Publikum an der Nase herumzuführen und Erwartungen komplett zu unterlaufen. Am berühmtesten sind wohl die Twists von *Psycho*. Nach knapp der Hälfte des Films wird dessen vermeintliche Hauptfigur, die von Janet Leigh gespielte Marion Crane, kurzerhand niedergestochen. Und als sei das noch nicht genug, offenbart der Film am Ende, dass wir die ganze Zeit hindurch an der Nase herumgeführt wurden. Norman Bates und nicht etwa seine Mutter ist Marions Mörder.

Der zweite Twist ist mittlerweile so sehr zum Klischee geronnen, dass er eigentlich fast nur noch in parodistischer Weise eingesetzt werden kann. Bei Erscheinen des Films war er allerdings noch neu und Hitchcock entsprechend erpicht darauf, ihn zu bewahren. Der Trailer zu *Psycho* ist diesbezüglich ein kleines Meisterstück: Hitchcock selbst führt darin durch das Bates'sche Anwesen und erklärt, wo Morde stattfinden und Beweismittel vernichtet werden. Er scheint alle wichtigen Szenen vorwegzunehmen, lässt aber jeweils das Entscheidende aus.

Aus Angst, dass die Pointe des Films vorzeitig bekannt werden könnte, wurden den Darstellern jegliche Interviews untersagt. Selbst die sonst üblichen Vorabvorführungen für die Presse wurden gestrichen, und Kinobetreiber waren angehalten, nach Vorstellungsbeginn niemanden mehr in den Saal zu lassen. Ob diese Massnahmen tatsächlich alle der Vermeidung von Spoilern dienten oder ob Hitchcock hier ganz einfach cleveres Marketing betrieb, steht freilich auf einem anderen Blatt.

Simon Spiegel

→ Der Originaltrailer von *Psycho* (1960): <https://youtu.be/PS8H3rg5GfM>

# Kinovamp

Maggie Cheung, die Grande Dame des Hongkongkinos, mag kein typischer Kinovamp sein; Regisseur Olivier Assayas ist dennoch ihren Reizen erlegen und hat ihr Irma Vep auf den Leib geschrieben. Darin zieht sie der Femme fatale allerdings sanft die Zähne.

## Maggie Cheung

Mit *Les vampires* schuf Regisseur Louis Feuillade 1915/16 eine äusserst erfolgreiche, siebenstündige und zehn Episoden umfassende Filmserie. Der Kinofilm in Serienform basierte anfänglich vor allem auf Vorlagen der Unterhaltungsliteratur und war einige Jahre zuvor in den USA populär geworden. Feuillade selbst hatte bereits zwischen 1913 und 1914 mit der Verfilmung von fünf Episoden der Groschenromanserie «Fantômas» das französische Publikum in Scharen in die Kinos gelockt. Der spektakuläre Erfolg wurde vom Beginn des Ersten Weltkriegs unterbrochen. Trotzdem realisierte, wenn auch mit bescheideneren Mitteln, Feuillade für das Produktionshaus Gaumont die nächste Filmserie: *Les vampires* basierte sogar auf einem Originaldrehbuch, das der Regisseur selbst verfasste.

Die Vampire sind in diesem Werk indes keine blutsaugenden Ungeheuer, sondern nur ein ungeheuerlicher Geheimbund, eine Verbrecherbande, die Paris in Angst und Schrecken versetzt. Ihre Muse und anfängliche Komplizin ist eine mysteriöse Kabarett-sängerin mit dem bezeichnenden Namen Irma Vep. Hier ist das Anagramm (von «vampire») nun angebracht: Mit pandabärg geschminkten Augen, betörenden Reizen und einem bald zum Fetisch gewordenen schwarzen Catsuit, das sie bei ihren nächtlichen Raubzügen überstreifte, wurde sie beim Publikum zum Prototyp der Femme fatale, der jeder hormongefüllte Kerl zum Opfer fallen muss. Und das etwa zeitgleich mit Theda Bara, die auf der anderen Seite

des Ozeans als Erste in der Vamp Hall of Fame Einsitz nahm (siehe Kinovamp I, Filmbulletin 6/2015).

Potenziert wurde diese Aura ruinös verlockender Weiblichkeit noch durch die Tatsache, dass Irma Vep von der Vaudeville-Darstellerin und späteren Regisseurin und Journalistin Musidora gespielt wurde, die bei ihren öffentlichen Auftritten das Vamp-Image ihrerseits innig und mit Kalkül pflegte. Musidora wurde dann auch zu einer der Musen der surrealistischen Bewegung, in deren Tummelfeld unbewusster Triebhaftigkeit sie natürlich formidabel passte. Wunderbar auch die Anekdote vom berühmten und gestrengen Pariser Polizeipräfekten Louis Lépine, der *Les vampires* aufgrund seiner moralschädigenden Erotik aus den Kinos verbannte. Nachdem Musidora ihn persönlich aufgesucht hatte, liess er den Film wieder zu. Er sei doch ein sehr charmanter Mann, berichtete sie mit einem Lächeln der Presse später nur. Hmm.

Solche Berichte wabern wahrlich an den Grenzen der Kolportage, doch da sie so schön sind und bestens zum Thema Vamp passen – das fast unausweichlich immer in den Bereich des Mythischen ausfranst – wollen wir auf dieser Schiene weiterfahren: Da war ein französischer Regisseur namens Olivier Assayas, so ein richtiger Intello, der, wie berühmte Regiekollegen vor ihm, zunächst bei den «Cahiers du cinéma» als Filmkritiker arbeitete. Er brachte seine Liebe für den asiatischen und besonders den Kungfufilm in die Zeitschrift mit ein, kuratierte



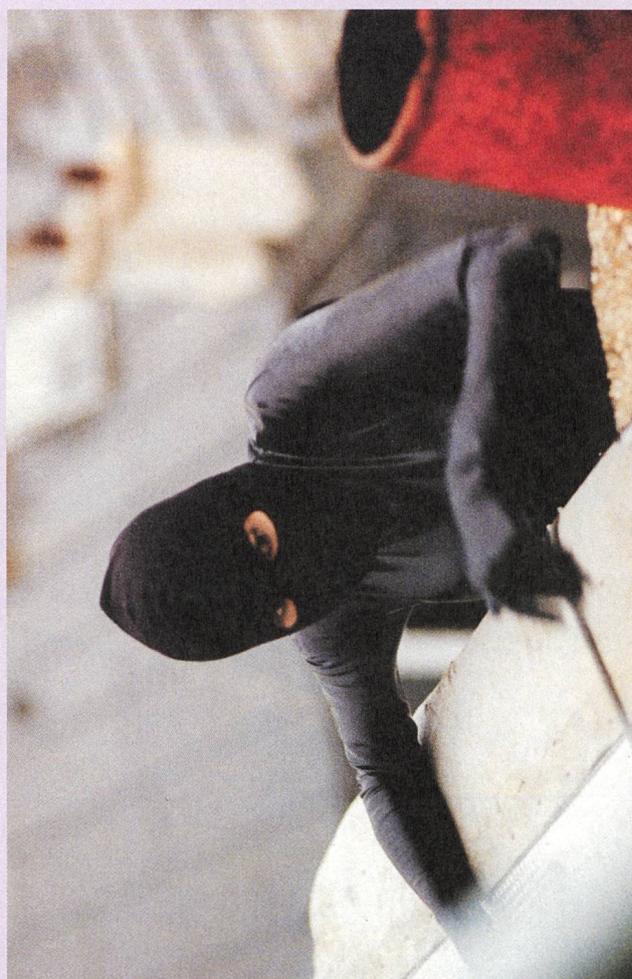
Sondernummern zum Filmschaffen aus Hongkong, Taiwan oder Japan. Ab 1986 drehte er selbst Filme, doch sein Interesse für das fernöstliche Kino riss nicht ab. Offensichtlich fand er auch an der Schauspielerin Cheung Man Yuk, im Westen als Maggie Cheung bekannt, Gefallen, die dank einer Schönheitskonkurrenz zum Film kam, sich dann aber schnell als erstaunlich gute und viel beschäftigte Schauspielerin im Hongkongkino etablierte.

Hier wären wir wieder bei den Musen und der Kolportage: Ganz ungefragt schrieb Assayas – so berichteten uns Quellen, die ich hier nicht nennen will – das Drehbuch von Irma Vep Maggie Cheung auf den schönen Leib. Er flog damit nach Hongkong und bot es der überraschten Schauspielerin an. Der Plan ging auf: Cheung, die zwar keine Filme von Assayas kannte, reizte es trotzdem, in Europa zu drehen, um mal eine ganz andere Rolle zu verkörpern. Er ging sogar sehr gut auf: Der Film wurde 1996 zum bis dato grössten Erfolg von Assayas, und zwei Jahre später heiratete der Regisseur seine Muse.

Irma Vep bewegt sich in so mancher Weise in Schwellenbereichen und Gegensätzen. Er trägt Spuren der Komödie und ist doch auch ernsthaft. Er positioniert sich zwischen fiktionalen und dokumentarischen Ansätzen, bedient die Traumwelt Film ebenso wie die Realität darum herum, eine, die ganz offensichtlich autobiografische Züge des Regisseurs trägt – ein französischer Kritiker beschwert sich im Film gegenüber Maggie Cheung, die sich selber spielt, der französische Autorenfilm sei ein Nabelschnurkino, nur mit sich selbst beschäftigt. Irma Vep ist selbstredend Hommage an den französischen Stummfilm und zugleich an das kommerzielle Hongkongkino, das vom eben genannten Kritiker im Film wiederum ad absurdum gelobt wird. Der Film pöbelt genüsslich ausgiebig das französische Autorenkino an, zu dessen huldigenden Sprachrohr er sich dann im nächsten Moment wieder macht. Er türmt solche Berge an (Selbst-)Ironie auf, dass er sich mühelos und jederzeit dahinter verstecken kann.

Und wo bleibt dabei die Femme fatale? Ihr geht es nicht anders: Sie ist da und eben auch nicht. Sie ist vorhanden als These und Antithese. Cherchez la femme (fatale). Cheung kommt nach Paris, weil der alternde Regisseur René Vidal, der längst seinen künstlerischen Zenit überschritten hat, eine neue Version von Feuillades Klassiker drehen will – Vidal wird von Jean-Pierre Léaud gespielt, was wiederum eine Hommage an Truffauts *La nuit américaine* ist, einen weiteren Film über das Filmemachen. Vidal ist offensichtlich überwältigt von der erotisch-exotischen und etwas gefährlichen Anziehungskraft der Hongkongerin, die ihm Filme wie *Heroic Trio* (Johnny To, 1993) vermittelt: Nur sie könne eine zeitgenössische Irma Vep sein, beteuert er, denn sie sei anmutig, mysteriös, schön, magisch und modern.

Diese Anziehungskraft ist nur insofern (etwas) fatal für ihn, als seine Filmcrew die chinesische Besetzung nicht so recht nachvollziehen kann, oder besser, gar nicht gross hinterfragt, da man im französischen Kunstkino dem Schöpfergott Regisseur zu folgen



hat. Auch bei Vidal selbst gerät der Kreativprozess ins Stocken, und er gesteht seiner exotischen Muse kleinlaut, er sei wohl mehr an ihr interessiert als an ihrer Figur. *Ça alors!*

Und Maggie Cheung selbst zeigt für einen echten Vamp erstaunlich wenig Biss. Sie ist geduldig, konziliant, bleibt dem Regisseur treu und bewahrt trotz Dauerkrise auf dem Set ruhig Blut. Wer sich hingegen genüsslich gegenseitig zerfleischt, sind alle anderen der Crew um sie herum. Immerhin, als das Filmprojekt endgültig zu zerbröckeln droht, schlüpft die liebliche Maggie eines Nachts, in einer Mischung aus Langweile und spielerischer Selbstfindung in das sonst verhasste, weil zu eng sitzende Catsuit und macht sich in ihrem Hotel auf räuberische Pirsch. Zumindest zeigt sie damit Ansätze von Verruchteit. Doch für eine echte Bekehrung zum Vamp ist es längst zu spät. Diesem Wunsch- und Albtraum des Patriarchats hat sie eigentlich schon am Anfang des Films jeglichen Wind aus den Segeln genommen, als sie, die Figur der Irma Vep kommentierend, ganz beiläufig fragt: «O.K., she has no morals. Is that a problem?» *Au revoir, femme fatale.* Till Brockmann

- «Here She Come! Kinovamp»  
Eine Filmreihe zu hundert Jahren Kinovamp
- Donnerstag, 5. Januar 2017, 20 Uhr, Lichtspiel Bern  
Freitag, 13. Januar 2017, 20.15 Uhr, Kino Cameo, Winterthur

# Close-up

Wenn sich in Georges Franjus *Les yeux sans visage* das transplantierte Gesicht zersetzt, erinnert es an die fragile Materialität des Zelluloidfilms. Auch der Film ist ein Körper, der sich mit den Augen abtasten lässt.

## Face to Face



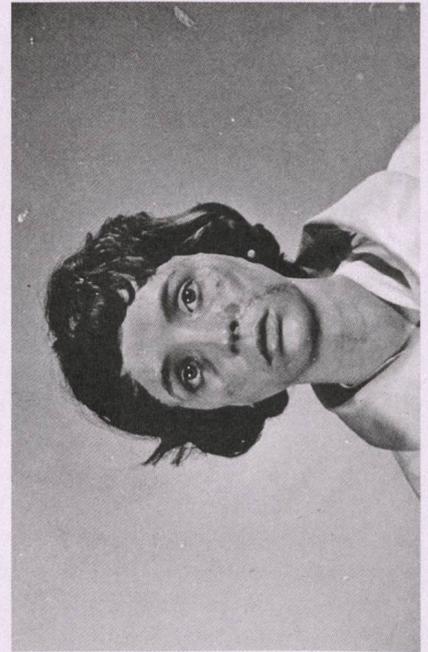
«Auf einmal breitet die Leinwand ein Gesicht aus, das Schauspiel beginnt, mich vertraulich und unmittelbar anzusprechen. Eine Hypnose. [...] Nie hat ein Gesicht sich mir so zugewendet. Immer noch näher presst es sich an mich, und ich folge ihm, von Angesicht zu Angesicht. Es ist nicht einmal wahr, dass Luft zwischen uns ist. Ich verschlinge es. Es ist in mir wie ein Sakrament. Maximale Schärfe des Sehens», schreibt Jean Epstein über die Grossaufnahmen, die «Grossissements» des Kinos, und wird die hier emphatisch beschworene Hypnose in *La chute de la maison Usher* sogleich selbst praktizieren: Wenn dort der wahnsinnige Roderick Usher mit starrem Blick sich frontal immer mehr der Kamera nähert, beginnt das Antlitz seiner Schwester Madeleine sich in Überblendungen zu vervielfachen.



In Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* geraten wir selbst in jene Trance, in der der Somnambule Cesare sich befindet, wenn er die Augen aufschlägt und uns anblickt. Und in Paul Lenis *The Last Warning* wimmeln die Bilder von Masken und falschen Köpfen, und das Gesicht einer alten Frau wird von Spinnweben zugeklebt. Hypnotisiert von Gesichtern gehen wir dem Film ins Netz. Ausgerechnet diese drei Filme zeigten Georges Franju und Henri Langlois in der ersten Veranstaltung ihres Filmclubs Le Cercle du Cinéma, aus dem später die Cinémathèque française hervorgehen sollte.

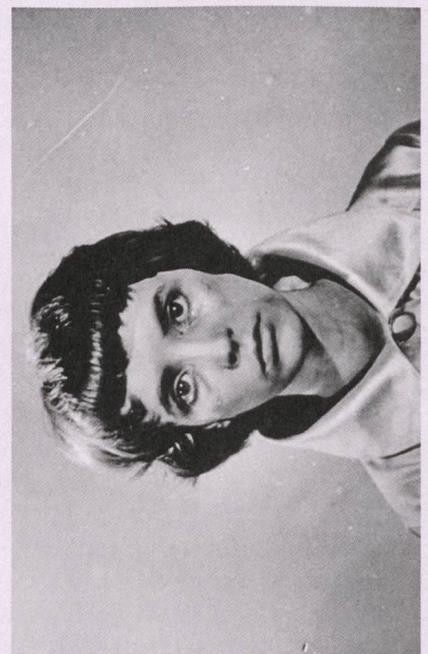
Franju wird 1960 dann dem Gesicht einen eigenen Film widmen, auch wenn dessen Titel *Les yeux sans visage* zunächst das Antlitz zu negieren scheint. Doch wo es Augen ohne Gesicht gibt, muss es umgekehrt wohl auch Gesichter ohne Augen geben. Der Chirurg Dr. Génessier löst in seinem dunklen Haus ausserhalb von Paris von den Köpfen junger Frauen die Gesichtshaut ab, um diese anschliessend dem Kopf seiner von einem Autounfall entstellten Tochter Christiane anzupassen. In solch plastischer Chirurgie wird man unschwer Kinopraxis erkennen. Auch der Regisseur zieht quasi mit dem Skalpell seiner Kamera den Akteuren die Gesichtshaut als Film ab, um sie später auf dem Operationstisch des Cutters neu zusammenzunähen. Kino macht Transplantation, 24 Mal pro Sekunde. Das so entstehende Antlitz des Films kann freilich nur für dessen beschränkte Laufzeit Bestand haben. Das bewegte Bild kann nicht anhalten, sondern muss weiterlaufen, so ist es medientechnisch festgelegt. Auch das neue Gesicht von Dr. Génessiers Tochter hat nur kurze Zeit Bestand.

«C'est raté», weiss der Arzt bereits, während die Patientin noch ihr makellostes Antlitz vor der Kamera hin und her wendet. Dann gefriert ihre Bewegung zum Standbild, das mit einer Fotografie Christianes wie aus einem ärztlichen Handbuch überblendet wird. Danach folgt eine zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste Aufnahme. Aus dem Off dazu die Stimme des Vaters:



«Eine Woche nach der Transplantation, erste Pigmentflecken zeigen sich.» Danach: «subkutane Knötchen», «Nekrose des transplantierten Gewebes» und schliesslich «Ablösung der Haut und Anzeichen von Infektion. Das Transplantat muss wieder entfernt werden.» Schwarzblende.

Franju zeigt uns diese Selbstzerstörung des Gesichts als Folge von Standbildern, als kleinen Fotofilm im



Film. Das ist paradox und passend zugleich. Fotografie zeichnet sich ja dadurch aus, dass sie die Zeit anhält und die Porträtierten so bewahrt, wie sie im Moment der Aufnahme aussahen. Hier jedoch fungieren die Fotos als Dokumentation eines stetigen und nicht aufzuhaltenden körperlichen Zerfalls. Indem er den Film zum Fotoman abbremsst, deckt Franju wieder auf, woraus das Gewebe des angeblich bewegten Films in Wahrheit gemacht ist: aus starren Einzelbildern, aus unbeweglichen Mienen.

Er habe sie nie verstanden, die bewegungslosen Grossaufnahmen, schreibt Jean Epstein, denn sie würden mit der Bewegung doch genau das opfern, was sie eigentlich ausmache. Die Bewegung, so scheint Franju ihm zu antworten, war ja immer nur fingiert, nur eine Maskerade, hinter der sich jene starren Kader verstecken, aus denen der Filmstreifen tatsächlich besteht. Die Sequenz aus *Les yeux sans visage* über das Misslingen einer Operation erweist sich als chirurgischer Eingriff in den Körper des Films, der dessen fotografisches Antlitz freilegt.

Wie sehr es in dieser Sequenz über das zerfallende Gesicht Christianes auch um die fragile Materialität des filmischen Mediums geht, zeigen vor allem jene Details, die so gar nicht beabsichtigt gewesen sein dürften: Anders als die bewegten Bilder davor und danach zeigen die Fotografien dieser Bilderfolge zahllose Flecken und Kratzer. Das mag den dokumentarischen Effekt dieser Bilder verstärken. Zugleich aber weisen sie damit genau jene Spuren auf, die der Chirurg auch auf dem Antlitz seiner Patientin entdeckt. Die Pigmentflecken und Hautknötchen, die Ablösungen und

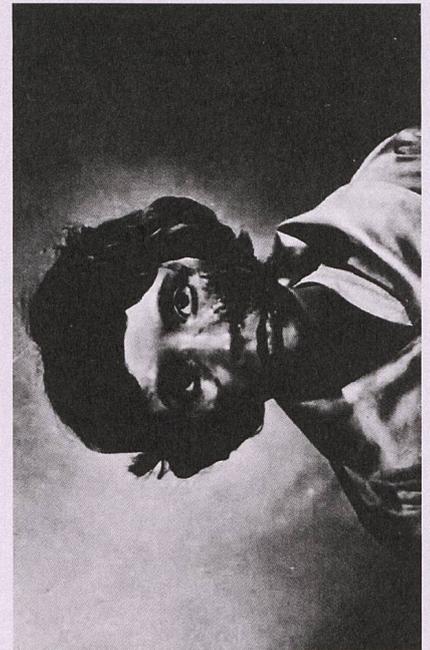


Infektionen, sie zeigen sich nicht allein im Gesicht Christianes, sondern als leichte Bildstörung auch im Fotomaterial selbst. Die weissen Punkte und Schlieren, die Haarlinien und Schmutzflecken zeigen an, dass auch der Körper des Films der Verwesung unterliegt. Fatal wäre es, Restauratoren kämen auf die Idee, diese Bilder verbessern zu wollen, indem sie solche scheinbaren Fehler kurzerhand wegretruschierten. Obwohl zufällige, einzig dem Film- und Fotomaterial geschuldete Erscheinungen zeigen die subtilen Bildstörungen doch exakt, worum es in dieser Sequenz auch geht: dass auch die Gesichtshaut des Zelluloids lebendig ist, was freilich heisst, dass sie sich nicht bewahren kann, sondern dass sie mit der Bewegung zugleich auch der eigenen Auflösung ausgesetzt ist.

Filme sehen, argumentiert Laura Marks in «The Skin of the Film», sei auch als haptische Visualität zu begreifen, «als würde man einen Film mit seinen Augen betasten». Das optische Betasten von Körpern und Gesichtern, das Streicheln des Auges der Haut des Films weckt in unseren Körpern auch Erinnerungen an uns widerfahrene Berührungen und Verletzungen.

Umgekehrt aber hat der Film auch einen Körper, der mit jeder Vorführung kleine Kratzer und Narben davonträgt, der reissen und verbrennen kann und dem Chemikalien das Gesicht verätzen. Alte Filmkopien, wenn allzu oft vorgeführt, sind irgendwann so zerschunden und ausgebleicht, dass sie unansehnlich werden. Das Antlitz des Films wird während der Vorführung zerstört und zugleich laufend reanimiert. Wenn wir im Kino sitzen und das Bild von der Leinwand auf uns zurückstrahlt, legt sich das Gesicht des Films über das unsrige. Die Haut des Films schürft unsere Augen, unsere Augen ritzen seine Haut. Nicht nur bei Georges Franju sind wir selbst freiwillige Patienten einer mysteriösen Transplantation, von Vorführung zu Vorführung, von Ansicht zu Angesicht.

Johannes Binotto



→ *Les yeux sans visage*  
01:02:08–01:02:51

Regie: Georges Franju; Buch: Georges Franju, Jean Redon, Pierre Boileau, Thomas Narcejac, Claude Sautet, nach dem gleichnamigen Roman von Jean Redon; Kamera: Eugen Schüfftan; Schnitt: Gilbert Natot; Make-up: Georges Klein; Musik: Maurice Jarre. Darsteller (Rolle): Pierre Brasseur (Dr. Génessier), Edith Scob (Christiane Génessier), Alida Valli (Louise). Produktion: Champs-Élysée Production, Lux Film. Frankreich, Italien 1960; Schwarzweiss; Dauer: 85 Min.

Truly fictitious

## Von Flitterwochen und schlafenden Monstern

EXT. FILMSET – TAG

**ORSON** besucht ja eigentlich keine Filmsets. Aber heute ist eine besondere Gelegenheit: Denn sein Drehbuch hat den Weg durch den europäischen Koproduktionsirrgarten gemacht und wird nun als schwedisch-schweizerisch-polnische Koproduktion in der Nähe von Göteborg gedreht.

So betrachtet er sich das Treiben um ihn herum: Eine Crew aus umtriebigen Frauen und Männern in coolen Outdoor-Jacken in Schwarz wieseln im Dekor. Unabdingbare Heinzelmännchen, ohne die nichts gehen würde. Das Setting zieht allerdings sein Interesse auf sich: Die Hauptdarstellerin (skandinavische Star) in Mode der Achtziger, die Statisten in den NVA-Uniformen (Kalter Krieg), und der Trabi am Grenzübergang (es war wohl billiger, den Eisernen Vorhang an Schwedens Westküste nachzubauen) ... Denn es ist ihm eine sehr vertraute Welt. Und wenn die Szene läuft, kennt Orson jeden Satz aus dem Mund der Schauspielerin im Voraus. Er hat das alles hier erfunden. Aber dennoch könnte er gerade nicht unbeteiligter sein.

Es scheint ausserdem noch lange nicht weiterzugehen. Also geht Orson zum Catering, um die Kaffeemaschine auszuprobieren. Dort bedient er sich. Und neben ihm tut eine junge FRAU dasselbe.

Da stürmt der REGISSEUR vorbei und ruft den beiden nach (in Englisch):

**REGISSEUR** Ah, ihr habt euch schon gefunden!

*Und dann ist er auch schon wieder weg, eingetaucht im Gewusel von Cast und Crew. Orson blickt die Frau verwundert an. Die blickt zurück. Ebenso verwundert. Beide lächeln etwas verlegen. Dann fasst sich Orson ein Herz und eröffnet das Gespräch (auch in Englisch):*

**ORSON** Ich habe das Drehbuch geschrieben, hierzu.

*Orson macht eine ausladende Handbewegung in Richtung Setting. Er versucht, lässig zu wirken, denn normalerweise bleibt ein Drehbuchautor am Set unerkannt und wird eher vom Produktionsassistenten zu den Gaffern auf der anderen Seite des Zauns geschickt. Sein Gegenüber aber reagiert erleichtert:*

**EDITORIN** Oh, und ich mache die Montage.

*Jetzt entspannt sich Orson nun auch etwas. Zumindest wird er nicht weggeschickt. Und der charmante polnische Akzent tut das Seine ...*

**ORSON** Freut mich. Man trifft sich sonst ja nie.

**EDITORIN** Liegt wohl in der Natur der Sache.

**ORSON** Komisch eigentlich, oder? Wenn man davon ausgeht, dass ein Film im Grunde dreimal neu gemacht wird: Zuerst wird er geschrieben –

**EDITORIN** Dann wird er gedreht – **ORSON** Und dann wird er geschnitten.

**EDITORIN** O.k. Aber wir schneiden nichts mehr, ist ja alles digital jetzt.

*Man versteht sich. Beide rühren in ihrem Kaffee.*

**ORSON** Eigentlich haben wir ja denselben Job.

**EDITORIN** Haben wir?

**ORSON** Es geht doch bei uns beiden um narrative Struktur, also die Geschichte aus ihren Einzelteilen zusammenzubauen.

**EDITORIN** Aber ich habe kein weisses Blatt. Ich kriege einen Haufen Material. Das hier!

*Damit nickt sie auf das Gewusel des Filmsets.*

**ORSON** Aber das ist dann auch noch keine Geschichte.

**EDITORIN** Nein. Aber sie steckt da drin, hoffentlich. Ich kann nicht

gegen das Material schneiden – sorry, editieren.

**ORSON** Aber den Film dahinter musst du erkennen.

**EDITORIN** Na ja. Und die Absicht, das Thema und die Emotionen dahinter auch. Und dann sichtbar machen. Das ist manchmal eine ganz schöne Fummelei.

**ORSON** Dann haben wir doch etwas gemeinsam: Schreiben ist auch Fummelei, manchmal.

**EDITORIN** Sind aber immer noch nicht meine Ideen.

*Der Regisseur schnauzt gerade laut über den Platz. Irgendwas funktioniert nicht. Dann, mit Blick zum Regisseur:*

**ORSON** Noch etwas, das wir gemeinsam haben.

**EDITORIN** Zuweilen sitzt neben mir dann eine Regie und besieht sich das Material wie ein Bräutigam seine frisch Angetraute – und zwar nach den Flitterwochen.

**ORSON** Ah ja?

**EDITORIN** Na ja, er hat einmal Ja gesagt, und nun sitzt er da mit dem ungeschnittenen Material, seinem fragmentierten Traum ... wie ein frischgebackener Ehemann, der nun allmählich die Zicken und Marotten seiner Ehefrau bemerkt.

**ORSON** Filme machen ist wie schlafende Monster wecken.

**EDITORIN** Dann klopf man dem Regisseur aufmunternd auf die Schulter, macht sich an die Arbeit und manipuliert so lange, bis keiner mehr was merkt ... Filmmagie – «Click» – und alles wird wieder eins.

**ORSON** Das sind überhaupt die schönsten Momente, wenn man sich den Film selber erzählt und das Hacken in die Tastatur dabei vergisst.

**EDITORIN** Und dann kommt irgendwann die Scheidung.

**ORSON** Bitte!?

**EDITORIN** Deadline. Irgendwann müssen wir alle loslassen.

**ORSON** Na ja, ich gebe meine Drehfassung ab – und hoffe das Beste.

**EDITORIN** Zumindest kann ich zu 99 Prozent sicher sein, dass der Film so im Kino gezeigt wird, wie ich ihn gesehen habe.

**ORSON** Hm. Vielleicht doch nicht ganz derselbe Job.

*Drüben ruft einer: «Alles auf Anfang!» Und die beiden gehen automatisch, wortlos in Richtung Filmset los. Gleich wird gedreht.*

Uwe Lützen

S. 28

I, Daniel Blake  
von Ken Loach  
Susie Trenka

S. 29

«Die Hoffnung liegt  
im Zorn»  
Gespräch mit Ken Loach  
Mariama Balde

S. 31

Juste la fin du monde  
von Xavier Dolan  
Philipp Brunner

S. 32

Quand on a 17 ans  
von André Téchiné  
Philipp Stadelmaier

S. 35

Aquarius  
von Kleber Mendonça Filho  
Patrick Straumann

S. 37

The Salesman  
von Asghar Farhadi  
Marian Petraitis

S. 38

Safari  
von Ulrich Seidl  
Till Brockmann

S. 40

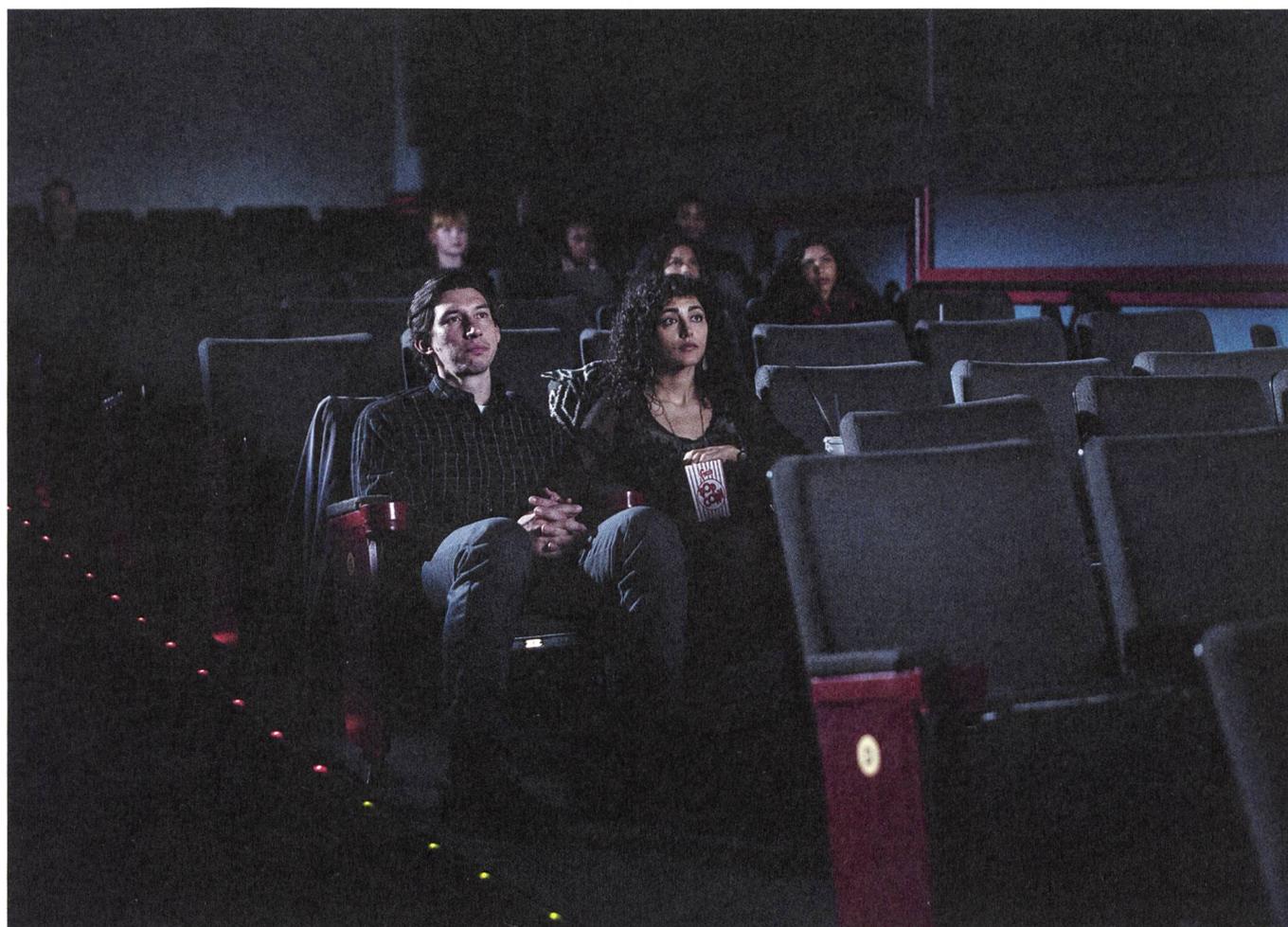
Love & Friendship  
von Whit Stillman  
Dominic Schmid

S. 42

Paterson  
von Jim Jarmusch  
Simon Spiegel

S. 45

Nocturnal Animals  
von Tom Ford  
Lukas Foerster



Paterson (2016) Regie: Jim Jarmusch

# I, Daniel Blake



Ken Loach hat nach seinem letzten Film nochmals einen letzten Film gemacht und ist damit ganz zu seinen Anfängen zurückgekehrt: zu einem engagierten Film, der an die Menschlichkeit appelliert.

## Ken Loach

«Können Sie mehr als 50 Meter weit gehen?» «Können Sie Ihren Arm hochheben, als ob Sie einen Hut aufsetzen würden?» Mit solchen und ähnlichen Fragen wird Daniel Blake zu Beginn von Ken Loachs Film von einer Beamtin gelöchert. Der seit einem Herzinfarkt auf Sozialhilfe angewiesene 59-jährige Schreiner verliert bald die Geduld mit der standardisierten Frageprozedur, bei der sein Herzproblem offenbar nicht vorgesehen ist. Die Dialogszene, die sich zunächst nur hörbar während der Credits auf schwarzem Hintergrund abspielt, macht die grundlegende Dichotomie des Films sofort klar: System gegen Mensch, Rationalisierung gegen Individualität. Und es ist wohl kaum ein Zufall, dass Daniel Blakes Gesundheitsproblem ausgerechnet das Herz ist, denn an dieses appelliert auch der Film unmissverständlich.

Das Resultat der Gesundheitsbefragung: Blake erreicht nur 12 der 15 Punkte, die für eine weitere Auszahlung der Unterstützungsgelder nötig sind. Doch seine Ärztin erklärt ihn für weiterhin arbeitsunfähig. So hat er die Wahl zwischen einer Berufung gegen den Entscheid einerseits und Arbeitslosenunterstützung andererseits, wobei er letztere freilich nur erhält, wenn er ernsthafte Bemühungen bei der Stellensuche nachweisen kann. Es ist eine Wahl, die keine ist: Eine Stelle darf Blake aus gesundheitlichen Gründen nicht annehmen, und seine Bemühungen um einen Berufungstermin laufen wiederholt ins Leere. Immer wieder schieben Beamte die Verantwortung auf den «decision maker» ab, jene anonyme und unzugängliche

Macht, die gesetzeskonform und gleichgültig über das Schicksal der Menschen entscheidet (in den deutschen Untertiteln weniger treffend mit «Sachbearbeiterin» und «Begutachter» wiedergegeben). Schon früh auf seiner Odyssee begegnet der veritwete Daniel der alleinerziehenden jungen Mutter Katie, die von den Sozialbehörden aus London ins billigere Newcastle verpflanzt wurde und vom Hunger an den Rand der Verzweiflung getrieben wird. Fortan greifen sich die beiden Arbeitslosen gegenseitig unter die Arme, während sie gegen eine fast schon kafkaesk anmutende Bürokratie ankämpfen.

*Dave Johns* und *Hayley Squires* agieren unaufdringlich glaubwürdig als Daniel und Katie, die auch unter widrigsten Umständen versuchen, ihre Würde zu bewahren. Ebenso unaufgeregt wie eindringlich erzählt Loach die Geschichte dieser zwei Vertreter des Prekariats. Schnörkellos inszeniert er ihre graubraune Umgebung aus trostlos-sterilen Büros, baufälligen Wohnungen und unwirtlichen Strassen. Dabei verzichtet er auf Begleitmusik und auf jegliche auffälligen filmischen Effekte. Dass noch eine andere Welt existiert, wird nur gelegentlich angedeutet, etwa wenn Schaufenster im Hintergrund für Luxusprodukte werben.

Zyniker mögen Loachs naturalistisches Sozialdrama als einseitig, plump und polemisch abtun. Der Film trägt seine unverblünte Kritik an der Unmenschlichkeit des Systems ohne die geringste Ironie oder Distanz vor und unternimmt keinerlei Anstrengung, irgendetwas zu relativieren. Armut und Hunger existieren auch in reichen Ländern, schuld ist der Staat, und die einzige Hoffnung liegt in zwischenmenschlicher Solidarität. So simpel diese Botschaft auch daherkommt, so wenig lässt sich dagegen einwenden. Gewiss hat der Film einige Schwachstellen in Dialog und Figurenzeichnung. So wird Blakes Unbeholfenheit im Umgang mit Computern etwas zu häufig bemüht. Und wenn er beim Arbeitsamt beteuert, er hätte sein Bestes getan, und die Beraterin eiskalt entgegnet, das sei nicht gut genug, so wirkt das auf den ersten Blick hölzern und übertrieben – bis man erfährt, dass das britische Sozialsystem tatsächlich geradezu darauf angelegt ist, nicht zu funktionieren. Angestellte sind gezwungen, möglichst viele «Klienten» zu sanktionieren – sprich, ihnen die Gelder zu kürzen – unter welch absurden Vorwänden auch immer. Loach hat für seinen Film ausgiebig recherchiert, und Stimmen von Betroffenen, die die Wirklichkeitsnähe seiner Darstellung bestätigen, sind leicht zu finden. Dass in der Realität wohl nicht alle Sozialhilfebezüger so sympathisch sind wie Dan und Katie, schmälert die Relevanz und Aktualität von Loachs leidenschaftlicher Gesellschaftskritik nicht. Ohne übermässig auf die Tränendrüsen zu drücken, vermag der Film zu bewegen und erinnert uns daran, dass das Persönliche immer auch politisch ist. *I, Daniel Blake* ist ein weitgehend überzeugender, inständiger Appell an die Menschlichkeit – mit Herz. Susie Trenka

→ Regie: Ken Loach; Buch: Paul Laverty; Kamera: Robbie Ryan; Schnitt: Jonathan Morris. Darsteller (Rolle): Dave Johns (Daniel Blake), Hayley Squires (Katie), Dylan McKiernan (Dylan), Briana Shann (Daisy), Kate. Produktion: Sixteen Films, Why Not, Les Films du Fleuve. GB, F, B 2016. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Filmcoopi



Hayley Squires und Dave Johns



I, Daniel Blake Regie: Ken Loach

## «Die Hoffnung liegt im Zorn»

### Gespräch mit Ken Loach

Filmbulletin *Sie waren ein Pionier, gehörten zu den Ersten, die mit der Kamera aus den Studios auf die Strasse gingen. Wie kam es dazu?*

Ken Loach All dies scheint mir sehr weit zurückzuliegen ... Ich habe bei der BBC angefangen, als man noch mit Muskelkraft riesige elektronische Kameras rumschob. Alles wurde inszeniert, und man bewegte sich von Dekor zu Dekor, wie im Theater. Nach einiger Zeit hatte ich Lust, auf die Strasse zu gehen, wollte ganz einfach mit dem richtigen Leben in Kontakt

sein. Der erste Fernsehfilm, den wir mit der Kamera auf der Schulter drehten und wo wir der Handlung hinterherrennnten, wurde in vier Tagen draussen und einem Tag im Studio gedreht. Die Verantwortlichen waren wütend, weil sie grosse Mühe hatten, den Film zu montieren. Schliesslich gelang es ihnen. Das Befriedigendste daran war zweifellos das Gefühl von Freiheit, das wir während der Dreharbeiten verspürten.

Im Anschluss an *Cathy Come Home* (1966), der das immer prekärer werdende Leben einer Familie schildert, haben uns Regierungsbeamte empfangen und uns dafür gedankt, dass wir ihnen die Augen für eine bestimmte Wirklichkeit geöffnet hätten. Ich erinnere mich, dass ich sie ganz unschuldig und naiv gefragt habe, was sie denn für diese Art von sehr realen Fällen tun könnten. Sie haben uns nett und geduldig erklärt, was für Hindernisse zu überwinden wären, um zu einer befriedigenden Lösung zu gelangen. Da habe ich gelernt, dass Lösungen nicht von den Leuten kommen, die uns regieren. Das war eine echte Lektion.

*Diese Fernsehfilme zeigten Wirkung. Könnte man heute mit einer Rückkehr zum Fernsehen ein grösseres Publikum als mit dem Kino erreichen?*

Heutzutage schnappt sich das Fernsehen viele Filme und bringt sie von der Leinwand auf den kleinen Bildschirm. Was das Programm angeht, hat sich das Fernsehen sehr verändert, vor allem wegen der Kontrolle der Inhalte. Dannzumal konnte man eine Sendung machen und wurde anschliessend zensuriert. Heute verhindert eine ganze Reihe von Schranken im Prozess der Programmentwicklung, dass Sie den Film Ihrer Wahl machen können. Für mich handelt es sich dabei um eine Form von Zensur.

*I, Daniel Blake zeichnet den Weg eines Mannes in den Sechzigern mit gesundheitlichen Problemen, der zum ersten Mal in seinem Leben gezwungen ist, sich an die Sozialhilfe zu wenden. Er begegnet einer alleinerziehenden Mutter in prekären Verhältnissen. Wie Sie im Film zeigen, liegt das Heil in der Solidarität zwischen den Individuen.*

Ja, ich glaube sehr an diesen Wert. Das ist die Essenz des Kampfs der arbeitenden Klassen. Die Leute können aufbegehren, sich gegenseitig helfen. Und man weiss, dass diejenigen, die wenig haben, oft grosszügiger sind als die, die viel besitzen.

*Bei Ihnen ist die Kunst untrennbar mit der Politik verbunden ...*

Ich glaube nicht, dass sich Kunst von Politik trennen lässt. Die Kunst ist eine Abstraktion, die ich nicht verstehe. Malt man eine Figur auf eine Leinwand, muss man wissen, was für eine Textur man ihrer Haut geben will. Sogar fürs Kino gilt, dass die Textur der Haut einer reichen Person nicht dieselbe ist wie die einer armen. Die Aufgabe eines Regisseurs ist, meiner Meinung nach, den Zustand der Welt einzufangen, so wie er wirklich ist. Die Idee, dass Kunst, dieser etwas abgedroschene Begriff, von der Welt getrennt wäre, scheint mir absurd. Es gibt eine Redewendung, die ich schätze: «Zeigt man die Dinge, wie sie sind, berührt man die Herzen aller.» Je mehr man an Künstlichkeit hinzufügt, desto stärker hält man die Leute fern von der Erfahrung der Schicksale, die man zeigt.

*Das Ziel ist also aufzeichnen, zeigen und die Dinge verändern, die Sie beschäftigen?*

Kino ist ein hervorragendes Medium. Alles ist drin! Aber ein Film ist keine politische Bewegung. Im Übrigen, wenn ich einen Slogan zitieren müsste, würde ich sagen: «bewegen, erziehen, organisieren». Das Kino vermag, Unruhe zu produzieren, nachher ist jedermann frei zu handeln oder nicht. Oft vergleiche ich die Kamera mit dem menschlichen Auge. Betrachtet man die Welt mit einem menschlichen Auge, reagiert man mit Menschlichkeit. Zumindest hoffe ich dies.

*Dave Johns, der Darsteller von Daniel Blake, hat zugegeben, dass er das Ende des Films nicht gekannt habe, bevor es gedreht wurde ...*

In der Tat gebe ich den Schauspielern das Drehbuch nach und nach, damit sie dem Lauf der Entwicklung der Figuren folgen. Das macht Sinn, nicht wahr? Das entspricht dem, wie wir leben, man weiss nicht, in welchem Moment unser Leben eine Wendung nimmt oder gar, wann es aufhört (lacht).

Ich habe meine Karriere als Theaterschauspieler begonnen. Diese Erfahrung hat mich gelehrt, wie sehr Schauspieler verletzlich sind, hat mir gezeigt, was sie verängstigt oder umgekehrt, was ihnen Vertrauen einflösst. Ich erinnere mich an eine Episode aus der Zeit, als wir fürs Fernsehen Sendungen machten. Zehn Tage vor der Aufnahme organisierten wir für die Schauspieler Drehbuchlesungen. Trotz Lampenfieber waren die Auftritte hervorragend, und zwar nur, weil die Schauspieler sich gegenseitig beeindrucken wollten und alles gaben! Nach zwei Wochen Dreharbeiten führte das aber zur Katastrophe. Ich hatte

die Instinkte der Schauspieler zerstört. Aus diesem Irrtum habe ich gelernt und beschlossen, nie mehr eine vollständige Drehbuchlektüre zu machen. Die instinktive Reaktion der Schauspieler ist das Kostbarste für den Regisseur. Seitdem konzentriere ich mich auf die Situation der Figuren zu Beginn des Films und auf die Gruppendynamik, um mit dem richtigen Fuss in die Geschichte, die man erzählen will, einzusteigen.

*Ein Kino des Moments?*

Ja. Und was die dramatischen Höhepunkte der Szenen angeht, auch hier gilt, dass die ersten Aufnahmen sehr oft die besten sind. Man kann das mit dem Schachspiel vergleichen: Ich mache einen Zug, dann überlege ich mir den nächsten und halte im Hinterkopf, dass der Krisenherd sich bewegen, der kritische Moment kommen wird.

*Paul Laverty, Ihr Drehbuchautor, arbeitet seit den neunziger Jahren mit Ihnen. Wie wichtig ist sein Beitrag?*

Die Antwort ist einfach, die meisten Regisseure können nicht schreiben. Der Beitrag der Drehbuchautoren scheint mir deshalb essenziell. Paul schreibt hervorragend! Es ist falsch, dem Regisseur alle Meriten zuzuschreiben, denn oft ist der Szenarist der erste kreative Meilenstein in der Arbeit. Die Realisation beginnt da, wo es bereits Wörter gibt. Zum Beispiel hat der eine Drehbuchautor etwa das Talent, eine Dialoglinie so zu schreiben, dass sie den Zustand einer Figur perfekt wiedergibt. Im Lauf meiner Karriere habe ich mit fünf oder sechs Drehbuchautoren gearbeitet, alle waren sehr verschieden. Manche beherrschen die Kommaregeln und anderes nicht. Doch gelingt es ihnen, Figuren als echte Personen zu zeichnen, sind sie Gold wert!

*Ihre Filme leben von einem grossen Gespür für die Wirklichkeit. Ist naturalistisches Kino zu machen, so harte Arbeit, wie die Gebrüder Dardenne sagen?*

Sicher, man ist sich dessen nicht bewusst. Für I, Daniel Blake sind wir durch das ganze Land gereist, um mit eigenen Augen die Realität des Kampfs zu sehen, den die Leute im Alltag führen. Unsere Rundreise hat dann in Newcastle geendet, das stark von der Geschichte der Arbeiterbewegung geprägt ist. Aber die Wirklichkeit, die die Leute leben, ist nicht schwierig zu finden. Jede Woche können Hunderte von Leuten ihren Hunger nicht stillen. Viele davon müssen sich zwischen Essen oder Heizen entscheiden. Als wir die Szene in der Lebensmittelabgabestelle drehten, war die Atmosphäre gedrückt, denn die Leute,

die wir da filmten, arbeiteten wirklich in solchen Abgabestellen. Meiner Meinung nach ist es wichtig, dass es gelingt, die Welt einer Szene auch ausserhalb des Bildrahmens zu erschaffen. Das Arbeitslosenamt wurde gleich gebaut, wie man es in der Wirklichkeit finden kann. Die Angestellten, die man sieht, waren alle an diesen Gesprächen mitbeteiligt, und die meisten haben diese Arbeit aufgegeben, weil die Leute so behandelt werden. Es wird erwartet, dass sie genügend Leute pro Woche sanktionieren, sonst werden sie gemahnt oder schlimmer, sie verlieren gar ihren Job.

Naturalismus heisst auch, den Darstellern zu gestatten, ihrer Figur so nah wie möglich zu bleiben. Sobald man den Kontext von der Figur trennt, wird alles mechanisch anstatt organisch. Die Anstrengung in diese Richtung lohnt also.

*Im Film sprechen Sie von der Banalität des Bösen, der Rationalisierung eines Systems, das zum Scheitern verurteilt scheint. Was hält Sie davon ab, pessimistisch zu werden?*

Ich denke, man muss die kleinen Siege feiern, denn aus ihnen zieht man Kraft. Die Art und Weise, wie unsere wirtschaftlichen Systeme sich entwickelt haben, hat immense Interessenkonflikte produziert. Jedermann kämpft für die Erhaltung seiner Privilegien, und je mehr die Leute unter Druck stehen, desto mehr tendieren sie dazu, unverschämt, ja gar grausam zu sein. So beobachtet man Missbrauch. I, Daniel Blake zeigt, was die Bürokratie mit den Werken Kafkas gemein hat. Wohin man sich auch immer wendet, überall stösst man auf ein Hindernis. Man nimmt teil an einem System, das dem Untergang geweiht ist, dem es aber in seinen subversiven Aspekten durchaus gelingt, die Leute davon zu überzeugen, sich voneinander abzuwenden, indem es sie von ihrer Schuld überzeugt, indem es ihnen ihre Handlungsspielräume verbirgt.

*Wo findet sich Hoffnung Ihrer Meinung nach?*

Die Hoffnung liegt im Zorn. Einer der Gründe, die mich bezüglich unseres Austritts aus der Europäischen Union traurig stimmt, ist, dass man damit die Möglichkeit kappt, den Zorn in den verschiedenen Ländern miteinander zu verbinden. Ich bin überzeugt, dass Zorn konstruktiv sein kann. Wir leben in einer Welt, in der er sich sehr unterschiedlich äussert, manchmal auch ganz verstörend – ich denke dabei natürlich an den internationalen Terrorismus. Niemand will ihn rechtfertigen, aber die Welt generiert die ihr eigentümlichen Arten von Wut, ihre eigenen Verirrungen.

Mit Ken Loach sprach Mariama Balde

# Juste la fin du monde



Für seinen neuesten Film hat sich Xavier Dolan ein Theaterstück vorgenommen, von dem manch einer die Finger gelassen hätte. Das Wagnis gelingt auf der ganzen Linie.

## Xavier Dolan

Die Geschichte ist rasch erzählt: Ein Mann Mitte dreissig kehrt nach über zehn Jahren in sein Elternhaus zurück, um seine Familie über seinen bevorstehenden Tod zu informieren. Was folgt, ist eine Lektion darüber, wie schwierig das scheinbar Einfachste der Welt sein kann: Reden.

Die Gründe, warum Louis seinerzeit die Familie verliess, bleiben weitgehend im Dunkeln. Sicher ist nur, dass jetzt, da er für ein Wochenende zurückkehrt, alle aus dem Häuschen sind: Überdreht, laut, verunsichert, abweisend – jeder reagiert auf seine Weise auf den verlorenen Sohn, Bruder und Schwager. Und noch bevor sich die helle Aufregung legen kann, beginnt er, dieser Reigen des Redens. Sei es während des Beisammenseins in der Küche, am Esstisch, auf der Terrasse, wo die Stimmung nie anders als aufgekratzt ist, alles durcheinanderspricht und sich gegenseitig unterbricht. Sei es in Form von Gesprächen, die Louis unter vier Augen führt, zunächst mit Schwägerin Catherine (die er überhaupt erst kennenlernt, weil er damals an der Hochzeit nicht dabei war), dann mit der kleinen Schwester Suzanne (die er eigentlich nicht kennt, weil sie bei seinem Weggang noch ein Kind war), mit der Mutter und schliesslich mit dem älteren Bruder Antoine. Einen Vater gibt es nicht – eine Leerstelle, deren Auswirkungen auf die emotionale Gemengelage grösser sein dürften, als den Figuren bewusst ist.

Doch während Louis nach dem passenden Augenblick sucht, um seine schwere Nachricht zu überbringen, entwickeln die Gespräche ihre eigenen

Dynamiken. Denn die Gefühlslage aller Beteiligten ist vielschichtig, die Wiedersehensfreude kontaminiert durch Groll, Unverständnis, Neid und Eifersüchteleien. Alte Wunden erweisen sich als längst nicht geheilt, und so holt die Rückkehr des Sohns die verschütteten Störungen dieses Familiengefüges ans Licht.

Xavier Dolan, der in beinahe fassbinderschem Tempo einen Film nach dem anderen vorlegt, fungierte bisher stets auch als Drehbuchautor seiner Filme. Nach *Tom à la ferme* (2013) hat er sich mit *Juste la fin du monde* nun zum zweiten Mal auf die Verfilmung eines Theaterstücks eingelassen. Wie riskant ein solches Unterfangen sein kann, ist ablesbar an den zahlreichen Beispielen, die nur bedingt gelingen. Tatsächlich liegt in der Adaption von Dramen eine beträchtliche Herausforderung. Denn während das Bühnenstück Handlung und Figurenzeichnung fast ausschliesslich aus dem Dialog entwickeln muss, ist im Film das gesprochene Wort nur ein Gestaltungsmittel neben anderen (Kamera, Bildkomposition, Licht, Farbe, Musik, Geräusche). Der Dialogreichtum, der auf der Bühne eine schiere Notwendigkeit ist, kann sich auf der Leinwand rasch in eine Dialoglastigkeit verwandeln. Auch die Beschränkung auf wenige Schauplätze, die im Theater vollkommen schlüssig ist, wirkt im Film oft künstlich begrenzt und unbeabsichtigt statisch.

Dieser Fallstricke war sich Dolan durchaus bewusst. Dass er sich dennoch auf das gleichnamige Drama von *Jean-Luc Lagarce* einliess, erweist sich als Glücksfall, der beinahe ausgeblieben wäre, da ihn das Stück zunächst nicht interessierte. Erst Jahre später habe er dessen Dimensionen erfassen können: «Auf einmal verstand ich die Worte, die Emotionen, die Stille, das Zögern, die Nervosität» dieser Figuren. Besonders angetan hatte es ihm die Sprache: «Voller Ungeschicklichkeiten, Wiederholungen, Zögern, grammatikalischer Fehler ... Da, wo jeder andere zeitgenössische Autor ohne weiteres alles Überflüssige und jede unnötige Wiederholung streichen würde, lässt Lagarce sie stehen.» Und Dolan übernimmt sie. Seine Figuren «schwimmen in einem Meer von Worten», reden ohne Unterlass und sind doch auf erbarmungswürdige Weise ausserstande, zu benennen, was sie bewegt. Manche von ihnen schaffen es näher an das Eigentliche heran, verlieren sich aber in abgebrochenen Sätzen. Bei anderen ist dagegen fraglich, ob ihnen das Eigentliche überhaupt bewusst ist. Zwischen den Redeschwallen: Momente der Stille, Augenblicke des Atemholens, Phasen der Erschöpfung. Wie Inseln ruhen sie in diesem Wortmeer und seinen aufgewühlten Strömungen. Dolan hat sie behutsam und klug platziert: Ohne sie verkäme *Juste la fin du monde* zum geschwätzigen Film mit dürrem Handlungsgerüst.

Andere Limitationen, die sich aus der Adaption des Theaterstücks ergeben, etwa die Begrenztheit des Schauplatzes, übersetzt Dolan treffsicher ins Medium Film. Zwar stattet er das Familienhaus mit viel Liebe zum Detail aus, überlässt nichts dem Zufall. Doch wo ein Pedro Almodóvar das Dekor mit Begeisterung zelebrieren würde, hält sich Dolan zurück. Das Setting ist ihm wichtig, sehr wichtig, aber noch wichtiger sind ihm die Figuren. Und so wird die Grossaufnahme zur

bevorzugten Einstellungsgrösse. Eintönig wird das freilich selbst dann nicht, wenn die Kamera geradezu an den Figuren zu kleben scheint. Denn immer wieder bleiben wesentliche Partien des Bildes verschattet, sind Gesichter nur im Viertelprofil zu sehen, ziehen sich die Figuren ins Dunkel oder in die Unschärfe zurück. Tatsächlich weist der Film einen Hang zum Diffusen auf, der in besonderer Weise einleuchtet, geht es doch um den mühevollen Versuch, durch Reden Klarheit zu erlangen. Wie als Ausgleich zu den damit verbundenen Strapazen wartet *Juste la fin du monde* immer wieder mit Bildern auf, deren Schönheit so unerwartet wie betörend ist. Ergänzt werden sie, wie so oft bei Dolan, von einem gleichermassen mutigen wie schlüssigen Soundtrack. Wie ein Schlussstein ist er souverän und nahtlos eingefügt in die Architektur dieses Films, dessen herausragendste Leistung wohl in der präzisen Orchestrierung der Gefühle liegt: jener der Figuren auf der Leinwand genauso wie jener der Zuschauer.

Dass es gelingt, liegt nicht zuletzt an der Besetzung, die so reich an Stars ist wie noch bei keinem anderen von Dolans Filmen. *Nathalie Baye* als Mutter: scharfzüngig, streitbar, übergriffig. *Léa Seydoux* als jüngere Schwester: verunsichert, unbeholfen, ziellos. *Vincent Cassel* als älterer Bruder: sarkastisch, verletzend, mit aller Kraft seine Bedürftigkeit abwehrend. *Marion Cotillard* als Schwägerin: eingeflochten in diese Familie, aber dennoch über einen Blick von aussen verfügend, als Einzige auf der richtigen Spur, kurz davor, die wichtigen Fragen zu stellen. Und im Auge dieses Wirbelsturms: *Gaspard Ulliel* als Louis, der mit engelsgleicher Sanftheit (und Schönheit) von einem zum anderen wandelt und dabei irritierend ungreifbar bleibt.

Den Figuren, die sie verkörpern, begegnet Dolan weder vorwurfsvoll noch herablassend, weder denunziert er sie, noch stellt er sie in ihrer Unfähigkeit, zu kommunizieren, bloss. Wo andere einen kühlen Blick eingenommen und diese Familie wie in einem Experiment beobachtet hätten, schildert er ihre herzerreisenden Unzulänglichkeiten mit einer Warmherzigkeit und Empathie, die bemerkenswert reif sind. 2009 hatte Dolan mit seinem Erstling *J'ai tué ma mère* die Bühne des internationalen Kinos betreten. Sein Auftritt – er war gerade mal zwanzig – war ein Paukenschlag, der ihm umgehend den Ruf des Wunderkindes eintrug. Jetzt, mit 27 Jahren und vier Filme später, hat er sich mit *Juste la fin du monde* einen Stoff vorgenommen, vor dem viele ältere Kollegen zurückgeschreckt wären. Es sei sein erster Film als erwachsener Mann, sagt er. Dass er reüssiert, ist kein Zufall, sondern zeugt von ebenso viel Talent wie Tiefgang.

Philipp Brunner

- Regie: Xavier Dolan; Buch: Xavier Dolan, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Jean-Luc Lagarce; Kamera: André Turpin; Schnitt: Xavier Dolan; Ausstattung: Colombe Raby; Musik: Gabriel Yared. Darsteller (Rolle): Nathalie Baye (die Mutter), Vincent Cassel (Antoine Knipper), Marion Cotillard (Catherine), Léa Seydoux (Suzanne Knipper), Gaspard Ulliel (Louis-Jean Knipper). Produktion: Sons of Manual, MK2 Production, Téléfilm. Kanada, Frankreich 2016. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Praesens Film

# Quand on a 17 ans



André Téchiné erzählt eine vibrierende Liebesgeschichte zweier Siebzehnjähriger, ein Coming-of-Age und Coming-out, in dem Kacey Mottet Klein und Corentin Fila mit nichts zurückhalten und ganz einfach glänzen.

## André Téchiné

Die Kamera fliegt über die Landstrasse in den Alpen, entlang von Bergen und Tälern und vom Sommer in den Winter. Ebenso rast das Kino von André Téchiné immer vorwärts, von einer Jahreszeit in die nächste und von einem Körper zum andern. Nichts bleibt jemals stehen, alles ist immer im Fluss. Und wie die Jahreszeiten dabei wiederkehren, kommt bei Téchiné ohne Unterlass das zurück, was niemals innehalten lässt: das Begehren zwischen Körpern. Um dieses «Zwischen» zu zeigen, das also, was nicht in einen Dialog, eine Figurenzeichnung, die Entwicklung der Handlung – also ins Drehbuch passt, muss man ein echter Cineast sein. Téchiné ist einer.

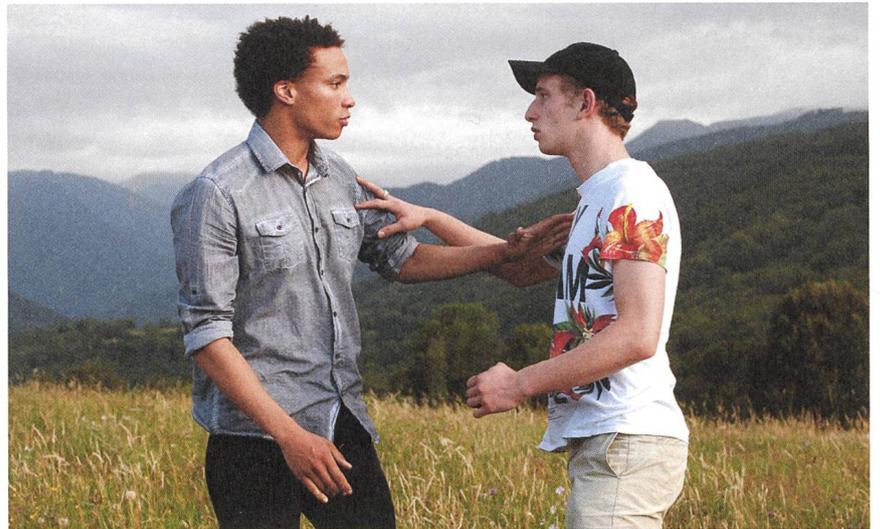
Im strahlendsten Sommer gleitet man also während des Vorspanns kurz unter einem Tunnel durch, um sich flux im nebelverhangenen und verschneiten Winter wiederzufinden. Hier, mitten in den französischen Alpen, leben Thomas und Damien, beide um die siebzehn. Thomas wohnt in einem Städtchen bei seiner Mutter, die Ärztin ist (der Vater ist Militärhubschrauberpilot und auf Auslandseinsatz); Damien wohnt in den Bergen auf dem Hof seiner Adoptiveltern. Die beiden, scheint es, können sich nicht ausstehen: In der Schule sind Prügeleien zwischen ihnen an der Tagesordnung. Dennoch sorgt die Mutter von Thomas dafür, dass Damien, der einen langen Schulweg hat, zu ihnen in die Stadt zieht, um sich besser auf das Baccalauréat vorzubereiten zu können. Wodurch erst recht deutlich wird, dass die extreme Abneigung, die Thomas und Damien immer wieder körperlich aufeinanderprallen lässt, in Wahrheit einer magnetischen Anziehungskraft gehorcht.



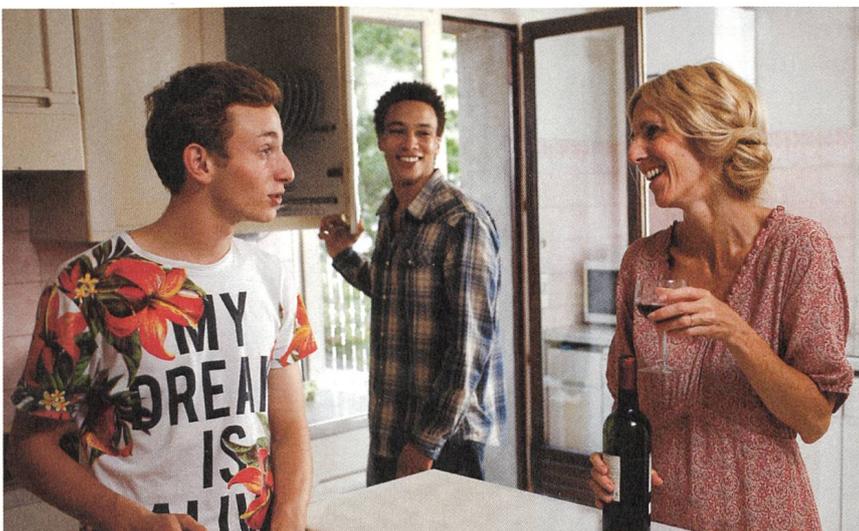
Juste la fin du monde Régie: Xavier Dolan



Juste la fin du monde Léa Seydoux



Quand on a 17 ans Corentin Fila und Kacey Mottet Klein



Quand on a 17 ans Kacey Mottet Klein, Corentin Fila und Sandrine Kiberlain

Téchiné zeigt meisterhaft, wie das, was sich abstösst, sich gegenseitig will, und das, was sich gegenseitig will, sich abstösst. Zwischen dem Dorf und dem Gebirge, zwischen den Jahreszeiten, zwischen den Körpern bleibt somit dieses «Zwischen», das nie aufgehoben werden kann, aber gleichzeitig die stärkste aller Verbindungen schafft. Diese paradoxe Art der Anziehung entsteht in Téchinés Filmen meist dadurch, dass sich zunächst einer von zweien verweigert. Denn der Begehrte wendet sich oft dermassen gewaltsam ab oder lässt seine Wünsche in solcher Ungewissheit, dass die Intensität, in der er das tut, sich stets eindeutig an den Begehrenden adressiert und damit ein festes Band zwischen ihnen knüpft. So ist hier zunächst Thomas der Begehrende. Damien lässt Thomas rankommen und sich von ihm küssen – um ihn dann beinahe überrascht von der eigenen Geste an die Wand zu schleudern. *Je n’embrasse pas* hiesst ein früherer Film von Téchiné (1991), und auch hier verkündet Damien entschieden: «On ne couche pas avec moi!» Braucht es einen (Thomas), der weiss, dass er auf Männer steht und sich in seinem Begehren sicher ist, dann braucht es einen anderen (Damien), der nicht genau weiss, was er will; aber der in seiner Abwendung vom anderen sich ihm darbietet, um zu zeigen, dass das Objekt der Begierde nie genau dem entspricht, was er zu begehren glaubt; weil es immer noch etwas gibt, was irgendwo im Begehrten verborgen ist: das Begehren des Begehrten selbst. Damien, der Schönling, von seinen Eltern adoptiert und mit ungewisser Herkunft, konserviert in sich genau dieses Enigma, wenn er in einer klirrenden Winternacht seinen Körper aus den Klamotten schält und in einen eisigen See springt. Weswegen man dessen Körper prügeln und schütteln muss, damit er endlich zeigt, was er will; damit er dem Begehren, das sich auf ihn bezieht, endlich antworten kann. Und gleichzeitig wird dadurch die ewige Aporie nur deutlicher: Man kann den anderen nicht lieben an der Stelle, an der er selbst liebt, an der er selbst ein Liebender ist.

Dass jeder auf seine Art liebt und begehrt und sich die Begehrenden in ihrem Begehren folglich nur verpassen können: Dies ist es, was Téchiné den Körpern seinen Protagonisten so genau abzulesen weiss. Denn diese Körper sind ständig unterwegs – auf singuläre, unberechenbare Art. Der Rhythmus von Damien und Thomas hat sich an niemand anderen anzugleichen. Sie sind Aussenseiter, Einzelgänger. Sie haben nur sich und ihre Familien, sind also nur dadurch bestimmt, wo sie herkommen (die Familie), und dadurch, wo sie hinwollen (aufeinander zu). Diese Körper, die aufeinander zurasen und sich zurückstossen, die sich aneinander reiben und aufheizen, um dann in winterkalte Seen zu springen, um sich abzukühlen, sind Körper, die einzig ihrem eigenen Vermögen und Drang gehorchen, sich zu bewegen. Es gibt kaum eine Einstellung bei Téchiné, die nicht diesem Drang nachgibt, nicht diese Energie in den Körpern der Protagonisten dekliniert. Auch wenn sie sich nicht prügeln (oder, das kommt dann später, sich lieben), können sie immer noch über Wiesen rennen oder auf einen Boxsack eindreschen. Selbst am Küchentisch lässt sich noch armdrücken.

Über Téchinés *Rendez-vous* (1985) hat Serge Daney geschrieben, dass hier alle Verabredungen verpasst werden, nicht aufgrund der Drehbuchmechanik, sondern weil sich jeder Körper in seiner eigenen Geschwindigkeit bewegt. Auch in *Quand on a 17 ans* verdanken die Körper ihre Energie keinem Drehbuch, keinen psychologischen Ideen. Wenn sie sich verpassen, dann im Konkreten, im Physischen. So drücken die Jahreszeiten keine abstrakten, szenaristisch verordneten Gemütszustände aus, sondern lassen in ihrer Wiederkehr die Körper immer wieder aufeinandertreffen, mal erhitzt, mal erkaltet, ohne je das richtige Milieu, die richtige Temperatur, das richtige «Zwischen» anbieten zu können, in dem sie sich endgültig begegnen könnten (denn der Wechsel, die nächste Jahreszeit wird kommen – auch über das Happy End hinaus).

Daher ist Téchinés Kino ein Kino der *Mise en Scène*. Die illustriert hier kein Drehbuch, sondern kann gerade dort ansetzen, wo die Sprache des Drehbuchs nicht mehr trägt. Etwa, wenn Damien in seiner Spanischklasse ein gebrochenes Handgelenk nicht korrekt als «muñeca rota», sondern «muñeca casada» bezeichnet, als «verheiratetes Handgelenk». Oder wenn später, im dritten Teil des Films, Thomas’ Vater gestorben ist und seine Mutter zu Damien sagt: «Merci de ne rien dire». (Ebenso wie sie schon zuvor ihrem Sohn gesagt hat, der ihr seine Liebe zu Damien gesteht: «Je t’écoute, je t’ai rien à dire.») *Mise en Scène* setzt da ein, wo die Sprache aufhört. Sie allein «verheiratet» Dinge, die zerbrochen sind, sie drückt das «Nichts» aus, das zwischen den Figuren steht, das sie trennt und erneut aufeinanderprallen lässt. Sie ist die schiere Evidenz einer aporetischen Sprache, einer Sprache des Nichtsprechens. Nur dadurch kann die Gewalt der Kontrolle und Vorherbestimmung der Figuren, das jeder Drehbuchsprache immer zu eigen ist, in Schach gehalten werden. *Mise en Scène* = Nichts sagen, zwischen den Körpern filmen, damit diese sich erneut begegnen können.

Philipp Stadelmaier

→ Regie: André Téchiné; Buch: André Téchiné, Céline Sciamma; Kamera: Julien Hirsch; Schnitt: Albertine Lastera; Ausstattung: Olivier Radot; Kostüme: Christian Gasc. Darsteller (Rolle): Sandrine Kiberlain (Marianne), Kacey Mottet Klein (Damien), Corentin Fila (Thomas), Alexis Loret (Nathan), Jean Fornerod (Jacques), Mama Prassinou (Christine), Jean Corso (Paulo). Produktion: Fidélité Films, Scope Pictures; Olivier Delbosc, Marc Missonnier. Frankreich 2016. Dauer: 114 Min. CH-Verleih: Frenetic Films

# Aquarius



Mendonça Filho stellt mit seinem Film der brasilianischen Gesellschaft eine präzise Diagnose und lässt seine Protagonistin Clara für das Recht auf Erinnerung kämpfen.

## Kleber Mendonça Filho

«Hoje» – heute – heisst der Song von Taiguara, der die Eröffnungsszene begleitet, und doch ist das erste Kapitel von *Aquarius* 1980 angesiedelt: Clara, Anfang dreissig, kehrt nach einem Ausflug in ihre Wohnung zurück, wo sie mit ihrer Familie den siebzigsten Geburtstag ihrer Tante Lúcia feiert. Die Kinder kämpfen sich durch kurze Texte, die an das engagierte Leben der Grosstante erinnern, anschliessend ergreift Claras Mann das Wort, um seiner Frau, die eben einen Brustkrebs überlebt hat, eine bewegende Liebeserklärung zu machen. Es seien schmerzhaft Monate gewesen, schliesst er seine Rede, allerdings sei die jüngere Zeit nicht nur für sie, sondern auch «für die Familie und das Land» schwierig gewesen.

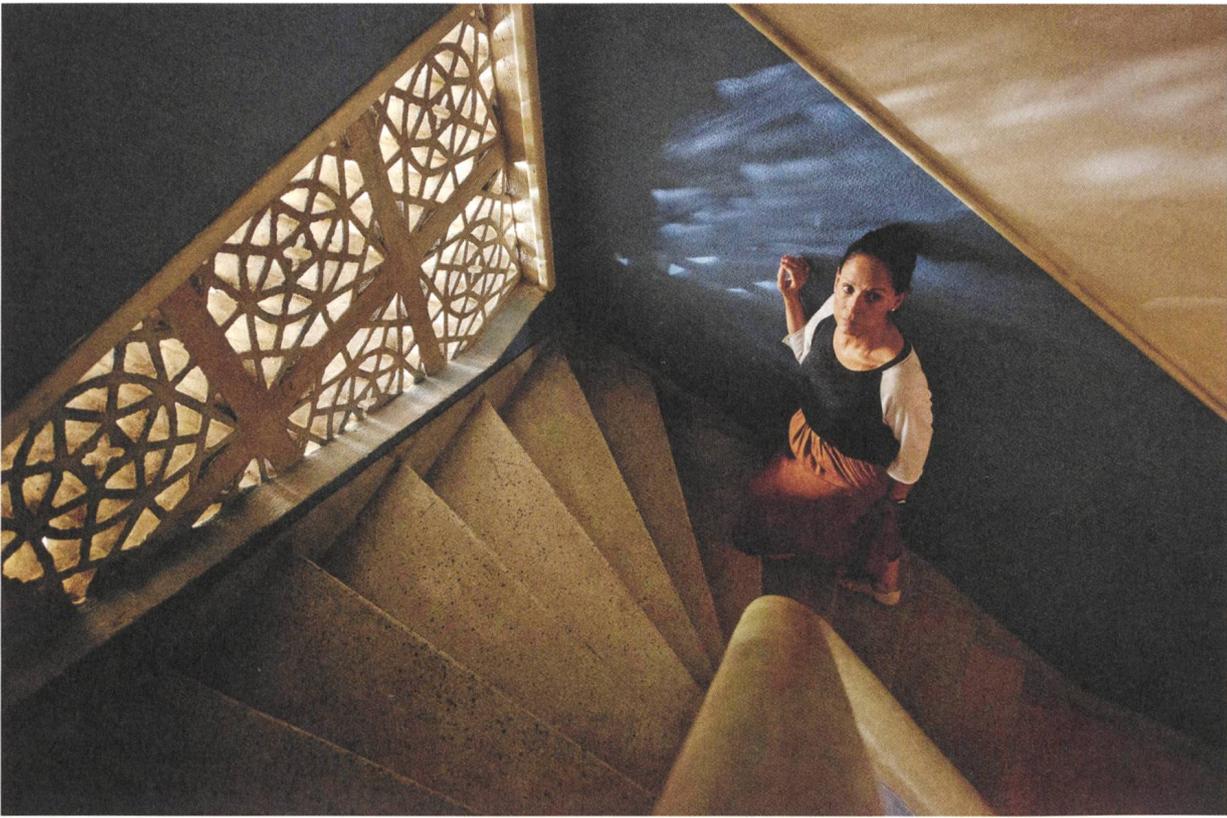
Beruhete *O Som ao Redor*, der erste Spielfilm von Kleber Mendonça Filho, auf einer offenen Erzählstruktur, so baut *Aquarius* auf die klassische Form: Die drei Kapitel des Films sind *allegro*, *andante* und *vivace* gehalten, *Barry Lindon* nicht unähnlich, dessen vergilbtes Plakat Claras Wohnzimmer ziert, als der Film nach der Rückblende schliesslich in die Gegenwart springt. Und wenn die erwähnten schwierigen Zeiten auf die Anfang der Achtzigerjahre ausklingende Militärdiktatur anspielen, konzentriert sich *Aquarius* in der Folge auf eine private Frontlinie: Clara, die sich in der Zwischenzeit als Musikkritikerin einen Namen gemacht hat und nun die Züge des brasilianischen Filmstars *Sonia Braga* trägt, soll aus ihrer Wohnung vertrieben werden, damit das ältere Wohnhaus (das titelgebende *Edifício Aquarius*) an der Strandavenue von Recife einem rentablen Immobilienprojekt weichen kann.

Wohlerzogen und von geschliffener Höflichkeit haben Diego und sein Grossvater Geraldo, der Inhaber der Baufirma Bonfim, wenig gemein mit dem Unterdrückungsapparat, der die brasilianische Opposition während der bleiernen Jahre ins Gefängnis oder ins Exil getrieben hatte. Als Vertreter eines aufstrebenden Mittelstands, der in den Deregulierungen der Wirtschaft seine Gewinnchancen wittert, sind die Unternehmer jedoch in einer Machtposition, der die korruptionstolerante Politik nur selten Grenzen setzt. Einen Hinweis auf die zunächst verhaltene und später offene Aggressivität, mit der Diego seine Kaufofferten formuliert, liefert das Schild am Meeresstrand, das vor Haien warnt (eine ironische Umschreibung seiner Skrupellosigkeit folgt in der Szene, in der Clara ihrem Enkel das Märchen von Rotkäppchen verliert).

Der Widerstand, mit dem Clara auf die Sirenen gesänge und Provokationen reagiert, verleiht *Aquarius* nicht nur seine moralische Fluchtlinie, sie gibt auch der Dramaturgie den Takt vor. Die Gymnastik, die sie morgens absolviert, nimmt sich in den Nahaufnahmen wie ein Kampfsport aus; später wird sie sich gegenüber ihren Kindern behaupten müssen, die, finanziell interessiert, aber auch um das Wohl der Mutter besorgt, ihr anraten, das Haus, das sie mittlerweile allein bewohnt, zu verlassen. Unverhohlen drohend tritt auch der Sohn eines ehemaligen Nachbarn auf, der ihr Egoismus vorwirft, da sie mit ihrer Weigerung, auf die Kaufangebote einzugehen, die anderen Verkäufer um ihren raschen Profit bringe.

Die politische Dimension des Films mag an *Le mani sulla città* von Francesco Rosi erinnern, allerdings ist Mendonça Filho in erster Linie am Profil seiner Protagonistin interessiert. Die Eingangssequenz verleiht der Figur hierbei eine Konsistenz, die ihre Beharrlichkeit nachvollziehbar macht: Die Krebserkrankung ist überwunden (Clara trägt ihr lang gewachsenes Haar wie eine Krone), und die Kinder sind längst ausgezogen. Die Wohnung teilt sie nunmehr mit Ladjane, ihrer Hausangestellten, mit der sie ein auf Teilnahme und Dominanz gründendes Verhältnis pflegt. Auf den Regalen stauen sich die Schallplatten, die sie im Lauf ihrer Kritikerkarriere gesammelt hat, gut sichtbar ist weiter auch jene Kommode, die ihre Tante Lúcia in den einführenden Szenen mit ihren erotischen Erinnerungen assoziierte (in einer überraschenden Szene wird später auch Clara ihre sexuelle Unabhängigkeit unter Beweis stellen).

Das nachgerade organische Verhältnis, das Clara zu ihrem Lebensraum unterhält, unterstreicht die Szene, in der Diego zum ersten Mal in Erscheinung tritt. Während Clara schlafend in der Hängematte liegt, fängt die Kamera seine Silhouette hinter dem offenen Fenster ein. Der darauf folgende Schwenk über ihr Gesicht bis zur Tür illustriert die schleichende Gefahr, die der adrette Mann verkörpert: Aufwachen wird Clara erst mit der Klingel, als sich der Business-School-trainierte Makler bereits auf ihrem Stockwerk befindet. Später wird sich der enge Bezug von innen und aussen in der subtilen Opposition der Farben äussern: Das Blau, in dem die Fassade des *Aquarius* gehalten ist, prägt auch das Werbematerial der Firma Bonfim, die



Aquarius Sonia Braga



The Salesman Taraneh Alidoosti und Shahab Hosseini



The Salesman

das Haus niederreißen will, während Clara in einem unvermuteten Impuls die Frontseite des Gebäudes plötzlich weiss wie ihre Innenräume streichen lässt.

Das helle Stoffband, das sich eines Nachts vom benachbarten Baugerüst löst, lässt sich wiederum mit dem Leichentuch assoziieren, das ein Totengräber aus einem offenen Grab räumt, als Clara in Angedenken an ihren verstorbenen Mann den Friedhof besucht. Es sind diese Schnittstellen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die dieser wunderbar geführten und doch stets auch die dramatischen Leerstellen miteinbeziehenden Inszenierung ihre Stringenz verleihen. Claras Feldzug ist ein Plädoyer für das Recht auf Erinnerung. Kaum ein anderer Film hat in jüngerer Zeit eine so präzise Diagnose der brasilianischen Reibflächen geliefert, nicht zufällig wird Taiguaras Song am Ende auch den Abspann begleiten.

Patrick Straumann

→ Regie, Buch: Kleber Mendonça Filho; Kamera: Pedro Sotero, Fabricio Tadeu; Schnitt: Eduardo Serrano; Ausstattung: Juliano Dornelles, Thales Junqueira; Kostüme: Rita Azevedo. Darsteller (Rolle): Sonia Braga (Clara), Maeve Jinkings (Ana Paula), Irandhir Santos (Roberval), Zoraide Coletto (Ladjane), Humberto Carrão (Diego), Fernando Teixeira (Geraldo), Buda Lira (Antonio), Thaia Perez (Tante Lúcia). Produktion: Cinemascope, Globo Filmes, SBS Productions; Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd, Michel Merkt. Brasilien, Frankreich 2016. Dauer: 145 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

# The Salesman / Forushande



Welche Auswirkungen ein repressives Gesellschaftssystem auf den Alltag der Bevölkerung hat, zeigt Asghar Farhadi ein weiteres Mal in einem meisterhaft konstruierten Beziehungsdrama.

## Asghar Farhadi

Emad ist Literaturprofessor und unterrichtet eine Gruppe junger Männer, sie sprechen über Fabeln und deren Unwägbarkeiten; die Hauptfigur könne sich etwa ohne weiteres in eine Kuh verwandeln. Die Schüler schauen sich verwundert an und einer fragt ungläubig: «Aber wie verwandelt man sich vom Menschen in ein Tier?» «Nach und nach», gibt Emad ruhig zu verstehen, nicht wissend, dass der Satz bald eine ganz persönliche Bedeutung für ihn entfaltet. Emads Antwort ist gleichsam programmatisch für Ashgar Farhadis Schaffen und seinen neuen Film *The Salesman*. Wie schon in seinen früheren Filmen steht zu Beginn ein Ereignis, das die Privatsphäre der Hauptfiguren bedroht und eine Reaktionskette in Gang setzt, in deren Verlauf sich die Figuren in ein undurchdringliches Netz aus Schuld und Scham verstricken. Farhadi selbst verglich dieses sich langsam entfaltende Narrativ einmal mit ringförmigen Wellen, die entstehen, wenn ein Stein auf die Wasseroberfläche trifft. In *The Salesman* schlagen Emad und seiner Ehefrau Rana ebensolche Wellen entgegen, konfrontieren sie mit Fragen nach Verantwortung, Wahrheit und Moral.

Anfangs scheint noch alles in Ordnung: Das Ehepaar ist gerade in eine geräumigere Wohnung gezogen, die ihnen ein Freund vermittelt hat. Ein Zimmer jedoch ist voll mit dem Hab und Gut der Vormieterin, die, so erfahren sie bald von den Anwohnern, ohnehin keinen guten Ruf hatte. Eines Abends dann öffnet Rana – im Glauben, es sei ihr Ehemann Emad – die Haustür. Mit einer blutigen Kopfverletzung bleibt sie nach der Attacke eines unbekanntes Eindringlings im Bad zurück. Die Suche nach dem Täter wird für Emad zum Rachefeldzug, das Ringen um eine angemessene, gemeinsame Reaktion auf das traumatische Erlebnis treibt die beiden zusehends auseinander.

Mit Arthur Millers Theaterstück «Death of a Salesman», das das Ehepaar mit Freunden probt, fügt Farhadi dem Film eine weitere Ebene hinzu. Auf der Bühne, in der Eingangsszene als Versuchsraum etabliert, verdoppelt sich der Kampf mit den Rollenanforderungen und um gelungene Kommunikation. Während Emad und Rana anfangs ganz in ihren Bühnenrollen aufgehen, die noch eindeutig für das Publikum bestimmt sind, sickern zunehmend die Folgen der Attacke in die Performances hinein und lassen Risse in der erprobten Illusion entstehen. Emad kann sich nicht von der Kränkung lösen, die der Übergriff auslöst. Seine Wut, die ihn langsam «zum Tier» werden lässt, ist nur Teil der Verstrickung – mehr noch schämt er sich für die Unachtsamkeit seiner Frau, einem Fremden die Tür geöffnet zu haben. Rana wiederum ist gefangen in ihrer Opferrolle; die löst Scham aus, den Übergriff zugelassen zu haben. Und zwingt sie in einer männlich dominierten Gesellschaft, in der Gewalt gegen Frauen als Privatsache und vornehmlich als Schande für den Ehemann angesehen wird, zum Schweigen. So ringen beide mit ihren inneren Konflikten und halten mit aller Kraft das Geheimnis – und die Illusion – aufrecht. Die Bühnepassagen funktionieren hierbei als Metakommentar und fügen dem sonst eher sozialrealistischen Anstrich des Films eine interessante Ebene hinzu, indem sie die innere Gefangenheit von Emad und Rana abstrahieren.

Mit Blick auf Farhadis Gesamtwerk lässt sich *The Salesman* als Variation von *Nader and Simin* verstehen, bei dem er bereits ein Ehepaar vor ganz ähnliche, letztlich unlösbare Probleme stellte. Ein sorgsam konstruierter Plot, der die Ambivalenzen im Beziehungsgeflecht aufrechterhält, dabei Fragen nach Moral und Schuld durchzudeklinieren vermag, ohne einfache Antworten zu geben – ist zweifellos Farhadis grosse Stärke. Eindrucksvoll auch, wie er es gemeinsam mit Kameramann *Hossein Jafarian* versteht, den unauf lösbaren Konflikten eine visuelle Entsprechung zu verleihen. So wirken die Räume, in denen sich das Paar bewegt, zersplittert und verschachtelt. Ihre Blicke begegnen sich nicht mehr direkt, sondern verzerrt durch Fenster und Türrahmen. Und die Kamera fängt Emad und Rana im Schuss-Gegenschuss ein und damit in zunehmender Opposition, kaum mehr jedoch im gleichen Bild. Obwohl die sich langsam auffächernde Suche nach dem Täter in eine überladene Auflösung mündet, entfaltet der Film eine enorme Sogkraft. Getragen vom starken Spiel der Hauptdarsteller *Shahab Hosseini* und *Taraneh Alidoosti*, die hier zum wiederholten Mal mit Farhadi zusammenarbeiten und einmal mehr ihr aussergewöhnliches Können unter Beweis stellen. Diese Intensität erreicht der Film auch, weil das im Zentrum stehende Verbrechen – sexualisierte Gewalt gegen Frauen – emotional packend ist.

Zwar muss sich Farhadi den Vorwurf gefallen lassen, sein Grundschema zu wiederholen – das zudem in *Nader and Simin* insgesamt besser funktioniert. Dennoch bleibt *The Salesman* ein meisterhaft konstruiertes und eindringlich gespieltes Beziehungsdrama, das seine Wirkung auch als ein spannendes und präzises Gedankenspiel über den Alltag in repressiven Gesellschaftssystemen entfaltet. Farhadi ist und bleibt tagesaktuell und politisch: Noch vor dem Angriff auf Rana steht ein erzwungener Umzug, der durch eine panische Evakuierung ihrer Wohnung ausgelöst wird. Emad und Ranas ursprüngliches Zuhause droht einzustürzen, Fenster und Wände bekommen Risse, kurz ist ein Bulldozer zu sehen, der sich am Fundament des Hauses zu schaffen macht. Die Zerrüttung ihres Heims steht noch vor allen Verwerfungen, die folgen werden. Der Stein, der später auf die Wasseroberfläche trifft, fällt somit aus der Hand einer Gesellschaft, die es seinen Mitgliedern unmöglich macht, sich richtig zu verhalten. «Ich würde gerne einen Bulldozer holen und die ganze Stadt niederreißen», sagt Emad selbst an einer Stelle. Dieser Ruf nach gesellschaftlicher Veränderung, in der die Ahnung eines Auswegs steckt, es bleibt der eindringliche Appell, der auch *The Salesman* vorangestellt ist.

Marian Petraitis

→ Regie, Buch: Asghar Farhadi; Kamera: Hossein Jafarian; Schnitt: Hayedeh Safiyari. Darsteller (Rolle): Shahab Hosseini (Emad), Taraneh Alidoosti (Rana), Babak Karimi (Babak), Mina Sadati (Sanam). Produktion: ARTE France Cinéma, Farhadi Film, Memento Films. Iran, Frankreich 2016. Dauer: 125 Min. CH-Verleih: Frenetic Films

# Safari



Wenn Sie über die Grosswildjäger in Ulrich Seidls neuestem Werk den Kopf schütteln, dann stellt sich doch die Frage, inwieweit dies auch der Filmemacher tut oder ob er umgekehrt eine Komplizenschaft mit den Neokolonialisten eingeht. Ein visuell-intellektuelles Vexierspiel.

## Ulrich Seidl

1966 drehte der österreichische Filmemacher Peter Kubelka seinen berühmten Essayfilm *Unsere Afrika-reise*. Darin porträtiert er scharfsinnig weisse Grosswildjäger auf dem Schwarzen Kontinent. Genau fünfzig Jahre später widmet sich Kubelkas Landsmann Ulrich Seidl dem gleichen Thema. Mittlerweile geht man sich den «neuen Seidl» anschauen, wie man sich den «neuen Tarantino» anschaut. Der Filmemacher ist ebenso Autor mit klar identifizierbarer Handschrift wie ein kommerziell profitables Markenzeichen geworden. Das Publikum hat eine klare Vorstellung von dem, was zu erwarten ist: Verstörendes, gesellschaftlich Prekäres und eine gute Portion Voyeurismus. Und man geht sich seine Filme anschauen, weil man mitreden möchte. Und das ist zweifelsfrei eine Qualität, die man Seidl zugestehen muss: Seine Werke – egal wie gewieft sie im einzelnen sind – geben tatsächlich zu reden. Sie provozieren, sie fordern zum gedanklichen Austausch mit anderen Zuschauern und zur Festlegung der eigenen Position geradezu heraus. Was will man mehr von einem Film, besonders einem Dokumentarfilm? Na ja, die provozierte, aktive Auseinandersetzung mit der Realität ist zwar die halbe Miete, doch das sagt noch nicht alles über die künstlerische und moralische Qualität eines Werks aus.

In *Safari* begleiten Seidl und sein Kameramann *Wolfgang Thaler* österreichische Jäger nach Namibia und Südafrika. Vor allem eine Patchworkfamilie, bestehend aus der Mutter und ihrer jungen Tochter sowie ihrem Partner und dessen Sohn, steht im Fokus. Gegen

Bezahlung und in eigens dafür vorgesehenen Reservaten geht man(n) und frau auf die Pirsch. Seidls Kamera ignoriert dabei grösstenteils die Schussrichtung und nimmt stattdessen konsequent die Jagenden ins Visier. Sie zeigt Tiere nur, nachdem sie totgeschossen wurden oder wenn sie von Einheimischen geschlachtet, gehäutet und zerlegt werden. Zusätzlich gibt es Interviews mit den Jägern und den Betreibern einer Jagd-Lodge.

Schon in den ersten Momenten zeichnet der Film eine hierarchische Klassifizierung des Lebendigen nach, wenn das Ehepaar Ellinger, das bereits in Seidls *Im Keller* zu sehen war, die Preise für die verschiedenen Trophäen herunterliest: Ein Gnu abzuknallen, kostet so viel, so viel eine Leierantilope, ein Zebra, ein Kudu, ein Elefant und so weiter. Auch die Jäger selbst haben eine eigene Taxonomie im Sinn: Ein Gnu solle die Tochter erst mal schiessen, um Sicherheit zu bekommen und sich dann an Grösseres zu wagen, rät die Mutter. Ein Löwe oder andere Wildkatzen möchte die Tochter hingegen noch nicht liquidieren, dem fühle sie sich noch nicht gewachsen. Doch auch die Mutter kennt die Zurückhaltung: Sie wolle keinen Leoparden schiessen, denn es sei doch so ein schönes Tier.

Eine hierarchische Einstufung ist gleichermaßen im dramaturgischen Aufbau des Films zu erkennen: Der erste Schuss geht ins Leere, dann wird ein Gnu erlegt, von denen gibt es ja viele, dann ein stattlicher Wasserbock, ein Zebra und als krönender Absch(l)uss und grösster Sündenfall eine Giraffe. Der Film folgt hier ziemlich genau dem (fraglichen) Bambi-Prinzip: Unsere Empathie gegenüber den Tieren ist nicht homogen verteilt. Tiere, die wir aus unserer Kindheit kennen, niedliche Tiere, besonders grosse Viecher, solche mit Pelz oder Knopfaugen und Säugetiere generell ernten mehr Anteilnahme als andere. Eine Art Gefühlstaxonomie. Insekten haben da meistens schlechte Karten.

Als Zuschauer muss man sich die Frage stellen, und das ist gut so, ob hier der Schutz bedrohter Arten thematisiert wird, das Töten von Tieren generell, die koloniale Geste des Great White Hunters oder die Verwerflichkeit des Jagens als Hobby und Tourismusvergnügen. Denn als solches muss man eine Safari auch anschauen: Die Grosswildjagd in exotischen Ländern kam eigentlich so richtig erst gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in Gang, als aristokratisch-sportliche Aktivität einer vor allem angelsächsischen Elite, und hat nur teilweise mit dem Kolonialismus zu tun – parallel dazu entdeckten die Briten in dieser Zeit auch die Alpenlandschaft für sich, bauten bei uns Hotels und Bergbahnen und wedelten mit den Skiern im Schnee. Moralische Fragen zur Jagd wurden viel später gestellt und erst in den letzten Jahrzehnten virulent. Präsident Theodore Roosevelt zum Beispiel verfasste als überzeugter Jäger drei Bücher zum Thema. Auf unzähligen Fotos posiert er zudem mit erballerten Löwen, Elefanten, Nashörnern, Zebras oder Leoparden. So etwas würde heute wohl selbst einem Trump das fette Genick brechen – da verzeiht man ihm eher die Verachtung für Frauen und Mexikaner.

Obwohl jedes Rind, das wir verzehren, in seinem Leben sicherlich mehr als die im Film getötete Giraffe gelitten hat, ist die Widersinnigkeit der Grosswildjagd

in der heutigen Zeit dennoch nicht zu bestreiten. Das merkt man auch bei den Interviewten. Diese stellen erst mal klar, dass sie hinter ihrem Handeln stehen und sich keineswegs dafür zu rechtfertigen brauchen. Und dann machen sie sich sofort ans Rechtfertigen: Jagd bringe den Menschen in unterentwickelten Ländern Geld, davon würden alle profitieren. Der junge Schnösel behauptet sogar, man erlöse die Tiere (von was?), besonders die älteren und gebrechlichen, man erlaube den Generationen, sich besser weiterzuentwickeln. Und der Ranch-Besitzer schwafelt welterklärerisch, dass wir zu viele auf dem Planeten seien und damit die Natur sowieso zurückdrängen würden, da helfe ein Verbot der Jagd oder des Joggens im Wald auch nichts mehr. Auch schön.

Was die wahre Motivation der Protagonisten ist, lässt sich am besten in den hervorragend beobachteten Jagdszenen erahnen. Nach dem Schuss stellt sich eine seltsame koitale Mischung aus Waidmannsheiltriumpf und echter Betroffenheit ein. Woraus der eindrücklich anzusehende Gefühlsüberschwang besteht, bleibt unklar, trotz der Erklärungsversuche der Jäger: Ist es Bluttausch oder doch etwas Schuldgefühl, reine Freude oder eine Art Erlösung von der eigenen Triebhaftigkeit? Das muss man sicherlich selbst durchlebt haben, um es zu verstehen – meine Jagderfahrungen beschränken sich auf das Töten von Fruchtfliegen. Schwer zu verdauen für sensible Gemüter sind die Schlachtszenen, obwohl es ja ein kleiner Trost ist, dass die Tiere nicht nur für ihre Hörner oder die taxidermische Dekoration des Wohnzimmers erlegt wurden: Das Fleisch bildet einen Teil der Bezahlung der afrikanischen Helfer, die die weissen Touristen führen und begleiten.

Doch es wäre kein Seidl-Film, wenn es nicht auch Momente der ebenso ungewollten wie gezielt gesuchten Komik gäbe. Neben den bereits erwähnten Interviews zum Fremdschämen sticht mal wieder die Bereitwilligkeit der Figuren hervor, sich selbst lächerlich zu machen – auch bei *Safari* versichert der Regisseur indes, er könne allen Mitwirkenden auch nach Fertigstellung des Films problemlos in die Augen schauen. Leider versucht der Film allzu oft, die Lächerlichkeit noch zusätzlich herbeizuzerren. Besonders die Ellingers werden durchwegs als *comic relief* missbraucht: Wenn Inge mit ihrem massigen Leib und einer gefalteten Zeitung auf dem Gesicht beim Sonnenbaden abgelichtet wird, oder wenn Manfred, der es nur noch mit einer Treppe aus dem Jeep schafft, sich mühsam auf einen Hochsitz schleppt, dort in der Savannenhitze ein kühlendes Bier trinkt, um dann die Jagd zu verschnarchen.

Die ethische Gretchenfrage des Films ist allerdings vor allem, inwieweit eine Komplizenschaft mit dem kolonialen und rassistischen Weltbild seiner Protagonisten besteht. Selbstverständlich dient Seidls bewusst überinszenierte Bildsprache einer klug gedachten Distanzierung, mit der man alles relativieren kann. Doch ist sie zuweilen nicht bloss nüchternes Kalkül, die mögliche Kritik im Keim erstickt? Was machen wir mit diesen Bildern einer afrikanischen Putzfrau, die angehalten wird, sich vor einer Wand von Jagdtrophäen zu platzieren, und so selbst zu einer wird? Was mit den Grossaufnahmen der schwarzen Helfer, die laut

kauend und schmatzend die Knochen der zubereiteten Beute vor der Kamera abnagen? Und wieso kommen alle indigenen Menschen im Film im Gegensatz zu den Neokolonialisten nicht ein einziges Mal zu Wort?

Man kann und soll wahrscheinlich argumentieren, dass manche fragwürdigen Bilder von Einheimischen, die mit den wilden Tieren fast auf die gleiche Ebene gestellt werden, den allgemeinen Rassismus erst verdeutlichen. Ein visuell-intellektuelles Vexierspiel, bei dem die Bestätigung des Klischees, die geradezu böswillige Übertreibung des Vorurteils, zur offensichtlichen Denunzierung desselben wird. Auch ist es wahr, dass Seidl selbst schon immer ein mit der Kamera bewaffneter Trophäenjäger war, der das Groteske und Peinliche, das Fragwürdige und Unbequeme konsequent erlegt, um es an der Leinwand für uns aufzuhängen. Egal, welches die Hautfarbe, das Geschlecht oder die soziale Schicht der Porträtierten ist. Und wir machen meistens gerne mit. Doch in *Safari* wird es grundsätzlich gefährlich, wenn dieselben stilistischen Mittel – starre Kompositionen, kuriose, stumme Tableaus, artifiziell gesetzte Symmetrien –, die die Weissen eher anschwärzen, bei den Schwarzen zu ihrer Ehrenrettung dienen sollen. Wer hier mitreden will, muss sich dennoch den neuen Seidl anschauen.

Till Brockmann

→ Regie: Ulrich Seidl; Konzept: Ulrich Seidl, Veronika Franz; Kamera: Wolfgang Thaler, Jerzy Palacz; Schnitt: Christof Schertenleib, Christoph Brunner, Andrea Wagner. Produktion: Ulrich Seidl Filmproduktion. A 2016. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Outside the Box

# Love & Friendship



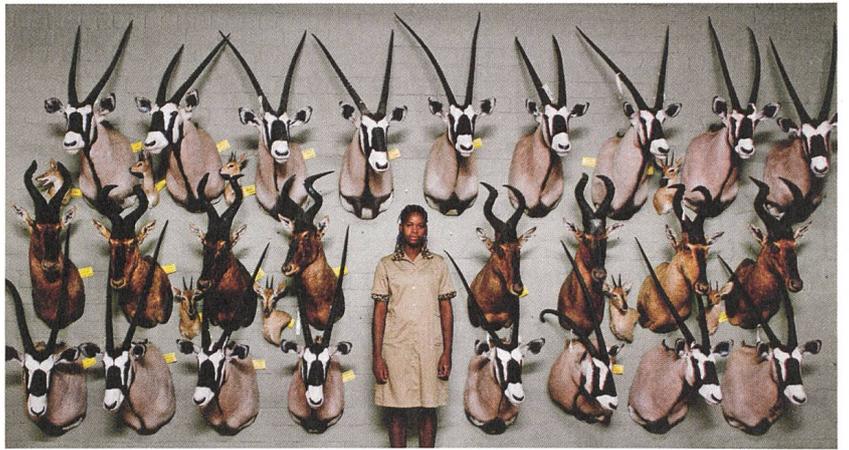
Whit Stillman schenkt uns mit seiner hervorragenden Jane-Austen-Adaption einen der lustigsten Filme des Jahres: romantische Intrigen, eine vorzüglich durchtriebene Hauptfigur, Dialoge wie Messerstiche und den besten Idioten der jüngeren Filmgeschichte.

## Whit Stillman

«Nearly everything Jane Austen wrote is near ridiculous from today's perspective.» «Has it ever occurred to you that today, looked at from Jane Austen's perspective, would look even worse?» Dieser Dialog aus Whit Stillmans erstem Film *Metropolitan* (1990) verweist einerseits auf die zentrale Position, die Jane Austen in dessen Werk schon immer eingenommen hat, andererseits bietet er auch einen hervorragenden Lektüreschlüssel zu *Love & Friendship*, Stillmans Verfilmung von Austens eher unbekanntem Briefroman «Lady Susan». Dessen Hauptfigur, die durch und durch amoralische Lady Susan Vernon, weiss sowohl ihre weiblichen Reize als auch ihren alle überragenden Intellekt mit grossem Geschick einzusetzen und betrachtet restlos alle anderen Menschen entweder als Hindernisse oder aber als Spielsteine, die es im Hinblick auf ihre Ziele zu überwinden oder geschickt zu manövrieren gilt. Den weiteren Figuren bleibt kaum etwas anderes übrig, mehr schlecht als recht in ihrem Spiel mitzuspielen, an dessen Ende der- oder besser diejenige gewonnen hat, die sich mittels ihrer Fähigkeiten auf die höchste soziale Position manövriert, sprich: sich den reichsten und gleichzeitig den am besten kontrollierbaren Ehemann geangelt hat.

Den besten Kandidaten für ein solches Anliegen stellt in der Konstellation von *Love & Friendship* der mit grosser Erbschaft ausgestattete und noch unverheiratete Sir James Martin dar, der sich auch mit dem besten Willen einzig als vollkommener Trottel bezeichnen lässt. Wie ein kleines Kind ist er beim gemeinsamen Dinner auf dem Anwesen Churchill (das er mit Verspätung erreicht, weil er nach einer Kirche oder zumindest einem Hügel Ausschau gehalten hatte) fasziniert von diesen «winzigen grünen Kugeln» (Erbsen); oder er hält die Möglichkeit, eine Frau könnte fremdgehen wollen, schlicht für lächerlich und unvorstellbar. «Just the idea is funny.» Mit diesem Sir James also will Lady Susan ihre bisher vernachlässigte 16-jährige unscheinbare Tochter Frederica verheiraten, koste es, was es wolle. Das undankbare Balg will aber zum Unmut ihrer Mutter davon natürlich nichts wissen und sucht Schutz bei Reginald DeCourcy, dem gutaussehenden Bruder von Susans Schwägerin und Hausherrin des Anwesens, auf den wiederum Lady Susan selbst ein Auge geworfen hat, wenn auch nur, um sich über die Abwesenheit des vorzüglichen, aber leider schon verheirateten Lord Manwaring hinwegzutrusten.

Mit mehr oder weniger Geschick werden im Verlauf der Handlung von allen Figuren romantische und andere Intrigen gesponnen (ausser Sir James, der wohl nicht einmal weiss, was das Wort bedeutet, und sich lieber der Jagd und «fortgeschrittenen Agrarmethoden» widmet), etwa anhand heimlicher Briefe, die stets im krassen Gegensatz zum Ausgesprochenen stehen und die Tatsache offenbaren, dass fast jede der Figuren hier zwei Gesichter besitzt. Es wird darüber debattiert, welche zwei der zwölf Gebote man weglassen könnte (Sir James) oder dass man die Undankbarkeit der Amerikaner gegenüber dem britischen Mutterland erst verstehen könne, wenn man selbst ein Kind grossziehen musste (Lady Susan). Am Ende bekommt, ganz in der Tradition Austens, fast jede denjenigen, den sie verdient. Dass die Geschichte dabei genau so sitcomhaft



Safari Trophäen



Safari Der Jägernachwuchs und das Stück



Love & Friendship Morfydd Clark



Love & Friendship Kate Beckinsale und Tom Bennett

ist, wie es klingt, tut weder ihrer Intelligenz, ihrer Relevanz noch dem Genießen der schneidenden *one-liner* irgendeinen Abbruch – ganz im Gegenteil.

Stillman übernimmt von Austens Briefroman, der aufgrund der Amoralität seiner Hauptfigur eher untypisch ist, hauptsächlich das narrative Grundgerüst; einige der Figuren, das im Original nur angedeutete Ende sowie die Dialoge stammen aus seiner eigenen Feder. Letztere sind dabei von jener literarisch anmutenden Künstlichkeit, die für Stillman typisch ist. Dies gilt auch für das Setting selbst, das in einer gesellschaftlichen Blase stattfindet, die sich von historischer Realität gänzlich unbeeinflusst zeigt. «Far better to live on one's own land. Everyone should», sinniert eine der Figuren einmal. Die Welt des mittleren britischen Adels scheint sich so nur oberflächlich von jener der jungen New Yorker Debütanten aus *Metropolitan*, der amerikanischen Expats in *Barcelona* (1994) oder der College-Studenten aus *Damsels in Distress* (2011) zu unterscheiden. Die Idee, dass all dies nichts mit der Realität zu tun habe, dass es von keinerlei Interesse sei, was irgendwelche britische Adlige sich vor zweihundert Jahren scharfzünftig an den Kopf geworfen haben könnten, sollte jeder, der Teil eines homogenen sozialen Netzwerks ist und sich wundert, warum so viele Leute immer wieder andere Schlüsse als die eigenen aus dem aktuellen Weltgeschehen zu ziehen vermögen, gleich wieder verwerfen. Oder wie Lady Susan einmal klagt: «Facts are horrid things.»

Die Darsteller, allen voran *Kate Beckinsale* als Lady Susan, aber auch *Chloë Sevigny* als deren Verbündete Mrs. Johnson, hier nach *The Last Days of Disco* (1998) erstmals wieder mit Beckinsale und Stillman vereint, sowie *Tom Bennett* als Sir James, grob geschätzt einer der besten Idioten der Filmgeschichte, sind allesamt hervorragend; die Inszenierung, wie es sich für Kostümfilm gehört, elegant. Stillman scheint mit seiner direkten Adaption eines Austen-Textes (im Gegensatz zu den indirekten all seiner früheren Werke) zu seiner Bestimmung gefunden zu haben und hat mit *Love & Friendship* nichts weniger als die intellektuelle Komödie aus der Zeit Lubitschs, Hawks' und der Marx-Brothers wieder zum Leben erweckt.

Dominic Schmid

→ Regie: Whit Stillman; Buch: Whit Stillman, nach «Lady Susan» von Jane Austen; Kamera: Richard Van Oosterhout; Schnitt: Sophie Corra; Ausstattung: Anna Rackard; Kostüme: Eimer Ni Mhaoldomhnaigh; Musik: Benjamin Esdraffo. Darsteller (Rolle): Kate Beckinsale (Lady Susan Vernon), Chloë Sevigny (Alicia Johnson), Xavier Samuel (Reginald DeCourcy), Emma Greenwell (Catherine Vernon), Justin Edwards (Charles Vernon), Tom Bennett (Sir James Martin), Morfydd Clark (Frederica Vernon), Stephen Fry (Mr. Johnso), Jenn Murray (Lady Lucy Manwaring), James Fleet (Sir Reginald DeCourcy), Jemma Redgrave (Lady DeCourcy). Produktion: Westerly Films, Blinder Films, Revolver, Chic Films, Protagonist. Irland, Niederlande, Frankreich, USA 2016. Dauer: 92 Min. CH-Verleih: Frenetic Films

# Paterson



Der Busfahrer Paterson lebt im gleichnamigen, etwas verschlafenen Ort und schreibt Gedichte. Um seine dichtende Hauptfigur baut Jim Jarmusch selbst ein lyrisches Gebilde aus Repetition und Variation. Ein Gedicht von einem Film.

## Jim Jarmusch

Dass sich Jim Jarmusch in der zeitgenössischen Kultur nicht mehr recht zu Hause fühlt, wurde in seinem letzten Film, der Vampir-Elegie *Only Lovers Left Alive*, überdeutlich. Seine beiden untoten Protagonisten schwelgten regelrecht in der Hochkultur, verreisten nicht ohne Koffer voller Bücher und behängten die Wände mit den Porträts ihrer literarischen Helden. Derweil verrottete im Hintergrund malerisch die einstige Autometropole Detroit. Die Botschaft war klar, wohl etwas zu klar: Die wahren Träger der Kultur werden an den Rand der Gesellschaft gedrängt, müssen im Dunkeln tätig sein, während die Mehrheit – von den Vampiren abfällig als Zombies bezeichnet – alles vor die Hunde gehen lässt.

Das war durchaus schön anzusehen, wirkte aber nicht sonderlich subtil. Als Zuschauer fühlte man sich wie an einem bildungsbürgerlichen Wettlauf, bei dem es darum geht, möglichst viele Referenzen zu erschaffen. Im Grunde passte diese elitäre Haltung auch nicht recht zu einem Regisseur, der in seinem Werk stets mit Begeisterung aus der Populärkultur schöpfte, der etwa in *Mystery Train* liebevoll dem Elvis-Kult nachspürte, in *Dead Man* den Western auf den Kopf stellte oder in *Ghost Dog: The Way of the Samurai* der Hip-Hop-Kultur die Ehre erwies.

So gesehen ist Jarmuschs jüngster Film ebenso eine Weiterführung wie auch eine Umkehr. Der Protagonist trägt wie der Film und das Kaff, in dem er lebt, den Namen Paterson und ist etwas aus der Zeit gefallen. Er weigert sich, ein Smartphone zu kaufen,

schauf – wenn überhaupt – im Kino nur Schwarzweissklassiker und hat sein Leben der wohl massenuntauglichsten Literaturform, der Lyrik, gewidmet. Sein Idol ist der Lyriker William Carlos Williams, der tatsächlich in Paterson gelebt und dem Städtlein seinen bekanntesten Gedichtzyklus gewidmet hat.

An literarischen und anderen Verweisen fehlt es somit auch dieses Mal nicht, im Gegensatz zu *Only Lovers Left Alive* appelliert Paterson aber nicht fortlaufend an den Bildungsbürger im Zuschauer. Die vielen Hinweise und Querbezüge sind gewissermassen fokussierter und in sich stimmig, spinnen ein assoziatives Netz um das zentrale Thema des Films.

Dieses zentrale Thema ist die Lyrik, wobei es zu kurz greifen würde, Paterson bloss als einen Film zu beschreiben, dessen Hauptfigur in der Freizeit dichtet. Zwar sind die Gedichte – die in Wirklichkeit vom Lyriker Ron Padgett stammen – ein wesentlicher Teil des Films, und Jarmusch geht sogar so weit, ihre Entstehung durch Texteinblendungen sichtbar zu machen. Doch dies dient nicht etwa dazu, Paterson zum literarischen Genie zu stilisieren. Vielmehr verdeutlicht der Film damit sein eigenes formales Prinzip. Wie in den kurzen Gedichten, die Paterson verfasst, geht es auch Jarmusch nicht um den Inhalt, sondern um die Form. Paterson ist als ständiges Spiel von Wiederholung und Abweichung angelegt. Jeden Morgen wacht Paterson neben seiner Frau Laura auf, macht sich sein Frühstück, geht zur Arbeit ins Busdepot, fährt einen Tag lang den Bus, kommt nach Hause und beschliesst den Abend bei einem Bier in der Bar. So geht das eine Woche lang.

Innerhalb dieses stets gleichen Rahmens – wobei das Wochenende naturgemäss anders verläuft – platziert Jarmusch zahlreiche kleine Miniaturen. Ange-rissene Gespräche im Bus, Begegnungen auf dem Arbeitsweg oder in der Bar sowie die täglich neuen Kreativitätsanfälle der äusserst begeisterungsfähigen Laura. Paterson selbst bleibt bei all dem ruhig, geradezu stoisch – selbst in den wenigen dramatischen Momenten des Films. Man weiss nie recht, ob er glücklich ist oder nicht, ob ihm Laura, die er abgöttisch liebt, nicht doch auch unglaublich auf die Nerven geht. Wirklich bei sich selbst scheint er ohnehin nur, wenn er schreibt, und beim abendlichen Bier. Aber letztlich ist das alles ohnehin nicht so wichtig, denn Paterson ist weniger ein handelnder Protagonist, sondern eher eine Art poetischer Kristallisationspunkt, um den herum Jarmusch sein filmisches Gedicht arrangiert. Manche der Episoden werden am nächsten oder übernächsten Tag weitergezogen, bilden einen grösseren Bogen, aber oft sind es bloss einzelne Motive, Bilder, Phrasen, die der Film wieder aufgreift und so Verbindungen zwischen den Szenen schafft.

Diese lyrische Technik ist für Jarmusch keineswegs neu, denn Handlung im Sinn eines auf einen Höhepunkt ausgerichteten Plots hat den Regisseur nie sonderlich interessiert, selbst in vermeintlich actionreichen Filmen wie *Dead Man* oder *Ghost Dog*. Vielmehr waren es jeweils die Szenen zwischen der Action, die Autofahrten, die Momente des Wartens und des Nichtstuns, die den Kern seines Schaffens bildeten. Im Lauf seiner Karriere hat Jarmusch dieses Prinzip, das

bereits in seinem Erstling *Permanent Vacation* sichtbar ist, immer mehr in den Vordergrund gerückt und zum Gegenstand der Filme selbst gemacht. Den bisherigen Höhepunkt stellte diesbezüglich sein vielerorts verkanntes Meisterwerk *The Limits of Control* dar, der ähnlich wie nun Paterson durch ein Gerüst von Repetition und Variation strukturiert wird und fast vollständig auf einen nachvollziehbaren Plot verzichtet. Der Film war dabei keineswegs eine leere Stilübung, sondern eine ebenso witzige wie intelligente Reflexion über das Wesen von Kunst, darüber, welchen Sinn wir als Zuschauer in ein Werk hineinlegen. An diesem Punkt setzt Paterson an und treibt die Selbstreflexion noch weiter, indem er die Form selber zum Thema macht. In gewissem Sinn hat Jarmuschs Kunst damit einen Endpunkt erreicht.

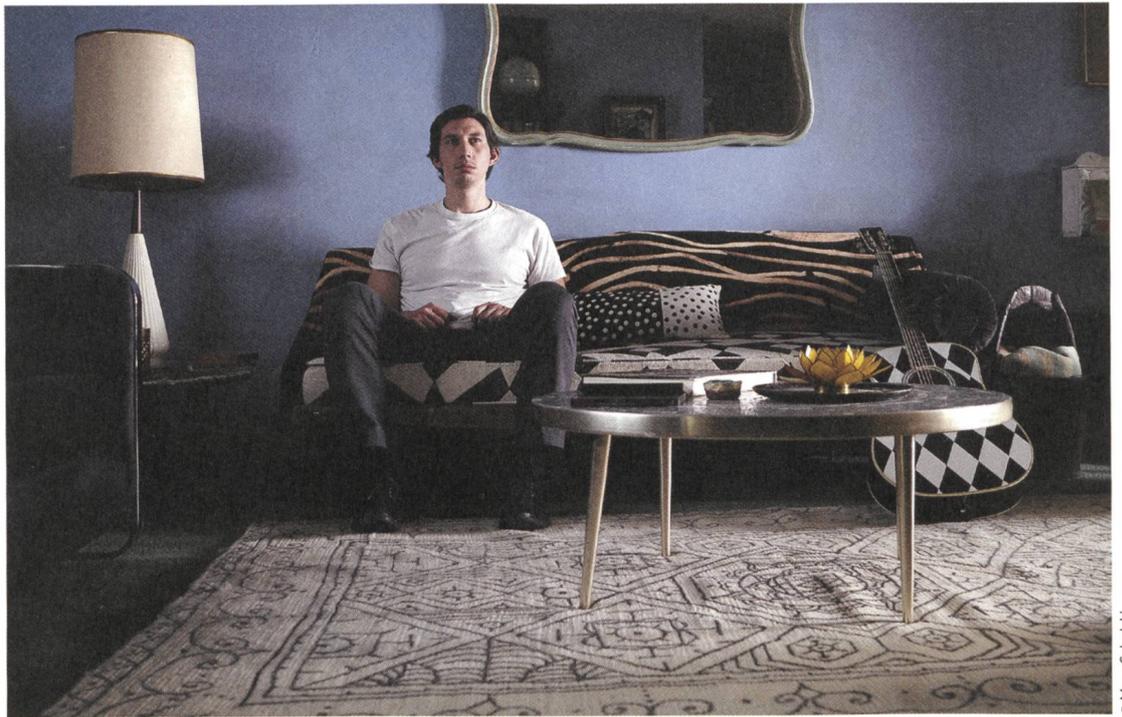
Simon Spiegel

→ Regie, Buch: Jim Jarmusch; Kamera: Frederick Elmes; Schnitt: Affonso Gonçalves; Ausstattung: Mark Friedberg; Kostüme: Catherine George. Darsteller (Rolle): Adam Driver (Paterson), Golshifteh Farahani (Laura). Produktion: Carter Logan, Joshua Astrachan. Frankreich, Deutschland, USA 2016. Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich



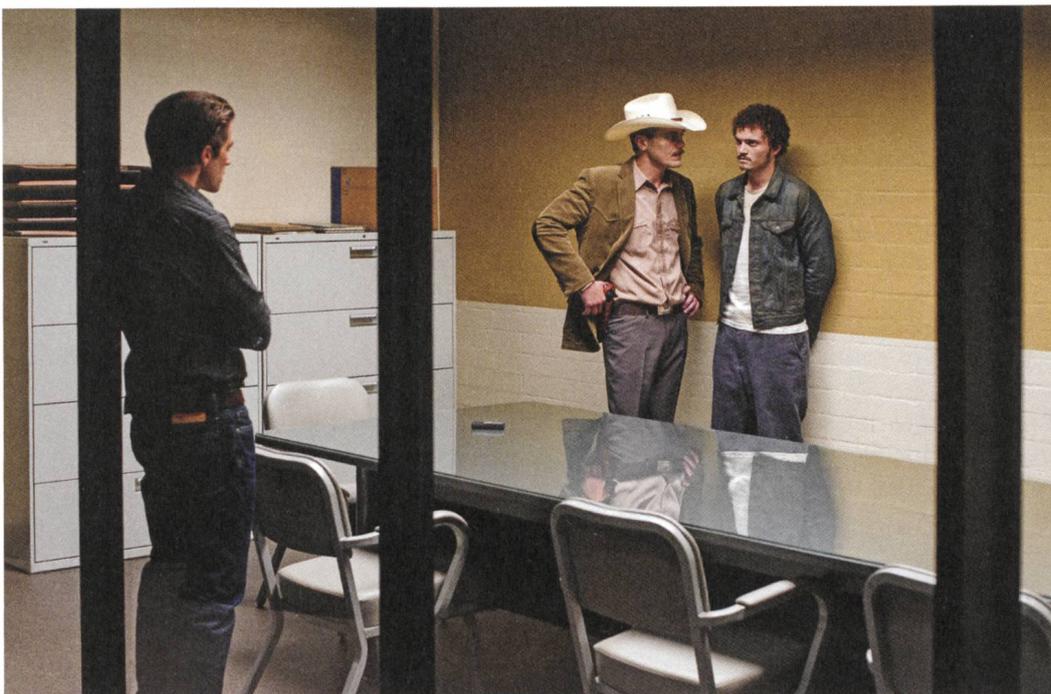
© Mary Cybulski

Paterson Adam Driver und Goishifteh Farahani



© Mary Cybulski

Paterson Adam Driver



Nocturnal Animals Jake Gyllenhaal, Michael Shannon und Karl Glusman

# Nocturnal Animals



Tom Ford konstruiert einen düsteren Thriller, dessen elaborierte Fallen die Zuschauer im Idealfall nicht allzu schnell durchschauen.

## Tom Ford

Es beginnt mit dicken, nackten Frauen, die auf einer Art Showbühne tanzen und deren aufgeschwemmtes, faltiges Fleisch von der Kamera geniesserisch abgetastet wird. Dazwischen Aufnahmen von Autobahnkreuzen, in der Vogelperspektive wie Blüten aufgefaltet, darübergelegt flächige Elektromusik, zu der sich bald Atemgeräusche gesellen. Sie gehören Susan Morrow, einer Hauptfigur, die den Film einerseits prägt und dominiert, die ihm andererseits ausgeliefert ist. Soll heißen: Einerseits dreht sich in *Nocturnal Animals* alles um diese Susan Morrow, eine erfolgreiche Galeristin, die in Los Angeles ein Luxusleben zwischen Edelbohème und Big-Business-Kunstmarkt lebt; die Figur ist nicht nur Dreh- und Angelpunkt der Handlung, auch die Bilder sind direkt auf ihre Perspektive, ihre Innerlichkeit zugerichtet – nicht zufällig übernimmt der Film erst ihr Atemgeräusch und in einer späteren Schlüsselszene ihr Herzklopfen, als wollte er komplett in sie eindringen (nicht in ihren Körper freilich, sondern in ihre Seele). Andererseits ist Morrow keine besonders aktive Protagonistin; einen grossen Teil der Filmlaufzeit verbringt sie damit, ein Buch zu lesen, dessen erster Entwurf ihr zu Filmbeginn zugesendet wird. Die Lektüre stellt sie still und weckt gleichzeitig Bilder in ihr, die in *Nocturnal Animals* als Film im Film auftauchen.

In dieser literarisch vermittelten Einfaltung reist eine Kleinfamilie durch das fast menschenleere Westtexas. Sie wollen in die Hipster- und Aussteigerhochburg Marfa, aber auf dem Weg dorthin kommt ihnen das, so muss man das in diesem soziologischen

Plattitüden nicht abgeneigten Film wohl verstehen, «echte Texas» in die Quere; in Form zweier Autos, die in einer besonders einsamen Nacht erst den Highway blockieren und deren Redneck-Insassen anschliessend ein Psychospiel mit den Zugereisten beginnen, bei dem schnell abzusehen ist, wie es enden wird. (Nicht gut.)

*Jake Gyllenhaal* spielt in diesem Film im Film den von den Rednecks terrorisierten Familienvater Tony Hastings, und er spielt auch Edward Sheffield, den Autor des ominösen Buchmanuskripts, der gleichzeitig Susans Exmann ist. (Und er investiert in beide Rollen eine Intensität, die *Nocturnal Animals* nicht verdient hat, die sich neben den schiessbudenartigen Karikaturen, als die fast alle anderen Darsteller ihre Rollen anlegen, unpassend anfühlt.) Schnell entpuppt sich sein Werk als eine Strafaktion: Susan hatte Edward einst für einen anderen Mann sitzengelassen, der ihrer Karriere, ihrem sozialen Umfeld und vor allem ihrer familiären Prägung («we all turn into our mothers sooner or later») angemessener ist. Das zahlt Edward ihr nun heim, indem er die harsche texanische Steppe und die zugehörige rohe, unvermittelte Gewalt in das mit Glasfassaden, exquisiter Innenarchitektur und hässlicher Kunst voll gestellte L. A. einbrechen lässt; beziehungsweise in die dortige Kunstzeneblase, in der es sich Susan zwar nicht unbedingt gemütlich eingerichtet hat, in der sie sich jedoch mit einer beflissenen Souveränität bewegt, die ihr Sheffield und auch der Film übel zu nehmen scheinen.

Die Texas-Erzählung, in die sich schliesslich noch *Michael Shannon* als knarziger, sehr texanischer Polizist Bobby Andes einmischt, wird immer wieder von *reaction shots* der Lesenden unterbrochen. Man sieht dann, wie die emotional schwer gezeichnete Susan das Manuskript entgeistert zur Seite legt und versucht, ihre Routinen aufrechtzuerhalten. Aber vergebens – die Karten sind von Anfang an zu ihren Ungunsten verteilt. Ebenso wie der gediegene Hochglanz-Thrillerstil, in dem die Bilder gehalten sind, entpuppt sich auch die durchaus komplex entworfene metafiktionale Konstruktion als blosses Ablenkungsmanöver, hinter dem sich ein recht stumpfes sadistisches Begehren verbirgt: Tom Ford verwendet zuerst einige Mühen darauf, seiner Hauptfigur eine halbwegs elaborierte Falle zu stellen; und schaut sich anschliessend mit einiger Faszination an, wie sie zuschnappt.

Man kann ein solch poetisches Programm mit gutem Recht zynisch finden; schwerer noch wiegt allerdings die Langeweile, die einen überkommt, sobald man begriffen hat, wie der Hase läuft. Man mag sich eine Weile an dem visuellen Gespür erfreuen, das Ford zweifellos besitzt. Aber anders als Regisseure wie Nicholas Winding Refn oder Brian de Palma, die auf den ersten Blick auf vergleichbarem Terrain operieren, findet Ford für seinen Hang zur Obszönität keine Form, die über dekorative Spielereien hinausgeht. Die oberflächliche Ähnlichkeit von *Nocturnal Animals* und Refns *The Neon Demon* beschränkt sich letztlich darauf, dass beides Oberflächenfilme sind. Für die bei Refn stets mitklingenden Abgründe in und auf den Oberflächen gibt es in Fords totalitär geschlossener Bildkonzeption keinen Platz.

Lukas Foerster



Behind the Door (1919) Regie: Irvin V. Willat

## Festival

An den diesjährigen Stummfilmtagen in Pordenone gab es Neues zu entdecken.

## Neues von den alten Filmen

Gibt es in der Filmgeschichte noch wesentlich Neues zu entdecken oder Bekanntes radikal neu zu bewerten? Abgesehen von seltenen Glücksfällen, wie es vor einigen Jahren der Fund einer vollständigeren *Metropolis*-Fassung war, muss man sich angesichts der Vielzahl filmhistorischer Festivals mittlerweile diese Frage stellen. Das gilt in besonderem Mass für die *Giornate del*

*cinema muto*, die sich auf eine klar begrenzte Periode konzentrieren.

Die Antwort der 35. Ausgabe der Veranstaltung im norditalienischen Pordenone war ein klares Ja. Wer hat beispielsweise schon einen polnischen Stummfilm gesehen? Von der frühen polnischen Produktion ist als Folge der Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs nur wenig erhalten; von 1945 bis 1990 war zudem das Interesse an der «vorsozialistischen» Produktion gedämpft. In Zusammenarbeit mit dem polnischen Filmarchiv, der Filmoteka Narodowa in Warschau, konnte das Festival nun fünf Langspielfilme und eine Reihe kürzerer dokumentarischer Beiträge zeigen.

Während die erste Filmversion von *Pan Tadeusz* (1928) von *Ryszard Ordynski*, die die Handlung dieses Nationalepos weitgehend als bekannt voraussetzt und sich fast nur einem polnischen Publikum erschliessen dürfte, vermochten zwei der Filme durchaus auch im internationalen Vergleich zu beeindrucken: *Henryk Szaros Mocny człowiek* (*A Strong Man*; 1929) ist mit seinen Mehrfachbelichtungen und brillanten, zum Teil experimentellen Sequenzen optisch streckenweise nahe bei den Avantgardefilmen seiner Zeit. Zugleich hat er eine tragfähige

Story: Es ist die Geschichte eines erfolglosen Schriftstellers, der sich das Manuskript eines verstorbenen Kollegen aneignet, damit reüssiert, dann aber von Mitwissern bedrängt zum potenziellen Mörder wird. Die dichte Stimmung des Films erinnert an spätere Films noirs.

*Janko muzykant* (*Janko the Musician*; 1930) von *Ordynski* entstand im Übergang zum Tonfilm. Leider sind die zugehörigen Schallplatten mit der Begleitmusik und Geräuschen wie Vogelstimmen nicht erhalten. Der Film ist auch (oder gerade?) mit einer guten Live-Musikbegleitung sehr eindrücklich, weil er die Geschichte eines armen, musikalisch begabten, sich eine Geige bastelnden Kindes erzählt. Die erste Hälfte beruht auf einem in Polen berühmten Roman des bei uns vor allem als «*Quo vadis?*»-Autor bekannten *Henryk Sienkiewicz*. Zu dieser Geschichte der Kindheit *Jankos* haben die Filmautoren einen zweiten Teil erfunden, der *Jankos* spätere Freundschaft mit zwei kleinen Gaunern (Paraderollen für zwei beliebte Bühnenstars), eine Liebesgeschichte und den Triumph seines musikalischen Talents erzählt. Beide Teile bilden nur bedingt eine Einheit, sind aber jeder in seiner Art wirkungsvoll.

Der US-amerikanische Regisseur *John H. Collins* (geboren 1889) dürfte selbst den filmhistorisch bewanderten Pordenone-Besuchern mehrheitlich kein Begriff gewesen sein. Er drehte 1914/15 bei Edison erste Kurzfilme und danach rund zwei Dutzend Spielfilme, bis die Grippewelle 1918 den erst 29-Jährigen dahinraffte. Das Festival präsentierte vier der Kurzfilme und dazu vier seiner rund zwei Dutzend Langspielfilme. Am deutlichsten traten die Qualitäten von Collins in *Blue Jeans* (1917) zutage. Der Film wirkt im Vergleich zu Griffith-Filmen jener Zeit viel direkter zupackend, moderner auch in der Spielweise. Dazu trägt wesentlich *Viola Dana* bei, Collins' Ehefrau und bevorzugte Hauptdarstellerin. Sie verleiht der eher konventionellen Story durch eine starke Frauenfigur eine ungewöhnliche Note. Sogar die haarsträubende Last-Minute-Rescue (die Errettung des gefesselten Helden vor der Kreissäge, lange vor Hitchcock!) ist das Werk der Heldin. Man kann nur hoffen, dass sich einige Archive durch die Programmierung in Pordenone dazu anregen lassen, weitere Collins-Filme auszugraben und zu restaurieren.

*The Cossack Whip* (1916) und *Riders of the Night* (1918; leider nur unvollständig erhalten), beide von Collins,

trugen auch dazu bei, das von David Wark Griffith und seinem Hang zu viktorianischer Kultiviertheit geprägte, eher harmlose Bild des amerikanischen Films der späten Zehnerjahre zu korrigieren. Collins' wesentlich härtere, stellenweise sogar brutale Darstellungen lassen vermuten, dass der in Cecil B. DeMilles *The Cheat* (1915) so überraschende sadistische Zug keineswegs die absolute Ausnahme in der damaligen Produktion war. In die gleiche Richtung geht die vom San Francisco Film Festival restaurierte und nun in Pordenone gezeigte Wiederentdeckung von *Behind the Door* von *Irvin V. Willat* (1919; *Supervision: Thomas H. Ince*). Der Film thematisiert die Vergewaltigungen zu Kriegzeiten (in welchem europäischen Nachkriegsfilm wäre das angesprochen worden?) und stellt sie in den Zusammenhang einer allgemeinen Intoleranz und verdrängten Gewaltbereitschaft. Das beginnt mit einer sich gegen die Hauptfigur, einen deutschstämmigen Amerikaner, richtenden antideutschen Lynch-Stimmung im Dorf, setzt sich fort mit der vergewaltigungsbereiten Brutalität eines deutschen U-Boot-Kommandanten, der die sich wehrende Frau genüsslich seiner Mannschaft ausliefert, bis zum

Racheakt des amerikanischen Ehemanns, der den deutschen Übeltäter bei lebendigem Leib häutet. Männern in Kriegszeiten ist alles zuzutrauen – eine dichte Antiidylle, der man sich schwer entziehen kann.

*Jay Weissberg*, der neue Direktor der *Giornate del cinema muto*, hatte mit einem immer wieder überraschenden Programm einen fulminanten Start. In seiner sympathisch bescheidenen Art wies er darauf hin, wie viel davon er der Vorarbeit seines langjährigen Vorgängers *David Robinson* verdanke. Die harmonische Ablösung an der Spitze des Festivals und die sich daraus ergebende Kontinuität in der Programmierung haben sich jedenfalls als Glücksfall erwiesen.

Martin Girod

→ [www.cinetecadelfriuli.org/gcm](http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm)



Janko muzykant (1930) Regie: Ryszard Ordynski

# Flashback

Mit *Boom!* schuf Joseph Losey einen der meist kritisierten und missverstandenen Filme der späten Sechziger. Ein Blick zurück auf einen Film, dessen faszinierende Stimme dem Rauschen des Meers entstammt.

## Das Rauschen des letzten Augenblicks



Stetiges Rauschen des Meers. Allmählich hebt die Brandung an, eine grollende, schäumende Welle rollt Richtung Küste, schlägt an einem Felsen auf, bricht, Wasser tobt über das Gestein: «Boom!»

Ein Film, der kaum Zuschauer findet. Er lässt sich in keinen Kanon mit anderen filmischen Kunstwerken einreihen, da er alle anderen Filme zerstören und in seiner Schönheit allein stehen will: *Boom!*

Als Regisseur Joseph Losey 1968 begann, das Theaterstück «*The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*» von Tennessee Williams zu verfilmen, hatte er wahrscheinlich das Geräusch des Meers schon im Ohr. Im Mittelmeer liegt die Insel von Flora Goforth, einer schwerreichen Dame, die bereits fünf

Ehemänner zu Grabe getragen hat – gespielt von der damals bestbezahlten Schauspielerinnen Elizabeth Taylor. Besucher müssen mit einer Zahnradbahn einen Berg hinauffahren, um zum überdimensionierten weissen Anwesen von Mrs. Goforth zu gelangen, das mit riesiger Terrasse hoch über den steilen Klippen und der Brandung liegt.

Doch Besuch ist meist unerwünscht und wird mit scharfen Waffen abgewehrt. Mrs. Goforths Privatinsel ist eine Festung, in der sich die Besitzerin gegen den Tod wehrt. Sie besteht auf ihrer körperlichen Eigenständigkeit, obgleich sie auf Ärzte und deren Injektionen angewiesen ist. Während der Tod sich innerlich schon ausbreitet, versucht sie, auf dieser



Insel zu überleben, gleichsam endlos zu leben, den Tod zu verschieben. Diesen Sommer hat sie Miss Black angestellt, um ihr ihre Memoiren zu diktieren. Sie erzählt nicht einfach, vielmehr wallen Erinnerungen an verstorbene Ehemänner in ihr auf, furiose Szenen der Ekstase und der Erschöpfung, die schliesslich zur Einnahme von Medikamenten führen. Ihr Überleben ist ein «Übersterben».

Es gibt zudem den Tod, der von aussen kommt, in der Figur von Chris Flanders – gespielt von Richard Burton. Er ist der Eindringling, der die Klippen emporsteigt und die Wachhunde verwundet überlebt. Er ist der Verführer, der zunächst Miss Black für sich gewinnt und dann Mrs. Goforth umwirbt. Während eines opulenten Dinners, bei dem auf jeden servierten Speisegang wortreich verzichtet wird, warnt der Hexer von Capri – gespielt von Noël Coward – Mrs. Goforth vor Chris Flanders: Dieser tauche immer dann bei reichen Damen auf, kurz bevor sie zu Grabe getragen würden. So beginnt ein Totentanz mit einem *Angelo della morte*.

In Loseys Filmen erobern Getriebene und Exzentrische ein Milieu, das bereits vor ihrem Eintritt labil war, sich kurz vor dem Zusammenbruch befand. So etwa die Villa im spanischen Stil in *The Prowler* (USA 1950), in der nach dem Auftauchen eines ehrgeizigen Polizisten Verführung und Mord ausbrechen. In *The Servant* (GB 1963) bemächtigt sich der Butler zunächst des vornehmen Stadthauses, um schliesslich auch über seinen Herrn zu herrschen. Mrs. Goforths

Villa an den Hängen ihrer Privatinsel ist auch ein Ort des Verfalls, der Halluzination und des Wahns. Im gleissenden Weiss ihres Anwesens sind Relikte verschiedener Zeitalter versammelt, ohne dass dabei die Steinskulpturen nach Art der Osterinseln, die griechischen Statuen und die abstrakten Plastiken in einem postmodernen Eklektizismus zusammenstünden. Sie sind vereinzelt auf die grossen Räume verteilt, und Loseys Kamera registriert mit einem gleichsam entropischen Blick die Leerstellen und Verschiebungen von Bildzentren. Als sich Mrs. Goforth und der Hexer auf den Weg zu Flanders Zimmer machen, müssen sie das riesige Panavisions-Kader durchqueren, und man hat das Gefühl, dass sie niemals ankommen werden. Zudem scheint Losey mit der Tiefe seines Bildaufbaus verschiedene Erdzeitalter durchqueren zu können. Denn auf einer Insel, auf der der Tod unmöglich sein soll, muss die Chronologie der Zeit aufgehoben sein, damit der Verfall nicht fortschreiten kann.

Um nicht in der Position der Verführten, sondern in der der Verführerin zu sein, versucht Mrs. Goforth Flanders zu bezirzen. Er wird der geladene Gast auf ihrer Insel. Aber er ist kein Verführer wie etwa Don Juan, vielmehr strahlt er Ruhe aus, bietet sich als Helfer an und möchte sich um Mrs. Goforth, die auf ihrer Autarkie beharrt, kümmern. Über dem Rauschen der Brandung liegt der Dialog von Taylor und Burton, die Intonation ihrer Stimmen. Immer wieder überkommen Mrs. Goforth dabei Panikattacken, brechen Laute aus ihr heraus, hinter denen die

wie die monströse Jahrmarktsorgel in *Modesty Blaise* (1965) oder die perfiden Spieldosen in *Secret Ceremony* (1968) den Sound des Jazz, der zuvor seine Filme geprägt hatte. In *Boom!* ist es eine Orgel, deren Klänge im Streit mit dem Spiel indischer Sitaras stehen und die als dritter Klangkörper neben das Rauschen des Meers und den Bewegungen der Stimme Taylors tritt.

Nachdem Flanders sich Mrs. Goforths sexuellem Begehren widersetzt hat und sogar die Insel verlassen will, muss sie vollkommen geschwächt und delirierend von ihm zu Bett gebracht werden. Kaum noch bei Bewusstsein lässt sie sich von ihm auf die Kissen niederlegen und ihren wertvollen Schmuck



Meeresgeräusche zurücktreten. Ist Taylors Geschrei nicht Gesang? Freilich machen die Gespräche zwischen ihr und Flanders (psychologisch begründete) Reaktionen aufeinander sichtbar, doch als reines Mittel der Verständigung ist die Sprache wie in der Oper längst besiegt. Losey weiss um die Kraft der Taylor, Menschen und Worten die Besinnung zu rauben, im Klang ihrer Stimme liegen Feuer und Finsternis, Angst und Abneigung. Auf der Insel erschallt sie über ein System von Mikrofonen und Lautsprechern überall und zu jeder Zeit, um Miss Black zu diktieren. Die Stimme wird mithin entkörperlicht und mechanisch.

Ab Mitte der sechziger Jahre ersetzt in Loseys Werk der Klang mechanischer Musikinstrumente

abnehmen. Nun ist Mrs. Goforth und ihre Stimme das Gegenteil der Orgelmaschinen: *Amechania*, der Geist der Hilflosigkeit. Es ist die opernhafte Wirklichkeit des Augenblicks des «letzten» Todes. Mrs. Goforth, die immer wieder starb, stirbt ein letztes Mal. Ein Moment reiner Schönheit, in dem die Zeitaufschiebung des Wahnsinns milieus aufgehoben wird.

Dem Publikum muss diese Schönheit, die Losey aus dem Rauschen komponierte, entgangen sein; es hörte im Rauschen nur Beliebigkeit und Monotonie. Den Flop von *Boom!* erklärte Losey mal lapidar damit, dass die Zuschauer, die Taylor und Burton sehen wollten, nicht für einen Losey-Film ins Kino gingen und jene Zuschauer, die eine Regiearbeit von ihm sehen wollten, nicht an Taylor und Burton interessiert wären. Doch *Boom!* behauptet seine einzigartige Stellung gerade in dieser Besetzung. Neben das Rauschen des Meers tritt die Stimme der Taylor – eine hemmungslose Gewalt, die wie das Aufschlagen der Brandung zu krachen vermag. So können wir auch die Anekdote nicht glauben, dass es ausgerechnet der Verleih Universal im Alleingang gewesen sei, der dem Titel – um ihn zugkräftiger zu machen – das Ausrufezeichen gab: *Boom!*

Stephan Ahrens

Gespräch mit Werner Ružička  
zum vierzigjährigen Bestehen  
der Duisburger Filmwoche

## «Die Entfaltung der Produk- tivkräfte im Dokumentarfilm macht seinen Reichtum aus»

Filmbulletin *Die Duisburger Filmwoche findet in diesem Jahr zum 40. Mal statt. Du warst von Anfang an dabei – erst als Teilnehmer, dann in der Auswahlkommission, und du leitest die Filmwoche nun seit 30 Jahren. Kannst du einmal auf die Anfänge zurückblicken?*

Werner Ružička Anfangs war die Ambition eine ganz andere. Man wollte eine Art deutsches Leistungsfestival haben, so wie das die Solothurner Filmtage für den Schweizer Film bieten. Diese Jahresschau des bundesdeutschen Films hat es auch einmal gegeben – mit Filmen von Fassbinder, Herzog und anderen Regisseuren des Neuen Deutschen Films. Auch ein paar Dokumentarfilme waren darunter. Das liess sich aber kein zweites Mal finanzieren. Da wurde dann von Klaus Wildenhahn und Hans Helmut Prinzler mit Angela Haardt als Kuratorin die Idee entwickelt, stattdessen ein Zentrum für den Dokumentarfilm zu schaffen, um diesen in die öffentliche Wahrnehmung zurückzuführen. Damals gab es noch die Debatte um eine notwendige Gegenöffentlichkeit, für die der Dokumentarfilm stand. Er war noch näher an der aktuellen Politik als heute.

*Das war damals eine sehr politische Zeit. Habt ihr die Dokumentarfilmwoche auch aus einem ideologischen Bewusstsein heraus entworfen und entwickelt oder vielleicht auch aus einem ideologiekritischen Selbstverständnis?*

Die AG Dokumentarfilm ist in Duisburg gegründet worden, und es gab eine gewisse Affinität zu den Gewerkschaften. Aber von unserer Seite aus gab es auch schon früh eine antirevisionistische Haltung. Wir wollten uns da nicht vereinnahmen lassen, obwohl man das natürlich versucht hat. Uns ging es stets um die Bündigkeit der Form, nicht um die Vertretung von Standpunkten in der Arbeitswelt.

Sicherlich gab es aber eine gewisse aufklärerische Tradition, die sich von der Frankfurter Schule her beschreiben liesse. Positionen, wie sie Alexander Kluge, Günter Hörmann oder David Wittenberg vertraten, waren durchaus wichtig. Aber erst mit der berühmten Kreimeier-Wildenhahn-Debatte kam man ab 1979/80 zu einer grundsätzlichen Diskussion von Modellen. Das war die historische Konfrontation einer radikal puristischen Schule mit Positionen, die man antischolastisch nennen kann. Da ging es um eine notwendige Begriffsklärung mit polemischer Zuspitzung. Man wollte sich eben voneinander abgrenzen.

Wildenhahn wollte unbedingt die Deutungshoheit behalten. Aber es gab andere, die sagten: Er hat einfach nicht recht mit seinem Purismus. Damit kam eine Bewegung in Gang, mit der man sich aus der babylonischen Gefangenschaft bestimmter dogmatischer Positionen im Dokumentarfilm befreite, in dem Fall eines puristisch verstandenen Direct Cinema, das Klaus Wildenhahn sehr scholastisch vertrat.

Gleichwohl haben sich damit aber nicht die kontroversen dokumentarischen Schulen und Seilschaften aus Duisburg verabschiedet. Wildenhahn hat bis zuletzt weiterhin seine Filme in Duisburg gezeigt. Auch Kreimeier, der bei der Filmwoche als Protokollant

angefangen hatte und danach in der Auswahlkommission mitwirkte, war noch eine ganze Zeit lang in Duisburg dabei. In diesem Jubiläumsjahr ist er nach langer Abwesenheit noch einmal zurückgekehrt zu einem Werkstattgespräch mit Werner Schweizer.

*Kannst du die sich in dieser historischen Debatte gegenüberstehenden Positionen kurz skizzieren?*

Wie gesagt, auf der einen Seite ein bestimmter Purismus, der vom Direct Cinema ausgeht und nur das als dokumentarisch akzeptiert, was vor der Kamera aufgenommen worden ist. Alles, was synthetisch ist, wird als spielfilmaffin abgelehnt. Dazu hat Klaus Wildenhahn damals einen Text veröffentlicht: «Über synthetischen und dokumentarischen Film». Ein Feindbild lieferte Walter Ruttmanns Berlin – die Sinfonie der Grossstadt aus dem Jahr 1927.

Klaus Kreimeier hat gegen Wildenhahn eine Position entwickelt, wonach ein Film und eben auch ein Dokumentarfilm immer synthetische Elemente aufweist, die etwa im Ton oder in der Montage auf einen jeweiligen Effekt hinzielen. Man kann einen Dokumentarfilm nicht auf eine reine und unvermischte Form reduzieren.

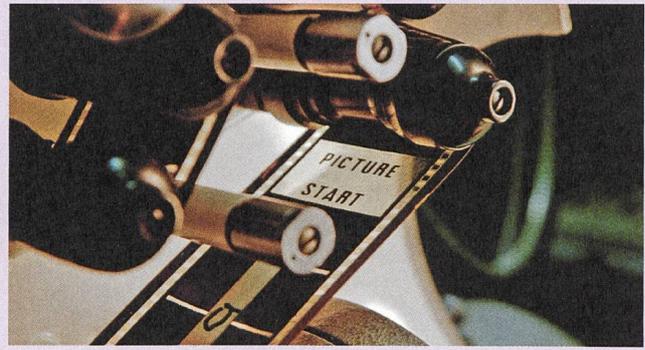
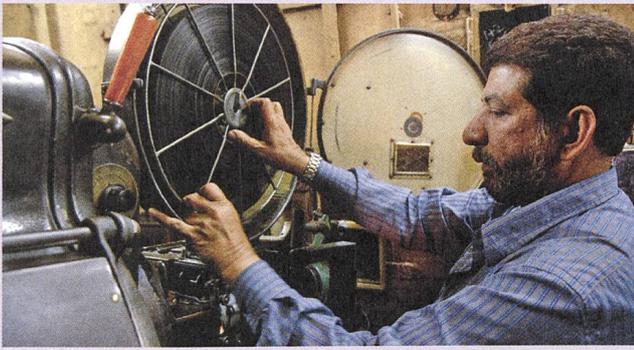
Mit dieser Kontroverse wurde gewissermassen eine Tür aufgestossen. Die Debatte ist dann im weiteren breit geführt worden in Zeitungen und Magazinen. So hatte es das vorher noch nie gegeben. Das passierte aus dem Gefühl heraus, dass es hier nicht bloss um zwei persönliche Positionen ging, sondern um Wirklichkeitstheorie. Und darum ging es ja auch. Viele andere Beiträge gab es zu dieser Diskussion, unter anderem auch von Alexander Kluge.

*Heute ist die Debatte vermutlich historisch überholt angesichts der vielen Gattungsgrenzen überschreitenden Mischformen.*

Nein, man kann feststellen, wie sich die historische Debatte auch in den Debatten des gegenwärtigen Festivals in Details immer wieder reaktualisiert.



Cinema Futures (2016) Regie: Michael Palm



Cinema Futures (2016) Regie: Michael Palm

Auch Peter Badel, Professor an der Filmhochschule Babelsberg, hat in seinem Vortrag über Kamerastrategien in Filmen des aktuellen Festivals die Frage nach der abbildbaren Wahrheit gestellt. Was kann die Kamera machen, wo ist sie, handelt oder beobachtet sie? Wo sind die Grenzen? Gibt es etwas, das der Dokumentarfilm nicht darf?

Seit dem Anstoss zur Diskussion damals in Duisburg hat sich viel getan. Wir haben heute eine sehr ausdifferenzierte Film- und Medienwissenschaft, in der die Dokumentarfilmtheorie eine grosse Rolle spielt. Im akademischen Diskurs ist die historische Debatte immer noch ein Thema, weil sie damals ja so paradigmatisch geführt worden ist und nicht bloss die persönliche Auseinandersetzung zweier Kontrahenten mit unterschiedlichen Positionen war. Das war damals ein Anfang, das Dokumentarfilmgenre von historisch-ideologischen Schlacken zu befreien, um in einer differenzierter gewordenen Welt mit neuen technischen Voraussetzungen frei arbeiten zu können. Wenn man sich das aktuelle Festivalprogramm ansieht, kann man feststellen, dass die Dokumentarfilmer ihre Möglichkeiten heute in einer grossen Bandbreite nutzen – in der Postproduktion etwa oder im Umgang mit Musik und Ton oder auch in der Arbeit mit Text. Die Entfaltung der Produktivkräfte im Dokumentarfilm macht heute seinen Reichtum aus. Dadurch sieht man umso mehr, dass die Reduktion auf die Position eines reinen Dokumentarfilms eine ideologische Begrenzung war.

Um ein Bewusstsein dafür zu bekommen, wie nötig hier eine filmästhetische Begrifflichkeit ist, war die Debatte damals wichtig und ist es auch heute noch. Also – um zu begreifen, was an Neuem interessant ist und was man damit machen kann, wo aber die Grenzen liegen und wo man aufpassen muss. Am Horizont der historischen Debatte zeichnete sich ja die Befürchtung ab, dass sich, wenn man nicht aufpasst, das Dokumentarische im Fiktionalen bewegt und sozusagen Teil der Traumfabrik wird. Heute hat sich

das so weit verändert, dass wir im aktuellen Festivalprogramm von Duisburg, ohne rot zu werden, einen Film wie Ruth Beckermanns *Die Geträumten* präsentieren, den man nach klassischen Kriterien einen fiktionalen Film nennen muss. Gleichwohl läuft er aus unserer Sicht zu Recht in Duisburg, weil er für uns auch unter den hohen Bogen des Dokumentarischen fällt.

Zum Vergleich, vor 26 Jahren lief mit *Good News* zum ersten Mal ein Film von Ulrich Seidl hier. Das war die erste Ausgabe des Festivals, an dem die Schweiz und Österreich beteiligt waren. Heute wird jeder nachvollziehen können, dass Seidls Methode dokumentarisch ist, obwohl sie, beckmesserisch betrachtet, hochgradig synthetisch ist. Die Interviews mit den Protagonisten sind im Text vorbereitet, die Protagonisten werden im Nachspann als Darsteller bezeichnet. Damals wurde das – auch zu Recht – noch sehr kritisch gesehen und hat eine grosse Empörung ausgelöst. Die Frage, wie weit man gehen und das Genre perforieren darf, stand natürlich in einer Kontinuität zur Kreimeier-Wildenhahn-Debatte. Besonders in Österreich war das auch mit einer Frage der Moral gekoppelt – in Hinblick auf das im Film transportierte Menschenbild.

*Diskurs und Kontroverse sind zweifellos Bestandteil des Festivalkonzepts von Duisburg.*

Die Debattenkultur mit ihrer Bereitschaft, Notwendigkeit und Lust, miteinander zu reden nach jedem Film, war immer ein Eigenständigkeitsmerkmal der Duisburger Filmwoche. Deshalb konnten dort auch solche Fragen aufkommen und sich dort und von dort aus weiterentwickeln. Verbunden ist das mit einer Reduktion des Programms auf 25 Filme, wodurch wir mit der uns eigenen Hybris behaupten, diese Filme stehen für alle weiteren 300, die es gäbe. Wir glauben, man kann an dieser Auswahl pars pro toto zeigen, worum es insgesamt geht. Das erschliesst sich dadurch, dass wir die Filme im Anschluss

immer zur Diskussion stellen. Die Autoren setzen sich hin und geben vor Publikum Rechenschaft über ihre Arbeit. Diese Diskussionen haben heute nicht mehr die Programmatik der Kreimeier-Wildenhahn-Debatte. Jetzt geht es konkret ums Handwerk. Deshalb hat das Festival auch einen Werkstattcharakter.

*Das gehört gewissermassen zu den Grundbausteinen des Festivalkonzepts. Gibt es auch Weiterentwicklungen?*

Die bedeutendste Konzepterweiterung kam 1989/90 mit der deutschen Wiedervereinigung und der Zunahme einer neuen Germanozentriertheit. Zu der Zeit gab es nur noch Wendefilme am laufenden Band, die sehr aufgeregt und sehr inhaltlich daher kamen und im Nachhinein unter dokumentarischen Gesichtspunkten kaum Bestand gehabt haben. Als Gegengewicht kamen zu diesem Zeitpunkt die Schweiz und Österreich als beteiligte Filmländer zum Festival hinzu. Das hat der ganzen Sache eine sehr wohltuende antijournalistische Kontur gegeben und auch frischen Wind in die Debatten gebracht.

Mit der Schweiz und Österreich kamen ganz andere dokumentarische Strategien hinzu. Aus schweizerischer Sicht etwa Filme wie die von Richard Dindo oder Hans Stürm mit ihren historisch bezogenen Formen oder literarischen Ansätzen. Oder aus österreichischer Sicht Filme wie die von Seidl, Glawogger oder Geyrhalter mit ihrer Argumentation in theatralisch-tableauhaften Bildern. Das hat der Wirklichkeitsdarstellung ein neues Potenzial eröffnet. Und es bedarf immer wieder neuer visueller Sensibilitäten, um sich in den Zeiten zurechtzufinden, die vor einem liegen.

Mit Werner Ružička sprach Peter Kremski

→ [www.duisburger-filmwoche.de](http://www.duisburger-filmwoche.de)

# Bilder einer besseren Welt



Simon Spiegel

Simon Spiegel hat zum Science-Fiction-Film promoviert und schreibt derzeit an seiner Habilitation zur Utopie im nichtfiktionalen Film. Er lebt mit Frau und zwei Söhnen in Zürich.

## Die Utopie im (nichtfiktionalen) Film

Vor 500 Jahren erschien mit Thomas Morus' «Utopia» die erste literarische Utopie. Seither haben Utopisten auf der ganzen Welt unzählige Entwürfe alternativer Gesellschaftsordnungen vorgelegt. Wie aber sieht es damit im Film aus?

Dass die Realität ein sehr unangenehmer Ort sein kann, wissen wir nicht erst, seit das US-Stimmvolk Donald Trump zum Präsidenten gewählt hat. Die Sehnsucht nach anderen – besseren – Verhältnissen ist wahrscheinlich so alt wie die Menschheit. Lange schlugen sich derartige Wünsche vor allem in Mythen und religiösen Erzählungen nieder. Der bessere Ort war nicht von dieser Welt, sondern in göttlichen Sphären angesiedelt.

Der spätere Lordkanzler und Märtyrer Thomas Morus war also keineswegs der Erste, als er vor genau 500 Jahren in «Utopia» ein ideales Gemeinwesen entwarf. Sein Buch unterscheidet sich von Mythen und Schlaraffenlanderzählungen aber dadurch, dass seine bessere Welt eine diesseitige, von Menschen geschaffene ist. Die bessere Welt, so Morus' revolutionärer Ansatz, kann bereits im Hier und Jetzt Realität werden. Zwar ist sich die Morus-Forschung einig, dass «Utopia» keineswegs das Ideal ihres Autors darstellt – *ou-topos* bedeutet nicht umsonst Nichtort –, sondern auch satirisch gedacht ist. An der subversiven Qualität des Textes ändert das wenig. Denn was dieser deutlich macht, ist, dass die Welt keineswegs so sein muss, wie sie ist. Alternativen sind denkbar. Dass diese Haltung gerade in einer Zeit Zündstoff birgt, in der die Politik regelmässig von alternativlosen Szenarien spricht, ist offensichtlich. Die Utopie erlebt denn auch vielerorts eine Art Revival.

In seinem Buch lässt Morus den weitgereisten Raphael Hythlodæus von der Insel Utopia berichten, deren Bewohner eine Art geldlosen Kommunismus

praktizieren. Ihr oberstes Gebot ist die Vernunft, und alles ist darauf ausgerichtet, dass sich jeder in die gesellschaftliche Maschinerie einfügt und seinen Teil beiträgt. Arbeit wird gleichmässig und gemäss der jeweiligen Fähigkeiten aufgeteilt, jeder kriegt, was er *wirklich* zum Leben braucht, vom Staat; Prunksucht, Neid und Gier und alle damit verbundenen Verbrechen sind deshalb unbekannt. So kommen die Utopier mit einem Minimum an Gesetzen aus.

### Morus' Erben

Mit «Utopia» hat Morus den Urtext für ein ganzes Genre geschaffen. Seither sind unzählige weitere utopische Texte entstanden, etwa Francis Bacons posthum veröffentlichte Wissenschaftsutopie «Neu-Atlantis» (1627), Eduard Bellamys «Looking Backward» (1888) oder «Walden Two» (1948), die behavioristische Utopie des Psychologen B. F. Skinner. Diesen mehr oder weniger bekannten Texten steht eine Unzahl von weitgehend vergessenen Entwürfen gegenüber. Viele wurden schon bei Erscheinen kaum wahrgenommen, andere fanden hingegen begeisterte Anhänger. Insbesondere im 19. Jahrhundert machten sich die unterschiedlichsten Gruppierungen daran, ihre utopischen Visionen in die Realität zu überführen – in aller Regel erfolglos.

Angesichts dieses steten, bis heute nicht abbrechenden Stroms literarischer Utopien drängt sich die Frage auf, wie es damit beim Film bestellt ist. Eine erste Rundschau fördert wenig zutage; zwar gibt es einige über die Filmgeschichte verstreute Exoten wie die H.-G.-Wells-Verfilmung *Things to Come* (1936) oder den feministischen Underground-Film *Born in Flames* (1983), die verhältnismässig viel Zeit auf die Darstellung einer alternativen Gesellschaft verwenden. Auch Werke wie Alain Tanners *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976) oder der unlängst gestartete *Captain Fantastic* (2016), die danach fragen, ob Lebensformen jenseits des Kapitalismus möglich sind, fügen sich in einen utopischen Diskurs ein. Letztlich handelt es sich hierbei aber um Einzelfälle, von denen zudem keiner seinen Gesellschaftsentwurf auch nur annähernd so ausführlich beschreibt wie eine typische Utopie.

Denn in dem von Morus etablierten Modell steht die Beschreibung des Staats im Vordergrund; wie sind die Staatsgeschäfte, die Verteilung von Gütern und Arbeit, Familienleben, Erziehung, Justiz und Kriegswesen organisiert? Die Utopie will den Leser von ihrer Tauglichkeit überzeugen, und dies tut sie durch Vollständigkeit, durch eine möglichst lückenlose Beschreibung des jeweiligen Staatswesens. Der Plot, sofern überhaupt vorhanden, ist reine Staffage und dient bloss als Vorwand, um den Gesellschaftsentwurf ausführlich darzulegen. Eine nennenswerte Handlung gibt es nicht, die Figuren bleiben in der Regel platt und fungieren als Sprachrohr des Autors.

### Dystopien ohne Ende

Für einen Spielfilm sind das denkbar schlechte Voraussetzungen, und so erstaunt es nicht, dass es die Klassiker der utopischen Literatur allesamt nicht

auf die Leinwand geschafft haben. Ganz anders sieht es dagegen bei der Dystopie aus, die im Gegensatz zur Utopie die schlimmste aller möglichen Welten beschreibt. Meist sind das totalitäre Staaten, deren Bewohner zu gesichts- und emotionslosen Masken degradiert werden. In dieser unmenschlichen Gesellschaft gibt es aber stets einen oder mehrere Rebellen, die die Schlechtigkeit des Systems erkennen und dagegen rebellieren. Die Dystopie hat somit von Haus aus einen spannenden Plot, was erklärt, warum dieses Genre seit George Lucas' Erstling *THX 1138* (1971) und den Adaptationen dystopischer Klassiker so beliebt ist, etwa George Orwells «nineteen eighty-four» oder Ray Bradburys «Fahrenheit 451», über *Logan's Run* und *The Matrix* bis zu *Young Adult Dystopias* wie den *Hunger Games*- und *Maze Runner*-Reihen.

Der Befund scheint somit klar: Düstere Entwürfe en masse, aber weit und breit keine positive Alternative. So eindeutig dieses Fazit scheint, es stimmt nur zum Teil. Im Spielfilm sind positive Utopien tatsächlich weitgehend inexistent. Ganz anders sieht es dagegen aus, wenn man das Terrain wechselt und sich in nicht fiktionalen Gefilden, beim Dokumentar- und Propagandafilm umschaute. Hier gibt es Visionen einer besseren Welt sonder Zahl. Viele dieser Filme sind obskur, und kaum einer ist als Utopie deklariert, den Morus'schen Geist atmen sie dennoch. Beispielsweise der zionistische Propagandafilm *Land of Promise* von Juda Leman. Dieser Film aus dem Jahre 1935, der erste in Palästina produzierte Tonfilm, zeigt während knapp einer Stunde, wie die jüdischen Einwanderer das karge Wüstenland urbar machen, wie im damaligen britischen Mandatsgebiet ein modernes Gemeinwesen entsteht, in dem die Juden vor Verfolgung sicher sind. *Land of Promise* ist ein für seine Zeit typischer Propagandafilm mit schnarrendem Offkommentar und stereotypen Bildern von marschierenden Arbeitern und modernen landwirtschaftlichen Maschinen, wie man sie aus unzähligen ähnlichen Produktionen kennt. Manches, was der Film zeigt, ist aus heutiger Sicht durchaus problematisch. So wird die arabische Bevölkerung in freundlich herablassender Art als rückständiges Kuriosum inszeniert. Nichtsdestotrotz wohnt dem Film ein utopischer Impuls inne – das titelgebende Land der Verheissung ist im Entstehen, und jeder Jude guten Willens kann sich an seinem Aufbau beteiligen.

### Die amerikanische Utopie

Dass Propagandafilme oft eine Nähe zur Utopie besitzen, ist nicht erstaunlich, denn beiden Formen geht es letztlich darum, das Publikum von ihrer Vorstellung, wie eine Gesellschaft organisiert sein soll, zu überzeugen. So wurden in den USA während des Zweiten Weltkriegs zahlreiche Filme produziert, die der Bevölkerung in den befreiten Ländern Europas den *American Way* näherbringen sollten. Einen besonderen Nachgeschmack hinterlässt angesichts der jüngsten Ereignisse in den USA John Housemans *Tuesday in November*, der die Präsidentschaftswahl in einer amerikanischen Kleinstadt zeigt und in sehr didaktischer Weise das politische System der USA erklärt. Das ist

trockene Materie, weshalb der Film auch versucht, dem Ganzen eine emotionale Komponente zu geben, indem er die Harmonie betont, in der die Wahl abläuft. Die Gegenwart wird als Idealzustand inszeniert, als bereits realisierte Utopie. Es mag politische Differenzen geben, aber am Ende sind alle im Vertrauen in das demokratische System vereint. Utopische Zustände in der Tat!

Seit dem 19. Jahrhundert, mit dem Einsetzen der industriellen Revolution, tendiert die Utopie immer mehr in Richtung Science-Fiction. Waren die frühen Utopien noch in der Gegenwart angesiedelt, meist auf abgelegenen Inseln, verlagerten sich die besseren Welten nun in die Zukunft. Damit wurden auch technische Neuerungen immer wichtiger. Technikutopien, die die wunderbare automatisierte Welt von morgen zeigen, gibt es in der Filmgeschichte ebenfalls schon früh. So produzierte General Motors anlässlich der New Yorker Weltausstellung von 1939 *To New Horizons*. Der Kurzfilm basiert auf GMs Futurama-Exponat, das zu den Publikumsmagneten der Ausstellung gehörte. Ein riesiges und sehr detailliertes Modell führt dem staunenden Publikum die Welt von morgen vor, deren Hauptattraktion ein automatisiertes Schnellstrassennetz ist. Nach einem kurzen Prolog, der die Strasse als zentrales visuelles Motiv etabliert, schwelgt der Film in Detailaufnahmen des Futurama-Modells mit seinen Autobahnbrücken, Fabriken und einem High-tech-Flughafen. Der Film ist insofern prophetisch, als er die Stadt der Zukunft als grosse Suburbia zeigt. Dank dem Highway-System kann jeder schnell von seinem Haus im Grünen zur Arbeit oder zum Einkaufen fahren.

Vorstellungen der Zukunft sind immer ein Spiegel ihrer Entstehung und damit historisch höchst wandelbar. Zwei Ereignisse, die für die kollektive Imagination der US-Bevölkerung von besonderer Wichtigkeit waren, sind die Weltausstellungen 1939 und 1965 in New York. Letztere ist so etwas wie ein Kulminationspunkt des Fortschrittsoptimismus im 20. Jahrhundert. Die Mittelschicht genoss unbeschwert ihren neuen Wohlstand, der Mond war bereits zum Greifen nahe, der Vietnamkrieg zwar schon im Gange, aber noch nicht wirklich präsent. Für diese Weltausstellung produzierte GM erneut einen filmischen Blick in die Zukunft. Entgegen seinem Titel gibt sich *Out of this World* aber ziemlich diesseitig. Zu Beginn sind noch kurz Science-Fiction-Szenarien wie Siedlungen am Südpol und auf dem Meeresgrund zu sehen, schnell wendet sich der Film aber dem trauten Heim zu und zeigt die automatisierte Küche von morgen, die insbesondere die Frau des Hauses in Entzücken versetzt. Dass sich ein Werbefilm eines Autokonzerns politisch zurückhaltend gibt und keine radikal neue Gesellschaftsform entwirft, kann nicht überraschen. Es ist aber dennoch frappierend, wie konservativ dieser vermeintliche Blick nach vorne ist. Zwar wird es der einst einen Ofen geben, in dem ein Braten nur wenige Minuten braucht, um gar zu werden, was gleich bleibt, ist, dass dieser Ofen von einer Frau bedient wird.

Im Kontext der Weltausstellungseuphorie ist auch *The Florida Project* anzusiedeln, der letzte Film Walt Disneys, den dieser wenige Monate vor seinem Tod drehte. Für alle, die mit dem Namen Disney primär familien-taugliche Unterhaltung assoziieren, dürfte der knapp 25-minütige Promotionsfilm eine Überraschung sein. Der «Herr der Mäuse» spricht darin über sein neues und ambitioniertestes Projekt – Disney World. Für einmal geht es aber nicht um Zauberschlösser, Achterbahnen und Merchandising, Herz der geplanten Anlage soll vielmehr eine technische Musterstadt der Zukunft sein: die «Experimental Prototype City of Tomorrow», kurz EPCOT.

EPCOT, das mit dem heute existierenden Themenpark nur den Namen gemein hat, war nicht als Jahrmarktsattraktion gedacht, sondern als echte Stadt, in der 20 000 Menschen wohnen und arbeiten und so die Zukunft quasi vorleben sollten. Mit Unterstützung der gesamten amerikanischen Industrie wollte Disney ein lebendiges Stadtlaboratorium mit Wohn-, Arbeits- und Konsumbezirken, unterirdischen Highways und einem ausgeklügelten öffentlichen Verkehrssystem aus dem Boden stampfen. Disney sah darin seinen Beitrag zu der in seinen Augen grössten gesellschaftlichen Herausforderung der Gegenwart, dem, wie er es nennt, «Problem unserer Städte». Hinter dieser Formulierung verbergen sich so unterschiedliche Dinge wie Verkehrsprobleme, gesellschaftliche Spannungen, Kriminalität und Rassenunruhen. Dass Disney die Dinge nicht beim Namen nennt, ist bezeichnend. Der Studiomogul war auf seine Art durchaus ein Utopist. In seinem Utopismus verschränkt sich die Begeisterung für technische Neuerungen aber auf eigentümliche Weise mit sozialer Rückwärtsgewandtheit. Seine Lösung für das «Problem der Städte» ist denn auch eine rein technokratische; Klassenunterschiede und gesellschaftliche Spannungen werden zur reinen Ingenieursaufgabe.

Obwohl EPCOT weit mehr hätte werden sollen als bloss ein Themenpark, ist Disneys Vision vollständig von einer Disneylandlogik durchdrungen. Augenfällig wird das schon im Auftakt des Films, der den Vergnügungsparks in Kalifornien zeigt und im Offkommentar den reibungslosen Transport der Besuchermassen betont. Der Tenor ist eindeutig: Bei Disney weiss man, wie man eine funktionierende Stadt baut, in der sich alle wohlfühlen; ob Vergnügungspark oder echte Stadt ist da einerlei. Die Stadt als Mechanismus, in den sich die Bewohner möglichst reibungslos einfügen, das ist im Grunde gar nicht so weit weg von Morus' «Utopia».

### Ein Onlinephänomen

Aus einer ganz anderen Ecke kommt ein Film, der zwischenzeitlich zu einem regelrechten Onlinephänomen avancierte. *Zeitgeist: Addendum* des unter Pseudonym agierenden Regisseurs Peter Joseph ist der zweite von insgesamt drei *Zeitgeist*-Filmen. Die frei im Web verfügbaren Low-Budget-Produktionen sind ein wildes Gemisch unterschiedlicher Verschwörungstheorien: Dunkle Mächte, die auf einen Weltstaat hinarbeiten,



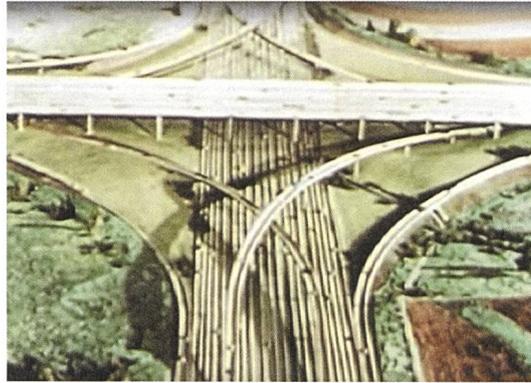
1



1



2



3



1



2



2

1 Out of this World, 1965  
2 Land of Promise, Regie: Juda Leman, 1935  
3 To New Horizons, 1939



3



3



1



2

1 Where to Invade Next  
Regie: Michael Moore, 2015

2 Tuesday in November  
Regie: John Houseman, 1944

3 Demain  
Regie: Cyril Dion, Mélanie Laurent, 2015



1



2



2



3

etwa die Weltbank, der IWF und die US-Regierung, werden für alle Übel der Welt verantwortlich gemacht. In *Zeitgeist: The Movie* bleibt es bei dieser kruden Anklage. Die Fortsetzung *Zeitgeist: Addendum* schlägt dann einen anderen Ton an. Als eigentlicher Ursprung des allgemeinen Elends wird nun die Tatsache ausgemacht, dass unser Wirtschaftssystem auf Geld basiert. Vor allem aber wartet der Film mit einer Alternative auf – dem Venus Project.

Hinter dem Venus Project, benannt nach seinem Standort in Venus, Florida, stehen der 1916 geborene Autor und Erfinder Jacque Fresco und dessen Partnerin Roxanne Meadows, die seit Jahrzehnten für eine radikale gesellschaftliche Neuorganisation werben. Wie Joseph sehen auch Fresco und Meadows, die im Film ausführlich zu Wort kommen, in unserem geldbasierten Wirtschaftssystem das eigentliche Problem. Als Lösung propagieren sie ihr Konzept einer «Resource Based Economy». Wie diese funktionieren soll, bleibt zwar höchst nebulös, aber dank intelligenten Computern und der fehlenden Notwendigkeit, Profit zu erzielen, können die vorhandenen Ressourcen gleichmässig und sinnvoll verteilt werden; niemand muss mehr Hunger leiden.

Obwohl Fresco, der für sein hohes Alter noch erstaunlich rüstig ist, sich die Bezeichnung «Utopie» verbittet, übernimmt er zahlreiche Elemente direkt von Morus. Seine alternative Gesellschaft zeichnet sich wie schon die von «Utopia» durch Rationalität, Kollektivismus, Geldlosigkeit und eine radikale Reduzierung der Gesetze aus. Neu ist die zentrale Rolle, die die Technologie spielt. Das Venus Project baut wesentlich auf technische Wunderwerke wie Einschienenbahnen, kreisförmige Städte, futuristische Fluggeräte und Kraftwerke, die saubere Energie produzieren. All dies ist im Film auch zu sehen. Die Skizzen und Modelle Frescos, deren Futurismus mittlerweile ziemlich angestaubt wirkt, sind die eigentlichen Schauwerte des Films.

Die *Zeitgeist*-Filme stiessen Ende der ersten Dekade dieses Jahrhunderts auf ein riesiges Echo, man geht mittlerweile von deutlich über 200 Millionen «views» aus. Das Interesse war so gross, dass sich eine eigene Bewegung, das *Zeitgeist Movement*, bildete, das sich zu Beginn als aktivistischer Arm des Venus Project verstand und mit verschiedenen Aktionen – auch im Kontext der Occupy-Bewegung – auf sich aufmerksam machte. Mittlerweile ist die Begeisterung deutlich abgeflaut; Venus Project und *Zeitgeist Movement* haben sich, wie es bei sektenartigen Vereinigungen oft vorkommt, überworfen und sprechen nicht mehr miteinander. Beide Organisationen existieren aber nach wie vor, wenn auch Teile ihrer Webpräsenz etwas verwaist wirken.

### Utopische Enklaven

Was die bislang genannten Beispiele verbindet und die klassische Utopie insgesamt kennzeichnet, ist der didaktisch-autoritäre Ansatz. Wir als Zuschauer werden von einer Instanz angesprochen, die weiss, was für uns gut ist. Dass wir selbst etwas beitragen, ist nicht vorgesehen. Hier setzt *Demain*, der dokumentarische Grosse Erfolg des vergangenen Jahres, an. Ausgangspunkt ist wie so oft die Feststellung, dass heute vieles –

zu vieles – im Argen liegt. Anstatt diesen Umstand wort- und bildreich zu beklagen oder den Ursachen nachzugehen, suchen die Filmemacher aber lieber nach einem Ausweg. Kreuz und quer reisen sie durch die Welt auf der Suche nach Lösungen, die bereits existieren. Seien es ein Urban-Gardening-Projekt in Detroit, erneuerbare Energie auf La Réunion, die Förderung von Veloverkehr in Kopenhagen, Schulen ohne Hausaufgaben in Finnland oder lokale Miniwährungen in England – mit David-Bowie-Banknoten! –, taugliche Lösungen gibt es allenthalben.

In der Anlage ähnelt *Demain* Michael Moores im gleichen Jahr in den Kinos gestarteten *Where to Invade Next*. In seinem Film verlässt Moore die Dystopie USA und macht sich im Ausland, vor allem in Europa, auf die Suche nach Alternativen. Denn die Utopie – lange Ferien in Italien, reichhaltige Schulverpflegung in Frankreich und einmal mehr das finnische Schulsystem – ist auch hier bereits Realität, man muss sie nur suchen.

Was *Demain* bei aller Ähnlichkeit gegenüber *Where to Invade Next* auszeichnet, ist seine Energie. Das Raffinierte am Film von Cyril Dion und Mélanie Laurent ist, dass es letztlich gar nicht darauf ankommt, ob man die einzelnen präsentierten Projekte tatsächlich für sinnvoll hält. Entscheidend ist die ansteckende Begeisterung, mit der die Filmemacher ihre Suche nach utopischen Enklaven in der Gegenwart inszenieren. Statt das allgemeine Elend zu beklagen oder in Resignation zu versinken, versprüht *Demain* Optimismus. Der Film ist im besten Sinn agitatorisch; man verlässt das Kino energiegeladen und mit dem Wunsch, die Welt zu verändern. Wie ansteckend diese Begeisterung ist, zeigt der enorme Erfolg des Films; in Frankreich zog *Demain* über eine Million Zuschauer an, in der Schweiz waren es fast 150 000. Ob dem Enthusiasmus Taten folgen oder ob es bloss beim guten Gefühl bleibt, wird sich freilich zeigen müssen.

Man kann den Optimismus von *Demain* als naiv abtun, doch damit wird man dem Film nicht gerecht. Die Naivität des Films ist nicht dummlich, sondern es ist vielmehr jene Art von unschuldiger Begeisterung, die jeden auszeichnet, der etwas auf die Beine stellen will, sei das nun der Gründer eines Start-up-Unternehmens, eine Künstlerin oder ein politischer Aktivist. Es ist die Überzeugung, dass es trotz Hindernissen möglich ist, etwas zu bewirken. Das ist Utopie in Reinkultur, es ist jener Impuls, den der Philosoph Ernst Bloch als «Prinzip Hoffnung» bezeichnet und der in seinen Augen jeglichem menschlichen Streben zugrunde liegt. Ob das wirklich zutrifft, ob dem Prinzip Hoffnung nicht ein mindestens so wirkungsmächtiges Prinzip Missgunst gegenübersteht, ist angesichts der jüngsten politischen Ereignisse zwar keineswegs ausgemacht. Dass die Gegenwart trotz allem viel utopisches Potenzial bereithält, ist in Zeiten politischer Düsternis aber sicher nicht die schlechteste Botschaft.

- Web-Adressen:  
 Land of Promise <https://www.youtube.com/watch?v=QDoD6W2z01s>  
 Tuesday in November <https://youtu.be/L3p97jb-o50>  
 To New Horizons <https://youtu.be/tAz4R6F0aaY>  
 Out of this World [https://youtu.be/b0l\\_DBzwQEs](https://youtu.be/b0l_DBzwQEs)  
 The Florida Project/EPCOT Film <https://youtu.be/sLCHg9mUBag>  
 Zeitgeist-Filme <http://zeitgeistmovie.com/>

NATHALIE BAYE VINCENT CASSEL MARION COTILLARD  
LÉA SEYDOUX GASPARD ULLIEL



GRAND PRIX  
FESTIVAL DE CANNES 2016

nach dem Theaterstück von  
**JEAN-LUC LAGARCE**

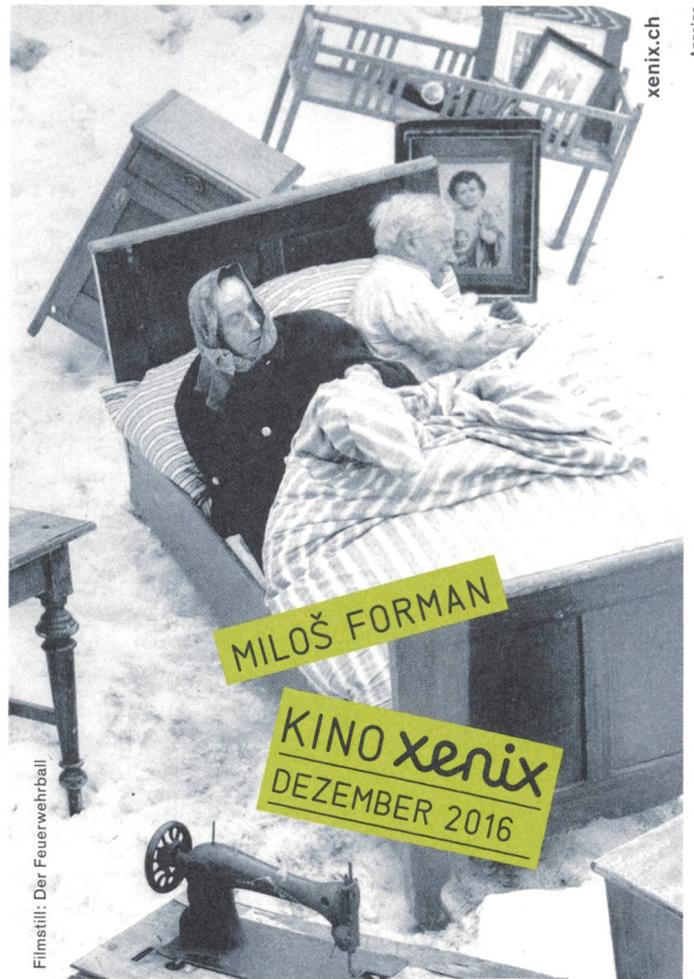
**JUSTE LA FIN DU MONDE**

ein film von **XAVIER DOLAN**



AB 29. DEZEMBER IM KINO

Anzeige



**MILOŠ FORMAN**

**KINO xenix**  
DEZEMBER 2016

Filmstil: Der Feuerwehrball

xenix.ch

Anzeige

NOAH SAAVEDRA  
MARESI RIEGNER  
VALERIE PACHNER

**EGON SCHIELE**  
*Tod und Mädchen*

EIN FILM VON DIETER BERNER

AB 05. JANUAR 2017



## 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

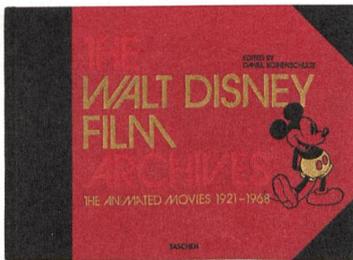


www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

4 DVDs  
4 Bücher

Buch ↓  
Zum Schauen  
und Staunen



Daniel Kothenschulte (Hg.): Das Walt Disney Filmarchiv. Die Animationsfilme 1921–1968, Köln, Taschen Verlag, 2016, 620 Seiten, Fr. 187.90, € 150, erschienen auf Englisch und – mit beigelegtem Übersetzungsheft – auf Deutsch, Französisch und Spanisch

Walt Disney – Zeichner, Autodidakt, Chef eines der grössten Unterhaltungskonzerne der Welt, Fernsehmoderator, Hollywoodgenie und in seiner Mischung aus Künstler und Geschäftsmann einer der ganz grossen Amerikaner des letzten Jahrhunderts. Sein Einfluss auf die Unterhaltungsindustrie ist bis heute ungebrochen. «A giant of the movies» hat David Thomson ihn einmal genannt. Zahlreiche Bücher sind über Disney erschienen. «The Art of Walt Disney», 1973 von Christopher Finch für Walt Disney Productions geschrieben, galt bislang als eines der schönsten und informativsten. Doch nun ist im Taschen Verlag, herausgegeben vom Kölner Filmkritiker und -historiker Daniel Kothenschulte, ein Band über die abendfüllenden Disney-Klassiker, von *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) bis *The Jungle Book* (1967), herausgekommen, so umfangreich, farbenfroh, prachtvoll

und wuchtig, dass einem die Augen übergehen. (Weitere, zum Beispiel über Mickey Mouse, sollen folgen.)

Das beginnt schon mit dem Inhaltsverzeichnis, bei dem jedes der 30 Kapitel – bis auf eine Ausnahme – mit dem gezeichneten Titel aus der Filmkopie überschrieben ist. Jedes Kapitel wird durch eine Doppelseite eingeleitet, links ein für den Film typisches Foto, rechts eine goldfarbene unterlegte Seite mit den ausführlichen Credits und dem Filmplakat. Eine weitere Doppelseite mit farbigen Filmszenen folgt, bevor dann der Text beginnt.

Es ist ein Buch zum Schauen, Blättern und Staunen. Kothenschulte hat, darauf verweist schon der Buchtitel, vor Ort in den Disney-Archiven recherchiert, gesucht, gewühlt, in die Hand genommen und in manchen Fällen vielleicht sogar den Archivaren entrisen. «Do not hand out» steht auf einem Blatt mit gezeichneten Bewegungsstudien, die der Animator Marc Davis für die Aufwachszene in *Cinderella* (1950) angefertigt hat. Darin liegt die eigentliche Bedeutung des Buchs: Es versammelt in grosser Fülle sogenannte Concept Art, Skizzen, manchmal mit Stift, manchmal mit Wasserfarben hingeworfen, Hintergrundgemälde, Gouache Panels, Layouts, lineare Story Treatments, dann wieder Story-Skizzen, die Haltung und Bewegung einer Figur suggerieren. Im Kapitel zu *The Lady and the Tramp* (1955) verdeutlichen sehr frühe Entwürfe die Entwicklung und das Entstehen einer Figur. Manche Abbildungen beziehen sich, wie zum Beispiel bei *Pinocchio* (1940), auf Szenen, die im fertigen Film nicht mehr enthalten sind – was sie umso wertvoller macht. Zwischendurch immer wieder Abbildungen, sogenannte Cel-Set-ups, die über zwei Seiten gehen, etwa im Kapitel über *Snow White*, oder jene Unterwasserskizze aus *Pinocchio*, die in dieser Breite einfach zum Verweilen, zum genauen Hinschauen einlädt. Nicht zu vergessen die schöne Zeichnung auf Seite 520, die King Stephens Schloss in *Sleeping Beauty* (1959) zeigt.

Darüber hinaus hat Kothenschulte elf deutsche und internationale Autoren, darunter *Charles Solomon* und *Leonard Maltin*, eingeladen, um über einen oder mehrere Filme zu schreiben. Das reicht von kenntnisreichen Interpretationen bis zu ausführlichen Hintergrund- oder Entstehungsgeschichten. Besonders die Kapitel von Solomon profitieren von zahlreichen Interviews, die er über Jahre hinweg mit Disney-Zeichnern geführt hat. Darüber hinaus lernt der Leser die Arbeiten der wichtigsten Künstler kennen, die in jener Zeit für Disney gearbeitet haben, unter anderem solch

überragende Talente wie Ub Iwerks, Albert Hurter, Ferdinand Horvath, Gustaf Tenggren, Kay Nielsen, Carl Barks, Mary Blair und andere. Daniel Kothenschulte liess sich hingegen im Interview mit dem Songschreiber Richard M. Sherman die Anekdote bestätigen, dass die Beatles die Songs zu *The Jungle Book* hätten schreiben sollen. Doch John Lennon lehnte ab. Eine schöne Idee sind auch die Abschriften der Story-Konferenzen zu einigen Filmen, bei denen Walt Disney mit Vorschlägen, Ideen, Einwänden und Widersprüchen, häufig im Konjunktiv formuliert, die Arbeit vorantreibt.

Sieben Kilo schwer, über 600 Seiten dick, fast einen halben Meter breit – kein Buch, das in die Handtasche passt, kein Buch, um es in der Strassenbahn zu lesen. Am besten, man setzt sich im Schneidersitz aufs Sofa, breitet den Kaventsmann auf dem Schoss aus und lässt sich verzaubern. «Walt Disney liebte Bücher», lautet, nach John Lasseters Vorwort, der erste Satz des Buches. Ihm hätte auch dieses gefallen. Michael Ranze

DVD ↓  
Zwischen  
Aufbruch  
und Zensur



Jahrgang 45 & Drei von vielen; Der Sekretär & Ein Weimarfilm; Frau am Klavichord & Georgien (drei Doppel-DVDs mit 22 Filmen von Jürgen Böttcher, DDR 1960–1987), Format 1:1.33, Sprache: Deutsch, Untertitel: Englisch, Französisch, Vertrieb: Edition Filmmuseum

Warum Jürgen Böttcher zu den herausragendsten Dokumentaristen der DDR zählt, ist dank einer Neuerscheinung der *Edition Filmmuseum* nun bestens nachvollziehbar. Auf gleich drei Doppel-DVDs hat das renommierte Qualitätslabel 22 Filme des Regisseurs und Malers Böttcher herausgegeben und damit eine eigentliche Werkschau ermöglicht. Dabei wird deutlich, dass Böttchers Œuvre in besonderer Weise die inkonsistente

Kulturpolitik der DDR spiegelt und gerade deshalb «auch von Brüchen und Lücken geprägt» ist, wie es in einem der Booklets heisst. Mehrfach wurden seine Filme verboten und konnten erst nach der Wende einem öffentlichen Publikum gezeigt werden. Zugleich forderten die Zensoren «filmische Ergebnisadressen» in Form von Auftragsfilmen, die Böttcher auf sich nahm «in der Hoffnung, sich nach einer Phase des Erduldens und Ausharrens wieder den ureigenen Intentionen annähern zu können».

Jede Doppel-DVD ist einem Schwerpunkt aus der Werkbiografie gewidmet. Im Zentrum der ersten steht *Jahrgang 45* (1966), Böttchers einziger Spielfilm, der noch vor der Fertigstellung verboten wurde. Der Film, der das Lebensgefühl junger Erwachsener in den Mittelpunkt rückt, gehört zu den sogenannten Kaninchenfilmen, die vom Zentralkomitee der SED verboten wurden, weil sie von den Vorgaben der Partei auf unerwünschte Art abwichen. Verdienstvollerweise enthält die DVD-Edition drei verschiedene Versionen von *Jahrgang 45*: die sogenannte Zensurfassung, eine Rohschnittversion, die dem Stand bei Abbruch der Arbeit am Film 1966 entsprechen dürfte; die «Berlinale-Fassung», eine bereits fertig geschnittene Version mit noch un bearbeiteter Tonspur, die bei der ersten Aufführung im Februar 1990 zu sehen war; die vollständig synchronisierte Premierenfassung vom Oktober 1990, die 2015 von der DEFA-Stiftung restauriert wurde. Ergänzt wird die Edition durch die ebenfalls verbotenen Kurzdokumentarfilme *Drei von vielen* (1961) und *Barfuss und ohne Hut* (1964).

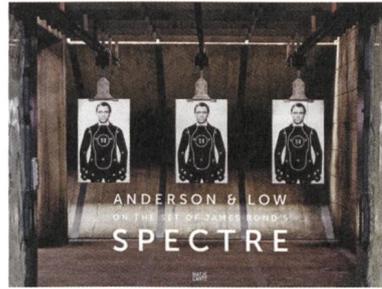
Die zweite Doppel-DVD widmet sich Böttchers Frühwerk von 1960 bis 1977. Dabei kommt seinen Filmen über die Arbeitswelt besonderer Stellenwert zu, weil sie die Gattung Dokumentarfilm nachhaltig von den dogmatischen Zwängen des Sozialistischen Realismus befreiten. In *Ofenbauer* (1963), *Wäscherinnen* (1972) und anderen stehen zwar wie von der Partei gefordert die Arbeiterinnen und Arbeiter im Zentrum. Doch bei Böttcher haben sie eigene Gesichter und Geschichten, und ihre Tätigkeiten «sind schwer, aufreibend, bisweilen stupide, jedenfalls nur ganz selten heldenhaft».

Die dritte Doppel-DVD versammelt das Spätwerk von 1978 bis 1988. Dazu gehört neben *Martha* (1978) über die letzte Trümmerfrau Berlins auch *Rangierer* (1984), der auf jegliche Didaktik verzichtet und es gerade deshalb schafft, eine Würde des Arbeitens zu transportieren, «wie sie in den sonst üblichen ideologischen Huldigungen einer abstrakt beschworenen Arbeiterklasse nie

auch nur annähernd erreicht wurde». Alle drei DVD-Editionen enthalten ausführliche Booklets, in denen Böttchers Werk in den kunst- und kulturpolitischen Kontext der DDR eingebettet wird. Zwei Scheiben enthalten als Bonus zudem Gespräche mit dem Filmmacher, in denen dieser beispielsweise erklärt, warum bei *Jahrgang 45* bereits die allererste Einstellung den Unmut der Zensoren auf sich zog. Philipp Brunner

Buch →

## Gleissende Leere



Anderson & Low: On the Set of James Bond's Spectre. Vorwort von Sam Mendes, Text von Scott Bukatman. Berlin, Hatje Cantz, 2016; 64 Seiten, 37 Abbildungen, Englisch, Fr. 49.90, € 38

Seit den ersten Szenenbildern, die Ken Adam für *Dr. No* entwarf, sind Räume der Macht zu einer entscheidenden Attraktion der Bond-Filme geworden. Den Bösewichten bieten sie eine monumentale Bühne, die ihren weltumspannenden Ambitionen angemessen ist. Derlei finstere Prachtentfaltung wiederum bringt die heimelige Bürokratie des britischen Geheimdienstes in Zugzwang, ebenfalls architektonisch zur Gegenwart aufzuschliessen.

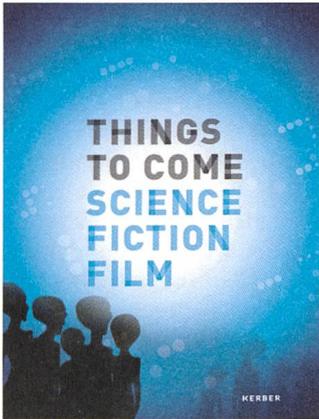
In *Spectre* sind diese Markenzeichen der Serie einem tektonischen Wandel unterworfen. Hier erzählen die Räume von der Ablösung, auch vom Erlöschen und Zerspringen der Macht. Das River House, in dem der Auslandsgeheimdienst MI6 bisher residierte, ist geisterhaft schnell verfallen. Am gegenüberliegenden Themseufer formiert sich eine neue, zweifelhafte Machtzentrale, wo sich ein erbitterter Widerstreit zwischen Anmassung und Legitimität entspinnt. Dass diese Spannungen auch ohne Daniel Craig, ohne seine Verbündeten und Widersacher bezwingende Gestalt annehmen können, ist auf den Fotos zu entdecken, die das britische Künstlerduo *Anderson & Low* von den Dekors des jüngsten Bond-Abenteuers aufgenommen hat. Sie sind menschenleer, auf wenige Requisiten reduziert. Sie wirken unberührt, aber unschuldig sind sie nicht.

Der streng prunkende, bei Hatje Cantz erschienene Bildband versammelt keine traditionellen Standfotos, auf denen die Essenz einer Szene festgehalten werden soll, sondern Porträts von Räumen, die gewappnet sind für das Spektakel, das sich in ihnen zutragen wird. Sie werfen keinen Blick hinter, sondern auf die Kulissen. Die zuweilen rigorose Symmetrie der Kompositionen ist tückisch. Sie scheint dem Ebenmass klassischer Architekturfotografie zu entsprechen. Fast könnte man die Arbeiten des Production Designers Denis Gassner für wirkliche Gebäude halten, würden die Fotografen den Bildausschnitt nicht regelmässig nach oben öffnen, um die Scheinwerfer zur Geltung zu bringen, die souverän über dieser Bühne thronen. Der Auftrag der Produzenten lautete nicht, die Illusionsmaschinerie zu entzaubern, sondern die Aura des Majestätischen zu erhalten.

Wie sehr sich die Fotografen auf die kühle Inszenierung von Überwältigung verstehen, ist schon in früheren Werkzyklen zu spüren, die sie der dänischen Olympiamannschaft oder dem sich für das Millennium rüstenden London widmeten. Nun nehmen sie Architekturen in den Blick, die von gewieften Fallenstellern erdacht wurden. Die Bond-Serie operiert traditionell mit einem Argwohn gegenüber der Moderne. Die geometrischen Fluchten des Kontrollzentrums von Oberhauser scheinen diese Voreingenommenheit zu bestätigen. Der römische Palazzo indes, wo die Mitglieder von *SPECTRE* neue Intrigen aushecken, entfaltet renaissancehafte Pracht. So darf man sich die Zusammenkünfte von Freimaurern der höchsten Ebene vorstellen. Anderson & Low schliessen Räume auf, die sich ihre Ambivalenz bewahren.

Die Struktur des Buchs folgt einem filmischen Montageprinzip, indem sie regelmässig an bestimmte Schauplätze zurückkehrt. Sie sind als Warteräume hoheitsvoller Illusionen inszeniert. Die Fotografen fügen ihnen nichts hinzu, lenken nur das Augenmerk auf Details, die im Tempo des Films unbemerkt bleiben. Besonders eindrucksvoll sind die Studien der Westminster Bridge, wo die gebaute Realität übergreift auf einen Aussenschauplatz. Eine märchenhafte Urbanität wird auf diesen Bildern eingefangen, die daran gemahnt, dass die Bond-Serie immer nur mit einem Bein in der Gegenwart steht. Gerhard Midding

Buch → **Reisen in die Zukunft**



Kristina Jaspers, Nils Warnecke, Gerlinde Waz (Hg.): Things to Come. Science – Fiction – Film. Bielefeld, Christoph Kerber Verlag, 2016, 176 S., Fr. 52, € 40

Berlin ist im Science-Fiction-Fieber: Noch bis Mitte April zeigt das Museum für Film und Fernsehen die umfangreiche Ausstellung «Things to Come. Science – Fiction – Film», und passend dazu wird die Berlinale kommenden Februar mit einer umfangreichen Science-Fiction-Retrospektive aufwarten.

Wie die Ausstellung ist auch der Begleitkatalog in drei grosse thematische Blöcke gegliedert: Der Weltraum, die Gesellschaft der Zukunft sowie das Fremde. Jeder dieser drei Teile umfasst zwischen sieben und neun Artikel, die sich mit einem Teilbereich auseinandersetzen. Etwa, wie Filme mit der Stille des Alls umgehen – oft ignorieren sie sie einfach –, die Rolle von Nachrichtensendungen im Science-Fiction-Film oder die Gestaltung von Ausserirdischen.

Die Herausgeber nehmen das «Science» im Untertitel des Bandes respektive der Ausstellung insofern ernst, als sie sich nicht nur filmischen Belangen widmen, sondern in Interviews auch Fachleute zu Wort kommen lassen. So spricht der deutsche Astronaut Ulrich Walter über das Leben an Bord einer Raumstation und die Möglichkeit der Besiedelung des Mars, während sich der Physiker und Theologe Jacques Arnould Gedanken zu einem möglichen «first contact» mit Ausserirdischen macht. Daneben gibt es auch Gespräche mit Praktikern wie dem Drehbuchautor Lars Lundström, verantwortlich für die dänische Fernsehserie *Real Humans*, oder dem Production Designer Arthur Max, der für *Prometheus* und *The Martian* gearbeitet hat.

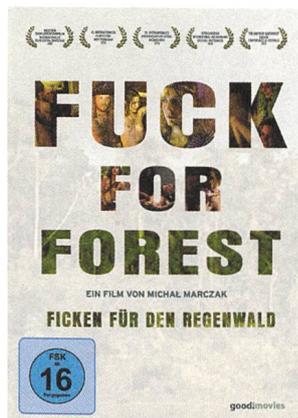
Obwohl in den Gesprächen mit den Wissenschaftlern oft nur am Rande von Filmen die Rede ist, gehören sie zu den interessantesten Beiträgen des Bandes,

nicht zuletzt, wenn in ihnen etablierte Genrekonventionen zurechtgerückt werden. So erfährt man im Interview mit Ulrich Walter unter anderem, dass Sauerstoffmangel im All keineswegs zu den bekannten Erstickungssymptomen führt, denn diese sind in Wirklichkeit die Folge von CO<sub>2</sub>-Überschuss, auf Fehlen von Sauerstoff reagiert der Körper dagegen mit einem Gefühl von Leichtigkeit. Ein Astronaut in einer leck geschlagenen Raumstation würde somit einen sehr sanften Tod sterben, was filmisch freilich wenig hergibt. Aufschlussreich auch die Ausführungen von Arthur Max über die bewusste Anlehnung des Designs von *Prometheus* an antike Kulturen.

Bieten die Interviews interessante Einsichten, die teilweise auch für eingefleischte Science-Fiction-Fans neu sein dürften, richten sich die übrigen Artikel überwiegend an eine im Genre wenig bewanderte Leserschaft. Oft wird anhand eines Themas eine kurze Übersicht über eine Reihe einschlägiger Filme gegeben, für eine vertiefte Auseinandersetzung oder eine zugespitzte These fehlt bei durchschnittlich drei Seiten Länge in der Regel schlicht der Platz. Die angeführten Beispiele sind dabei meist die erwartbaren Klassiker. Richten sich die Texte eher an Uneingeweihte, dürften die zahlreichen Illustrationen auch Genre-Aficionados erfreuen. Neben vielen hochwertigen Screenshots wartet das Buch mit sehenswerten Skizzen und Entwürfen auf.

Simon Spiegel

DVD → **Sex sells**



Fuck for Forest (Michał Marczak, Polen, Deutschland 2012), Format 1:1.85, Sprache: Englisch, Deutsch, Spanisch, Untertitel: Deutsch, Englisch, Vertrieb: Good!Movies

Was fällt Ihnen zum Stichwort «Nichtregierungsorganisation» ein? Ärzte ohne Grenzen? Greenpeace, Amnesty International? Wetten, dass Sie nicht an selbst gedrehte Pornos denken! Wie das eine mit dem anderen zu tun

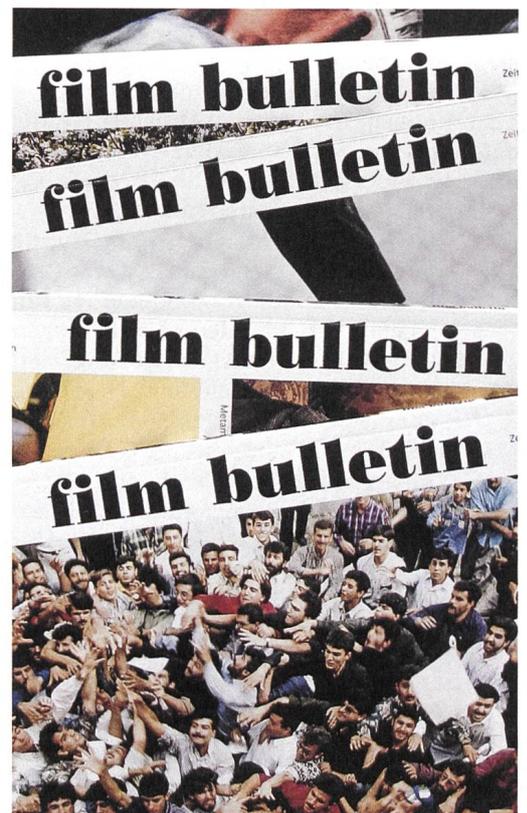


## Weihnachten für Cinephile

Filmbulletin im Geschenkabo für 75 CHF oder 50 Euro im Jahr

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

## Zeitschrift für Film und Kino



haben kann, zeigt *Michał Marczaks* Dokumentarfilm *Fuck for Forest* über die gleichnamige NGO, die 2004 in Norwegen gegründet wurde und ihren Sitz in Berlin hat. Ihr Konzept ist einfach: Die Mitglieder stellen selbst gedrehte Pornos und Nacktfotos ins Netz. Wer sie sehen will, zahlt einen Beitrag oder stellt eigenes Film- oder Fotomaterial zur Verfügung. Die gewonnenen Einnahmen fließen in den Umweltschutz. «Vögeln für den Regenwald», heisst es auf dem Cover der DVD, «das klingt so absurd, dass man meinen könnte, der Filmemacher hätte sich das Ganze ausgedacht.» Doch *Fuck for Forest* gibt es wirklich, und die Kerngruppe um Leona, Danny, und Tommy bezeichnet sich denn auch als «the most sexy ecological organization». Und die Kasse klingelt: Zwischen 2004, dem Jahr ihrer Gründung, und 2012, dem Beginn von Marczaks Dreharbeiten, hat die NGO eine knappe halbe Million Euro eingeworben.

Der erste Teil des Films stellt uns die Berliner Kernmitglieder vor und begleitet die jungen Leute, wie sie an die kreative Gegenkultur der Hippies anknüpfen: Protestsongs in der Fussgängerzone, politische Überzeugungsarbeit an der Demo, das selbstverständliche Experimentieren mit bewusstseinsweiternden Substanzen, Live-Sex-Happenings in Berliner Kellern. All das bewegt sich irgendwo zwischen Summer of Love, Schamanenromantik und Shortbus, zwischen Nudismus, Kommunennostalgie und MacBook Air. Das geht nicht ohne Widersprüche, auch bleibt nicht aus, dass es mit der Logik bisweilen hapert: «Wir sammeln Geld für den Naturschutz, indem wir uns von sexuellen Moralvorstellungen befreien», klärt eines der Mitglieder auf. Spätestens jetzt beginnt man zu ahnen, dass hier zwei Absichten aufeinanderprallen, die, obwohl sie ohne weiteres Unterstützung verdienen, so einfach nicht zu vereinbaren sind.

Für das Vorstellen der Gruppe nimmt sich der Film Zeit. Fast zwei Drittel seiner Länge verwendet er darauf, eigentlich zu viel, denn die Haltungen und Aktivitäten von *Fuck for Forest* sind in ihrer Diffusheit bald einmal klar («We cum to save the world»). Umso spannender die Wende, als die Gruppe ins Amazonasgebiet aufbricht, um vor Ort der indigenen Bevölkerung ihre Hilfe – und ihr Geld – anzubieten. Was folgt, ist das Aufeinanderprallen von Idealismus und Pragmatismus, eine bittere Lektion in Sachen Entwicklungshilfe. Denn es trifft ein, womit keines der Mitglieder von *Fuck for Forest* auch nur im Entferntesten gerechnet hat: Die Hilfe der NGO ist bei den Indigenen nicht willkommen. Dass Leona und Co. völlig unvorbereitet reagieren, zeigt, wie frontal hier

Bedürfniswelten und Lebenszusammenhänge miteinander kollidieren: Hier die Sehnsucht der NGO-Mitglieder nach einem (vermeintlichen) Zurück zu einer Gesellschaft, die die produktiven, kreativen Kräfte der Sexualität «wieder» ehrt und ins Zentrum des Lebens rückt. Dort die dringende Notwendigkeit eines Vorwärts, eines Auswegs aus Armut, Arbeits- und Perspektivlosigkeit.

Im Grunde ist Marczaks Film das Porträt eines naiven Versuchs, der scheitern muss, weil er Ziele verfolgt, die mehr um die Mitglieder von *Fuck for Forest* selbst kreisen als um diejenigen, denen sie helfen wollen. Einer von ihnen kehrt am Ende nach Norwegen zurück, wo er eine Gruppe palästinensischer Flüchtlinge für eine Nacktdemo vor dem Regierungsgebäude gewinnen will. Die Reaktion ist eine Mischung aus Wut, Trauer und Verständnislosigkeit: «Überall auf der Welt gibt es Katastrophen, und du redest übers Nacktsein.»

Philipp Brunner

## Buch ↴ Hochfliegende Unbedingtheit



Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hg.):  
Die Zeit des Bildes ist angebrochen!  
Französische Intellektuelle, Künstler und  
Filmkritiker über das Kino. 1906–1929.  
Berlin, Alexander, 2016, 756 S.,  
Fr. 39,40, € 29,90

Viermal wiederholt Abel Gance den Ausruf «Die Zeit des Bildes ist angebrochen!» in seiner gleichnamigen programmatischen Schrift aus dem Jahr 1927. Doch der vorkämpferische Ton der Emphase auf eine Epochen-schwelle trägt. Die Verkündung bringt letztlich eine künstlerisch-intellektuelle Diskussion auf den Punkt, die bereits seit der Verbreitung von Film und Kino ab 1900 in Frankreich geführt wurde, aber deren Begeisterung für die neuen Bewegtbilder noch immer ungebrochen war.

Diese Debatte haben die Zürcher Filmwissenschaftler *Margrit Tröhler* und *Jörg Schweinitz* mit einer Zusammenstellung von sechzig Texten aus den Jahren 1906 bis 1929 unter der Überschrift «Die Zeit des Bildes ist angebrochen!» rekonstruiert. Viele der Texte liegen somit erstmalig in deutscher Übersetzung vor. In Frankreich setzt das öffentliche Denken über Film in dem Augenblick ein, in dem der Kinobesuch zu einem dominierenden Freizeitverhalten in den Grossstädten wurde. Einer der frühesten Texte ist dann auch ein Bekenntnis des Schriftstellers Rémy de Gourmont; für ihn ist das Betrachten von Filmen die beste Erholung und Zerstreuung: «Man ist sogar der Mühe enthoben zu träumen.» Es ist keine geschlossen geführte Debatte, ihre Teilnehmerinnen und Teilnehmer äussern sich aus verschiedenen Richtungen zu Film und Kino. Mal ist das Kino ein Instrument des Träumens, mal eines zur Analyse und dann wiederum eines der Erkenntnis. Für manche tritt Film in Beziehung zu anderen Künsten, für andere zieht er diese in seinen Bann, und für wieder andere zerstört der Film die traditionellen Künste durch seine ästhetische Einzigartigkeit. Doch alle diese Perspektiven gehen von einem Staunen aus: Man entdeckt sich plötzlich selbst als Zuschauer eines neuen, modernen Mediums.

Statt eine (weitere) Geschichte der Filmtheorie zu fabrizieren, spannen Tröhler und Schweinitz einen breiten Horizont an Ideen, Argumenten und Einsichten auf. Und sie entdecken eine originelle Art des Schreibens über Film wieder, die mit der Institutionalisierung der Filmwissenschaft als Disziplin und der akademisierten Erlahmung der Sprachphantasien ein wenig in Vergessenheit geraten ist. Für viele der Autorinnen und Autoren war das Schreiben über Film eine ästhetische Praxis wie das Filmen selbst. Die Alphabetisierung des immateriellen Kunsterlebnisses – nicht zufällig finden sich auch Beiträge von Musikkritikern – ist auch für heutige Zuschauer noch eine Herausforderung, obwohl wir längst im Zeitalter des Bildes angekommen sind. Ungebrochen frisch lesen sich das wirkliche Mitgehen im Theoretisieren und die hochfliegende Unbedingtheit.

Geerdet wird der Band schliesslich von zwei Essays der Herausgeber. Zum einen über zentrale Topoi der Debatten dieser Jahre, vor allem über den problematisch-prominenten Begriff der «Photogénie»; zum anderen eine Untersuchung möglicher Berührungspunkte zwischen der deutschen und französischen Filmkultur dieser Zeit.

Stephan Ahrens



Le meraviglie (2014). Regie: Alice Rohrwacher, Produzentin: Tiziana Soudani

**Verlag Filmbulletin**

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

**Herausgeberin**  
Stiftung Filmbulletin

**Redaktion**  
Tereza Fischer, Josef Stutzer

**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**

Michael Pekler, Heidi Strobel, Simon Spiegel,  
Till Brockmann, Johannes Binotto, Uwe Lützen,  
Susie Trenka, Mariama Balde, Philipp Brunner,  
Philipp Stadelmaier, Patrick Straumann, Marian  
Petraitis, Dominic Schmid, Lukas Foerster,  
Martin Girod, Stephan Ahrens, Peter Kremski,  
Michael Ranze, Gerhard Midding, Gregor Imhof

**Titelbild**

Stacey Tendeter als Muriel in *Les deux  
Anglais et le continent* (1971), Regie: François  
Truffaut

**Fotos**

Wir bedanken uns bei: Cinémathèque  
suisse, Photothèque, Penthaz; Outside  
the Box, Renens; Cinémathèque suisse,  
Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi  
Zürich, Frenetic Films, Kino Neugass, Praesens  
Film, Spot on Distribution, Universal Pictures  
International UPI, Warner Bros., Zürich;  
Renaissance Medien, Berlin; Memento Films,  
Zootrope Films, Paris; Le giornate del cinema  
muto, Pordenone; Mischief Films, Wien

**Vertrieb Deutschland**  
Schüren Verlag, Marburg  
www.schueren-verlag.de

**Kontoverbindungen**  
PostFinance Zürich:  
CH62 0900 0000 8957 8840 4

**Abonnemente**  
Filmbulletin erscheint 2017 achtmal.  
Jahresabonnement Schweiz: CHF 75 (inkl.  
MWST); Deutschland: € 50, übrige Länder  
zuzüglich Porto

© 2016 Filmbulletin  
58. Jahrgang  
Heft Nummer 359 / Dezember 2016 / Nr. 8  
ISSN 0257-7852



**Pro Filmkultur**

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

 Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra  
  
Eidgenössisches Departement des Innern EDI  
Bundesamt für Kultur BAK

Stadt Winterthur 

 **Kanton Zürich  
Fachstelle Kultur**

47° 3' 24" N, 8° 18' 40" O

## Bourbaki Panorama, Luzern



Im Zentrum des auffälligen Gebäudes am Löwenplatz in Luzern steht eine Wendeltreppe. Sie verbindet den Eingangsbereich mit dem grossen Rundgemälde im Obergeschoss. Und sie führt ins Souterrain, wo sich fünf Kinosäle befinden. Die Wendeltreppe war Bestandteil eines jeden Panoramas und dient in Luzern nicht bloss der Erschliessung, sondern bildet gleichsam eine imaginäre Achse, auf der ein Jahrhundert Mediengeschichte abgeschrieben werden kann. Denn das Panorama war ein Publikumsrenner im 19. Jahrhundert, und als Leitmedium wird es im 20. Jahrhundert vom Kino abgelöst. Beide Ausdrucksformen wecken die Sehnsucht der Menschen, lösen geradezu eine Bildersucht aus, und die Entwicklung in ein visuelles Zeitalter nimmt ihren Lauf.

Der städtische Raum um das Bourbaki Panorama ist ein Knotenpunkt für Einheimische und Gäste. Zurzeit treffen die Luzerner vor allem auf chinesische Touristen, die in forschendem Tempo ihr Besuchsprogramm abspulen. Denn in unmittelbarer Nähe befinden sich auch das Löwendenkmal, der Gletschergarten und unzählige Uhren- und Souvenirläden. In seiner heutigen Erscheinung wurde das Gebäude im Jahre 2000 eröffnet. Es umfasst zwei Teile, die man von aussen gut ablesen kann. Im Kern befindet sich die originale Panorama-Rotunde von 1889, die von einem viereckigen Neubau aus Stahl, Glas und Beton ummantelt wird.

Kurz vor der Eröffnung des neuen Gebäudes findet in Luzern eine einschneidende Veränderung der Kinolandschaft statt. Kleinere Kinobetreiber

sehen sich mit einer zunehmenden Marktkonzentration konfrontiert. An der Peripherie der Stadt entsteht zudem ein Maxx-Komplex, der mit Mainstreamfilmen, Popcorn und vielen Parkplätzen Zuschauer anlockt. Einige Betreiber müssen aufgeben oder an die Grösseren verkaufen. Die einen sprechen von Kahlschlag, andere sehen es als Gesundheitschumpfung. Glücklicherweise ist für das Bourbaki Panorama ein Art Gegenprogramm geplant. Im Zuge des Umbaus soll im Untergeschoss Platz für Kinos geschaffen werden. Kinos mit anspruchsvoller Programmierung.

So können Besucherinnen und Besucher heute zwischen zwei grossen und drei kleineren Sälen wählen, mit insgesamt 600 Plätzen. Vier Kinos betreibt die Neugass Kino AG, der in

Zürich auch die Kinos Riffraff und Houdini gehören. Das fünfte im Bunde ist das Stattkino, das keine kommerzielle Ausrichtung kennt, sondern sich dem filmischen Erbe verschrieben hat. Es wurde von verschiedenen Interessengruppen gegründet und hat heute noch eine Vereinsstruktur. Nebst den Kinos sind auch die Kunsthalle und die Stadtbibliothek im Gebäude untergebracht und diverse Geschäfte. Diese ausgewogene Mischung aus Kunst und Kommerz sorgt für einen lebendigen Betrieb und hohe Besucherfrequenzen.

Der ruhende Pol in diesem urbanen Treiben ist das Rundgemälde im Herzen des Gebäudes. Es zeigt ein Ereignis aus dem Deutsch-Französischen Krieg 1871: Ein Teil der französischen Armee – eben die Bourbaki-Armee – ist von deutschen Einheiten eingekesselt und bittet die Schweiz um Asyl. Dieser Übertritt der Soldaten im winterlichen Neuenburger Jura wird im Bild festgehalten. Panoramen waren im 19. Jahrhundert sehr verbreitet. Jede grössere Stadt in Europa und auch in der Schweiz konnte mit so einem Rundgemälde aufwarten.

Wie der Film ist das Panorama eine Illusionsmaschine: Es will einen möglichst hohen Realitätseindruck erzeugen. Das schafft es zunächst allein durch die riesige Bildfläche, die ein völliges Eintauchen erlaubt. Sie hat einen Umfang von 110 und eine Höhe von 10 Metern. Sequenziell und in epischer Breite wird das Geschehen erzählt. Eine Art gemaltes Cinemascope-Erlebnis. Und ähnlich wie in den Monumentalfilmen der 1950er-Jahre sind beim Panorama biblische Motive und Schlachtszenen sehr beliebt. Diese Schauwerte sollen noch durch eine besondere Plastizität verstärkt werden. Deshalb wird der Bildinhalt durch kulissenartige Bauten und Objekte unmittelbar vor der Leinwand ergänzt. Der Übergang vom Gemalten zum Realen verschwimmt, das Bild scheint wie beim 3D-Film dreidimensional in den Zuschauerraum zu ragen.

Eine wichtige Rolle spielt auch die Wendeltreppe, die zum Bildraum führt. Sie sorgt dafür, dass Gäste die Eindrücke der Aussenwelt zurückdrängen können, leicht schwindlig im Panorama ankommen und sich im virtuellen Raum neu orientieren müssen. Und wenn sie nach dem Betrachten des Bildes nicht genug haben, können sie die Treppe wieder ganz hinunter steigen und sich ins nächste visuelle Abenteuer stürzen. Dieses Mal im Kino.

Gregor Imhof

EIN FILM VON JIM JARMUSCH

# PATERSON



SÉLECTION OFFICIELLE  
**COMPÉTITION**  
FESTIVAL DE CANNES



**ADAM  
DRIVER**

**GOLSHIFTEH  
FARAHANI**

K5 INTERNATIONAL AND AMAZON STUDIOS PRESENT IN ASSOCIATION WITH LE PACTE AN INKJET PRODUCTION A FILM BY JIM JARMUSCH ADAM DRIVER GOLSHIFTEH FARAHANI "PATERSON"  
BARRY SHABAKA HENLEY CLIFF SMITH CHASTEN HARRON WILLIAM JACKSON HARPER AND MASATOSHI NAGASE CASTING BY ELLEN LEWIS MEGHAN RAFFERTY POEMS BY RON PADGETT MUSIC BY SOUHL COSTUME DESIGNER CATHERINE GEORGE EDITOR AFFONSO GONCALVES A.C.E.  
PRODUCTION DESIGNER MARK FRIEDBERG DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY FREDERICK ELMES A.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS OLIVER SIMON DANIEL BAUR RON BOZMAN JEAN LABADIE PRODUCED BY JOSHUA ASTRACHAN CARTER LOGAN WRITTEN AND DIRECTED BY JIM JARMUSCH

K5

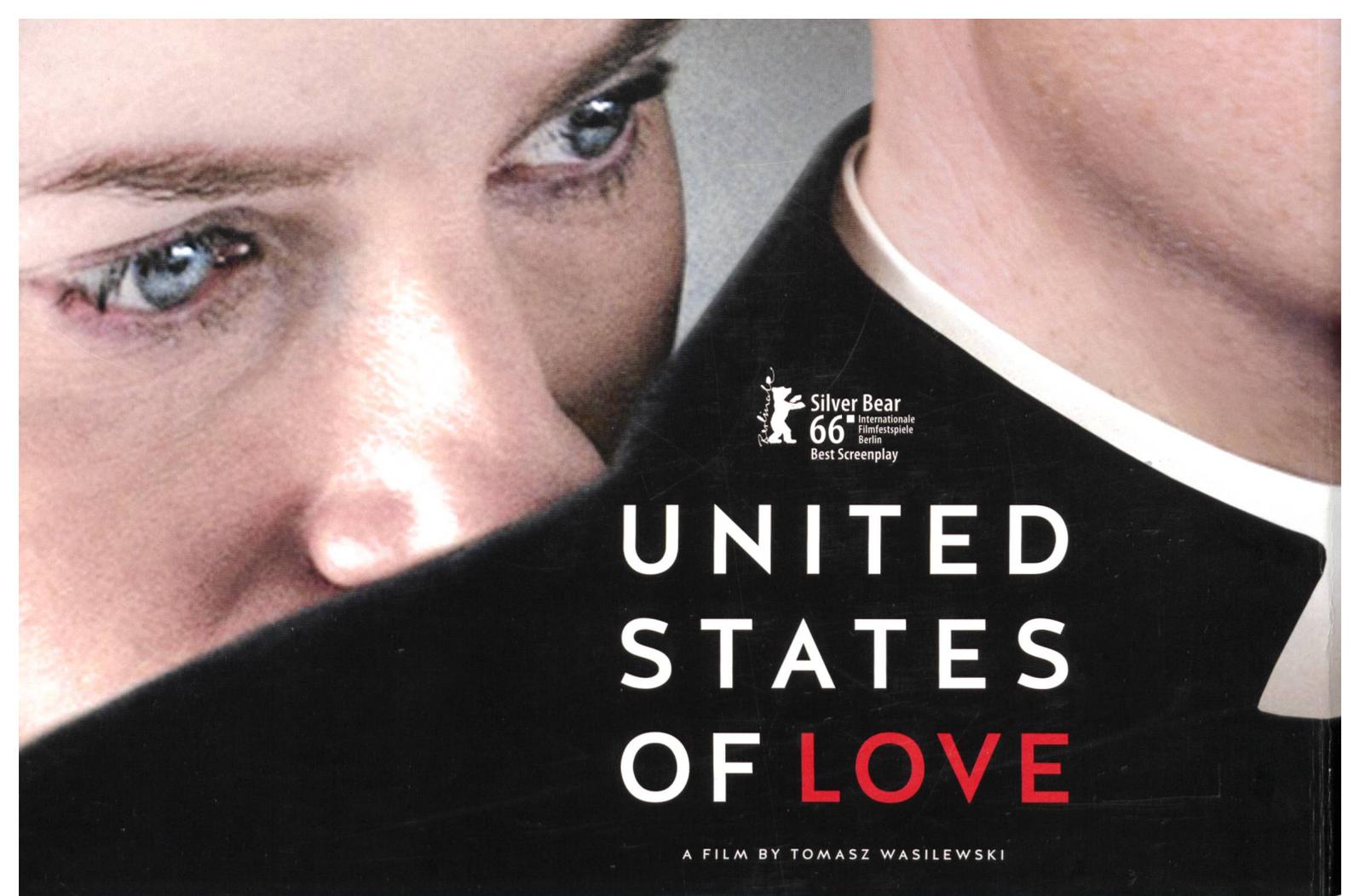
amazonstudios

FILM BUONI

**RIFFRAFF**

**AB 22. DEZEMBER IM KINO**

**BOURBAKI**



Silver Bear  
66<sup>e</sup> Internationale  
Filmfestspiele  
Berlin  
Best Screenplay

# UNITED STATES OF LOVE

A FILM BY TOMASZ WASILEWSKI



Nach  
BERGAUF, BERGAB  
der neue Film  
von HANS HALDIMANN

# Einfach leben

