

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 59 (2017)  
**Heft:** 360

## 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:** 31.07.2025

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





Die Kunst der Ausstrahlung Zur Ausstellung «Cinéma mon amour» S. 7

«Ich musste noch nie einen Film machen, weil ich Arbeit brauchte» Gespräch mit Tiziana Soudani S. 54





26.1.2017

## USGRÄCHNET GÄHWILERS

ein Film von Martin Guggisberg  
mit Philippe Nauer, Ruth Schwegler, David Wurawa

NOMINATION  
PRIX DU PUBLIC

9.3.2017

## DIE GÖTTLICHE ORDNUNG

ein Film von Petra Volpe  
mit Marie Leuenberger, Max Simonischek

NOMINATION  
PRIX DE SOLEURE

Frühjahr 2017

## 7 MINUTI

ein Film von Michele Placido  
mit Fiorella Mannoia, Sabine Timoteo

Frühjahr 2017

## DOUBLE SENTENCE (DOUBLE PEINE)

ein Film von Léa Pool

NOMINATION  
PRIX DE SOLEURE





Ausstellungsansicht «Celluloids» Eye Filmmuseum 2016, Amsterdam © Courtesy of the artist, Marian Goodman Gallery, Frith Street Gallery; Foto: Studio Hans Wilschut

«Both film and digital are *pictures*, perhaps copies of one another, but they are not the same thing – one is light on emulsion and one is light made by pixel, and they are also conceived, made and seen differently.»

Tacita Dean in ihrem Vorwort zum Katalog ihrer  
Ausstellung «Film» in der Tate Modern, London, 2011





(A GALA DINNER HONORING A FILM DIRECTOR  
WITH APPROXIMATELY 500 PEOPLE ATTENDING)  
(ZOOM TO A SINGLE TABLE WITH ABOUT 10 PEOPLE SEATED)  
CLIFF  
(AN ART DEALER)  
What is in the salad? It's incredible.  
AMY  
(THE EVENT COORDINATOR)  
It's fennel.  
ANNA  
(AN ARTIST)  
People are here to have their pictures taken.  
AMY  
The honoree is famous for refusing to make jump cuts.  
ANNA  
Cool!

© Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery

John Baldessari: Pictures & Scripts: What is in the Salad? (2015)

## Die Kunst der Ausstrahlung

S. 7–15 Essay  
von Gerhard Midding

## Zur Ausstellung «Cinéma mon amour»

### Kritiken

S. 25

**Personal Shopper**  
von Olivier Assayas

Dominic Schmid

S. 26

«Ein Genre ist für mich  
wie eine Farbe auf der Leinwand»  
Gespräch mit Olivier Assayas

Michael Ranze

S. 31

**Ma vie de Courgette**  
von Claude Barras

Doris Senn

S. 33

**Harmonium / Fuchi ni tatsu**  
von Kôji Fukada

Natalie Böhler

S. 35

**Jean Ziegler – l'optimisme  
de la volonté**  
von Nicolas Wadimoff

Doris Senn

S. 37

**Cahier africain**  
von Heidi Specogna

Lukas Stern

S. 38

**Neruda**  
von Pablo Larraín

Erwin Schaar

S. 39

**Loving**  
von Jeff Nichols

Lukas Foerster

S. 42

**Zaunkönig – Tagebuch  
einer Freundschaft**  
von Ivo Zen

Tereza Fischer

S. 43

**Elle**  
von Paul Verhoeven

Philipp Stadelmaier



# «Ich musste noch nie einen Film machen, weil ich Arbeit brauchte»

S. 54–63 **Gespräch**  
von Till Brockmann

## Gespräch mit der Filmproduzentin Tiziana Soudani



L'intervallo (2012) Regie: Leonardo di Costanzo

## Rubriken

S. 5 **Editorial**

**Kunst und Film**

Tereza Fischer

S. 17 **Der Spoiler**

**Die Rätsel des Alls**

Simon Spiegel

S. 18 **Ausstellung**

**Mit der DVD gegen  
den White Cube**

Philipp Spillmann

S. 20 **Close-up**

**Blackout**

Johannes Binotto

S. 22 **Fade in / out**

**Von Fernsehserien und  
dem Überspringen von Haien**

Uwe Lützen

S. 47 **Was bleibt**

**Der lange Weg zu den  
Kurzfilmen *Vier Jahreszeiten*  
und *Pastorale Schweiz***

Nicolas Gessner

S. 48 **Kinovamp**

**Scarlett Johansson**

Johannes Binotto

S. 50 **Animation**

**Die emotionale Tiefe  
der (Ober-)Fläche**

Oswald Iten

S. 52 **Flashback**

**Expedition in den Kolonialismus**

Wolfgang Fuhrmann

S. 65 **Kurz belichtet**

**1 DVD, 2 Boxen, 5 Bücher**

S. 72 **Geschichten vom Kino**

**Kino International, Berlin**

Kristina Köhler



# Solothurner Filmtage 2017



←  
**Typisch Schweiz?**  
Matthias Günter, Andy Herzog



←  
**La stirpe di Orazio**  
Riccardo Bernasconi, Francesca Reverdito



↑  
**Die göttliche Ordnung**  
Petra Volpe

**Der Frosch**  
Jann Preuss  
↓



←  
**Lotto**  
Micha Lewinsky



→  
**Almost There**  
Jacqueline Zünd



## 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



## Kunst und Film

Lange hat der Film um einen ebenbürtigen Status mit den älteren Künsten gekämpft. Die Faszination mit seinen Verwandten reicht genauso weit zurück. Der Künstler und später auch die Künstlerin als Sujet waren und sind aktuell sehr beliebt. Der Künstlerfilm als Unterart des Biopic nimmt sich dabei gerne die Kreativen vorwiegend als Leidende vor und bringt Genie (oft verkannt) und Wahn (dramatisch) in eine enge Beziehung. Sich die Freiheit zur Reduktion, Umstellung und Dramatisierung bei der Wiedergabe von Lebensläufen herauszunehmen, sei dem Spielfilm unbenommen. Doch Heinz Peter Schwerfel spricht von oft «unglücklichen und verunglückten Künstlerbiographien». Und Georg Seeßlen bemerkte in Zusammenhang mit Julian Schnabels *Basquiat*: «Das Bewegungsbild des Kinos benötigt (in der Regel) die Biographie des Künstlers, um sich einem Werk zu nähern, aber damit verrät der Film zugleich die Kunst, wo sie, in doppeltem Sinne, gegen die Zeit gerichtet ist.» Wie lässt sich in einem historisierenden Porträt das Revolutionäre der damals neuen und oft unverständenen Kunst einfangen? Es scheint, als sei dies nur über das persönliche Drama möglich, wenn die Annäherung an das einzigartige Werk eines Künstlers nicht mit filmischen Mitteln gelingt. Dass es dennoch glücken kann, beweisen Spielfilme wie John Mayburs *Love Is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon*, kürzlich Mike Leighs *Mr. Turner*, Peter Webbers *Girl with a Pearl Earring* oder Derek Jarman's *Caravaggio*, der sich so gar nicht ans Historische hielt und einen Film über das Sehen selbst machte. So unterschiedlich diese Filme auch als Erzählung angelegt sind, so ist ihnen gemeinsam, dass sie sich «empathisch an die Bilder schmiegen» (Mathias Bauer).

Was aber, wenn dieses Anschmiegen gänzlich fehlt? Wenn die Kunst neben der persönlichen Leidensgeschichte (sexuelle Befreiung, Emanzipation et cetera) ganz an den Rand gedrängt wird? Derzeit ist diese Tendenz exemplarisch in *Paula* und *Egon Schiele: Tod und Mädchen* zu beobachten. Es sind Filme, die Kunst als Vorwand benutzen für bewegende, aber konventionelle Geschichten, mit zugegeben grossartigen Schauspielleistungen und schönen Aufnahmen. Wo aber bleibt die Kunst im Künstlerporträt? Ist dies die heutige Konzeption des Künstlers und des Kinos? Es ist fast, als zelebrierte sich das Kino lieber selbst.

In Dokumentarfilmen, die einen etwas demütigeren Zugang zur Kunst pflegen, scheint das Wirken der Künstler und Künstlerinnen jedenfalls noch nicht verloren gegangen zu sein. Das lässt sich heuer an den Solothurner Filmtagen im Fokus «Kunst im Film» überprüfen. Uns hat diesmal die umgekehrte Beschäftigung fasziniert: *Gerhard Midding* hat sich der bildenden Kunst zugewandt, die über Film und Kino nachdenkt. Zu sehen sind viele der besprochenen Werke bis 17. April in der Ausstellung «Cinéma mon amour» im Aargauer Kunsthhaus.

Im zweiten grossen Beitrag in dieser Ausgabe nehmen wir die lange Tradition der *Politique des collaborateurs* wieder auf: das ausführliche Gespräch mit



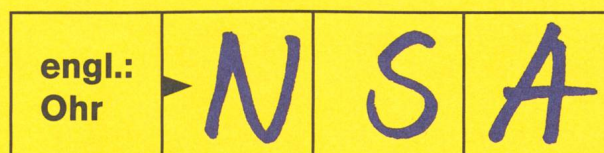
Tiziana Soudani bei den Dreharbeiten zu *Sangue del mio sangue*, Regie: Marco Bellochio

Filmschaffenden aller Sparten. *Till Brockmann* hat mit der Tessinerin Tiziana Soudani über ihren Beruf als Produzentin gesprochen. Tiziana Soudani erhält in Solothurn den Prix d'honneur.

In diesem Zusammenhang möchten wir es nicht versäumen, dem diesjährigen Gewinner des Prix Pathé, unserem Autor *Simon Spiegel*, zu gratulieren, der für seine Spoiler-Analyse von Marcel Gislens *Electroboy* (Filmbulletin 4/2016) ausgezeichnet wurde.

Tereza Fischer





Leisten Sie sich eine eigene Meinung.





# Die Kunst der Ausstrahlung

Gerhard Midding

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

«Cinéma mon amour». Kino in der Kunst.  
Aargauer Kunsthaus 22. Januar – 17. April 2017

## Zur Ausstellung «Cinéma mon amour»

Die reziproke Beziehung zwischen der bildenden Kunst und dem Film ist facettenreich und komplex. Die Leidenschaft von Künstlerinnen und Künstlern ist ein beliebtes Sujets von Biopics und Dokumentarfilmen. Nur zu gerne malen auch Kameraleute mit Licht, als wäre ihr Apparat ein Pinsel. Umgekehrt denkt die Gegenwartskunst erkenntnisreich über die bewegten Bilder nach.

Auf den Fotos, die Hiroshi Sugimoto seit den siebziger Jahren von amerikanischen Filmpalästen und Drive-in-Kinos macht, erstrahlen die Leinwände in gleissendem Weiss. Dabei sind sie keineswegs leer: Die Leinwand bleicht nicht aus, weil sie zu wenige, sondern zu viele visuelle Informationen enthält. Dieses Weiss ist das Konzentrat einer Fülle, denn Sugimoto arbeitet mit extremen Langzeitbelichtungen, öffnet die Blende zu Beginn einer Filmvorführung und schliesst sie an deren Ende.

Das Weiss ist die Summe all der Affekte und Sensationen, aus denen ein Film besteht. Sehnsucht und Aufruhr, Leidenschaft und Enttäuschung, Glück und Schmerz sind in ihm gegenwärtig trotz ihrer augenscheinlichen Unsichtbarkeit. Prinzipiell ist in Sugimotos Aufnahmen jeder Film gleichwertig. Die Leinwand, die unweigerlich Blickfang und Zentrum der Kompositionen bildet, ist jedoch nicht nur Projektionsfläche. Sie illuminiert den Raum. Da der Fotograf ihn in gestochener Schärfe einfängt, eröffnen seine Bilder auch Perspektiven auf Architektur- und Kulturgeschichte.

Auf einem der bekanntesten Bilder dieser Serie sitzt Isabelle Huppert allein vor einer von Sugimotos weissen Kinoleinwänden. Eigentlich ist sie gar nicht zu erkennen, nur ein Hinterkopf und Schultern ragen aus der ersten Reihe hervor. Wir müssen dem Fotografen schon vertrauen, dass es wirklich Huppert ist. Sie wirkt in diesem Ambiente keineswegs verloren. Man nimmt ihre Einsamkeit vielmehr als ein Privileg wahr. Vielleicht ist es eine Privatvorführung, auf die



sie wartet. Oder sie verweilt nach der Vorstellung noch einen Augenblick, um den Film in sich nachwirken zu lassen. In jedem Fall hält sie stille Zwiesprache mit ihm. Sugimotos Foto zeigt sie in einer berührend demütigen Pose: Es gemahnt daran, dass alle Künstler zunächst einmal Zuschauer sind.

### Das Museum als Echoraum

Eine Ausstellung, die den interpretierenden Blick von Fotografen, bildenden und Multimediakünstlern auf das Medium Film zeigen will, kann auf Sugimoto schwerlich verzichten. Er steht exemplarisch für die Perspektiven, die das Aargauer Kunsthhaus in Kooperation mit den Solothurner Filmtagen eröffnet. Sie reflektiert Schnittstellen sowie thematische, strukturelle und ästhetische Beziehungsgeflechte zwischen den Bildmedien. Nicht nur Affinitäten und Kongruenzen, auch gegensätzliche Herangehensweisen werden in der Gruppenausstellung kenntlich, die einen dichten internationalen Überblick gewährt. Die Entgrenzung ist ein selbstverständlicher, unwillkürlicher Effekt einer solchen Unternehmung. Und der Umstand, dass so viele Künstlerduos vertreten sind, mag den Einfluss unterstreichen, den das Kino als kollektiv geschaffene Kunst ausübt.

Der Ausstellungstitel «Cinéma mon amour» spielt dabei zwar eher auf das geflügelte Wort an, zu dem der Titel von Alain Resnais' Hiroshima-Film mittlerweile geworden ist. Gleichwohl steht der französische Regisseur ihr triftig als Pate zur Seite, ist sein Werk doch geprägt von der Offenheit für Impulse, die eine Kunstform aus den anderen beziehen kann. Im vergangenen Winter ging eine Ausstellung der Kunsthalle Bremen den Auswirkungen nach, die Resnais' *L'année dernière à Marienbad* auf die Avantgarde in der bildenden Kunst, Fotografie und Mode hatte (siehe Filmbulletin 1/2016). Auch in Aarau darf der Besucher zum Spurenleser werden, Einflusslinien nachverfolgen und Unvereinbarkeiten entdecken. Die Beziehungen dürfen mitunter durchaus vage und unscharf bleiben. So bewahrt sich jede Seite ihre schöpferische Eigenständigkeit: das Kino als Steinbruch, aus dem sich Rohmaterial nach Gutdünken bergen lässt.

Die Vielfalt der Themen und Formen ist gross. Ein ausgewiesener Meister in der Kunst, das Vertraute anders zu betrachten, ist der Brite Douglas Gordon. Er verdickt gleichsam den Zeitfluss des Kinos. Bekannt wurde er 1993 durch seine Videoinstallation «24 hour Psycho», in der eine Videokassette des Hitchcock-Films so langsam läuft, dass die Vorführdauer einen kompletten Tag ausfüllt. Das Kunsthhaus zeigt sechs Beispiele aus seiner Serie «Self Portrait of You + Me», in der er Standfotos von Hollywoodikonen raffiniert verfremdet. Der Amerikaner John Baldessari, der sich seit langem intensiv mit populären Mythen auseinandersetzt, ist mit zwei Arbeiten aus jüngerer Zeit vertreten. Sie verhandeln, gewissermassen doppelt fingiert, das Verhältnis von Schrift und Bild: Baldessari malt vermeintliche Filmstills nach und fügt ihnen kurze Passagen aus erfundenen Drehbüchern hinzu. Auf diese Idee kam übrigens schon Richard Avedon, als er 1959 für die Modezeitschrift «Harper's Bazaar» eine verschmitzte

Fotostrecke mit Audrey Hepburn, Mel Ferrer und Buster Keaton inszenierte (diese leichtfüssige Eskapade mit dem Titel «Paris Pursuit» ist in einer hübschen Ausstellung zu sehen, die momentan die Bibliothèque Nationale in Paris Avedons Blick auf Frankreich widmet); Baldessari verleiht ihr indes eine andere Gravitas durch das Grossformat seiner Arbeiten.

Auch die Britin Fiona Banner setzt sich mit dem Verhältnis von Schrift und Bild in einem Bildformat auseinander, das annähernd der Grösse einer Kinoleinwand entspricht: In einer Serie erzählt sie handschriftlich den Plot von Filmen nach. Ein zweiter Zyklus beschäftigt sich mit einem Geisterfilm: Orson Welles' Adaption von Joseph Conrads «Heart of Darkness», die er eigentlich vor *Citizen Kane* realisieren wollte, die dem Studio RKO dann aber doch zu aufwendig war. Dieses Projekt ist einer der grossen Untoten der Filmgeschichte: Diesem unerfüllten Traum hat letztes Jahr die BBC und in diesem der WDR ein neues Leben als Hörspiel geschenkt. Banner hat Plakatismotive gestaltet, die Welles' Film bewerben, als gäbe es ihn tatsächlich. Viele Arbeiten der in Aarau versammelten Künstlerinnen und Künstler werden heimgesucht vom Abwesenden, das in die Sichtbarkeit drängt.

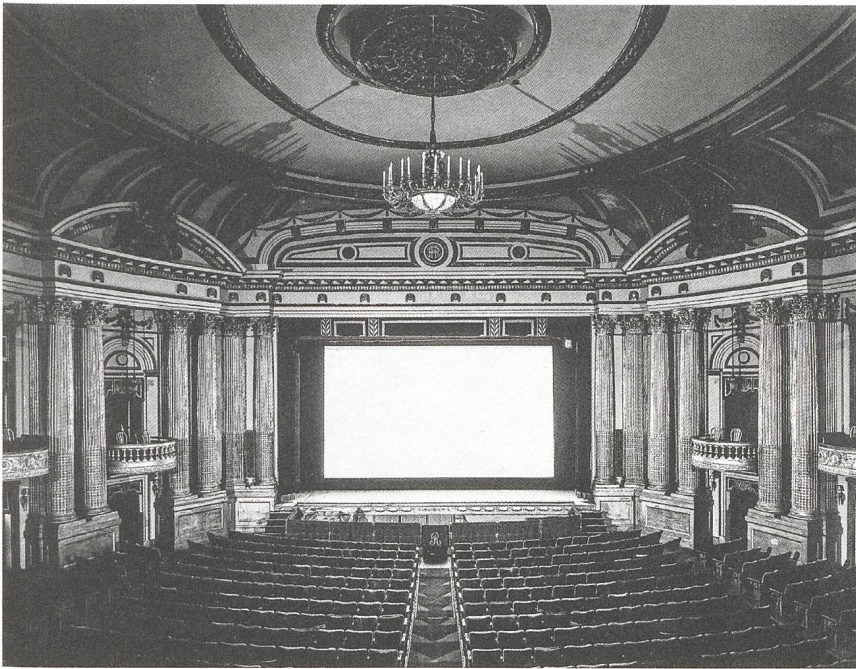
Ein weiteres zentrales Sujet der Ausstellung ist der Kinosaal. Nicht nur Sugimoto ist fasziniert von diesem Erlebnisraum. In Stan Douglas' Videoinstallation «The Secret Agent», die wiederum auf einer Romanvorlage von Conrad beruht, spielt er eine wichtige Rolle. In ihrem Loop *Play* von 2003 beschäftigen sich die Montagekünstler Christoph Girardet und Matthias Müller (siehe Filmbulletin 1/2014) mit Zuschauerreaktionen. Und das kanadische Duo Janet Cardiff und George Bures Miller verleiht dem Ort eine eminent räumliche und akustische Präsenz. Für «The Paradise Institute» haben sie 2001 einen Kinosaal als Modell nachgebaut, in dem sich die Geräuschkulisse des Saals mit den Tönen des Schauspiels vermischt, das auf der Leinwand zu sehen ist.

### Blicke, die sich begegnen

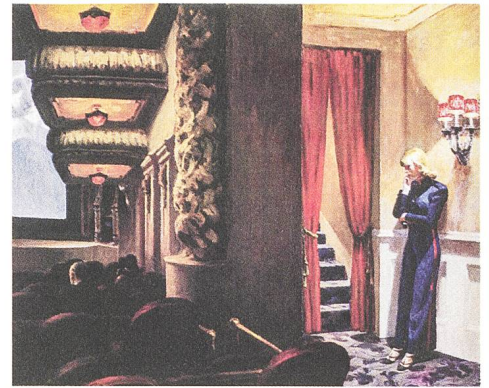
Die ersten Bilder, die wir von Kinosälen und ihren Besuchern kennen, sind die Plakate, mit denen die Brüder Lumière ihre Vorführungen bewarben. Ihr einladender, vom einträchtigen Vergnügen der Zuschauer kündender Art-Nouveau-Stil gefiel Thomas Edison, dem amerikanischen Rivalen der Filmpioniere aus Lyon, so sehr, dass er diesen für seine eigene Zwecke adaptierte.

Zu einem Motiv der zeitgenössischen Malerei wurden Filmvorführungen um 1900. Eines der schönsten, aufschlussreichsten Zeugnisse dieser entstehenden Faszination ist «Movies, Five Cents» von John Sloan. Der amerikanische Maler verfolgte den Siegeszug des neuen Mediums mit höchster ebenso begeisterter wie kritischer Aufmerksamkeit. Seine Tagebuchnotizen geben akribisch Auskunft über seine Reaktionen auf die neue Seherfahrung. In den Bildern, die er nach seinem Umzug nach New York malte, spiegelt sich der Bewegungsrausch der Metropole. Das Aufkommen des Kinos ging einher mit grossen Fortschritten im Transportwesen. Seine Studien des lebhaften Treibens





Hiroshi Sugimoto: *Al Ringling, Baraboo* (1995),  
Gelatin silver print on paper, Frame: 154,2 × 182,2 cm



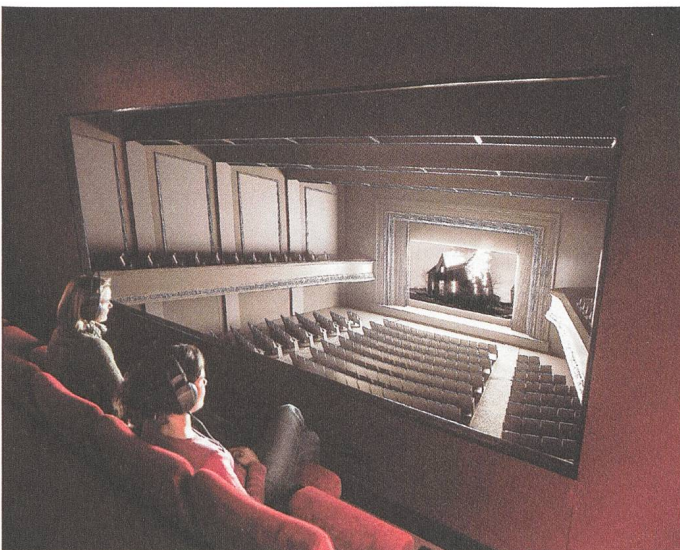
Edward Hopper: *New York Movie* (1939),  
Öl auf Leinwand, 81,9 × 101,9 cm,  
The Museum of Modern Art, New York



*Play* (2003) Christoph Girardet, Matthias Müller



Janet Cardiff & George Bures Miller: *The Paradise Institute* (2001)  
Holz, Theaterstühle, Videoprojektion, Kopfhörer und  
Mixed Media, 3 × 17,73 × 5,33 m



Janet Cardiff & George Bures Miller: *The Paradise Institute* (2001)





**The Kiss (1896)** gedreht von William Heise  
für Thomas Alva Edisons Vitascope



**El ángel exterminador (1962)** Regie: Luis Buñuel

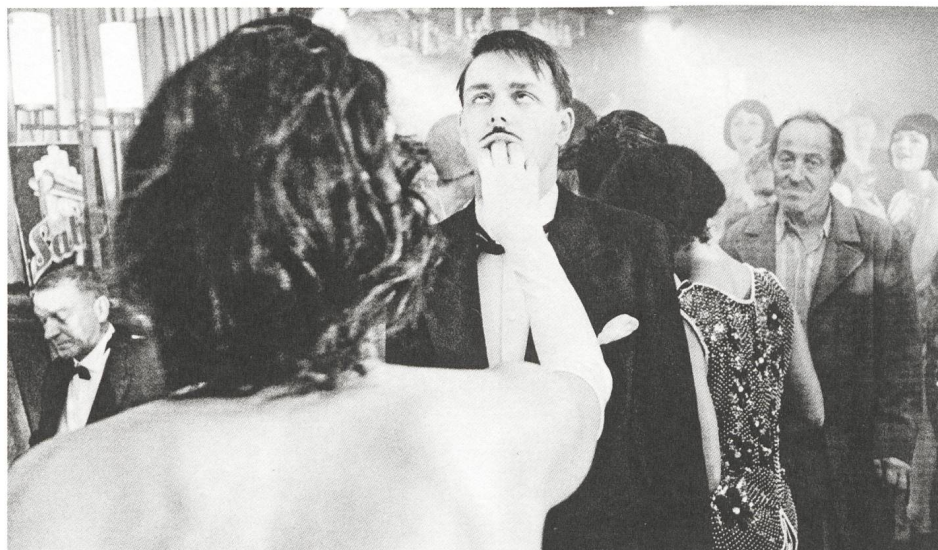


© Salzburger Festspiele / Monika Rittershaus

«The Exterminating Angel», Oper von Thomas Adès (2016), uraufgeführt an den Salzburger Festspielen  
mit Anne Sofie von Otter, John Tomlinson und Christine Rice



**L'âge d'or (1930)**  
Regie: Luis Buñuel



**Deep Gold (2014)** Regie: Julian Rosefeldt



in den New Yorker Strassen und Avenues, oft vor dem Hintergrund der Hochbahnen, fangen das moderne Tempo in dynamischen Linien ein, erinnern an die Diagonale, mit der im berühmten Film der Lumière ein Zug in den Bahnhof von La Ciotat einfährt.

Nach dem Besuch einer Filmvorführung notiert Sloan 1907 in seinem Arbeitsjournal, dies sei «a good thing to paint». Sogleich geht er ans Werk. Sein Ölgemälde «Movies, Five Cents» zeigt einen Saal, in dessen eng besetzten Reihen das Publikum gebannt auf eine galante Filmszene blickt, die sich auf einer Parkbank zuträgt. Der Raum liegt im Halbdunkel. Zwei kleine Saallichter, ein rotes und ein weisses, erhellen ihn zumindest so weit, dass der Betrachter einen Eindruck davon gewinnen kann, wie elegant sich das Publikum für diese Gelegenheit ausstaffiert hat. Eine Zuschauerin jedoch verfolgt nicht die Geschehnisse auf der schwarzweissen Leinwand. Ihr Blick ist vielmehr geradewegs auf den Betrachter gerichtet. Sie schaut ihn ebenso unverwandt an, wie es in den frühen Filmen der Lumière manche Passanten tun, die durch die Anwesenheit von deren Kamera überrascht wurden.

Man gerät leicht in die Versuchung, in Sloans Bild einen Vorläufer von Edward Hoppers ikonischem «New York Movie» zu sehen, das 32 Jahre später entstand. Auch dort wird ein Individuum in Beziehung gesetzt zur Menge der Kinogänger. Beides sind eminent konzentrierte Bilder. Die Stimmung bei Hopper ist melancholischer. Die in unbekannte Gedanken versunkene Platzanweiserin steht abseits, ist isoliert von der Menge. Sloans Bild erzählt von der Schaulust an etwas Neuem. Bei Hopper ist dieses Neue bereits zu einem Sinnbild der Moderne und dementsprechend zu einem Spielfeld der Entfremdung geworden.

### Zeitgenossenschaft oder Interaktion?

Die visuellen Künste betrachten einander. Diese wechselseitige, auch argwöhnische Aufmerksamkeit bricht sich schon Bahn, bevor das Kino in die Wahrnehmung einer grossen Öffentlichkeit tritt. Dieser Blickwechsel reicht in die Vorgeschichte des neuen Mediums zurück. Ab den späten siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts experimentiert Eadweard Muybridge mit der *chronophotography*, bei der er Bewegungsabläufe in Serien / Folgen von Einzelbildern darstellt. Etienne-Louis Marey wendet ab 1882 diese Technik auf den Bereich physikalischer Phänomene an. Auch der amerikanische Maler Thomas Eakins nutzt die Fotografie zu Bewegungsstudien, um seinen Gemälden grössere Wirklichkeitsnähe verleihen zu können.

Zuerst sind es die bewegten Bilder, die das Publikum am Film faszinieren. Rhythmus und Syntax dieser neuen Sprache werden erst etwas später als Grundbestand des Mediums entdeckt. Viele Motive der frühen Lumière- und Edison-Filme sind den Zuschauern aus Malerei und Fotografie bekannt – wobei diese beiden Disziplinen Ende des 19. Jahrhunderts stark ineinandergreifen: Die Möglichkeit der fotomechanischen Reproduktion von Gemälden vergrössert ihre Ausstrahlung über den Kunstmarkt hinaus, macht sie nun auch den Lesern von Zeitungen und Zeitschriften bekannt.

Die thematischen Verbindungen sind eng und nahelegend. Gewisse Motive liegen in der Luft. Die Operateure der Lumière-Brüder und Edisons Kameralaute nehmen Städtepanoramen und Landschaften auf (die Niagarafälle beispielsweise stellen einen Schauwert dar, der sie allesamt reizt). Das Zusammenspiel von Pose und Bewegung beim Boxkampf beschäftigt Edison zeitweilig ebenso sehr wie den amerikanischen Maler George Bellows. Edisons *The Kiss*, der dem Kino 1897 einen ersten Vorwurf der Pornografie einbringt (auf heutige Betrachter allerdings enorm züchtig wirkt), entsteht einige Jahre nach Rodins berühmter Skulptur und Edward Munchs Gemälde. Von 1896 an filmt er wiederholt die Entstehung von Zeichnungen; für Gemälde reicht die Laufzeit von 150 Fuss selbstredend nicht aus. Die Serpentinentänze von Loïe Fuller sind ein in allen drei Bildkünsten beliebtes Sujet, wobei das bewegte Kinobild eindeutig im Vorteil ist. Zweifellos bringt dies die Malerei in Zugzwang. So wird beispielsweise die Bewegung in der Arbeit des gefeierten Gesellschafts-porträtisten John Singer Sargent zusehends wichtiger: Er beginnt, Prozessionen zu malen. 1918 entsteht sein erschütterndes Bild vom Marsch einer Gruppe von Soldaten, die nach einem Senfgasangriff erblindet sind, über ein verwüstetes Schlachtfeld.

### Den Fortschritt bewahren

Die Bewegungsstudien von Marey und Muybridge scheinen in der Rückschau zu bekräftigen, wie vehement die Fotografie ihrer Epoche bereits auf die serielle Form, die Bewegung drängte. Allerdings entsprangen ihre Experimente vornehmlich einem wissenschaftlichen und nicht notwendig ästhetischen Interesse. Henri Cartier-Bresson hegte einige Jahrzehnte später eine beträchtliche Skepsis gegenüber dem Kino, die ihn indes nicht davon abhielt, selbst Filme zu drehen. Die Flüchtigkeit der Eindrücke irritierte den Fotografen. Er war überzeugt, im Durchmarsch von 24 Bildern pro Sekunde nähme man immer nur das «Bild danach» wahr. Mit diesem Vorbehalt stand er nicht allein. Es gibt noch eine weitere, eklatante Abgrenzung zwischen den Bildmedien: die Frage, welchen Bezug beispielsweise die dokumentarisch ausgerichtete Fotografie zur Fiktion haben könnte, die im Kino eine ungleich selbstverständlichere Heimstatt findet.

Aber das filmische Zusammenspiel von Bewegung und Ton, von Zeit und Montage scheint Fotografen heutzutage auf schöpferische Weise einzuschüchtern. Die Idee des gültigen Einzelbildes, das belegen diverse Exponate in Aarau, steht infrage. Es verlangt nach einem Kontext. Diesen können Collagen, Kontaktabzüge oder die serielle Form herstellen. Dieser Befund lässt sich, mit Einschränkungen, auch auf andere Disziplinen übertragen. Die Britin Tacita Dean behauptet von sich, «es nie geschafft zu haben, ein einzelnes Bild zu malen». Schon ihre frühen Kreidezeichnungen demonstrieren, dass für sie die Erzählung in Bildfolgen wesentlich war. Dieser Impuls setzte sich bald in Storyboards und Drehbüchern fort. Sie ist vor allem bekannt als streitbare Fürsprecherin des analogen Filmmaterials. In *The Green Ray* von 2001 hält sie



ein Phänomen fest, dem Eric Rohmers *Le Rayon vert* von 1986 bereits seinen Titel verdankt: das grüne Leuchten, das für einen kurzen Augenblick sichtbar wird, bevor die Sonne im Meer versinkt. (Auch in der Gegenwart liegen Motive noch in der Luft!) Hobbyfilmern, die im selben Moment das flüchtige Naturschauspiel mit ihrer Digitalkamera festhalten wollten, gelang dies nicht: Die Auflösung der Pixel liess es seinerzeit noch nicht zu.

Deans Installation «Film», die 2011 in der Tate Modern in London (und gerade im Amsterdamer Film-museum Eye) zu sehen war, beschränkt sich nicht auf die Projektion von 24 Filmbildern pro Sekunde. Sie betrachtet den Filmstreifen auch als ein Format, das in der Vertikalen genutzt werden kann. Dean lässt Bildmotive sich über mehrere Frames erstrecken, beispielsweise Rolltreppen oder Springbrunnen. In Aarau ist sie mit einer Arbeit vertreten, der auch der Impuls des Bewahrens von historischem Material innewohnt: In *The Russian Ending* bearbeitet sie 2001 aufgefundene Postkarten und Fotografien, die an die Blütezeit des europäischen Kinos in den zehner Jahren des letzten Jahrhunderts, mithin vor dem endgültigen, internationalen Durchbruch Hollywoods erinnern. Der Titel verweist auf die damalige Gepflogenheit, alternative Enden zu drehen: ein unglückliches für den einheimischen Markt und ein glückliches für den Export.

#### Tauschhandel

Ihre Publikumswirksamkeit ist ein schlagendes Argument für die Siebte Kunst, die jedoch lange Zeit um einen Status kämpfen muss, der dem ihrer Vorgänger ebenbürtig ist. Zugleich scheint sie den anderen Künsten schon rasch einen Schritt voraus zu sein. Sie verfügt souverän über deren Errungenschaften und kann überdies die Trumpfkarte der Bewegung ausspielen. Die Pioniere der Fotografie strebten noch danach, die Welt mit den Augen eines Malers zu sehen. Filmemachern jedoch stand es bald frei, sich von den Konventionen der Bildkünste zu emanzipieren, die ihnen vorangingen.

Das Kino verdrängt die anderen Künste nicht, kann sie aber weitgehend schadlos absorbieren. Es findet ein Tauschhandel statt, der sich in beide Richtungen auszahlen kann. Er dauert bis heute an. Man betrachte nur einmal, wie massiv das Kino den Bühnenraum betritt. Seit der Mangel an starken, originären Gegenwartsstücken eklatant wurde, greift das zeitgenössische Theater immer häufiger auf Kinovorlagen zurück. Das Spektrum reicht von Fassbinder-Filmen über Thomas Vinterbergs *Festen* bis zu *The Intouchables*. Auch filmische Techniken werden adaptiert. Nicht erst seit die Berliner Volksbühne unter Frank Castorf die Erzähkraft von Videoprojektionen entdeckt hat, gehören sie zur Folklore des modernen Regietheaters. Selbst die Oper, die als vermeintliches Gesamtkunstwerk eigentlich gegen kreative Verlegenheiten gewappnet sein könnte, folgt dem Trend. Hitchcocks *Notorious*, Buñuels *El ángel exterminador* und selbst Mario Bavas *Ercole al centro de la terra* lieferten unlängst die Grundlage für Opernlibretti. Die britische Compagnie «1927» lässt in ihre Inszenierungen des klassischen Opernrepertoires Elemente des Animationsfilms einfließen.

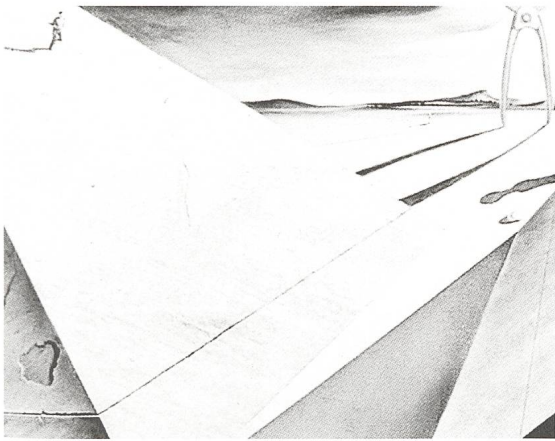
Der Legitimationsdruck, den das Kino auf die anderen Künste ausübt, ist immens. Für bildende Künstler gibt es aber auch das Versprechen eines kreativen Zugewinns. Der amerikanische Maler Julian Schnabel sowie die britischen Multimedia-Künstler Steve McQueen und Sam Taylor-Johnson (die in Aarau als Fotografin mit einer Serie über Hollywoodschauspieler, die aus der Rolle fallen, präsent ist) haben in den letzten Jahrzehnten erfolgreiche, zuweilen gar brillante Regiekarrieren begonnen. Tacita Dean hingegen hat bislang jedes Angebot von Filmproduzenten abgelehnt. In der klassischen Atelierpraxis, an der sie festhält, kann die Künstlerin sich ganz unmittelbar mit dem Filmmaterial auseinandersetzen. Die Vorstellung, Arbeitsschritte zu delegieren, widerspricht ihrem Selbstverständnis. Es ist in der Tat fraglich, ob sie im Kinogeschäft noch die Kontrolle über den Schnitt und die Vorführungsbedingungen ihrer Filme behalten könnte. Der Registerwechsel in die Traumfabrik ist verlockend, birgt aber auch mannigfache Risiken.

#### Fruchtbare Missverständnisse

Von den Surrealisten heisst es, sie hätten das Kino jedes Mal empört verlassen, sobald sie die Handlung eines Films verstanden. *Le chien andalou* (1928), der erste gemeinsame Film von Luis Buñuel und Salvador Dalí, ist ein Manifest der Bewegung. Er brüstet sich geradezu mit der eigenen Inkohärenz. Schon der Titel kündigt die Lust am Unangemessenen, der Kombination des Disparaten an – schliesslich tauchen weder Andalusier noch Hunde in ihm auf. Die Szenenfolge scheint willkürlich durcheinandergewirbelt, die Figuren taumeln von einer Realitätsebene in die nächste. Ihr zweiter Film *L'âge d'or* (1930) demonstriert, welch grosse Hoffnungen sie in das anarchische Potenzial des Kinos setzten: Das Irrationale opponiert gegen die sittlichen und erzählerischen Konventionen. Nicht unbedingt ein Empfehlungsschreiben für Hollywood.

Aber gerade dorthin drängte es den Maler zeit seines Lebens immer wieder. Seine keineswegs unerwiderte Liebe zum Kino beruhte auf einer Reihe höchst fruchtbarer Missverständnisse. Dalí war fasziniert von der Sachlichkeit, dem Realismus des frühen Kinos, von seiner Gabe, das Alltägliche wundersam erscheinen zu lassen. Er schätzte die Unmittelbarkeit und Konkretion, die die (Traum-)Wirklichkeit auf der Leinwand gewinnt. Spuren filmischer Einflüsse scheinen mühelos auffindbar in seiner Malerei. Seine Anordnung von Figuren und Landschaften, die Ausrichtung auf die Horizontlinie schaffen zwar ein ganz anderes Raumgefühl als das Kino. Und dass bei ihm vertikale Formen den Betrachter animieren, den Blick wie den einer Kamera an ihnen emporschwenken zu lassen, ist eine reizvolle, aber keineswegs zwingende Interpretation. Aber seine Liebe zu Chaplin und Keaton mag sich in der Vielzahl tragischer Gags niedergeschlagen haben, die er in seine Filme und Gemälde einbaute. Das Motiv des klaffenden Abgrunds, das wiederholt in seinen Bildern auftaucht, könnte wiederum ein fernes Echo von Harold Lloyds atemraubenden Klettereien an Wolkenkratzerfassaden sein.

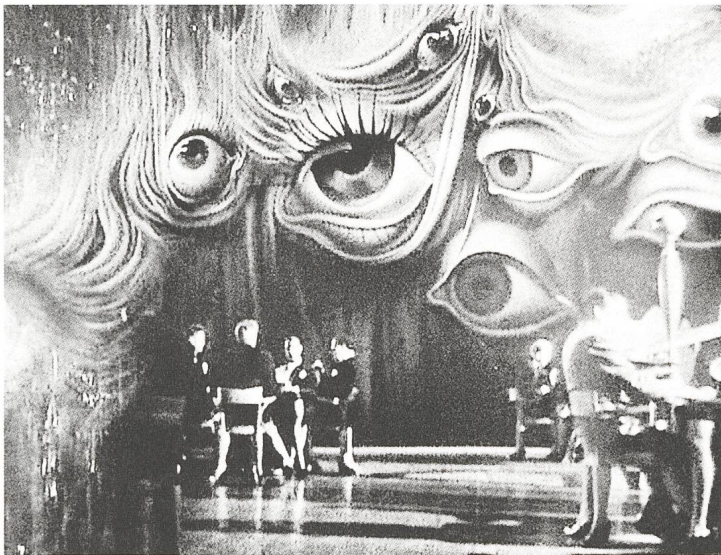




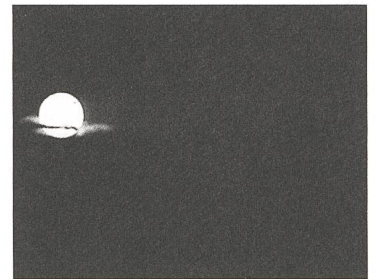
Spellbound (1945) Regie: Alfred Hitchcock, Traumsequenz



L'âge d'or (1930) Regie: Luis Buñuel



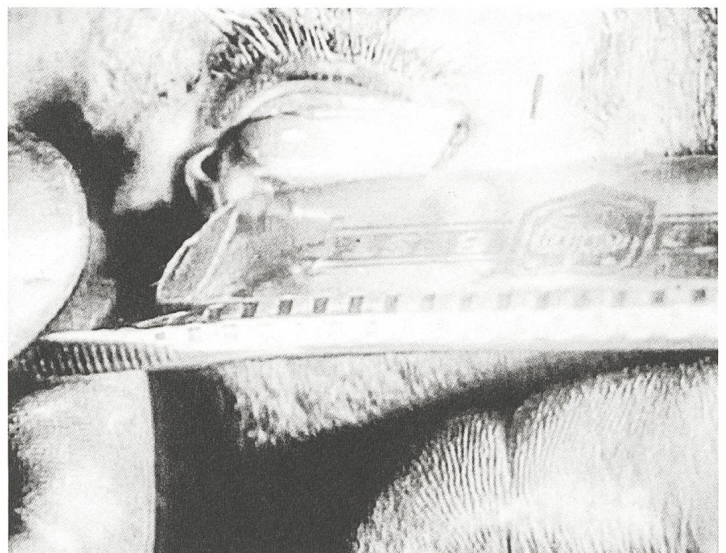
Spellbound (1945) Regie: Alfred Hitchcock, Traumsequenz



L'âge d'or (1930) Regie: Luis Buñuel



Spellbound (1945) Regie: Alfred Hitchcock, Traumsequenz



L'âge d'or (1930) Regie: Luis Buñuel





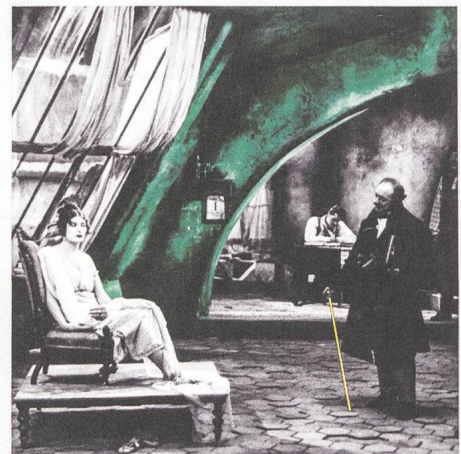
© Courtesy of the artist, Marian Goodman Gallery, Frith Street Gallery; Foto: Studio Hans Wilschut

Film (2011) Tacita Dean, Ausstellungsansicht «Celluloid», Eye Filmmuseum 2016, Amsterdam



© Aargauer Kunsthaus, Aarau, Foto: Jörg Müller

Urs Lüthi: The End. Selbstporträt aus «Serie der reinen Hingabe» (1987/88), Acryl auf Leinwand 150 x 200 cm



(INTERIOR OF SET WITH  
ACTRESS & ACTOR)  
FAUST

Hold It.

(FAUST'S TRACKER IS BEEPING,  
AND SMALL LIGHT FLASHES)

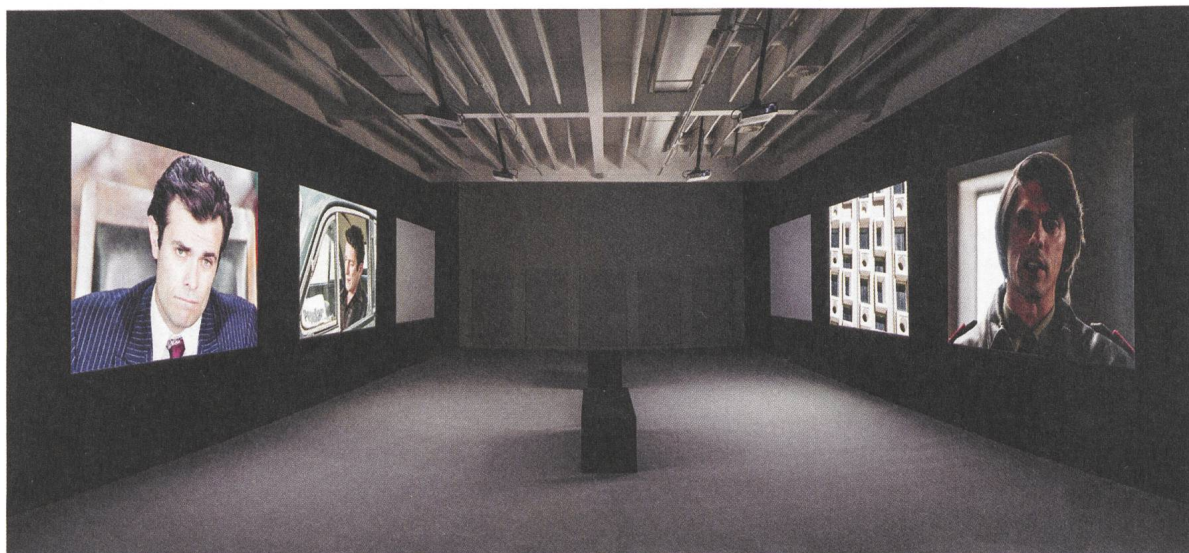
FAUST (CONT')

I've got something.

SAM walks over to the table  
to pick up the glass and a  
fallen chair.

John Baldessari: Scene ()/Take (): Hold it (2014)  
Varnished inkjet print on canvas with acrylic paint, 270 x 134,1 cm

© Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery



© Stan Douglas, Courtesy the artist, David Zwirner, New York, Victoria Miro, London

Stan Douglas: «The Secret Agent» (2015), 6-Kanal-Videoprojektion, Ton, 53 Min, 54 Sek.



In Hollywood wurde vor allem die Publicity-Wirkung seiner Mitarbeit geschätzt. Wenige Regisseure nahmen ihn so ernst wie Hitchcock, der ihn 1945 für die Traumsequenzen in *Spellbound* engagierte, weil diese bei Dalí gestochen scharf sind und nicht so verschwommen, wie es die filmischen Konventionen sonst vorsahen. Dalís Handschrift ist in den Szenen unverkennbar, zeigt sich etwa im Motiv des zerschnittenen Auges. Gleichwohl sind die Szenen eine keuschere Version seiner ungezügelten Phantasien. Ihre Funktion in dem psychoanalytischen Thriller widerspricht allerdings dem surrealistischen Ideal der Anfangsjahre: Die Traumbilder durften sich eben gerade nicht offenhalten für eine Vielfalt von Deutungen, ihre Symbolsprache sollte vielmehr entschlüsselbar sein.

Dalí verfolgte eine ganze Reihe nicht realisierter Projekte, darunter einen Film mit den Marx Brothers, dessen Titel noch eine Spur verrückter klingt, als es die der anarchischen Brüder ohnehin schon taten: «Girafes on Horseback Salad». Seine Drehbücher sind von verschmitzter Anschaulichkeit, beispielsweise «The Marriage of Buster Keaton», eine Collage von Gedichten, Skizzen und einem vergeblichen Liebesbrief an die Verlobte des Komikers. Als Blaupause für Filme waren sie denkbar ungeeignet. Sie fungierten als Sprungbrett seiner Phantasie, genügten sich als Geste, als Ausdruck eines schöpferischen Willens schon selbst. Der Kurzfilm *Destino* hingegen, den er zusammen mit Walt Disney konzipierte, darf als eine der grossen unerfüllten Konjunktionen, der tragisch ausgeschlagenen Chancen in die Filmgeschichte eingehen. Seine geplante Struktur weist frappierend Ähnlichkeit mit *Le chien andalou* auf, folgt dem Prinzip der stetigen Verwandlung von Figuren und Ambiente. Er verrät die gemeinsame Faszination an der Metamorphose und lässt zugleich erahnen, weshalb das Projekt damals scheiterte: Dalís Vision einer instabilen, unzuverlässigen Realität war dann doch eine Spur verstörender, als es Disney seinem Publikum zumuten wollte.

Wie zweischneidig Dalís Verhältnis zur Filmmetropole war, belegen seine dort gemalten Porträts. Die Berühmtheiten, die für ihn Modell sassen, wussten, was sie bei der Begegnung mit dem berühmten Exzentriker zu erwarten hatten. Einige Gemälde, etwa vom Studiochef Jack Warner, geben sich ungeniert als Auftragsarbeiten zu erkennen. Dalís Bild von Shirley Temple verrät jedoch einen ungebrochenen satirischen Furor: Ausgerechnet den Inbegriff munterer Unschuld malte er als ein Monstrum von dämonischer Erotik. Auf diesen perfiden Willkürakt wären seine alten Surrealistenfreunde gewiss stolz gewesen.

#### Innere und äussere Montage

Im Sommer 2014 liess das Museum Mathildenhöhe in Darmstadt die Bewegung wiederaufleben. Es lud sechs zeitgenössische Künstler beziehungsweise Künstlerkollektive zu einer Neuinterpretation von *L'âge d'or* ein. Die Ausstellung «Der Stachel des Skorpions» verstand sich als *cadavre exquis* – der Untertitel verweist auf das mit hehrem Ernst betriebene Kinderspiel

der Surrealisten, Texte und Bilder nach dem Zufallsprinzip fortzuschreiben. In Aarau ist *Deep Gold* zu sehen, der Beitrag des Berliners Julian Rosefeldt. Der 18-minütige, als atemberaubende Plansequenz in der «Berliner Strasse» des Studios Babelsberg gedrehte Schwarzweissfilm taucht tief in die Ikonografie der Weimarer Republik ein und verweist zugleich auf aktuelle Formen zivilen Protests (die Occupy-Wallstreet-Bewegung, die Femen Artists).

Ein männlicher Protagonist, der an Gaston Modot im Film von Buñuel und Dalí erinnert, scheint zu Beginn gleichsam in einem Traum aufzuwachen. Er irrt durch eine bizarre, beklemmende Szenerie, die eine Nachkriegszeit evoziert. Rosefeldt verweist pointiert auf *L'âge d'or* und seine zwei Schöpfer, schafft aber ein passant auch eine eigenständige Traumwirklichkeit. Es ist eine Welt, die sich entblösst. Sie birst vor bedrängender Erotik, aufbrechender Gewalt und Verheerung. Der Künstler nähert sich der Vorlage durch einen zweifachen Filter: Er überblendet den seinerzeit skandalträchtigen Film mit dem Bilderfundus ausschweifender Sittenlosigkeit, der gemeinhin mit den wilden Zwanzigern in Berlin assoziiert wird. Zugleich nimmt er den bei Buñuel und Dalí ausgetragenen Widerstreit zwischen Begehren und gesellschaftlicher Konvention mit einer modernen Sensibilität für die Sexualisierung von Alltag und Öffentlichkeit in den Blick.

Das Verhältnis von öffentlichem und privatem Raum ist auch ein konstituierendes Element für die Topografie von Stan Douglas' «The Secret Agent»: Zentrale Schauplätze sind Strassen, ein Nachtclub und ein Kino. Der Kanadier verlegt die Handlung von Conrads Roman in das Lissabon der siebziger Jahre, bettet sie ein in das Klima der Ungewissheit, das auf die Nelkenrevolution folgte. Die politischen Verhältnisse haben sich gegenüber der Vorlage radikal gewandelt: Während des Kalten Kriegs übernimmt die amerikanische Botschaft die Rolle, die die russische bei Conrad spielte. Nun unterstützt sie Anarchie und Terror.

Douglas treibt ein luzides Spiel mit den Motiven des Spionagegenres. Allerdings bezieht er sich nicht explizit, sondern untergründig auf *Sabotage*, Hitchcocks berühmte Adaption des Stoffs. Auch hier gib es einen Kinosaal, wie ihn der Saboteur Verloc bei Hitchcock betreibt. Einmal ist im Hintergrund ein Blick auf das Plakat zu *L'ultimo tango a Parigi* zu erhaschen, der zur Zeit der iberischen Diktaturen ein sehnsüchtiges und lüsternes Faszinosum für Kinogänger darstellte.

Eine deutlichere ästhetische Referenz als Hitchcocks Film ist *The Boston Strangler* von Richard Fleischer, der erste Kinofilm, der die Multi-Leinwandtechnik einsetzte, die auf der Weltausstellung von Montreal 1967 Furore machte. In Douglas' Installation entspinnt sich ein Dialog zwischen sechs Leinwänden, von denen jeweils mindestens zwei aktiv sind. Sein Film umzingelt den Betrachter. Er montiert die Bilderfolgen gleichsam mit dem eigenen Körper, indem er die Perspektive ständig wechselt. So weit ist das traditionelle Kino noch nicht. Aber es strengt sich an, diesen Vorsprung aufzuholen. Vielleicht liegt seine Zukunft ja in der *Virtual Reality*, die dem Zuschauer ein immersives Erlebnis verspricht. ✕

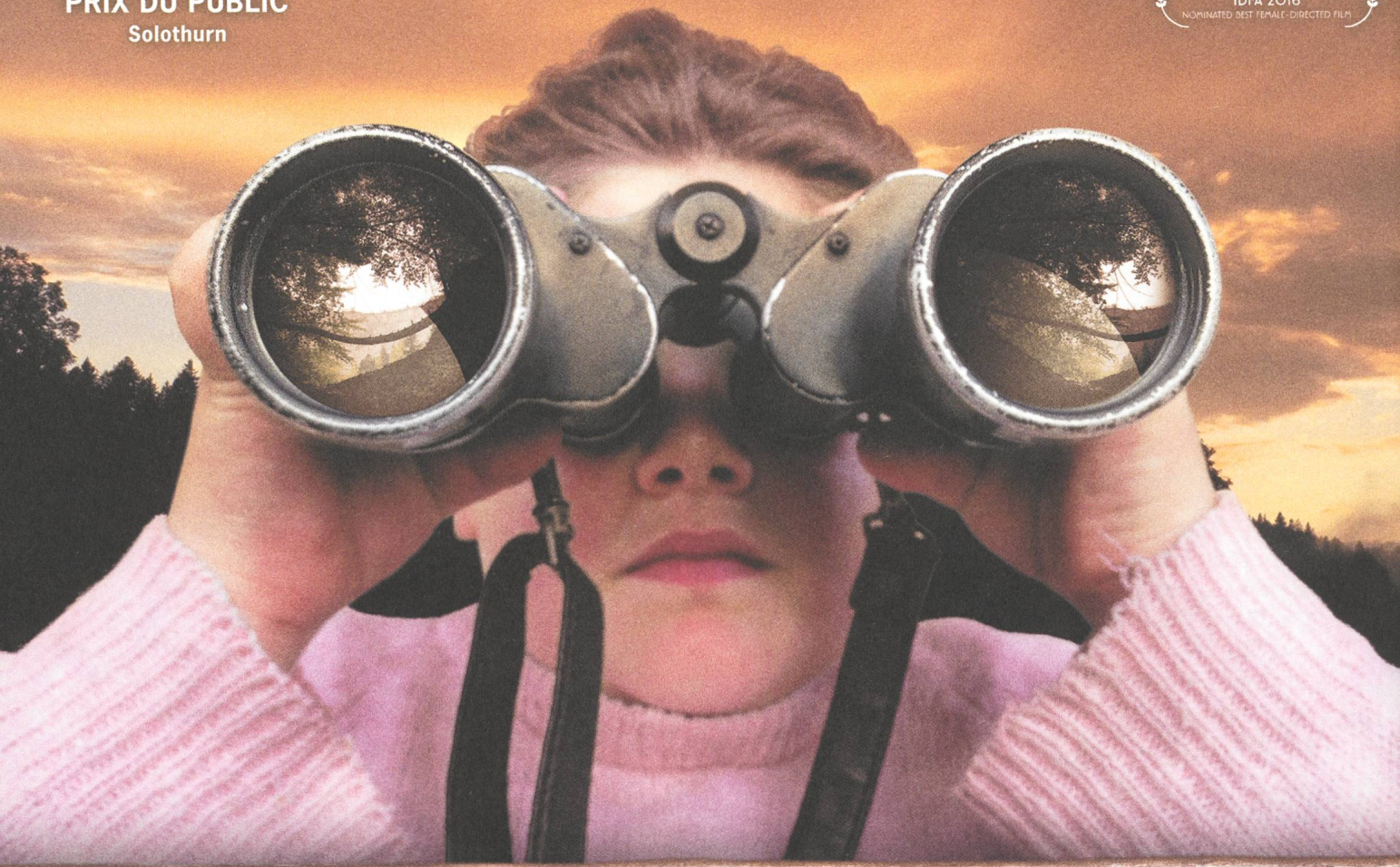


52.  
SOLOTHURN  
FILMTAGE

nominiert 2017

PRIX DU PUBLIC  
Solothurn

Von der Regisseurin von  
«Die Kinder vom Napf»



# Das Mädchen vom Änziloch

AB 9. FEBRUAR IN DEN KINOS

BOURBAKI

HOUDINI

RIFFRAFF



Wie kein anderer Science-Fiction-Film liegt Stanley Kubricks 2001: A Space Odyssey dank eines aufgelösten Rätsels jenseits aller Spoiler.

## Die Rätsel des Alls

Denis Villeneuves vielerorts gefeierter *Arrival* ist Vertreter einer ganz spezifischen Unterart der Science-Fiction – des philosophischen First-Contact-Films. In seinem Zentrum steht die Begegnung mit einer ausserirdischen Intelligenz, die im Gegensatz zum gängigen Personal von *Star Wars* oder *Star Trek* nicht mehr oder weniger menschenähnlich ist, sondern sich unseren Verstandeskategorien weitgehend entzieht.

In *Arrival* erscheinen sonderbar tropfenförmige Raumschiffe auf der Erde und verharren passiv in der Luft. Was die Ausserirdischen wollen, wo sie herkommen, weiss niemand. Die Protagonistin, die von Amy Adams gespielte Linguistin Louise, erhält den Auftrag, die Sprache der Aliens zu entschlüsseln. Eine überaus schwierige Aufgabe, denn wie sich herausstellt, ist diese Ausdruck einer uns Menschen vollkommen fremden Art der Weltwahrnehmung. Der grosse Clou des Films ist, dass die Ausserirdischen Zeit nicht linear, sondern synchron wahrnehmen, folglich kennt ihre Sprache auch keine Sätze mit Anfang und Ende.

Urvater dieses Subgenres ist natürlich Stanley Kubricks epochaler 2001: *A Space Odyssey*, in dem ein geheimnisvoller schwarzer Monolith als eine Art Evolutionskatalysator fungiert. Zu Beginn des Films leitet er den Übergang vom Menschenaffen zum Homo faber ein, am Ende eine Wiedergeburt als Astralembryo. Kubricks Film, zu Beginn von der amerikanischen Kritik verrissen, hat sich längst seinen Platz im Filmkanon gesichert. Tatsächlich scheint sein Einfluss mit den Jahren stets zuzunehmen. Von *Contact* über *Sunshine* und *Interstellar* bis *Arrival* –

wer in den vergangenen zwanzig Jahren einen Weltraumfilm mit einem gewissen intellektuellen Anspruch drehte, kam um den Vergleich mit 2001 nicht herum.

Was die genannten Filme verbindet, ist die Ehrfurcht vor den Rätseln des Alls, das Bestreben, die Fremdheit dessen, was uns in den Weiten des Kosmos erwarten könnte, zu bewahren. Worin sich 2001 gegenüber seinen zahlreichen Epigonen auszeichnet, ist aber, dass er dieses Ansinnen bis zum Schluss durchhält und die Rätselhaftigkeit bestehen lässt.

Wenn der Astronaut David Bowman am Ende von 2001 in der Umlaufbahn des Jupiters auf einen weiteren Monolithen trifft und zum Sternenfötus mutiert, weiss das Publikum im Grunde genauso wenig wie zu Beginn. Offensichtlich besteht ein

das eine eher plumpe Auflösung ist, war Kubrick bewusst, und so suchte er während der rund vierjährigen Produktionszeit ständig nach neuen Ideen, um den *first contact* effektiv in Szene zu setzen. Er liess zahlreiche Entwürfe für den Monolithen anfertigen und drehte Testaufnahmen, in denen ein Pantomime als Alien agierte. In diesem langwierigen Prozess wurde etwas immer klarer: Je rudimentärer die Erklärung ausfällt, je weniger der Zuschauer zu sehen kriegt, desto interessanter das Ergebnis. So blieb am Schluss mit dem schwarzen Quader eine der simpelsten geometrischen Formen übrig, und die Ausserirdischen selbst treten überhaupt nie ins Bild. Man mag diese Verrätselungsstrategie präventiv finden, sie ist aber zweifellos wirkungsvoll. Zu kaum einem Film wurde so viel geschrieben wie zu 2001.



Zusammenhang zwischen dieser Verwandlung und dem Monolithen, und allem Anschein nach ist dieser ausserirdischen Ursprungs. Mehr gibt der Film nicht preis. 2001 ist damit weitgehend unspoilerbar; man kann die Handlung nacherzählen, verrät damit aber erstaunlich wenig über den Film. Der Clou von 2001 ist, dass er keinen Clou besitzt, dass sein Rätsel unaufgelöst bleibt.

Dieses offene Ende war keineswegs von Anfang an geplant. Im Drehbuch, das Kubrick gemeinsam mit dem Science-Fiction-Autor Arthur C. Clarke verfasste, wird der Monolith noch als eine Art überdimensionaler Fernseher beschrieben, der den Hominiden den Gebrauch von Werkzeug beibringt. Von Bowmans rätselhaftem Wandel war nirgends die Rede, stattdessen sollte ein Off-Kommentar erklären, dass mit dem Erreichen des Saturns – selbst der Planet war zu diesem Zeitpunkt noch ein anderer – ein uraltes Experiment zu seinem Ende kommt. Dass

Seine Nachfolger schlagen da einen anderen Kurs ein. Sei es *Contact*, *Interstellar* oder eben *Arrival* – am Ende steht immer ein Twist, der alles erklärt. Villeneuve verwendet in der ersten Hälfte seines Films zwar viel Zeit und Können darauf, die Begegnung mit den Ausserirdischen als überwältigenden Moment zu inszenieren. Die Spannung, die der Film aufbaut, verflüchtigt sich im grossen Showdown aber mit einem Schlag, als nervöse Militärs kurz davor sind, die Raumschiffe anzugreifen. Als es darauf ankommt, können die Ausserirdischen nicht nur problemlos mit Louise kommunizieren, sie erklären auch, warum sie gekommen sind. Dass hier so manches ziemlich widersprüchlich wird, ist dabei weniger gravierend als ein gewisses Gefühl der Ernüchterung. So simpel war das also? Kubrick belässt alles im Ungefähren und erhält sich damit das Rätsel, Villeneuve erklärt und riskiert damit die grosse Enttäuschung. Simon Spiegel



# Ausstellung

Die DVD ist mehr als ein Speichermedium.  
Sie bietet die Möglichkeit, das Rollenverständnis des modernen Museums umzudrehen.  
Das Ausstellungsprojekt «Treibsand» zeigt, wie es geht: Es kuratiert Ausstellungen auf DVD.

## Mit der DVD gegen den White Cube

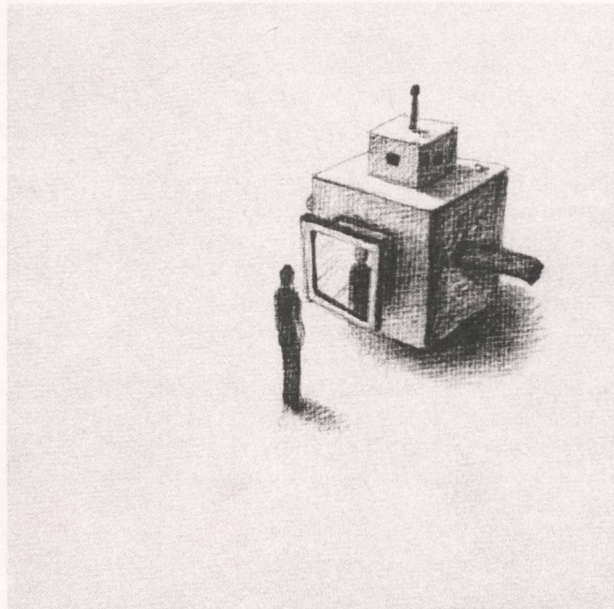
It Deprived Me of the Song (2010) von Rozita Sharafjahan



Die DVD fristet in der Gegenwartskunst ein eher marginales Dasein. Film und Video werden üblicherweise im «White Cube» abgespielt, optional auch in einem separaten Vorführraum. Der Film ist den Besuchern gegenüber total autonom: Start, Stopp, Pause, vor und zurück liegen ganz in den Händen des Museums. Betrachter können dem Film beiwohnen, sofern sie im vorgegebenen Raum bleiben. Dass im musealen Dispositiv auf DVD als Abspiel- und Speichermedium zurückgegriffen wird, hat eher pragmatische als ästhetische Gründe: Die Institution verfügt über die nötigen Abspielgeräte, sie sind leicht zu bedienen, das Brennen einer Disc ist in wenigen Minuten erledigt. Demnach teilt sich die DVD ihren Platz im Kunstbetrieb auch mit anderen Speichermedien, die derselben praktischen Logik folgen, etwa USB-Sticks.

Was geschieht aber, wenn man den Spiess umdreht und eine Ausstellung macht, die ausschliesslich als DVD erscheint? Vor dieser Frage stand die Schweizer Kuratorin Susann Wintsch 2003, als sie von der Basler Medienfirma Tweak Lab angefragt wurde, eine Ausstellung im DVD-Format zusammenzustellen. Alles andere war offen. Als Thema wählte Wintsch die neue Kunst des Balkans. Umgehend kontaktierte sie Milica Tomic, eine serbische Künstlerin, die sie kannte. Zusammen legten sie sich auf die Länder des ehemaligen Jugoslawiens fest. In den folgenden zwei Jahren reisten sie hin und her und besuchten Künstler, Kuratoren und Szenekenner. Daraus entstand 2005 die erste Ausstellung auf/als DVD mit dem Titel **Compiler**. Die Kuratorin und die Partnerfirma trennten sich in gegenseitigem Einvernehmen. Wintsch verfolgte ihr Projekt weiter und gab ihm den Namen «Treibsand». Ihr Blick richtete sich nach Westasien, auf den Iran. Als Thema ergab sich das Warten. Das war nicht von Anfang an so gedacht, sondern entstand mit der Recherche: «Das Warten, das war ein Wort, das ich überall antraf, mit wem ich auch immer sprach. Es kam immer auf: Warten auf bessere Zeiten, genug haben vom Warten, das Warten hat kein Ende. So lag das Thema auf der Hand.» 2007 erschien das erste Volume von «Treibsand». 2012 folgte die zweite Ausgabe mit Kunst aus Istanbul. Eine Dritte erschien nicht. «Treibsand» sollte nämlich einen anderen Weg einschlagen.

Photophobia (2016) von Hamed Sahihi



Im Verlauf der Jahre veränderte sich die Ausstellungskonzeption. Während anfangs noch Dokumentationen und Interviews zu sehen waren, bestand die Istanbul-Ausgabe bereits nur noch aus visuellen und audiovisuellen Werken. Konstant blieb die Architektur der Schau. Die Zuschauer konnten alles linear durchschauen oder nach Vorliebe einzelne Kapitel beziehungsweise Werke anwählen. Die Werkabfolge wurde laut Wintsch nicht nach narrationstheoretischen Gesichtspunkten festgelegt, sondern intuitiv:



«Ich würde nicht von Narration sprechen. Es gibt vielleicht narrativere oder weniger narrative Arbeiten, aber das betrifft nicht das Kuratorische. Ich selber erzähle keine Geschichte. Die Arbeiten sind einfach unter ein gemeinsames Dach geordnet.» Insofern handelt es sich bei «Treibsand» nicht um die Gleichsetzung von Film und Ausstellung, sondern um das Übertragen von kuratorischen Prinzipien auf das Medium DVD. Genauer: auf dessen Navigation, die an die Stelle der Ausstellungsarchitektur tritt. Rein praktisch wirkt das wohl eher harmlos. Medien- und museumstheoretisch ergeben sich aber einige drastische Konsequenzen.

Erstens geraten die Museumsräume in Bewegung: Die Zuschauer können über einen zentralen Raum, das Menü, jederzeit auf alles gleichzeitig zugreifen. Ebenso können sie während des Abspielens einer Sequenz per Mausklick zu jeder anderen Sequenz gelangen. Die DVD ist ein Museum, bei dem die Besucher durch Wände gehen und sich von Raum zu Raum teleportieren können. Zweitens virtualisiert sich die Beziehung der Werke untereinander: Neben die Beziehungen, die sich durch die lineare Abspielfolge ergeben, tritt eine immense Vielheit von möglichen Beziehungen, die in der Hand der Zuschauer liegen. Sie können die linearen Bezüge unterbrechen und Querbezüge an deren Stelle setzen. Prinzipiell ist jedes Werk mit jedem anderen verbunden, aber auch jedes Werk mit jeder Gruppe von Werken. Drittens verwandelt sich die Rolle der Kuratorin:

das Potenzial der DVD den Diskurs in der Gegenwartskunst aufrüttelt. Das ist allerdings weniger der Fall. Kürzel wie «DVD Art» oder «DVD Curating» sind konzeptionell noch nicht besetzt. Diskutiert wird das Medium neuerdings vor allem in der Konservierung. Dort stellt sich die Frage, wie flüchtige oder digitale Werke aufbewahrt werden können und sollen. Gerade die drohende Verdrängung der DVD durch neuere Speicher- und Distributionsmedien fokussiert den Blick auf ihre klassischen Funktionen. So gewissermassen auch bei «Treibsand». Im Herbst 2016 verwandelte sich das Projekt in eine Onlineausstellung. So wird es noch flexibler: «Die DVD hat grosse Vorteile. Sie ist leicht zu verschicken und hat demnach eine grosse Reichweite. Ihr Nachteil ist aber, dass man nicht sieht, was drin ist, wenn man kein passendes Abspielgerät hat. Mit der Istanbul-Ausgabe wurde absehbar, dass die DVD nur noch ein beschränktes Publikum hat. Es ist halt einfach ein veraltetes Speichermedium.» Gerade darin liegt aber auch eine grosse Chance: Wenn die DVD ihre primären Funktionen an andere Medien abgibt, wird umso mehr das Potenzial frei, sie als etwas anderes zu sehen als nur einen Datenträger. Totgesagte leben bekanntlich ja auch länger.

Philipp Spillmann

→ [www.treibsand.ch](http://www.treibsand.ch)

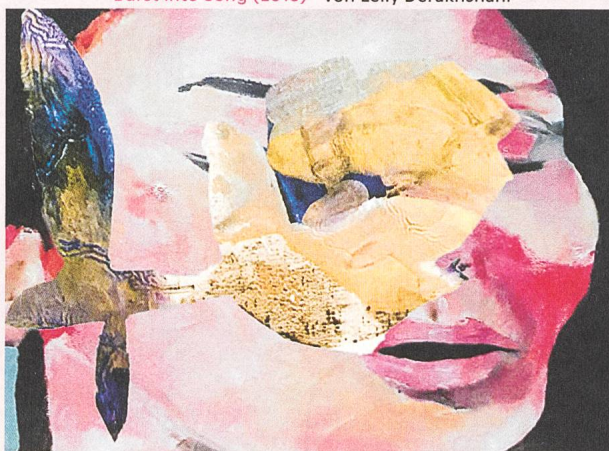
Root Canal (2013/16) von Samira Eskandarfar



Aus einer Autorität, die eine Leseweise von Werkzusammenhängen herstellt, wird eine Instanz, die eine Auswahl vieler möglicher Leseweisen bereitstellt. Gleichzeitig werden die Zuschauer zu Quasikuratoren. Sie können sich nicht nur frei bewegen und Leseweisen herstellen, sondern auch in die Werke eindringen; etwa indem sie Sequenzen pausieren, zeitlich zusammenraffen oder dehnen. Zuletzt verändert sich auch die Infrastruktur der Rezeption: Die digitale Fernbedienung löst den Saaltext als zentrales Steuerelement des Ausstellungsbesuchs ab. Sie funktioniert nicht nur als Ortungsgerät, sondern auch als Fortbewegungsmittel. Sie gewährt freie Mobilität durch die Ausstellung.

Bei der DVD als Ausstellung erhalten die Zuschauer also gerade diejenigen Freiheiten, die ihnen im White Cube vorenthalten werden, während die DVD dort mit dazu beiträgt, die Rollenverteilung zu stabilisieren. Man könnte also annehmen, dass

Burst into Song (2016) von Leily Derakhshani





In der Mitte von Michael Powells und Emeric Pressburgers farbgewaltigem Technicolor-Film *Black Narcissus* gerät die Lust (an der Farbe) in ein schwarzes Loch.

## Blackout



Die Farben nehmen uns gefangen. So sehr, dass wir blind werden für die Stellen, wo sie fehlen. *Black Narcissus* von Michael Powell und Emeric Pressburger, der vielleicht verführerischste aller Technicolorfilme, handelt von eben dem, was er selbst betreibt: Überwältigung durch Farbe. Eine Gruppe englischer Nonnen will in der prächtigen Landschaft des Himalaya ein Kloster errichten. Aber die Farben um sie herum sind zuviel für die keuschen Frauen in ihren weissen Gewändern. Statt die Bevölkerung zu bekehren, werden die Nonnen von den Farben konvertiert. Verdrängte Libido entlädt sich in der Kolorierung: Wenn sich etwa die junge Ordensschwester Ruth ganz einer verbotenen Lust hingibt, tauscht sie den Habit gegen ein purpurnes Kleid. Später wird schliesslich gar das Filmbild selbst geflutet, übertüncht mit dem roten Schein des

Farbfilters. Die heile Welt gerät aus den Fugen – die verrutschten Farben zeigen es an. Was den auf strikte Einhaltung von Verhaltenscodes bedachten Glaubensschwestern solche Mühe macht, ist das Ungeregelte von Farbe per se. Denn so wie Farbwahrnehmung individuell verschieden ist, bringt sie unweigerlich die zuvor so einheitliche Gruppe der Gläubigen auseinander. Das Kino freilich, so Frieda Grafe, hatte es auf dieses subversive Potenzial von Farbe immer schon abgesehen: «Farbe ist gefährlich, weil antisystematisch und antirational.» Auf die Idee, dass die Regisseure Farbe benutzt hätten, um ihre Filme realistischer zu machen, kann denn auch nur kommen, wer frühes Farbkino gar nie gesehen hat. Statt als Mittel des Realismus, ist Farbe im Film laut Grafe vielmehr «Sprengstoff, der momentan vom Zwang der geregelten Erzählung befreit.»

Indes übersieht man ob solch berechtigter Faszination für die Sprengkraft der Farbe in *Black Narcissus* jene Lücke, die solch eine Explosion in den



Film reisst. Präzise in der Mitte des Films fällt für einen kurzen Augenblick das Bild aus und mit ihm alle Farbe. Fünfzig Minuten und ein Dutzend Sekunden lang läuft der Film bereits und fünfzig Minuten und ein Dutzend Sekunden wird er noch dauern, als plötzlich ein Schwarzbild den Verlauf unterbricht. Buchstäblich im Zentrum der Farbphantasie klafft ein schwarzes Loch. Die junge Mutter Oberin, Sister Clodagh, ist beim Mittagessen mit ihren Mitschwestern ins Sinnieren gekommen. Der abwesende Blick direkt in die Kamera kündigt die Erinnerung an. Wir sehen die Nonne in jungen Jahren im Kreis der Familie Schmuck anprobieren, der ihr gehören wird, wenn sie dereinst heiratet: ein Kollier aus grünen Smaragden. Da erklingt von draussen das Pfeifen ihres Geliebten. Schnell wirft sie sich einen Mantel über, eilt zur Tür, stösst sie auf und rennt hinaus ins Dunkel. Aber was jenseits der Schwelle wartet, ist nicht etwa eine jener Nächte, wie man sie sonst in diesem, wie auch in anderen Filmen so gerne sieht: eine dunkelblau

schillernde Filterdämmerung, *day for night*. Wenn hier die Tür aufgeht, ist da nichts als bodenlose Schwärze, reinste Finsternis, in die die Frau sich stürzt und von der sie verschluckt wird. Die Kamera ist bei dieser fliehenden Bewegung mitgegangen. Sie eilt der Figur über die Schwelle hinterher. Gerade noch sehen wir am rechten Bildrand ein Stück des Türrahmens, dann nichts mehr. Filmriss.

Bekanntlich definiert sich das Sehen physikalisch dadurch, dass Lichtstrahlen auf die Netzhaut unseres Auges treffen, von wo sie, in elektrische Lichtimpulse übersetzt, an das Gehirn weitergeleitet werden, das diese Impulse wieder zu Bildern zusammensetzt. Auch der Anschein von Farbe ist somit nur der Art und Weise geschuldet, wie ein Objekt die verschiedenen Farbspektren des weissen Lichts unterschiedlich an unser Auge reflektiert. Schwarz hingegen reflektiert kein Licht, sondern verschluckt es vielmehr und schickt folglich auch keine Strahlen an unsere Augen weiter. Doch was keine Lichtstrahlen reflektiert, kann darum eigentlich auch gar nicht gesehen werden. Fürs Schwarze sind wir buchstäblich blind.

Unlängst haben britische Wissenschaftler unter dem Namen «Vanta-



black» ein Material entwickelt, das jegliches Licht bis 99,965 Prozent absorbiert – patentierte Unsichtbarkeit sozusagen. Personen, die diesem Material bereits ausgesetzt waren, beschreiben den Effekt denn auch so, als hätte man gar nichts vor sich, sondern als würde man in ein Loch hineinschauen. Absolutes Schwarz ist per Definition nicht zu sehen. Sichtbar ist hingegen nur der Rand, jene Zone, wo der sichtbare Raum plötzlich aufhört und sich ein Fleck des Nicht-sichtbaren auftut.

Doch als eben dieses Nichtsichtbare wird Schwarz umso stärker empfunden. In Hermann von Helmholtz' «Handbuch der physiologischen Optik» heisst es: «Das Schwarz ist eine wirkliche Empfindung, wenn es auch durch Abwesenheit alles Lichts hervorgerufen wird. Wir unterscheiden die Empfindung des Schwarz deutlich



von dem Mangel aller Empfindung. Ein Fleck unseres Gesichtsfeldes, von welchem kein Licht in unser Auge fällt, erscheint uns schwarz, aber die Objekte hinter unserem Rücken, von denen auch kein Licht in unser Auge fällt, mögen sie nun dunkel oder hell sein, erscheinen uns nicht schwarz, sondern für sie mangelt alle Empfindung.»

Als eben diesen Ort minimaler Sichtbarkeit und zugleich maximaler Empfindung haben lange vor «Vantablack» die britischen Erfinder Powell und Pressburger mit ihrem kongenialen Kameramann Jack Cardiff im Kino das Schwarz bereits erprobt, als Herzstück und Fluchtpunkt ihres farbgewaltigen Films. Und auch hier löst das Schwarzbild Empfindungen aus, nicht obwohl, sondern gerade weil es aus dem Film und seinen Farben herausfällt.

Dabei ist es gewiss kein Zufall, dass dieses Schwarzbild ausgerechnet im Rahmen einer Erinnerung an jene Liebe auftaucht, deren Verlust die Mutter Oberin überhaupt erst dazu gebracht hat, Nonne zu werden. Was



es indes genau war, was das Glück zwischen ihr und dem jungen Condamals zerstört hat, wird auch bis zum Schluss nicht recht klar. Sie habe gedacht, und alle Leute hätten gedacht, sie würden einander heiraten, erzählt die Nonne später im Film, aber er sei ambitioniert gewesen, habe zu seinem Onkel nach Amerika gewollt, sie aber nicht mitnehmen wollen. Er habe wohl gar nicht daran gedacht, sie zu heiraten, aber in einem kleinen Ort wie diesem ... Sie habe ihm gezeigt, dass sie ihn liebe, und darum habe sie weggehen müssen, noch vor ihm.

Die Erklärung liefert mehr Fragen als Antworten. Vor allem aber kann sie nicht aufhellen, was in der Dunkelheit, in die sich die Frau damals gestürzt hat, wohl alles an Verbotenem geschehen sein mag. Was im Herzen der Erinnerung aufgespürt wird, ist ein klaffendes Loch, ein Blackout, spürbar sexuell aufgeladen.

Über den Trieb schreibt Jacques Lacan: «Seine sexuelle Färbung ist die Farbe-der-Leere (couleur-de-vide):

ausgesetzt im Licht einer Kluft.» Die Einsicht in die Nicht-Farbigkeit des Triebes erlaubt uns denn auch, in dieser Szene den heimlichen Angelpunkt des ganzen Films zu sehen, über den sich die gesamte Geschichte umdrehen lässt. Vielleicht ist **Black Narcissus** gar nicht jene Feier der Farblust, für die wir ihn immer gehalten haben, sondern insgeheim eine Meditation über die Dunkelheit der Libido. So wie die schwarze Narzisse im Filmtitel gar nicht eine farbige Blume, sondern eigentlich einen Duft meint, sind die Farben des Films vielleicht alles nur falsche Fährten. Es sind gar nicht die auffälligen Farb-Ekstasen der abtrünnigen Schwester Ruth, in der sich die Gewalt des Triebes zeigt, sondern im Schwarzbild am Grund der Erinnerung der Mutter Oberin. All die Farben des Films dienen letztlich nur dazu, jenen Moment der Kluft, den Moment schwarzer Leere einzurahmen und damit umso präziser spürbar zu machen. Im Firmenlogo von Powell & Pressburgers Produktionsfirma The Archers wird ein Pfeil ins dunkle Zentrum einer blau-rot-weißen Zielscheibe geschossen. Vielleicht hat das Kino sich deswegen der Farbe bemächtigt: um die Schwärze zu finden.

Johannes Binotto



→ Black Narcissus (GB 1954)  
00:49:00–00:50:20

**Regie:** Michael Powell, Emeric Pressburger; **Buch:** Michael Powell, Emeric Pressburger, nach dem gleichnamigen Roman von Rumer Godden; **Kamera:** Jack Cardiff; **Schnitt:** Reginald Mills; **Musik:** Brian Easdale. **Darsteller (Rolle):** Deborah Kerr (Sister Clodagh), Kathleen Byron (Sister Ruth), David Farrar (Mr Dean), Sabu (Young General). **Produktion:** The Archers; Michael Powell, Emeric Pressburger. **Dauer:** 100 Min.





Truly fictitious

## Von TV-Serien und dem Überspringen von Haien

### INT. INDUSTRY LOUNGE – TAG

**ORSON** sitzt mit einer **PRODUZENTIN** inmitten des Trubels eines Festivals. Fernab vom roten Teppich werden hier, in der sogenannten Industry Lounge, Geschäfte gemacht. Alle sind in Eile. Nur die beiden machen gerade Pause, blättern gelassen, die Füße hoch, in den Tagesausgaben von «Variety» beziehungsweise «Screen International» – Brancheninformationen!

Die Produzentin merkt auf, stösst Orson an:

**PRODUZENTIN** Salman Rushdie macht jetzt auch Fernsehen.

**ORSON** Alle machen Fernsehen.

**PRODUZENTIN** Er sagt hier, es sei das Medium geworden, in dem eigentlich – wie übersetzt man am besten «sophisticated»?

**ORSON** Ausgeklügelt? Kultiviert? Anspruchsvoll? Differenziert?

**PRODUZENTIN** Also, wo eigentlich am geilsten geschrieben wird.

**ORSON** So übersetzt man das nicht, glaube ich.

**PRODUZENTIN** So hat er das aber bestimmt gemeint. Und dann sagt er noch, beim Fernsehen sei der Autor die primäre kreative Kraft.

**ORSON** Soso.

**PRODUZENTIN** Nicht so wie im Kino. Eher so wie in Romanen.

**ORSON** Vielleicht, wenn man Salman Rushdie ist.

**PRODUZENTIN** Oder in Dänemark!

*Orson malt sich jetzt aus, wie paradiesisch es wohl wäre, Salman Rushdie in Dänemark zu sein. Seine Traumblase platzt schnell.*

**PRODUZENTIN** Früher war doch das Kino mal «sophisticated». Selbst im Mainstream.

**ORSON** Früher sollten TV-Serien auch vor allem Waschmittel verkaufen.

**PRODUZENTIN** Hä?

**ORSON** Naja, deren Werbespots ...

**PRODUZENTIN** Wie?

**ORSON** Serielle Geschichten als Pausenfüller zwischen der Werbung! Deswegen heissen die doch «Soaps».

**PRODUZENTIN** Echt?

**ORSON** Seifenopern, ja!

*Früher hätte wohl auch Salman Rushdie kein Fernsehen gemacht. Nicht mal in Dänemark. Doch nun lässt auch Orson sein Heft sinken:*

**ORSON** Aber Kino kann eben nicht so erzählen wie eine Serie. Die Eigenheit von Fernsehserien liegt in der Wiederholung. Es kommt nicht ans Ende.

**PRODUZENTIN** Kino wiederholt sich doch gerade andauernd mit seinen Remakes, Sequels, Prequels, Spin-offs und Requels.

**ORSON** Requels?!

**PRODUZENTIN** So was wie eine Variante von einem Remake, das thematisch eher wie ein Sequel wirkt.

**ORSON** Rezyklierte Kassenschlager!?

**PRODUZENTIN** Aber kommerziell interessant: Das Publikum kennt die Figuren und zumindest Teile der Geschichte schon, und dennoch ist es innovativ und neu.

**ORSON** Nur weil sich Kino gerade wiederholt, funktioniert es noch lange nicht wie eine Serie. Frag mal Aristoteles! Oder Lessing!

**PRODUZENTIN** Die sind tot. Und überhaupt: Was wissen die schon? Die haben Theater gemacht, und das lange vor der Erfindung des Kinos.

**ORSON** Es beziehen sich aber fast alle Drehbuchtheorien auch heute noch auf sie: Was die damals mit Katharsis bezeichneten, heisst heute Wendepunkt, Plot-Point, Twist ... oder wie auch immer. Je nachdem, wer gerade sein neuestes Buch verkaufen will.

**PRODUZENTIN** Und Kino kann nicht ohne?

**ORSON** Ohne Katharsis hätten sich Harry und Sally nie gekriegt.

**PRODUZENTIN** Kein Happy End?!

**ORSON** Die hätten ewig weiter rumgemacht, ohne zum Punkt zu kommen!

**PRODUZENTIN** Dann wäre es eine super Kinoserie geworden!

**ORSON** Kino braucht Abschluss, narrativ gesehen.

**PRODUZENTIN** Aber man kann dieselbe Geschichte doch über mehrere

Filme erzählen – als Trilogie zum Beispiel!

**ORSON** Ach komm: Bei Trilogien ist der Mittelteil doch immer der langweiligste, weil der einen nur warmhalten soll für den letzten Teil.

**PRODUZENTIN** Und TV-Serien sollen ohne Katharsis auskommen?

**ORSON** Stell dir mal einen Waffenstillstand mit Friedensverhandlungen bei *Game of Thrones* vor.

**PRODUZENTIN** Iiih!

**ORSON** Oder wenn Dr. House zum Gutmenschen würde.

**PRODUZENTIN** Der Killer!

**ORSON** TV-Serie mit Katharsis ist «jumping the shark».

**PRODUZENTIN** (ungläubig) Hä?!

*Jetzt greift sich die Produzentin ihr Handy und sucht online nach dem Begriff. Ihren Blick fix auf dem Display, redet Orson weiter auf sie ein:*

**ORSON** Sagt man so! Ist auserzählt. Hat ihren Zenit überschritten. Und das ist dramaturgisch so, wenn das Geheimnis gelöst ist. So wie bei *Lost* ... Oder wenn man den Publikumsliebbling sterben lässt, die Ratings runtergehen und er dann plötzlich wieder auftaucht wie Bobby Ewing in *Dallas* ... Oder wenn die Hauptfigur von *Aliens* entführt wird und verschwindet wie Mulder bei *Akte-X*.

*Die Produzentin hat die ganze Zeit bestätigend genickt, denn, was Orson argumentierte, war so nachzulesen. Doch nun hat sie bei ihrer Recherche eine bizarre Entdeckung gemacht. Verwundert blickt sie hoch:*

**PRODUZENTIN** Und was ist dann «nuking the fridge»?

Uwe Lützen



# Kritiken

S. 25  
Personal Shopper  
von Olivier Assayas  
**Dominic Schmid**

S. 37  
Cahier africain  
von Heidi Specogna  
**Lukas Stern**

S. 26  
«Ein Genre ist für mich  
wie eine Farbe auf  
der Leinwand» Gespräch  
mit Olivier Assayas  
**Michael Ranze**

S. 38  
Neruda  
von Pablo Larraín  
**Erwin Schaar**

S. 31  
Ma vie de Courgette  
von Claude Barras  
**Doris Senn**

S. 39  
Loving  
von Jeff Nichols  
**Lukas Foerster**

S. 33  
Harmonium / Fuchi ni tatsu  
von Kôji Fukada  
**Natalie Böhler**

S. 42  
Zaunkönig – Tagebuch  
einer Freundschaft  
von Ivo Zen  
**Tereza Fischer**

S. 35  
Jean Ziegler –  
l'optimisme de la volonté  
von Nicolas Wadimoff  
**Doris Senn**

S. 43  
Elle  
von Paul Verhoeven  
**Philipp Stadelmaier**



**Elle (2016)** Regie: Paul Verhoeven, mit Isabelle Huppert



# CinemAnalyse 2017

# Welten

Der Zyklus *CinemAnalyse* 2017 gibt Weltenbummlern Einblicke in neun gänzlich verschiedene, spannende und sehr spezielle Arten, Welten zu kreieren: kleine, private, die uns die Orientierung in der grossen Welt ermöglichen, und grosse, ferne, welche die Sehnsucht nach dem Neuen, nach der Erweiterung unseres Horizontes stillen und uns erlauben, der Begrenztheit unserer kleinen Welt zu entkommen. So entstehen Traum-, Phantasie-, Wahn-, Parallel-, Sprach-, Bilder-, Film-, innere, äussere, bekannte, fremde, alte, neue, virtuelle, heimliche, unheimliche und andere Welten.

M.L. Politta Loderer, Psychoanalytisches Seminar Bern  
D. Tschacher, Sigmund-Freud-Zentrum Bern  
L. Schaffner, Psychoanalyse am Werk Bern

Inserat finanziert durch den Hannelore-Wildbolz-Fonds

26/01/17 L'atalante  
23/02/17 Stromboli  
30/03/17 Alphaville  
27/04/17 L'amant  
23/05/17 No te mueras sin decirme...  
Lichtspiel / Kinemathek Bern, Sandrainstrasse 3

29/06/17 Babel  
26/10/17 El laberinto del fauno  
30/11/17 Girl with a Pearl Earring  
14/12/17 Zero Days  
3007 Bern / [www.lichtspiel.ch](http://www.lichtspiel.ch)



# Personal Shopper



Nach *Clouds of Sils Maria* inszeniert Olivier Assayas erneut seine aktuelle Muse Kristen Stewart, die auf der Suche nach sich selbst heimlichen und unheimlichen Gespenstern begegnet. Per SMS, in *Haute Couture*.

## Olivier Assayas

Ob sie gerne jemand anderes wäre, wird Maureen in einer SMS gefragt, die von ihrem kürzlich verstorbenen Zwillingbruder stammen könnte, wie sie vermutet. Sie zögert mit der Antwort, muss erst den Zug besteigen, der sie nach einem kurzen Aufenthalt in London wieder zurück nach Paris bringt, zögert einen weiteren Moment, bevor sie die Antwort eintippt: Ja. Wer sie stattdessen sein möchte, vermag sie nicht zu sagen. Die Frage wird gleichsam geisterhaft bis zum Ende des Films im Raum schweben, wo sie mit ins Unendliche verstärkter Prägnanz erneut gestellt wird. Doch auch dort wird die Antwort vorerst ausbleiben.

Maureen ist ein Personal Shopper, eine Art Einkaufsassistentin für Kyra, eine unausstehliche Prominente, für die sie in allerlei teuren Mode- und Schmuckläden in ganz Europa Kleider und Accessoires auswählt, kauft oder mit Versprechen auf baldige Rückgabe ausleiht. Die Sachen selbst anzuprobieren ist ihr untersagt, doch solche Verbote sind in Filmen da, um gebrochen zu werden. Maureen hasst ihren Job – eigentlich lebt sie in Paris nur, um auf ein Zeichen aus dem Jenseits von Lewis, ihrem Zwillingbruder, zu warten. Wie sie hatte er die Gabe, mit Geistern zu kommunizieren, und mit ihm traf sie die Abmachung, im Falle des Todes mit dem anderen Kontakt aufzunehmen. Die Geschwister verfügen nicht nur über dieselbe Gabe, sondern auch über den gleichen Herzfehler. In gewissermassen doppelter Hinsicht ein Medium also, verbringt Maureen ihre Tage damit, den Begehrlichkeiten und Problemen anderer zu entsprechen, seien diese distanzierte Prominente

oder aber Gespenster, deren ungelöste Traumata sie zur Heimsuchung der Welt der Lebenden zwingen.

Dass in dieser Konstellation die Ausformung einer eigenen Identität zumindest erschwert ist, wird in den unterdrückten Emotionen auf Maureens Gesicht und ihrem schliesslichen Aufbegehren, ihrem Zur-Anderen-werden eindringlich zur Schau gestellt. Das ständige Unterwegssein – gewissermassen das Hauptmotiv des Films, sowohl auf inszenatorischer wie auch auf struktureller Ebene – sowie das durch andere bestimmte Leben, gekoppelt mit der tiefen Trauer über den Verlust des Bruders und dem Ausbleiben der versprochenen Zeichen, motivieren Maureen schliesslich dazu, den Suggestionen ihres unbekannten SMS-Partners nachzugeben, ganz im Wissen, dass diese nicht zwangsweise von einem wohlgesinnten Geist ausgehen müssen. Das Begehren braucht das Verbotene, schreibt sie und formuliert zum ersten Mal eine Möglichkeit zur eigenen Identität.

Die Gespenster in *Personal Shopper* sind durchaus aus real und keineswegs auf ihre metaphorische Rolle reduziert. Wir bekommen sie schon früh und unzweideutig zu sehen, erhalten dazu gar noch eine Einführung in die Rolle, die die Technologie bei deren Sichtbarmachung spielt. Der Film macht diese Verbindung in mehrerlei Hinsicht deutlich, vom *haunted technology*-Motiv, das für die Zeit der Smartphone-Kommunikation ein Update erfährt, bis zu mehreren Exkursen in die Geschichte des Spiritismus, der Mitte des 19. Jahrhunderts anlässlich des allgemeinen (und unheimlichen) technologischen Fortschritts einen Auftrieb erfuhr. Der Spiritismus ist aber nicht nur in einer antiaufklärerischen Gegenreaktion zu verorten. Wobei auch das Kino keine unwesentliche Rolle spielte. Die Videos zur spiritistischen Pionierin der abstrakten Malerei Helma af Klint oder zu den Geisterbeschwörungsversuchen Victor Hugos, die sich Maureen unterwegs auf ihrem Smartphone ansieht, lassen sich mitunter als die selbstreflexive Ebene von *Personal Shopper* verstehen, mittels der auf die Rolle der Kunst bei der Sichtbarmachung der unsichtbaren Bestandteile der Realität verwiesen wird.

Bei Assayas lässt sich von Beginn weg ein Interesse für Möglichkeiten des Films feststellen, gewisse Präsenzen, Energien und Verknüpfungen, die ohne Zweifel existieren, sich aber kaum darstellen lassen, in filmische Bilder zu übersetzen, und mehr als einmal hat ihm dabei seine idiosynkratische Mischform aus Genre- und Autorenkino als ideale Plattform dazu gedient, insbesondere in seinen verkannten Genrefilmen *Demonlover* (2002) und *Boarding Gate* (2007), die das zentrale Thema ihres Autors, die flüchtige Identität in der postmodernen Welt, auf eine meisterhafte, wenn auch dem kommerziellen Erfolg abträgliche Weise verdichteten.

Wahrscheinlich kommt man am weitesten, wenn man *Personal Shopper* gar nicht erst in verschiedene Genres aufzuteilen versucht – Psychothriller, Geisterfilm, psychologisches Drama, Trauerstudie, Modewelt-Satire et cetera –, sondern als eine Art selbstreflexiven Experimentalfilm, der jene Genrestrukturen nur benutzt, um näher zum Kern seiner undurchdringlichen Hauptfigur zu gelangen. Diese



bewegt sich überdies in einer Realität mit einer solchen Vielzahl von Modalitäten und Medialitäten, dass sie sich mittels eines einzelnen Genres ohnehin nur noch unzureichend repräsentieren lässt.

Man kann durchaus annehmen, dass jene Leute, die **Personal Shopper** anlässlich seiner Uraufführung in Cannes ausgebuht haben – irritiert vielleicht von dessen heterogener Genrestuktur und seiner allgemeinen Rätselhaftigkeit –, dieselben sind, die **Kristen Stewart** ob ihres angeblich unterkühlten Schauspiels nach wie vor belächeln. Dabei sollte sich allerspätestens nach Assayas' Vorgängerkino **Clouds of Sils Maria** gezeigt haben, dass Stewarts Technik, den Affekt auf relativ einzigartige Weise nach Innen zu richten, ihre Figuren stets mit einer Tiefe ausstattet, die paradoxerweise, in den Händen des richtigen Filmemachers, hochaffektierend wirkt. Es wurde bereits von verschiedener Seite festgestellt, dass es sich bei Kristen Stewart um eine der interessantesten Schauspielerinnen ihrer Generation handelt, und zumindest eine Funktion von **Personal Shopper** ist es, diese Tatsache für alle sichtbar auf die Kinoleinwand zu bringen, nachdem man sich bei **Clouds of Sils Maria** mit Juliette Binoche noch vom Duett/Duell der verschiedenen Schauspielergenerationen hatte ablenken lassen können (wobei schon da in der direkten Gegenüberstellung deutlich auffiel, wie wenig klassisch und auf seine Weise *gegenwärtig* Stewarts Schauspielstil ist). In **Personal Shopper**, der Solovariante sozusagen, wird jedes Bild und jede noch so rätselhafte Kameraeinstellung und -bewegung so

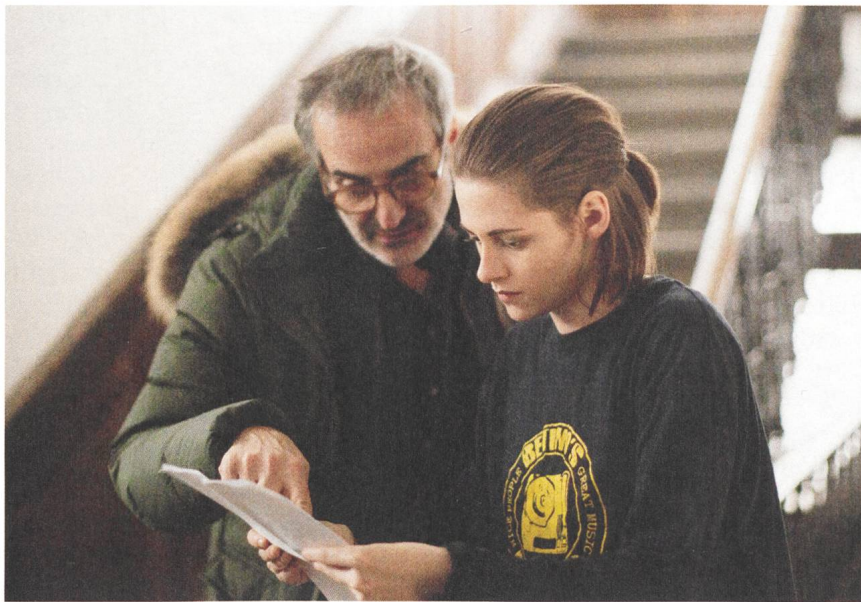
sehr von ihrem Körper und Gesicht dominiert und motiviert, dass sich fast behaupten lässt, der Film handle zuallererst von Kristen Stewart. Sie hält dieser Fokussierung auf faszinierende Weise stand, vielleicht gerade weil die anderen zentralen Fragen – nach der Funktion der Geister, nach Identität und Trauer, nach dem Sinn von all dem – nicht beantwortet werden können. Aus dieser Faszination wie auch aus der nicht bestreitbaren Ratlosigkeit heraus entsteht schliesslich ein äusserst anregendes und bewegendes Kinoerlebnis – wenn man denn bereit ist, ähnliche Offenheit gegenüber bestimmten unerklärlichen Phänomenen aufzubringen, wie sie etwa die Spiritisten des 19. Jahrhunderts oder Oliver Assayas als deren mutmasslicher Nachfolger im Geiste mit ihren Kunstwerken offenbaren.

Dominic Schmid

→ **Regie, Buch:** Olivier Assayas; **Kamera:** Yorick Le Saux; **Schnitt:** Marion Monnier; **Ausstattung:** François-Renaud Labarthe; **Kostüme:** Jürgen Doebling. **Darsteller (Rolle):** Kristen Stewart (Maureen), Lars Eidinger (Ingo), Sigrid Bouaziz (Lara), Anders Danielsen Lie (Erwin), Nora von Waldstätten (Kyra), Ty Olwin (Gary), Benjamin Biolay (Victor Hugo), Audrey Bonney (Cassandre). **Produktion:** CG Cinéma, Vortex Sutra, Sirena Film, Detailfilm; Charles Gillibert, Artemio Benki, Fabian Gasmia, Geneviève Lemal. Frankreich, Deutschland 2016. **Dauer:** 105 Min. **CH-Verleih:** Filmcoop Zürich

## «Ein Genre ist für mich wie eine Farbe auf der Leinwand»

### Gespräch mit Olivier Assayas



Olivier Assayas und Kristen Stewart am Set

**Filmbulletin** Seien Sie mir bitte nicht böse, wenn ich Sie zuerst nach Kristen Stewart frage. Dies ist Ihr zweiter Film mit ihr; was reizt Sie so sehr an der jungen Schauspielerin, die vor allem mit den **Twilight**-Filmen ein junges Publikum begeisterte?

**Olivier Assayas** Ich fühle mich sehr privilegiert, mit Kristen arbeiten zu dürfen und sogar zwei Filme mit ihr gedreht

zu haben, und zwar an diesem Punkt in ihrer Karriere. Sie erweitert momentan ihre Möglichkeiten, sie entdeckt sich selbst und das, was sie tun kann. Das ist interessant, denn: Ich führe bei Schauspielern nicht wirklich Regie. Ich arbeite mit ihnen. Aber ich sage ihnen nicht, tu dies, tu das: Ich gebe ihnen Raum, und es liegt an ihnen, diesen Raum zu spüren. Kristen interagiert

mit der Kamera. Die Art, wie sie sich bewegt, die Komplexität und Feinheit, mit der sie Charaktere erschafft – das ist einfach bewundernswert. Wenn ich meine Filme mache, bin ich eigentlich mehr Zuschauer meines Films. Ich bin wie ein Publikum. Und ich habe jetzt noch nicht die Grenze ihres Talents gesehen. Sie ist aussergewöhnlich. Und sie wird noch grosse Dinge leisten.



*In Clouds of Sils Maria spielte Kristen Stewart die Assistentin von Juliette Binoche, jetzt spielt sie die Assistentin von ...*

(unterbricht lachend) Ja, das ist so etwas wie eine Fortführung der Figur der Valentine. Das hatte ich mir aber zu Beginn nicht so überlegt. Im Nachhinein kann man das natürlich rationalisieren. *Clouds of Sils Maria* schrieb ich für Juliette. Ich hatte da diese Vorstellung, dass sie dieses junge amerikanische Mädchen haben sollte, das ihr hilft. Erst als wir den Film drehten, realisierte ich, wie aufregend die Beziehung zwischen den beiden war. Das Resultat war sehr kinetisch. Mir war allerdings auch klar, wie sehr Kristens Figur eingeengt war durch die Grenzen, die ich ihr mit dem Drehbuch auferlegt hatte. Jetzt war ich neugierig, was passieren würde, wenn ich ihr mehr Raum gäbe und sie Dinge versuchte, die sie noch nie getan hatte. Darum war ich auch so glücklich, als sie das Drehbuch zu *Personal Shopper* gelesen hatte und die Rolle akzeptierte. Sie merkte sofort, dass ich ihr diesen Raum zum Experimentieren geben würde. Und sie ist in einem Moment ihrer Karriere, wo sie genau das braucht.

*Maureen, die Figur von Kristen Stewart, hasst ihren Job, sie hasst ihre Chefin. Und trotzdem ist sie perfekt in dem, was sie tut. Ein interessanter Kontrast ...*

Nun, einkaufen ist zunächst etwas sehr Gewöhnliches. Das war mein Ausgangspunkt – eine Figur für einen Kinofilm zu schaffen, um zu zeigen, wie gut Menschen ihre Arbeit leisten und wie entfremdet sie trotzdem sind. Was Maureen tut, interessiert sie nicht wirklich. Es hat nichts mit ihren Träumen und Bedürfnissen zu tun. Wir leben in einer modernen Gesellschaft mit dem Widerspruch: Wie können wir uns selbst verwirklichen? Und was müssen wir auf der anderen Seite tun, um unsere Miete zu bezahlen?

*Wie haben Sie die beiden anderen deutschsprachigen Schauspieler gefunden, Lars Eidinger ...*

Lars ist mein Lieblingsschauspieler. Das wurde mir gestern Abend bei der Premiere hier in Hamburg noch einmal klar. Er ist einer der faszinierendsten Schauspieler. Er ist ein Freund. Es ist nicht nur so, dass ich es mag, mit ihm zu arbeiten – ich mag es, Zeit mit ihm zu verbringen. Er ist eine brillante Person. Jedes Mal, wenn ich eine Rolle schreibe, die ihm auch nur ein bisschen liegen könnte, setze ich alles daran, diese Zusammenarbeit fortzuführen. Mit *Nora von Waldstätten* ist es dasselbe. Ich liebe sie. Ich habe sie zum ersten Mal getroffen, als ich *Carlos* castete. Und wir

wurden Freunde. Mehr und mehr möchte ich Filme mit Leuten machen, mit denen ich gerne meine Zeit verbringe.

*Ihr Film berührt mehrere Genres. Wir haben so etwas wie einen Horrorfilm mit einer Geistergeschichte, ein Drama um eine junge Frau, die um ihren Bruder trauert, und sogar einen Krimi mit einem Mordfall. Aber so richtig konsequent verfolgen Sie die Genres nicht.*

Für mich ist ein Genre wie eine Farbe auf der Leinwand. Wenn ich ein Rot brauche, benutze ich Rot. Das bedeutet nicht, dass ich die ganze Leinwand rot anmale. Für mich sind Genres eine Art Syntax. Oder ein Werkzeug, wenn Sie so wollen. Wenn ich diese oder jene Emotion mit dem Publikum teilen möchte, werde ich das entsprechende Werkzeug benutzen. Das Problem mit dem Genre ist, dass es seine Grenzen hat. Aber es hat auch seine Stärke und seine Schönheit. Die Genrelemente helfen einem, sich körperlich mit dem Publikum zu verbinden, und das ist eine sehr wichtige Dimension im Kino.

*Woher stammt die Idee zum Film?*

Sie kommt genau aus dem, worüber wir bisher gesprochen haben. Ich stellte mir diese Figur vor, die diesen blöden Job hat, der sie nicht befriedigt. Darum sucht sie nach Linderung und findet ihr wahres Selbst durch die Verbindung zur Kunst, zu ihren eigenen Ideen, Träumen, Sehnsüchten. Und das wird ins Extrem getrieben. Sie hat den materialistischsten Job, innerhalb der Modeindustrie, die sich mit der Oberfläche der Dinge beschäftigt. Auf der anderen Seite versucht sie, eine Verbindung zu einer anderen Welt herzustellen. Das ist etwas übertrieben in dieser Spannung. Aber die anfängliche Idee, mein anfänglicher Wunsch war es, genau diese Spannung zu kreieren.

*Mir gefiel auch die Idee sehr, dass Maureen einen Zwillingsbruder hat, weil Zwillinge stets eine sehr spezielle Beziehung haben.*

Genau. Dabei geht es gar nicht so sehr darum, dass sie um ihren Bruder trauert. Sie hat schlicht und einfach eine Hälfte von sich verloren. Das zwingt sie dazu, sich neu zu erfinden, aber sich auch zu rekonstruieren, um wieder eins zu werden. Dafür gibt es keine einfachen Lösungen. Die Verbindung zu ihrem Freund, die Herausforderungen des Jobs – all das muss aus ihr herauskommen.

*Jeder im Film scheint auch selbstverständlich zu akzeptieren, dass Maureen ein Medium ist. Niemand wirft ihr vor, verrückt zu sein.*

In westlichen Kulturen wird das Übersinnliche wenig zur Kenntnis genommen, aber viele Menschen glauben einfach an die Kraft eines Mediums. Es ist eine Subkultur. Schauen Sie bloss einmal ins Internet. Da gibt es ein Meer von Websites und Chats, die vor allem junge Menschen ansprechen. Warum zum Beispiel gibt es so viele Horrorfilme? Jugendliche interessieren sich sehr stark für diese Dimension. Wenn man sich asiatische Kulturen anschaut oder auch die brasilianische – da ist die Vorstellung, dass es noch eine andere Welt gibt, sehr viel selbstverständlicher. Es ist Teil der Weltsicht. Für mich war es natürlich spannend, das innerhalb des Rahmens unserer Kultur zu beschreiben.

*Lassen Sie uns doch bitte über jene Szene sprechen, in der Maureen den Harness ihrer Chefin anprobiert. Sie tut dies, weil es ihr verboten ist. Sie tut es aber auch, weil es sich gut anfühlt. Das erinnerte mich ein wenig an Irma Vep, in dem Maggie Cheung diesen hautengen Latexoverall trägt. Das hat schon einen fetischistischen Unterton.*

Ja, in einem gewissen Sinn. Es hat vor allem damit zu tun, wie Schauspieler mit ihren Figuren kommunizieren – wie bei einem Medium, wir sprachen vorhin davon. Sie dringen in ihre Figur ein, so wie in *Invasion of the Body Snatchers*, und übernehmen die Person in einem Film. In *Personal Shopper* hat es aber vor allem damit zu tun, dass hier jemand auf der Suche nach sich selbst ist. Maureen stellt ihr eigenes Geschlecht infrage, ihre eigene Weiblichkeit. Sie schwankt hin und her, weil sie auch etwas sehr Jungenhaftes, Androgynes hat. Sie realisiert in diesem Moment, dass sie diese Situation sehr anziehend findet, und die Kleider fungieren dabei wie ein Magnet. Anfänglich weist sie das noch zurück. Aber sie weiss, dass es da eine eigentümliche Attraktion gibt.

*Es gibt dann noch diesen Film im Film, in dem Victor Hugo eine Séance abhält. Mir hat dieser Kontrast sehr gefallen, weil wir uns plötzlich in einem Kostümfilm befinden.*

Ja, ich bezeichne es immer auch als meinen «Manoel-de-Oliveira-Film» (lacht). Ich mache nur Spass. Ich liebe Manoel de Oliveira. Was ich sagen will: Es war sowohl lustig als auch interessant. Ich versuchte, diese Szene so akkurat wie möglich wiederzugeben, und ich machte das genauso wie bei *Les destinées sentimentales*, den ich vor langer Zeit gedreht habe. Ich recherchierte sehr genau, kümmerte mich um die Kostüme, die Transkripte von damals gehaltenen Séancen, wie man damals sprach. Das



hat Spass gemacht. Und war gleichzeitig sehr lehrreich. Ich drehte die Szene übrigens sehr viel länger, sechs, sieben Minuten lang, aber sie hätte so nicht in den Film gepasst. Möglicherweise kommt sie jetzt als Bonus auf die DVD. Mal schauen.

*Sehr zentral für Personal Shopper ist diese unheimlich lange Szene, in der Maureen zahlreiche SMS erhält. Sie will erst gar nicht antworten, lässt sich dann aber auf dieses Spiel ein. Ist das ein Kommentar von Ihnen, wie wir heutzutage miteinander kommunizieren?*

Nein, das wäre wohl zu einfach. Texten ist Teil unseres Lebens geworden, und das schon seit geraumer Zeit. Es ist ein sehr interessantes Medium, ein spezielles, modernes Medium, ganz anders als gesprochene Konversation. Diese können wir am Telefon führen, vielleicht auf Skype. Das ändert die Struktur, wie wir uns austauschen, nicht sehr. Dasselbe gilt für E-Mails. Dabei geht es schon mehr um Technologie. Unsere Grosseltern haben noch handschriftliche Briefe geschrieben. Textnachrichten, also unmittelbare Kommunikation in schriftlicher Form, hat es so bislang noch nicht gegeben. Es hat seine eigene spezifische Dynamik, seine eigene Grammatik. Es hat fast eine poetische Dimension in dem Sinn, dass dem einzelnen Wort grosses Gewicht zukommt. Die Sätze sind kurz. Jedes Wort ist darum extrem wichtig. Darum ist es ein sehr faszinierendes Medium. Mich interessierte darum nicht nur die Idee der Konversation. Die Szene hat auch etwas Verstörendes.

*Wie meinen Sie das?*

Eigentlich ist es ja mehr eine Verführungsszene. Maureen wird verführt von jemandem, von dem sie noch nicht einmal weiss, ob es ihn gibt. Bildet sie sich diese Person nur ein? Ist es eine Frau oder ein Mann? Es ist so etwas wie eine abstrakte Existenz, die sie gefangen nimmt. Es macht ihr keinen Spass, doch sie akzeptiert, dass sich jemand in ihr Leben drängt. Für mich hat die Szene also etwas Aufregendes und Verstörendes.

*Dazu gehört ja auch, dass sie, während sie auf ihr Smartphone schaut, ihre Umwelt nicht mehr wahrnimmt.*

Ja, wir sind unterwegs, wir reisen. Das Verrückte am Texten ist ja, dass es eine milde Schizophrenie darstellt. Ich bin hier, ich kann zwischen den Interviews texten, an jemanden am anderen Ende der Welt. Textbotschaften zu verschicken, ist auch eine parallele Welt.

*Die Szene, über die wir gerade sprechen, trägt sich auf Maureens Weg nach London zu, wir sehen sie auf dem Motorroller, im Zug, in der U-Bahn, im Taxi, zu Fuss. Eine Frau im ständigen Transit. Wie haben Sie das konzipiert?*

Für mich verkörpert diese Szene den ganzen Film. Maureen durchläuft Emotionen, während sie etwas anderes tut, nämlich reisen. Sie arbeitet für jemanden, der viel Geld hat. Darum besitzt sie Business-Class-Tickets, die es ihr erlauben, in die Lounge zu gehen. Jemand wartet auf sie am Bahnhof. Alles wird für sie organisiert. Während sie ihren Job so gut macht, wie sie kann, sind ihre Gedanken ganz woanders. Ihr Geist ist empfänglich für etwas Abenteuerliches. Was immer sie tut, ist sehr mondän, aber an der Grenze zur Langeweile, zumindest in ihrer Einbildung.

*Der Mord ist schockierend und blutig. Einen Moment lang fühlte ich mich wie in einem Slasher-Film.*

Da stimme ich Ihnen nicht zu. Lassen Sie mich anders anfangen. I liked the thrill of it. Mir gefiel diese Idee einer Mordszene, die aus dem Nichts kommt. Man erwartet sie einfach nicht – so wie Maureen sie nicht erwartet. Sie wird in etwas hineingezogen, das sie aufweckt. Urplötzlich erwacht sie aus ihren Tagträumen durch etwas, was unbeschreiblich gewalttätig ist. Ihr wird klar, dass sie in etwas involviert ist, das in der Realität angesiedelt ist, weit weg von dem, was sie sich sonst vorgestellt hat. Sie bemerkt auch, dass der Unbekannte, mit dem sie getextet hat, vielleicht der Mörder sein könnte. Diese fließende, abstrakte Welt, durch die sie sich bewegte, fliegt ihr mit Wucht um die Ohren. Gewalt und Blut, Leben und Tod – mit einem Mal ist Maureen in Gefahr. Die Realität erinnert sie daran, dass sie noch immer da ist. Alles wird nun wichtiger, notwendiger. Eigentlich mag ich keine Filmanalogien. Aber als ich die Szene geschrieben hatte, sah ich *Blow up*, den Antonioni-Film, vor mir. Es gibt da Ähnlichkeiten, zum Beispiel die Figur am Rande der Modeindustrie, die in diese Mordgeschichte hineingezogen wird. Auch für sie war das ein Weckruf. Ich versuchte, diesen Moment der Gewalt als Schutz für die Hauptfigur zu konzipieren, um sie so ins Leben zurückzuholen.

*Können Sie für diese Szene irgendwelche Einflüsse, italienische Gialli zum Beispiel, benennen?*

Nein, nein, ganz bestimmt nicht. Ich mag Dario Argento natürlich, er ist ein grosser Filmemacher. Aber vergessen Sie bitte nicht, dass man den Mord nicht sieht. Ich zeige den Akt des Tötens

nicht. Was mich mehr interessierte, war, wie Maureen (und mit ihr auch der Zuschauer) auf diesen Schock reagiert. Mir ging es um die Folgen des Mordes und nicht um den Mord selbst.

*Einmal ist «Das Schicksal setzt den Hobel an», gesungen von Marlene Dietrich, zu hören. Wie sind Sie denn darauf gekommen?*

Es war schon immer mein Lieblingslied von Marlene Dietrich. Aus irgendeinem Grund hatte ich es schon lange nicht mehr gehört, und dann habe ich es vor kurzem wiederentdeckt. Es war einfach ein Teil des musikalischen Elements, das ich in Verbindung mit dem Drehbuch beiseitegelegt hatte. Manchmal mache ich das so: Wenn ich ein Drehbuch beende, denke ich über die Stimmung des Films nach. Ich suche nach Bildern, ich suche nach Tönen, aber auch nach Liedern. Dieses war von Beginn an Teil des Films, aber ich wusste da noch nicht, was ich damit machen würde. Ich probierte es an anderen Stellen aus, aber es funktionierte überhaupt nicht. Dann plötzlich, in einem sehr späten Stadium, passte es genau in diese Szene, in der es nun zu hören ist.

*Belegt das Lied auch Ihre Nähe zur deutschen Sprache oder Kultur?*

Nun, seit *Carlos* gibt es da ein gewisses Interesse. Es war wirklich spannend, *Carlos* zum Teil auf Deutsch zu drehen, weil der Film unter anderem auch in Deutschland spielt, mit deutschen Schauspielern, und mich so auch mit deutscher Kultur zu verbinden. Und das wird in letzter Zeit für mich immer wichtiger. Ich mag es, mit deutschen beziehungsweise deutschsprachigen Schauspielern zusammenzuarbeiten. Ich liebe Nora von Waldstätten und wäre glücklich, wieder und wieder mit ihr arbeiten zu können. Meine Mutter war ungarisch-österreichisch. Sie war sehr mit deutscher Kultur vertraut. Das war immer um mich herum.

*Haben Sie Pläne für einen neuen Film?*

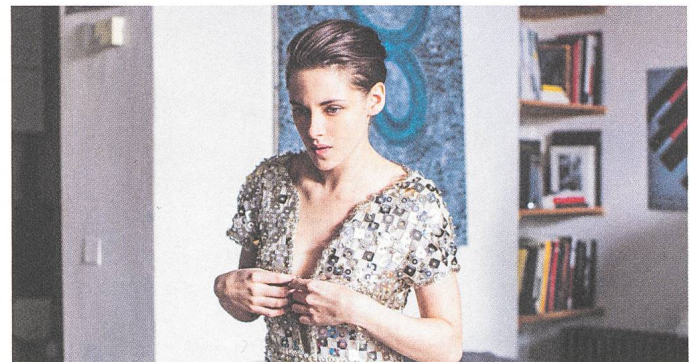
Natürlich habe ich Pläne für einen neuen Film, aber ich bin nicht sicher, ob dieser Plan erfolgreich sein wird. Nach *Clouds of Sils Maria* sollte ich eigentlich einen Genrefilm in Kanada mit amerikanischen Schauspielern machen. (Anmerkung: Assayas meint *Idol's Eye*, für den immerhin Sylvester Stallone, Rachel Weisz und Robert Pattinson vorgesehen sind.) Das kam damals nicht zustande, nun wollen wir den Film wiederbeleben. Es könnte also passieren. Aber es ist noch nicht in trockenen Tüchern.

Mit Olivier Assayas sprach Michael Ranze





Personal Shopper Nora von Waldstätten



Personal Shopper In fremden Kleidern



Personal Shopper Lars Eidinger



Clouds of Sils Maria Juliette Binoche und Kristen Stewart



# NETZWERK CINEMA CH

FILM STUDIEREN AUF MASTER- UND  
DOKTORATSSTUFE · FILMWISSENSCHAFT  
FILMREALISATION



WWW.NETZWERK-CINEMA.CH

RESEAU/NETZWERK  
CINEMA CH

Unil  
UNIL | Université de Lausanne

Universität  
Zürich

Z

hdk  
Zürcher Hochschule der Künste  
Zürcher Fachhochschule

éc a l

HEAD  
GENÈVE

cinémathèque suisse

Università  
della  
Svizzera  
italiana

«Subotika - Land of Wonders» © Peter Volpert 2015

Diagonale Festival des österreichischen Films'17  
Diagonale Festival des österreichischen Films'16  
Diagonale Festival des österreichischen Films'15  
Diagonale Festival des österreichischen Films'14  
Diagonale Festival des österreichischen Films'13  
Diagonale Festival des österreichischen Films'12  
Diagonale Festival des österreichischen Films'11  
Diagonale Festival des österreichischen Films'10  
Diagonale Festival des österreichischen Films'09  
Diagonale Festival des österreichischen Films'08  
Diagonale Festival des österreichischen Films'07  
Diagonale Festival des österreichischen Films'06  
Diagonale Festival des österreichischen Films'05

Graz, 28. März — 2. April 2017  
diagonale.at

#FestivalofAustrianFilm  
#Diagonale17



# Ma vie de Courgette



Seit seinem Start in Cannes hat der Film einen einzigartigen Siegeszug durch die Festivals und Kinos dieser Welt angetreten, wird zu Recht von Preisen überhäuft und ist bereits zum erfolgreichsten Schweizer Animationsfilm aller Zeit avanciert.

## Claude Barras

Was für eine herzerwärmende Geschichte! Dabei beginnt die Sache erst mal abgrundtief traurig: mit dem neunjährigen Icare im Mittelpunkt, der allein im Estrich mit den Bierdosen spielt, die seine Mutter vorgängig geleert hat. Icares Vater hat sich mit einer anderen Frau davongemacht. «Mit einem Huhn», wie seine Mutter giftig anmerkt, was Icare wörtlich nimmt – und nicht versteht, wie so vieles andere: etwa dass seine Mutter sich vor allem dem Alkohol und dem Fernseher widmet, und wenn sie sich denn an ihren Sprössling erinnert, diesen traktiert und ihm immer mal wieder eins überzieht. Grundlos. Für Icare ist das Alltag. Bis die Mutter an jenem schicksalhaften Tag die Treppe runterfällt, und Icare im Waisenhaus landet.

Dort trifft Icare, der lieber Courgette heisst und rote Ohren, einen blauen Schopf und überaus traurige Augen hat, auf ein kunterbuntes Trüppchen, das ihn bald in seine liebenswerte Runde aufnimmt. Allesamt haben die Erwachsenen den dort gestrandeten Kleinen den Start ins Leben so richtig schwer gemacht, allesamt sind sie im Innersten versehrt – wie Courgette. Sei es nun der «Chef» Simon, der gefräßige Jujube, der sogar seine Zahnpasta isst, «weil das gesund ist», Alice, die ihre äusseren Narben hinter ihrer Mähne versteckt, der blauäugige Ahmed oder auch Béatrice, die sehnlichst ihre Mutter erwartet. In der Zwischenzeit bieten sich die Kids untereinander jenen Halt und jene Anteilnahme, die sie brauchen, um neu im Leben Fuss zu fassen.

Der hinreissende Animationsfilm *Ma vie de Courgette* ist das Langfilmdebüt des Westschweizers Claude Barras und basiert auf dem fast gleichnamigen Erfolgsroman von Gilles Paris. Mit knappen, pointensicheren Dialogen erzählt Paris darin aus der Perspektive eines kleinen Jungen dessen Erlebnisse, seine Abenteuer im Waisenhaus, seine Sicht auf die Welt. Céline Sciamma, die französische Regisseurin, die mit einfühlsamen Coming-of-Age-Dramen viel Furore machte (*Tomboy*, *Bande de filles*), hat das Buch um die eine oder andere Episode verkürzt und das Figurenarsenal etwas verkleinert. Damit schuf sie für Claude Barras die passende Vorlage für seine Plastilinpuppenanimation. Ohne viele Special Effects und aufwendiges Drumrum besticht der Film nicht zuletzt durch seine liebevoll inszenierten Figuren. Diese klingen an Barras' frühere Werke an, in denen er ebenfalls Animationsfilme für Kinder (und Erwachsene) machte – so etwa *Banquise*, *Le génie de la boîte de raviolis* oder der gruselige Vampirfilm *Au pays des têtes*. Alle leben sie von einem ebenso feinen wie bösen Humor und von einer Kinderwelt, die alles andere als heil ist.

Allesamt leben Barras' Kreationen aber auch von einer detailsorgfältigen Animation. Der Film wurde als Stop-Motion-Animation gedreht – und dies mit Experten des Fachs, die schon mit Tim Burton, Nick Park oder Wes Anderson gearbeitet hatten. In *Ma vie de Courgette* sind die Figuren so konstruiert, dass die Köpfe der Puppen tennisballgross sind, was den Machern erlaubte, Augen, Mund, Augenbrauen oder Haare mit blossen Fingern zu verändern. Dies wiederum vereinfachte zum einen das Handling enorm und ermöglichte zum andern entsprechend viele feine Nuancen. Dies aber verlangsamte auch erheblich die vorgesehene Zeit des Drehs: Rechnete die ambitionöse Genfer Produktionsfirma Rita Productions zu Beginn mit vier bis fünf Sekunden pro Tag und Animator, waren es in der Realität dann nur knapp drei Sekunden, was die Suche nach Koproduktionspartnern notwendig machte. Der Produktionsprozess für den 66-minütigen Film umfasste schliesslich ganze zwei Jahre – mit einem rund 40-köpfigen Team, dem auch die Musikerin *Sophie Hunger* angehörte, welche die Originalmusik für den Film beisteuerte.

Entstanden ist ein überaus anrührendes poetisches und humorvolles Werk, das uns in eine Kinderwelt eintauchen lässt, die weder verklärt noch verteuelt wird, in der – trotz einiger überforderter oder mit Kalkül agierender Erwachsener – die Kleinen zu überleben suchen und in der sie trotz den herben Aversitäten und ohne Arg die Geschehnisse für sich im Guten zu ordnen suchen. *Ma vie de Courgette* ist ein Film über die Freundschaft, über die Liebe und darüber, dass man das Vertrauen in die Welt und die anderen nie verlieren soll. Das funktioniert auch für Erwachsene.

Doris Senn

→ **Regie:** Claude Barras; **Buch:** Céline Sciamma nach dem Roman «Autobiographie d'une Courgette» von Gilles Paris; **Kamera:** David Tutevoix; **Schnitt:** Valentin Rotelli; **Animation:** Kim Keukeleire; **Musik:** Sophie Hunger. **Produktion:** Rita Productions, Blue Spirit Productions, Gebeka Films, KNM; Max Karli, Pauline Gyax. Schweiz, Frankreich 2016. **Dauer:** 66 Min. **CH-Verleih:** Praesens-Film





Ma vie de Courgette Untereinander finden die Waisenkinder Halt



Ma vie de Courgette Drei Sekunden Animation pro Tag



Harmonium Freund oder Feind?



# Harmonium / Fuchi ni tatsu



Die scheinbar stabile Dreierkonstellation einer Kleinfamilie wird durch einen Fremden aus ihren Fugen gehoben. Fukada lotet in seinem Psychothriller die fundamentale Einsamkeit als Teil des menschlichen Wesens aus.

## Kôji Fukada

Schon von Beginn weg kündigt sich das Unglück überdeutlich an. Zu Beinahe-Wortlosigkeit erstarrt, frühstückt die Kleinfamilie in der penibel ordentlichen, pastellfarbenen Essküche am penibel gedeckten Tisch, und die Tochter erzählt ihren Eltern von einer Spinnenart, bei der die Kinder kurz nach der Geburt ihre Mutter verspeisen. Die Mutter ist schockiert, der Vater schweigt teilnahmslos, das Metronom auf dem Harmonium tickt beharrlich in die Stille hinein, die zum Bersten voll ist mit Spannung.

In die offensichtlich unheile, scheinbar hermetisch geschlossene Welt dieser Dreierkonstellation tritt nun plötzlich ein Fremder, der sich bald als gar nicht so fremd entpuppt, sondern ein alter Bekannter des Vaters ist. Dieser nimmt ihn denn sogleich als Aushilfe in seinem Geschäft auf und sogar als Gast im eigenen Haus. Dadurch entsteht eine unmittelbare Nähe zu allen Familienmitgliedern, die das Dreiergefüge ins Wanken bringt. Während Akie, die überkorrekte Ehefrau, sich immer mehr für den Fremden erwärmt und sich ihm öffnet, bleibt Toshio, der Mann, seltsam verschlossen: Er ist der eigentliche Fremde in dieser Erzählung, denn seine Vergangenheit birgt dunkle Seiten, von denen nur der Fremde weiss, und die sein privates Lebenskonstrukt zu sprengen drohen.

Kôji Fukadas Psychothriller *Harmonium* ist zu Beginn ganz im typischen Stil zeitgenössischer japanischer Arthouse-Filme seit den Neunzigerjahren gehalten. Sorgsamst durchkomponierte Bilder sind ganz aufs Wesentliche reduziert, Licht und Farbe sind

sauber und klar. Nichts ist an der Erzählung zu viel, sie wirkt ausgespart wie ein klassisches, mit treffenden Pinselstrichen gemaltes Tuschebild – und wird deshalb, wie dieses, so absehbar, dass man sich fragt, ob das Ganze denn bereits als Metareflexion, als Studie zu einer bestimmten Stilrichtung gemeint ist.

Das Verhalten der Figuren lässt das Ehe- und Familiengefüge immer mehr bröckeln. Die Deckenlampen werfen immer dunklere Schatten in die Wohnräume, und eine überdeutliche Farbsymbolik kündigt das drohende Unheil mit leuchtend roten Flecken an. Kein Zweifel: Es kommt nicht gut, und so deutlich arbeitet der Film darauf hin, dass man sich als Schreibende hier kaum des Spoilervorwurfs erwehren müsste. Im Gegenteil: Die Absehbarkeit der Katastrophe wirkt je länger, desto stärker kalkuliert, ein erzählerisches und formales Spiel, das der Regisseur mit dem Publikum treibt.

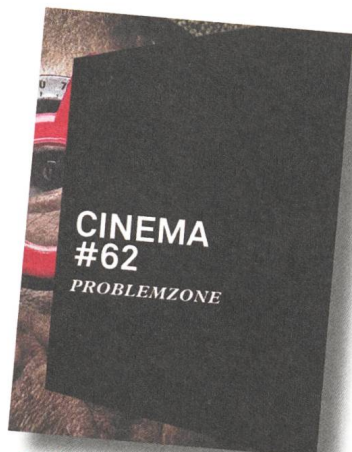
Das Böse aus vergangenen Taten Toshios kehrt unerbittlich wieder und verlangt nach Vergeltung. Wie oft im japanischen Film ist es hier an die Yakuza, eine kriminelle Untergrundorganisation, gebunden, die zum symbolischen Träger des ultimativ Bösen und der gesellschaftlichen Schattenseiten stilisiert wird. So hat das absolute Böse seine eigene brutale Logik; Gewalt zieht Rache, also erneute Gewalt, nach sich und kann nicht überwunden werden.

Eigentlich spannend wird *Harmonium*, nachdem das Unglück tatsächlich eingetreten ist und der Film hier nicht aufhört, sondern noch lange weitergeht. Was geschieht danach? Wie sieht das Leben nach der Familienkatastrophe aus? Hier öffnet sich die bisher starre, formal strenge Erzählung. Die Figuren werden psychologisch vielschichtiger und beginnen einen zu berühren. Das Geschehen wird weniger eindeutig und somit verwirrender. Auch die Bilder werden offener, die Handlung verlagert sich aus den engen Innenräumen hinaus in die Natur, aus der Stadt aufs Land. Kameraführung, Licht und Farben lassen die stilisierte Künstlichkeit der ersten Filmhälfte hinter sich zurück und nehmen einen in Grau- und Brauntönen gehaltenen Realismus an, der mit den kalten Tönen des Filmbeginns kontrastiert.

Und aus dem Sinnen nach Rache und dem Bussetun des Ehepaars scheint öfters die Frage auf, ob man nicht einfach verzeihen soll, damit das Leiden aller und das Verhaftetsein in Vergangenem doch endlich ein Ende hat. So entwickelt der Film eine ethische Thematik, die zusätzliche Überraschung in die neuen Wendungen der Handlung bringt. Spätestens hier wird *Harmonium* zu einer interessanten Weiterentwicklung des mittlerweile historischen Yakuza-Thriller-Genres, das Brutalität und gesellschaftlichen Pessimismus als fest gegeben und alles bestimmend setzt. *Nathalie Böhler*

→ **Regie, Buch, Schnitt:** Kôji Fukada; **Kamera:** Kenichi Negishi; **Ausstattung:** Kensuke Suzuki; **Kostüme:** Keiko Murashima; **Musik:** Hiroyuki Onogawa. **Darsteller (Rolle):** Tadanobu Asano (Yasaka), Mariko Tsutsui (Akié), Kanji Furutachi (Toshio), Taiga (Takashi), Momone Shinokawa (Hotaru, klein), Kana Mahiro (Hotaru, jugendlich). **Produktion:** Comme des Cinémas, Nagoya Broadcasting Network, MAM Film. Japan, Frankreich 2015. **Dauer:** 118 Min. **CH-Verleih:** Xenix Filmdistribution



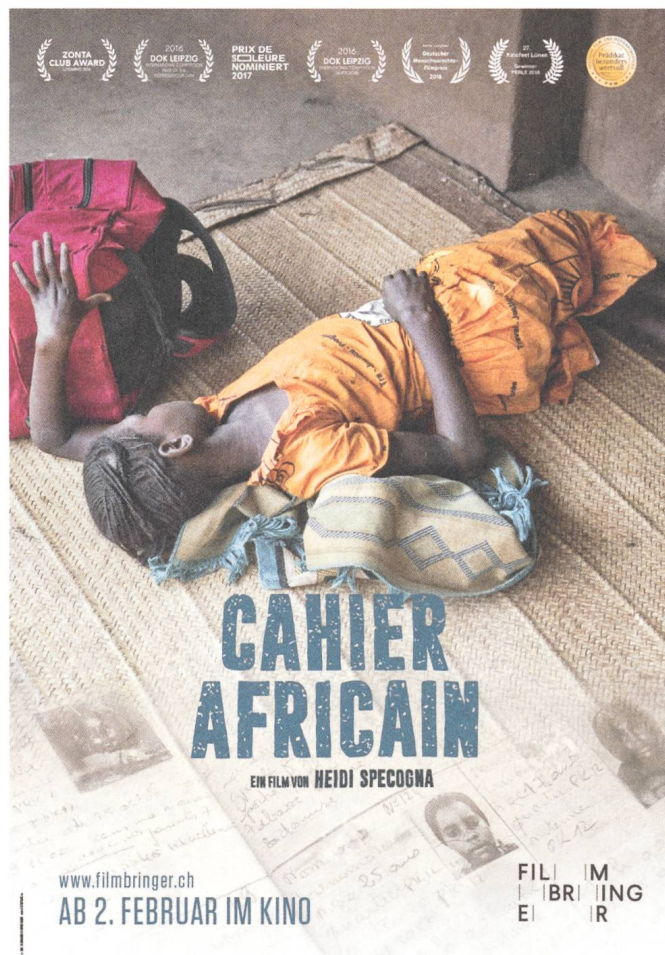


## Problemzonen als cineastische Heraus- forderung

**Problemzonen** tun sich im Kino des Öfteren auf. Sie dienen als Motivation und Antrieb, etwa in Filmen, die sich den **Konflikten** einer geografischen oder soziokulturellen Umgebung widmen, oder in solchen, die problematischen Konstellationen zwischenmenschlicher **Beziehungen** auf den Grund gehen. Dabei scheint jedes Kinogenre mit einem eigenen Set an traditionellen Problemfeldern ausgestattet zu sein. Wieder mit einem **Schwerpunkt zum Schweizer Film**.

Cinema 62 | **Problemzone** | 216 S. | Pb. | zahlr. Abb. |  
€ 25,00 | CHF 19,90 | ISBN 978-3-89472-613-3

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



## 41. SCHWEIZER JUGENDFILMTAGE Festival Ciné Jeunesse Suisse



15.-19. MÄRZ 2017

Hauptsponsorin  
 Zürcher  
Kantonalbank

Medienpartnerin  
 SRG SSR

Theater der Künste  
Kino Xenix – Zürich  
[jugendfilmtage.ch](http://jugendfilmtage.ch)



# Jean Ziegler – l'optimisme de la volonté



Nicolas Wadimoffs liebevolles Porträt des unheilbar optimistischen Kämpfers für Menschenrechte ist gleichwohl kritisch wie empathisch.

## Nicolas Wadimoff

In einem soeben veröffentlichten Ranking der wichtigsten Denker erklärt das Gottlieb-Duttweiler-Institut den streitbaren Soziologen zum einflussreichsten Schweizer. Verdienterweise. Seit Jahrzehnten setzt sich der emeritierte Professor, SP-Nationalrat und Uno-Sonderberichterstatler Jean Ziegler für die Armen dieser Welt ein. Dabei wurde er wiederholt wegen Verleumdung vor Gericht gezerrt – von Banken, Unternehmen oder Politikern: etwa dem malischen Staatspräsidenten Moussa Traoré, den er als «Kleptokraten», oder dem chilenischen Diktator Augusto Pinochet, den er als «Faschisten» bezeichnet hatte. Daraus folgende Schadenersatzforderungen trieben ihn an den Rand des Ruins. Sein Elan blieb ungebrochen.

Der Westschweizer Nicolas Wadimoff erweist dem Globalisierungskritiker in seinem Film Reverenz: weniger geleitet von «kritischer Distanz als von kritischer Empathie», wie Wadimoff schreibt und damit präzise den Ton seines Porträts trifft. Im Schnelldurchlauf erfahren wir den frühen Werdegang des Menschenrechtsaktivisten: Als Sohn eines Amtsrichters 1934 im Berner Oberland geboren, brach Ziegler mit seiner Herkunft, ging nach Paris, wo er mit Sartre und Beauvoir verkehrte, um sich dann in den Brennpunkten der Weltgeschichte zu engagieren: etwa im Kongo nach der Ermordung von Patrice Lumumba. Wegweisend war seine Begegnung mit Che Guevara: Ziegler arbeitete als Fahrer für die Uno in Genf und erzählt, wie er den kubanischen Revolutionär chauffierte, der

ihm auftrag, seinen Kampf künftig vom «Gehirn des Monsters» (dem Bankenzentrum Genf) aus zu führen. Was Ziegler befolgte.

Im Hier und Jetzt nimmt uns der Film mit durch Zieglers Wohnhaus, wo dieser seine Texte unter den Augen von Che, Neruda und Allende verfasst, deren Bilder in seinen drei (!) Büros hängen und die als sein Gewissen fungieren, wie er sagt. Wir sehen, wie er vor einer grossen Schar Anhänger eines G-7-Gegengipfels in München auftritt. Und wir begleiten ihn auf einer Reise nach Kuba, wobei sein eifrig verfochtener «Optimismus des Willens» (Antonio Gramsci) nachklingt. Ziegler geriet aber auch verschiedentlich in die Kritik der Linken – nämlich wenn er sich zu spät von «Revolutionären» abwandte, die sich längst in Diktatoren verwandelt hatten – seien es Gaddafi oder Mugabe oder Fidel Castro. So preist Ziegler die Vorzüge der kubanischen Revolution – unbeirrt von der Misere und der Resignation des Volks. Er streift durch die fruchtbaren Felder von Viñales und lobt die Vorzüge der Kooperativen ebenso wie das von der staatlichen Propaganda aufgestellte Schild «Vertrauen ist gut, Kontrolle ist besser» (Lenin). Er rechtfertigt die fehlende Presse- und Meinungsfreiheit als «notwendige Massnahmen gegen die Feinde der Revolution». Und als er ausgerechnet in Kuba einen Zusammenbruch erleidet, lobt Ziegler den revolutionären Geist einer ihn behandelnden Krankenschwester, die für drei Jahre in die arabischen Länder reist (um die armen Arbeiter zu versorgen, wie Ziegler für sich ergänzt). Dabei ignorierend, dass Kuba in der Not daraus ein staatstragendes Geschäft gemacht hat und sein medizinisches Personal in befreundete Länder verdingt, um die Einnahmen zu kassieren ...

Wadimoff gelingt mit Jean Ziegler eine Würdigung des engagierten Zeitgenossen, nicht ohne dessen Dogmatismus kritisch zu hinterfragen. Wie schon damals, als Wadimoff kurzzeitig bei Ziegler studierte, bevor er sich dem Film zuwandte und ein durchgehend von politischem Engagement geprägtes Œuvre schuf – sei es mit *Clandestins* (1997) über den Überlebenskampf illegaler Migranten, *L'accord* (2005) über einen Friedensplan für Israel/Palästina, der in die «Genfer Initiative» mündete, oder *Opération Libertad* (2012), dem Porträt einer revolutionären Splittergruppe.

Bereits 82-jährig, meint Ziegler – zwischen ernst und augenzwinkernd –, dass er versuche, dem Tod zu «entkommen». Zwar schreibe er viel, aber keine Memoiren – um «das Ende nicht herbeizuschreiben». Und er zeigt sich zwar bewundernd, aber auch etwas widerstrebend gegenüber seiner Frau, die ihn, wie er sagt, immer wieder auf den Boden der Realität – und damit der Zeitlichkeit – zurückhole. Denn schliesslich: Sein Wille ist stark, sein Optimismus ungebrochen. Und das ist gut so, hat sich doch der Kampf für eine bessere Welt nicht einmal ansatzweise seinem Ziel genähert.

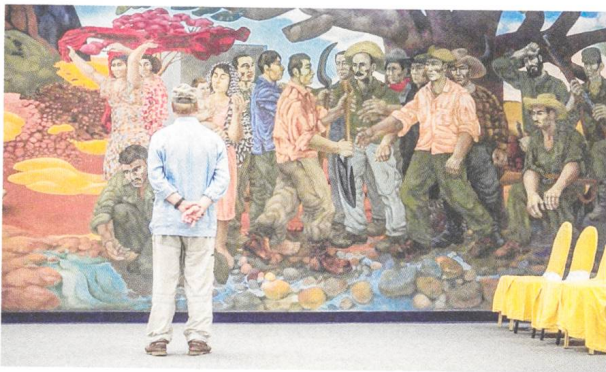
Doris Senn

→ Regie: Nicolas Wadimoff; Buch: Nicolas Wadimoff, Emmanuel Gétaz; Kamera: Camille Gottagnoud, Joseph Aredy; Schnitt: Karine Sudane; Ton: Carlos Ibanez Diaz; Musik: Bill Laswell, Denis Séchaud. Produktion: Dreampixies, RTS; Emmanuel Gétaz. Schweiz 2016. Dauer: 92 Min. CH-Verleih: Frenetic Films





Jean Ziegler Unermüdlicher Kämpfer



Jean Ziegler Kuba



Cahier africain Gegen die Gewalt



Cahier africain Zentralafrika: «Immer ist hier Krieg»



# Cahier africain



«Das ist der Grund, warum wir diese Arbeit machen. Das ist mit einem starken Glauben verbunden, dass Dokumentarfilm eine Kraft hat und in der Lage ist, zu einer Einschätzung beizutragen, aufzurütteln und zu mobilisieren.»  
Heidi Specogna

## Heidi Specogna

Am Anfang steht die Suche nach der Form. Material, das über sieben Jahre der Recherche und des Filmens entstanden ist, muss sortiert, in Form gebracht werden. Das gilt im Kleinen wie im Grossen. Gleich zu Beginn des Films kommt ein Mitarbeiter des internationalen Strafgerichtshofs in die Zentralafrikanische Republik gereist, um dort ein Beweisstück für den Prozess gegen den kongolesischen Politiker Jean-Pierre Bemba in Den Haag zu sichern. Es handelt sich um das titelgebende Cahier, um ein Schulheft, in dem die Opfer kongolesischer Söldner ihre Aussagen und Fotos gesammelt haben. Aussen ist das Heft mit dem Bild eines gelben Sportwagens bedruckt, innen reihen sich handgeschriebene Berichte über Vergewaltigungen, Verstümmelungen und Morde dicht hintereinander. Das Gesicht des Gesandten aus Den Haag sehen wir nicht, dafür die einzelnen Schritte der Beweissicherung. Das Heft gleitet in eine Folie, dann in ein Paket, dieses wird in einen Rucksack gepackt und der wiederum wird doppelt verschlossen und gesichert, mit Drahtseil und Zahlenschloss – eine Montagesequenz wie in einem Agententhiller, eine Sequenz, die in eine Form gefunden hat. Die Form im Kleinen meint das Bauprinzip des Films als ganzen: Mit 120 Minuten Länge und gegliedert in drei Kapitel entfaltet er sich im epischen Format mit zielsicherem Zulauf auf einen Abschluss, das heisst auf eine mehr als ikonische Schlusseinstellung.

Mit der sauberen Formatierung geht die Klärung der Perspektive einher. Heidi Specognas Film,

der mit Ausdauer und Aufdeckungswillen vom Leben junger Frauen berichtet und erzählt, von einem Mädchen, dem das Bein zerschossen wurde, oder einer Frau, deren Tochter in einer Vergewaltigung gezeugt wurde, will – und das wirkt doch etwas befremdlich – auch ein Film über Heidi Specogna sein, über ihre Ausdauer und ihren Aufdeckungswillen: «Dieses Heft hat mich nicht mehr losgelassen», heisst es aus dem Off ganz zu Beginn des Films. Immer wieder dringt von aussen diese weibliche Erzählstimme ins Bild, immer wieder sucht *Cahier africain* nach diesem stabilen Ich, das den Blick auf die Welt freigibt. Nicht, dass jede Subjektivität grundsätzlich aus dem Dokumentarismus hinausgerechnet werden sollte, aber bei Specogna nimmt sie eine Gestalt an, die durchaus fraglich ist. Das hat zum einen mit der Sprachmelodie zu tun, in der sich Andächtigkeit mit nüchterner Berichterstattung mischt und die, je nüchterner sie sich in der Andacht gibt, einer Betroffenheitsrhetorik bedrohlich nahe kommt, von der dann wirklich nicht mehr klar ist, was sie eigentlich leistet, ausser dass sich durch sie ein leidendes Ich selbst kommuniziert.

Das hat aber, mehr noch, mit einer zweiten und ebenso zentralen Bewegung dieses Films zu tun. Zweimal sehen wir Aufnahmen von Leichen. Beide Szenen stehen in diesem Film wie riesige Massivholzschränke in einer viel zu engen Kammer. Nicht etwa weil hier ein Tabu zugunsten einer aufklärerischen Drastik überschritten würde, sondern weil die Kamera in diesen Szenen von einer seltsamen Obsession durchwirkt ist. Wir sehen Leichen am Strassenrand, Menschen stehen mit einigem Abstand von ihnen entfernt, nur die Kamera nähert sich ihnen. Sie umkreist die toten Körper, sucht nach ihren Wunden, richtet den Blick auf einen durchschossenen Kopf, auf die innere Körpermasse, die auf die Erde quoll, wo sie gerann. Es sind unerträgliche Bilder. Aber es sind eben auch Bilder, die zudem die sehende, obsessive, zeigende, leidende, in einem höchst seltsamen Sinn für uns leidende, für uns ertragende Subjektivität ausweisen. «Siehe, ich zeige dir das Leid!» Das primäre Charakteristikum dieser Bilder ist die deiktische Operation, die sie hervorbringt, ihr Inhalt besteht dann nicht mehr unabhängig davon; bevor man Leid sagt, sagt man Ich.

Mit der Formstrenge und der Perspektive entstehen gewaltige Dissonanzen im dokumentarischen Ethos dieses Films. Wieso nimmt sich dieses Ich – wenn man will, kann man es westlich nennen – hier so wichtig? Warum posiert es derart unbescheiden im Rampenlicht? Diese Frage muss sich Specogna gefallen lassen, weil *Cahier africain* in einigen tatsächlich grossartigen Szenen genau solche perspektivischen Regimes in die Kritik nimmt. Einmal sehen wir die Dorfgemeinschaft in einer katholischen Kirche versammelt. Auf einer Leinwand verfolgen sie die Übertragung des Prozesses gegen Bemba in Den Haag. Danach ergreifen Einzelne das Wort, sprechen in die Gruppe, erheben Anklage. Aber wer hört sie dort? Die Leinwand ist ihnen gegenüber taub. Es braucht nicht mehr als solche unkommentierten Szenen; in ihnen wird die ganze Asymmetrie von Weltverhältnissen offenbar.



Wenige Sekunden dieses Films finden in Berlin statt. Wir sehen Arlette, die dort operiert wird, aus dem Fenster der Charité blicken. Sie schaut in das ihr völlig Fremde, auf eine Häuserfassade, ein Strassenschild, einen diesigen Himmel. Es hätte in dieser Szene der Kommentierung nicht bedurft, um diese wenigen Filmsekunden, in denen einmal westliche Strukturen in einen zweistündigen Film förmlich einbrechen, als radikalen Fremdkörper auszuweisen. Der Film findet in Arlettes Perspektive, ohne sie sich anzumassen, interessiert sich für ihren Blick, ohne ihn zu absorbieren.

Diese beiden Bewegungen machen **Cahier africain** am Ende zu einem seltsam schizophrenen Gebilde, zu einem Film, der seiner eigenen Klugheit und Präzision misstraut und der mit einem völlig sinnwidrigen Handgriff so viel messerscharfe Subtilität in die viel zu engen Gefässe der Form und der Autorenperspektive stopft.

Lukas Stern

→ **Regie, Buch:** Heidi Specogna; **Kamera:** Johann Feindt, Thomas Keller; **Schnitt:** Kaya Inan; **Erzählstimmen:** Salena Godden, deutsche Version: Eva Mattes; **Musik:** Peter Scherer, Christian Halten. **Produktion:** PS Film, Filmpunkt; Peter Spoerri, Stefan Tolz. Schweiz, Deutschland 2016. **Dauer:** 119 Min. **CH-Verleih:** Filmbringer Distribution

# Neruda



«And I can tell you right now that I have no idea who he was because he's ungrabbable, impossible to put in a box.»  
Pablo Larraín

## Pablo Larraín

Leopold von Ranke hat es als Aufgabe der Geschichtsschreibung formuliert, dass sie herausfinden soll, «wie es eigentlich gewesen ist». Ein Unterfangen, das selbst bei Ereignissen jüngsten Datums auch von akademischen Historikern kaum geleistet werden kann bei ihrer nicht wegzudiskutierenden individuellen Interessenlage und weltanschaulichen Bindung. So mögen künstlerisch orientierte Phantasien bei der literarischen oder visuellen Gestaltung von historischen Ereignissen oder Porträtierung politisch agierender Menschen gerade die Essenz ins Licht rücken, die kaum beweisbar ist, aber Phantasien beschäftigt.

Der 1976 in Santiago geborene chilenische Regisseur Pablo Larraín hat eine solche individuelle Sichtweise eines Lebensabschnitts Nerudas zu zeichnen versucht, die nicht biografisch erscheinen will. Ja, die Dramaturgie und Ästhetik seines Films macht von vornherein klar, dass er nicht abgehoben distanziert einen Literatur-Nobelpreisträger in die Klammer einer Lebensbeschreibung pressen möchte. Schon die Sequenz zu Beginn will nicht den politischen Streit völlig gegensätzlicher Gegner heroisch stilisieren. Der Streit bricht en passant zwischen dem Stalin-Anhänger und Senator Pablo Neruda und seinen rechten Widersachern in einem Pissoir aus, das auf den ersten Blick eher wie ein Vorraum eines Salons erscheint. Eine Auseinandersetzung in einem solchen Raum als Einführung kann nicht mehr in eine abgehobene geschichtliche Sichtweise münden. Der Filmtitel **Neruda** verliert sein biografisches Flair und appelliert an die Zuschauer, in der Folge keine Heldensaga zu erwarten. Denn wir würden ganz schön düpiert, wenn das Bildungsverlangen die Oberhand bekäme.

Das Spiel kann beginnen, von dem Larraín meint (in einem Interview mit der «New York Times»): «Believe me, I read four biographies, I read his autobiography; it's a beautiful book. I talked to people who met him, I read hundreds of essays on his life and I made a movie that's called **Neruda**. And I can tell you right now that I have no idea who he was because he's ungrabbable, impossible to put in a box. So, once you understand that, it gives you a lot of freedom, and that's why we say that this is a Nerudian movie because for us – in my country and in our language – Neruda was a man who created a cosmos that is so complex and deep.»

1945 wird Neruda Senator auf der Liste der kommunistischen Partei Chiles und stimmt für Präsidentschaftsanwärter González Videla, der sich aber nach seiner Wahl zum diktatorischen Herrscher entwickelt und von Neruda immer heftiger kritisiert wird. Videla erlässt ein Gesetz zur Verteidigung der Demokratie, das über 25 000 Menschen ihrer Rechte beraubt. Kurze Einstellungen zeigen, wie Oppositionelle in Konzentrationslager gepfercht werden, und lassen einen Blick auf Pinochet als Lagerleiter werfen. Auch Neruda soll verhaftet werden. Aber der Film wird in vielen Einstellungen und Sequenzen, manchmal in Bildeinschüben, die wie Gedankenblitze oder Rückblenden wirken, die Flucht zum Kern des Geschehens machen. Und eine differenzierte Wechselrede wird die Handlung begleiten: Nerudas Dialog mit den Handelnden, die Stimme des Erzählers und die Einlassungen einer Figur, die wie eine



literarische Erfindung Nerudas neu die Szene betritt und als zweiter Hauptakteur agiert: der Geheimdienst-inspektor Oscar Peluchonneau, abkommandiert zur Ergreifung des Dichters. Er sieht sich als illegitimen Sohn eines berühmten Polizeichefs und einer Prostituierten, wird aber auch «halb als Trottel, halb als Idiot» wahrgenommen. Er liebt Detektivgeschichten und hat als Nerudas Gegenspieler dessen Flucht zu begleiten. Seine meist aberwitzigen Aktionen treiben die Geschichte voran, bis Neruda nach Argentinien entkommen kann, um nach Paris ins Exil zu gehen, wo ihn sein Parteifreund Picasso der feinen intellektuellen Gesellschaft präsentieren wird.

Larraín und sein Autor *Guillermo Calderón* gestalten diesen Peluchonneau wie eine literarische Figur, die Nerudas Eingebungen entsprungen scheint. Sie soll die Flucht des Dichters und seiner aristokratischen zweiten Frau Delia in ein bewundernswertes Licht rücken. Dieses Entkommen mithilfe seiner Freunde und Genossen und mit Unterstützung seiner vielen Verehrer, die ihm immer wieder grosszügigen Unterschlupf bieten, wirkt bisweilen wie eine Mischung von Moritat, Ballade und opernhafem Geschehen. Wer dabei die Arien vermisst, wird mit den pathetischen, eigenwilligen Rezitationen von Nerudas Gedichten belohnt. Die Musik von *Federico Jusid* mit Anleihen bei Penderecki, Grieg oder Ives unterstreicht diese Anmutung.

Wenn die Farben manchmal zu einem schleierhaften lila Touch wechseln, ergibt das einen zusätzlichen künstlichen Charakter, um die Handlung nicht missverständlich als realistisch erscheinen zu lassen. Eine eindrückliche Präsenz, mimetisch und körperlich, zeichnet den Neruda-Darsteller *Luis Gnecco* aus, der neben dem politischen Engagement die Liebe zu Champagner, gutem Essen und Prostituierten eindrücklich zu präsentieren weiss. Gesellschaftliches Engagement ist kombiniert mit Witz und Pathos. «That's also why we decide to focus on the poems that have rage and fury, that combine politics and ideology with poetry. To create this absurdity somehow, this nonrealistic space.» Eine einfache Anhängerin wird Neruda fragen, nachdem sie zu ihm, der mit Freunden reichlich tafelt, vorgedrungen ist: «Werden wir im Kommunismus so sein wie du oder wie ich?» «Wie ich», ist seine Antwort. Er versteht es, keinerlei Zweifel an seiner Moral aufkommen zu lassen und sich seinen wenig begüterten Parteifreunden als das Mass vorzustellen, an dem die Welt des Sozialismus gemessen wird.

Kein Widerspruch zu dem, was Neruda in seinen Memoiren («Ich bekenne, ich habe gelebt») über sich urteilt: «Wir Dichter haben das Recht, glücklich zu sein, denn wir sind unseren Völkern und dem Kampf um ihr Glück eng verbunden.»

Erwin Schaar

→ **Regie:** Pablo Larraín; **Buch:** Guillermo Calderón; **Kamera:** Sergio Armstrong; **Schnitt:** Hervé Schneid; **Musik:** Federico Jusid. **Darsteller (Rolle):** Luis Gnecco (Pablo Neruda), Gael García Bernal (Oscar Peluchonneau), Alfredo Castro (Gabriel González Videla), Alejandro Goic (Jorge Bellet). Produktion: Funny Balloons. Chile 2016. **Dauer:** 108 Min. **CH-Verleih:** Filmcoopi Zürich

# Loving



Loving ist nicht nur ein Liebesfilm, sondern auch ein wunderbar stiller Versuch eines Oscar-tauglichen Geschichtsfilms über ein Paar, das im Bundesstaat Virginia wegen unterschiedlicher Hautfarbe nicht heiraten darf und es trotzdem tut.

## Jeff Nichols

Er habe gute Neuigkeiten, teilt der Anwalt Bernie Cohen seinen Klienten Richard und Mildred Loving mit, einem Ehepaar, das er in einer Rechtssache gegen den amerikanischen Bundesstaat Virginia vertritt: «Der Supreme Court hat beschlossen, Ihren Fall anzunehmen.» Schon an der Art, wie Cohen, ein liberaler Aktivist, der für die American Civil Liberties Union arbeitet, die Worte «Supreme Court» ausspricht, erkennt man die Bedeutung, die er diesem Ereignis beimisst: Es geht ihm bei seinem Engagement für die Lovings nicht darum, eine einzelne, lokale Ungerechtigkeit zu beseitigen, sondern darum, Geschichte zu machen, Teil einer gesellschaftlichen Umwälzung zu werden. Die Ungerechtigkeit besteht darin, dass Virginia aufgrund der unterschiedlichen Ethnizitäten der Eheleute die Heiratsurkunde der Lovings nicht anerkennt. Die gesellschaftliche Umwälzung ist die US-amerikanische Bürgerrechtsbewegung der Sechziger, zu deren unfreiwilligen Helden die Lovings durch jenes folgenreiche Urteil des Obersten Gerichtshofs wurden, dem Cohen erwartungsvoll entgegenblickt.

Aber vorerst reagieren Cohens Gesprächspartner anders, als er es sich erwartet haben dürfte: Mildred Loving, eine Hausfrau halb schwarzer, halb indianischer Abstammung, lächelt erfreut, aber schüchtern, Richard Loving, ein weisser Bauarbeiter, senkt den Kopf, ohne eine Miene zu verziehen. Die staatsbürgerliche Emphase des Anwalts ist ihnen fremd, aus der Perspektive einer Working-Class-Familie in den Südstaaten ist der oberste Gerichtshof weit weg und hat





**Neruda** Gael García Bernal als Oscar Peluchonneau



**Loving** Mildred und Richard machen ungewollt Geschichte



**Loving** Joel Edgerton und Ruth Negga



nichts mit ihrem Leben zu tun. Als sie gefragt werden, ob sie bei der Anhörung anwesend sein möchten, lehnt Mike Loving sofort und bestimmt ab.

Eine Szene, in der die kulturelle Kluft geradezu mustergültig aufscheint, die die urban geprägten Regionen der US-amerikanischen Ost- und Westküste vom ländlich geprägten grossen Rest des Landes trennt und die nach der jüngsten Präsidentschaftswahl durch mehr oder weniger alle Zeitungskommentarspalten weltweit spukte. Eine Szene auch, die gerade deshalb nur zu leicht platt und aufdringlich hätte wirken können; schliesslich gibt es im Kino kaum etwas Ärgerlicheres als verfilmte Zeitungskommentare. Dass sie in diesem Fall trotzdem funktioniert, hat vielleicht damit zu tun, dass sich der ganze Film zu der politischen und historischen Dimension seiner Erzählung ähnlich verhält wie die Lovings zu den grossen, universellen Fragen, die die Bürgerrechtsbewegungen der Sechziger umtrieben.

Die Lovings wollen im Amerika der Sechziger nur ein gewöhnliches Leben führen, wie Millionen andere Familien auch, sie wollen als Mann und Frau in einem eigenen Haus unweit ihres Heimatorts leben und dort ihre drei Kinder grossziehen. Der juristische Kampf und damit auch die Ziele und Ideale der Bürgerrechtsbewegung werden von aussen an sie herangetragen, von den Verhältnissen, für die sie nichts können. Genauso hat man über weite Strecken den Eindruck, dass Jeff Nichols eigentlich nur eine unspektakuläre Episode aus dem Leben einer zum grossen Teil schwarzen Südstaatencommunity erzählen möchte. Und dass dem Film alles, was an ihm nach Themenkino und Aufarbeitung nationalhistorischer Traumata ausschaut, letztlich äusserlich ist. Nicht nur die Lovings bleiben dem Supreme Court fern, auch **Loving** konzentriert sich ganz auf die beiden Hauptfiguren, bleibt bei ihnen und in ihrer Erfahrungswelt, während andernorts Geschichte gemacht wird.

Damit passt sich der Film wunderbar ein in Nichols' noch schmales Werk, das sich zum einen konsequent an den im amerikanischen Kino nach wie vor unterrepräsentierten Texturen der Südstaaten abarbeitet; und das zum anderen von einem eigenartigen Understatement geprägt ist: Wenn er seinen schönen, altmodischen Science-Fiction-Abenteuerfilm **Midnight Special** zuletzt wie eine kleinformatigere, aber auch sorgfältiger und vor allem psychologisch feinfühligere ausgearbeitete Version jener Special-Effects-Blockbuster angelegt hatte, die Sommer für Sommer in die Multiplexe gespült werden, dann ist **Loving** nun Nichols' Versuch, einen Oscar-tauglichen Historienfilm ohne aufdringliche Relevanzbehauptungen und melodramatische Effekthascherei zu inszenieren.

Visuell orientiert sich **Loving**, wie schon Nichols' Erstling **Shotgun Stories**, recht deutlich am Frühwerk Terrence Malicks. Insbesondere Einstellungen, die isolierte Figuren in cinemascopebreiten Landschaftspanoramen platzieren, könnten leicht in hohlen pastoralen Pomp umkippen. Glücklicherweise balanciert Nichols sie mit zahlreichen kleinen Beobachtungen und szenischen Miniaturen aus, die eine erst einmal nicht unbedingt konfliktreiche, sondern ganz im

Gegenteil ländlich entschleunigte Alltagswelt auffallen. Nachdem Richard ihr den Heiratsantrag gemacht hat, läuft Mildred aufgeregt durch einen Wald zu ihrer Schwester und fällt ihr, halb lachend, halb weinend, um den Hals. Die Männer dagegen kommen auf die anstehende Hochzeit zu sprechen, während sie an einem Auto herumschrauben; kein Wort zu viel, kein Augenkontakt, alle Aufmerksamkeit gilt der Maschine. Vor der Scheune, in der sie arbeiten, rennen Hühner durchs Gras.

Später müssen die Lovings nach Chicago ziehen, um sich vor dem institutionellen Rassismus ihres Heimatstaats in Sicherheit zu bringen. Wo andere Regisseure das Leben in einem von Schwarzen bewohnten Grossstadtviertel unweigerlich als Ghetto-Albtraum inszeniert hätten, bleibt Nichols seinem ruhigen, unaufgeregten Rhythmus treu und beschränkt sich darauf, zu zeigen, wie zwei Menschen sich plötzlich bei jeder Bewegung fremd fühlen. Allein schon, dass man im verdichteten Leben der Grossstadt auf der eigenen Veranda immer schon den Blicken der Nachbarn ausgesetzt ist, setzt den Neuankömmlingen zu.

Angesichts des Titels wenig überraschend ist **Loving** bei all dem zuallererst ein Liebesfilm. Die gemeinsamen Szenen von Richard und Mildred sind insbesondere darin stark, wie sie Intimität als etwas zeigen, das erst hergestellt werden muss. Die Gespräche der beiden stocken oft, auch Blicke und Körpersprache sind durchaus nicht immer aufeinander abgestimmt. Schon in der Eingangsszene, in der Mildred Richard von ihrer Schwangerschaft erzählt, filmt Nichols zunächst zwei isolierte, einander abgewandte Gesichter, die sich erst nach ein paar weiteren Schnitten in einem gemeinsamen Bild vereint finden.

In diesem Sinn ist **Loving** weniger um ein historisches Gerichtsurteil herum aufgebaut als um eine historische Fotografie, die einst für eine «Life»-Homestory entstand und die ganz am Ende des Films auch im Original auftaucht: Richard Loving liegt lang ausgestreckt und etwas ungenau auf dem Sofa, den Kopf auf den Schooss seiner entspannt lächelnden Frau gebettet.

Lukas Foerster

→ **Regie, Buch:** Jeff Nichols; **Kamera:** Adam Stone; **Schnitt:** Julie Monroe; **Ausstattung:** Chad Keith; **Kostüme:** Erin Benach; **Musik:** David Wingo. **Darsteller (Rolle):** Ruth Negga (Mildred Loving), Joel Edgerton (Richard Loving), Will Dalton (Virgil), Nick Kroll (Bernie Cohen). **Produktion:** Big Beach, Raindog Films; Marc Turtletaub, Peter Saraf, Ged Doherty, Colin Firth. USA, Grossbritannien 2016. **Dauer:** 123 Min. **CH-Verleih:** Frenetic Films





#spirit  
#revelation  
#altitude  
#emotion

Festival International  
de Films de Fribourg

31<sup>e</sup>

31.03 > 08.04

2017

Programm & Tickets ab  
16.03.2017

#fiff17  
[www.fiff.ch](http://www.fiff.ch)

# Zaunkönig – Tagebuch einer Freundschaft



Mit nur 34 Jahren stirbt Martin Felix am exzessiven Drogenkonsum. Davor schreibt er fünfzehn Jahre lang intensiv Tagebuch. Die umfunktionierten Schulhefte werden für seinen Freund Ivo Zen zum Ausgangspunkt eines eigenen Tagebuchs: einer filmischen Reflexion über ihre Freundschaft.

## Ivo Zen

Hätte ich etwas tun können? Hätte ich den frühen Tod verhindern können? Eine Frage, die viele umtreibt, die Freunde viel zu früh verloren haben. So lotet Ivo Zen seine Beziehung zu seinem früh verstorbenen Freund Martin aus, vor allem im Dialog mit gemeinsamen Freunden: Wie war das damals? Er zeichnet die Stationen des mit der Normalität Ringenden nach. Martins Mutter ist die Erbin seiner Tagebücher, sie bestimmt, wer was lesen darf. 2013 hat sie Teile als Buch herausgegeben, damit ihr Sohn gelesen, «gesehen» wird. Und sie verweigert sich auch manchen Fragen, will zum Glück nicht wissen warum.

Sie und Martins Freunde lesen Auszüge aus den Tagebüchern. Es sind Fragmente einer verunglückten Suche nach Freiheit, Liebe und Freundschaft. Martin fehlt Halt. «Heb Di! Welch wunderbarer Ausdruck! Das Leben ist ein Juwel», schreibt er. Aber kann man sich selber Halt geben, fragt der Filmemacher. Ja, eigentlich schon, meint Martins Mutter.

Martin ist ein intelligenter, sensibler, unsicherer junger Mann, der gleichzeitig ein überhebliches Gefühl, besser als die anderen zu sein, mit sich herumträgt. Bloss nicht wie der Durchschnitt sein. Er ist der kleine, schlaue Zaunkönig, der mit List höher fliegen will als der Adler. Das Gefühl, etwas Besonderes zu sein, konkurriert aber mit der Unfähigkeit, die Füße auf den festen Boden zu kriegen. Er freut sich, endlich ein Freak zu sein, als er aus Amsterdam erfolgreich Haschisch nach Hause schmuggelt. Die Freunde – auch sie Ausenseiter, die sich über andere amüsieren – machen



mit, rauchen Haschisch, trinken Alkohol, flüchten aus der Enge der schulischen Anforderungen und des Bündner Tals. Die Welt der Erwachsenen in den frühen neunziger Jahren ist auf Norm, Funktionieren und Verantwortung begrenzt, sie lässt der jugendlichen Welt- und Weitsicht keinen Raum.

Während Martin sein Tagebuch schreibt, filmt Ivo Zen auf Super-8. Für beide ist es überlebenswichtig. Oft ist Martin der Protagonist von Ivos Filmen. Er torkelt benebelt durchs Bild, als sei er bereits in einer anderen Sphäre. Als er in einem frühen surrealistisch-existenzialistisch angelegten Kurzfilm nackt vom Sprungbrett in einen Pool springt und sich sichtlich unter Einfluss von Drogen am anderen Ende aus dem Wasser kämpft, wirken die profanen Anweisungen des Kameramanns – «usecho, usecho» –, als könnten sie ihn gar nicht erreichen. So weit weg scheint er sich von der Realität entfernt zu haben.

Es ist das Oszillieren zwischen der authentischen Suche nach dem verlorenen Freund im Hier und Jetzt und dem Abtauchen in eine frühere, abgehobenere Welt der Jugendlichen, die eine ergreifende Intimität entstehen lässt. Die ungelenk vorgelesenen Tagebucheinträge tragen zur emotionalen Glaubwürdigkeit bei. Die Musik und die zu einer Traumarchitektur montierten Super-8-Aufnahmen verdichten sich zur Stimmung einer ganzen Generation. In manchen Einstellungen erinnert Martin an Kurt Cobain: ein fragiler junger Mann mit feinen Gesichtszügen, der an seinen eigenen Ansprüchen leidet. Ihm fehlt eine Vision.

Zusammen mit einem alten Freund wandert der Filmemacher «ins Niemandland», zur Wasserscheide, wo das Wasser auf der einen Seite ins Mittelmeer fliesst, auf der anderen schliesslich die Nordsee erreicht. Es scheint ein treffendes Bild für Martins Abdriften in eine andere Welt. Während Martin immer mehr den Halt verliert, finden seine Freunde das Leben im Studium, im Filmemachen, in der Kunst oder Architektur.

Tereza Fischer

→ **Regie:** Ivo Zen; **Buch:** Ivo Zen, Hercli Bundi; **Schnitt:** Tania Stöcklin; **Kamera:** Ulrich Grossenbacher; **Ton:** Ivo Schläpfer, Mike Lawson; **Musik:** Ilja Komarov, Trixa Arnold. **Stimmen:** Flurin Giger (Martin), Henrik Zimmermann (Ivo), Kaleo La Belle (Ivo, englisch). **Produktion:** Mira Film; Hercli Bundi. Schweiz 2016. **Dauer:** 78 Min. **CH-Verleih:** Vinca Film

# Elle



Schwer zu sagen, ob Isabelle Hupperts Stöhnen zu Beginn des Films Lust oder Schmerz ausdrückt. Schwer zu sagen, ob Elle nur Thriller ist oder nicht doch auch eine schwarze Komödie.

# Paul Verhoeven

**Elle**, der neue Film von Paul Verhoeven, basierend auf Philippe Djians Roman «Oh ...», wird mit einer denkwürdigen Szene eröffnet. Michèle liegt auf dem Boden ihres Wohnzimmers, auf ihr ein schwarz gekleideter Mann mit Strumpfmütze, der sie vergewaltigt. Das alles sehen wir aus der Perspektive einer Katze, die unbeeindruckt zuschaut. In den Augen des Tiers wirkt die Szene auf seltsame Art neutral. Nachdem der Täter gegangen ist, steht Michèle dann auch einfach auf, räumt die Scherben weg. Sie sagt niemandem ein Wort. Es ist so, als sei nichts gewesen.

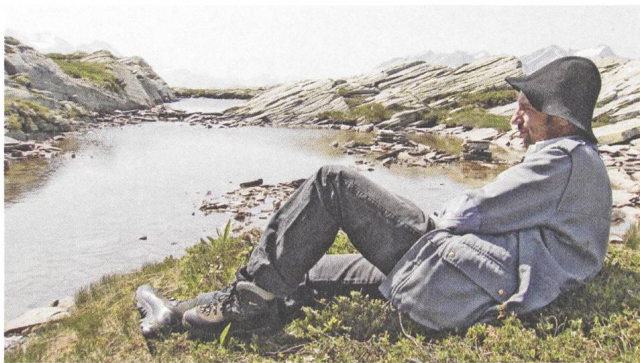
Diese Vergewaltigung war nicht ihre erste. Ihr Vater gelangte einst zu Berühmtheit, indem er eine Reihe von Kindern umbrachte. Damals ging auch ein Foto von ihr um die Welt, aufgenommen kurz nach dem Verbrechen, als sie ihm helfen musste, Dinge zu verbrennen: ein Kind, überzogen von Blut und Asche. Noch heute fauchen ihr manchmal Fremde «Mörderin» ins Gesicht. Michèle ist stigmatisiert durch dieses Bild, das sie ebenso zum Opfer wie zur Täterin macht. Als Chefin einer erfolgreichen Videospielfirma, die auf Monster, Sex und Splatter spezialisiert ist, lebt sie im wahrsten Sinn des Wortes vom Horror dieses Bildes. Sie lebt sogar gut davon. Sie ist wohlhabend.

Michèle wird noch etliche Schläge mehr eistenken in diesem Film. Aber sie lässt sie auch zu oder teilt sie aus. Die initiale Vergewaltigung wird zweimal in Flashbacks wiederholt; beim zweiten Mal stellt Michèle sich vor, wie sie den Angreifer umbringt, indem sie ihm einen spitzen Gegenstand in den Kopf hämmert.

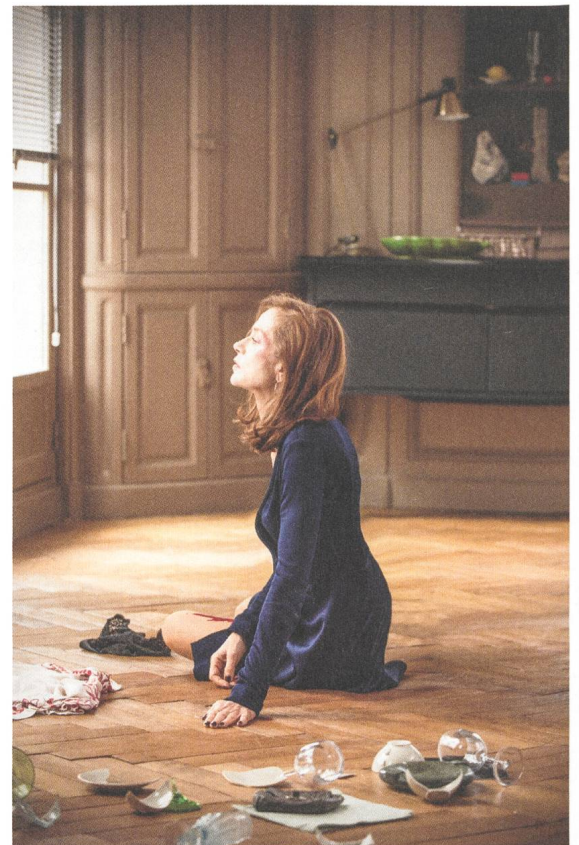




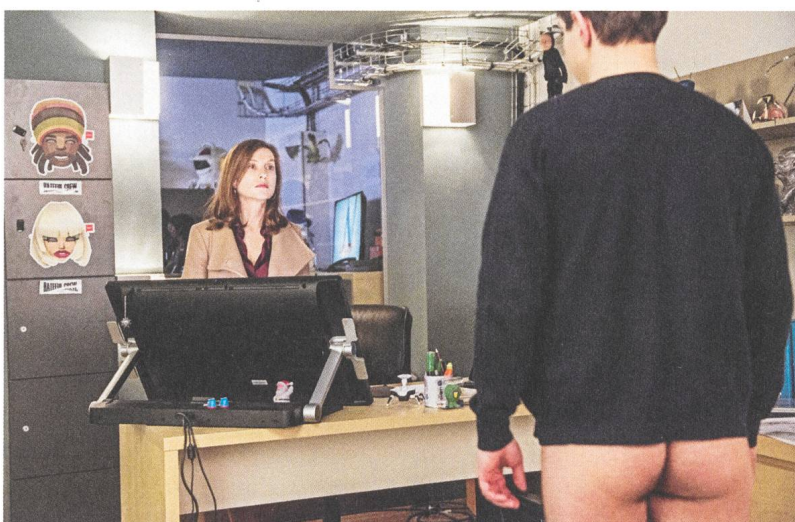
Zaunkönig Ivo Zen und Ivan Beer



Zaunkönig An der Wasserscheide



Elle Michèle will kein Opfer sein.



Elle «Wenn er mir gefällt, entlasse ich dich nicht.»



Die Vergewaltigung selbst wiederholt sich ebenfalls, wobei Michèle ihm beim ersten Mal mit einer Schere die Hand zersticht und sich beim zweiten Mal sogar auf die Sache einlässt. Auch die Arbeit ist ein Ort mehr oder weniger manifesten sexueller Gewalt: Die chauvinistischen Computernerds stellen sich vor, ihre Chefin wie eine Schabe zu zertreten, oder imaginieren sie als ein Opfer in einem ihrer Splattergames. Als sie einen ihrer Mitarbeiter dabei erwischt, zwingt sie ihn, die Hosen runterzulassen: «Wenn mir dein Schwanz gefällt, wirst du nicht gefeuert.» Wenn es um Männer geht, kennt sie wenig Gnade: Sie demoliert ihrem hilfsbereiten Exmann das Auto und verrät den Mann ihrer besten Freundin und Mitgeschäpftsführerin, mit dem sie eine Affäre hat.

So erscheint von Anfang an die Vergewaltigung in den Augen der Katze nicht als traumatischer Akt, sondern neutrales Ereignis in einem schon immer von Gewalt geprägten Leben. Michèle mag Opfer sein, wendet aber selbst Gewalt an, ohne je einen moralischen Vorsprung zu haben. Die (moralische) Debatte, ob das alles jetzt feministisch sei oder nicht, kann man sich schenken. Denn wir befinden uns im Kino von Paul Verhoeven.

Verhoevens Welt kannte stets nur ein einziges Gesetz: das Gesetz des Sichtbaren. Am klarsten formuliert ist dieses Gesetz in *Hollow Man* (2000): Der unsichtbar gewordene Mann hatte die voyeuristische Gier, besser zu sehen, ja alles zu sehen, was man sonst nicht konnte (Frauen in intimen Momenten zu beobachten), während an seinem eignen Körper Dinge transparent wurden, die man sonst nicht sehen konnte (alles unter der Haut: Muskeln, Blutbahnen et cetera). Es gibt keinen wirklich blinden Fleck in Verhoevens Kino, keine Tiefe, kein Bild hinter dem Bild. Darin unterscheidet er sich von einem Regisseur, dem er dennoch sehr ähnelt: Brian de Palma. Beide haben in der Nachfolge des Urvoyeurs Hitchcock einen ähnlichen Fetisch des «Bildes», das sie bis aufs Gerippe auspressen, während Verhoeven anders als De Palma damit kein Versteckspiel um eine verborgene Wahrheit betreibt. (Die Ausnahme wäre *Basic Instinct* (1992), wobei selbst hier die Frage, ob die Schriftstellerin eine Mörderin ist, eher die Lust und die Angst des Detectives deutlich macht, mehr vom anderen, seine andere, tödliche Seite sehen zu wollen). Auch in *Elle* zählt nur das Visuelle. Michèle verlangt von ihren Mitarbeitern, die orgiastischen Zuckungen einer Frau in einem der Spiele doch besser sichtbar zu machen. Das Sichtbare determiniert die Figuren, haftet von Geburt an an ihnen wie ihre Haut – wie jene von Michèles Enkel, der pikanterweise die schwarze Hautfarbe des Freundes ihres Sohns und seiner Freundin hat; wie das Foto, das einst von der kleinen Michèle aufgenommen wurde und seitdem ihr Leben bestimmt.

Da nun alles Oberfläche ist, zeigt Verhoeven, dass sich alle Oberflächen ähneln – ebenso wie die mit ihnen verbundene Moral. So wird im genialen *Starship Troopers* (1997) der Kampf der Zivilisation gegen die «Bugs» zur Satire auf den Faschismus, die unkorrupte Tänzerin in *Showgirls* (1995) muss ihre Konkurrentin doch irgendwann die Treppe runterstossen,

und in *Black Book* (2006) verliebt sich eine jüdische Undercoveragentin in einen SS-Mann, während der niederländische Widerstand keinen Deut besser ist als die Nazis.

Aber Verhoeven ist kein Relativist und Zyniker, sondern ein exzessiver Ironiker. Er denunziert nicht die Oberfläche (das ist etwas für Moralisten), sondern spielt mit ihr. Nur die Oberfläche zählt – aber diese wird selbst ironisiert und damit Exzess, physische Gewalt. Daher Verhoevens Interesse für Blut, Gedärm, Schmutz. Der Alienschleim in *Starship Troopers*, die Fäkalien in *Black Book*, all das sind Zeichen einer exzessiven Künstlichkeit des Bildes, aber auch einer exzessiven Ironie: Die Besudelung des Bildes erinnert an einen Rest des Wirklichen, und die letzte Bastion des Wirklichen bleibt stets der Körper. Wenn die Tänzerin in *Showgirls* mit einem Lorbeerkrantz gekürt wird und über der Widerstandskämpferin in *Black Book* ein Eimer Fäkalien ausgeleert wird, dann ist dies die Krönung eines Kinos, das nur die Oberfläche kennt, wie auch ein Exzess, durch den der Körper dieser entzogen wird und der moralischen Indifferenz Widerstand leistet.

Dieser Widerstand kannte bislang zwei Tendenzen: Die Körper der Männer in *Robocop* (1987), *Total Recall* (1990) und *Hollow Man* widerstanden den Maschinen, an die sie angeschlossen wurden; die Heroinnen in *Showgirls* und *Black Book* widerstanden der sozialen Brutalität um sie herum. *Elle* geht neue Wege, indem er beides komponiert. Inspiriert von Michèles Kinderfoto kopiert einer ihrer Mitarbeiter ihren Kopf auf den digitalen Avatar, schafft einen synthetischen Körper. Verhoevens *Mise en Scène* spielt dann mit ihr wie mit einer digitalen Figur in einem Computerspiel. Ihr Widerstand gilt damit nicht mehr dem Spektakel einer militarisierten Gesellschaft, des Showbusiness oder einer Welt des «Undercover», sondern der Sphäre des Bildes selbst, das heute personalisiert ist, unendlich real und unendlich manipulierbar, das uns durch Avatare ersetzt und gleichzeitig an uns klebt wie das alte Foto an Michèle. Dieses Bild bestimmt den Look des Films, der alle Oberflächen und moralischen Dispositionen eint und das Milieu bildet, das Michèle gefangen hält und sie Widerstand leisten lässt: Diffus schimmernd zwischen Milchglasweiss und dem Dampfgrau des Fells der Katze ist es ihr einziges Licht und ihr einziges Dunkel.

Philipp Stadelmaier

→ **Regie:** Paul Verhoeven; **Buch:** David Birke, nach dem Roman «Oh ...» von Philippe Djan; **Kamera:** Stéphane Fontaine; **Schnitt:** Job ter Burg; **Ausstattung:** Laurent Ott; **Kostüme:** Nathalie Raoul; **Musik:** Anne Dudley. **Darsteller (Rolle):** Isabelle Huppert (Michèle), Laurent Lafitte (Patrick), Anne Consigny (Anna), Charles Berling (Richard), Virginie Efira (Rebecca), Christian Berkel (Robert), Judith Magre (Irène). **Produktion:** SBS Productions, Twenty Twenty Vision Filmproduktion, France 2 Cinéma; Saïd Ben Saïd, Michel Merkt. Frankreich, Deutschland 2016. **Dauer:** 130 Min. **CH-Verleih:** Frenetic Films



52  
S  
19.  
26.1  
2017



  
SwissLife

SRG SSR

SE  
LOT  
HUR  
NEER



## Der lange Weg zu den Kurzfilmen *Vier Jahreszeiten* und *Pastorale Schweiz*



*Pastorale Suisse* (1976) Bei den Dreharbeiten

Schon als Gymnasiast träumte ich davon, Musik zu «verfilmen». Ich habe sogar ein dreiminütiges Drehbuch zu Mozarts «Cosi fan tutte»-Ouvertüre geschrieben: Eine Schwebebahngondel steigt zuerst langsam maestoso, dann allegretto aus dem Wald hinauf in die Schneeberge und saust mit der Schluss-Coda presto-vivace wieder ins Tal hinunter! Kaum je realisierbar ...

Jahre später (1961) bewarb sich die Condor-Film AG um den Auftrag eines Beiprogrammfilms fürs Berner Oberland. Produzent Heini Fueter fragte mich, ob ich eine Idee hätte. Ich ergriff die Chance – statt der Mozart-Ouvertüre wählte ich Vivaldis «Vier Jahreszeiten». Zuerst holte ich Rat bei Edmond de Stoutz, dem genialen Dirigenten und Direktor des Zürcher Kammerorchesters. Ich hatte mit ihm schon Opern inszeniert und kannte seinen Perfektionismus. «Glauben Sie» (man duzte sich damals nicht automatisch), «dass wir eine 12- bis 15-Minuten-Fassung der vier Violinkonzerte erarbeiten könnten?» Seine Zusage gab mir Mut.

Ich erzählte meinem Produzenten das unorthodoxe Konzept: kein

Kommentar, nur Musik, also weltweit ohne Sprachgrenzen auszuwerten, eine Musik, die schon im Titel das vielseitige, jederzeit zugängliche Tourismusangebot des Auftraggebers ankündigt. Heini war erfreut, und wir fuhren ins Berner Oberland. Ich sorgte mich, wie man den Verkehrsverein überzeugen könnte, einen Film zu finanzieren, der nicht erzählbar, sondern nur im emotionalen Zusammenspiel von Bild und Musik zu erleben und zu geniessen ist.

Der Produzent Heini Fueter hatte das Talent, unsichtbare Fäden zu soliden, tragfähigen Stricken zusammenzuknüpfen. In Gstaad wurden wir vom Chef des berühmten Palace Hotel, Heinis altem Freund, empfangen. Zu den privilegierten Gästen des Palace gehörte auch der Violinvirtuose Yehudi Menuhin, Gründer des

jährlichen Menuhin-Festivals in der Kirche von Saanen – mit dem Zürcher Kammerorchester unter der Leitung von Edmond de Stoutz.

Heini nahm es auf sich, meinen unerzählbaren Film zu schildern, mir sein Vertrauen auszusprechen und zwar so überzeugend, dass die Berner Oberländer tags darauf Condor den Auftrag erteilten. Ich konnte beginnen, meinen Jugendtraum der verfilmten Musik zu realisieren. Für die Entfaltung eines Regisseurs kann ein guter Produzent mehr beitragen als jede Film-(Hoch)-Schule.

Fünfzehn Jahre später bestätigte ein erfreulicher Epilog das auf die Dauer ausgerichtete Wirken des Produzenten Heini Fueter: Für meinen allerersten Dokumentarfilm *Vielleicht schon morgen* (Schweizer Zivilschutz, 1957) hatte Heini als Kommentarsprecher Werner Kämpfen vorgeschlagen, den Radionachrichtensprecher der Kriegsjahre. Seine Stimme war dem Schweizer Publikum als «Ausdruck unseres Wehrwillens» vertraut.

1975, als ich keine Auftragsfilme mehr drehte, sondern Spielfilme und

Fernsehfilm, traf ich auf einem Flug von Paris nach Zürich Werner Kämpfen. Er war nun Direktor des Schweizer Verkehrsvereins, erinnerte sich an die Berner Oberländer *Vier Jahreszeiten* und bedauerte, im Schweizer Filmnachwuchs niemanden zu finden, der ihm so einen Film für die ganze Schweiz schaffen könnte. (Die meisten Jung-Filmer waren damals «sozial engagiert».) Tags darauf erwachte ich mit einer Idee: die «Verfilmung» von Beethovens 6. Sinfonie als ein Flug über die Schweiz, alles aus dem Helikopter – «Schweizer Pastorale». Heini Fueter erhielt den Auftrag von Werner Kämpfen, die beiden lösten mit der Rettungsflugwacht das millionenschwere Problem der achtwöchigen Helikopterflüge – mit dem allerersten Prototyp der Gyroskop-stabilisierten

Kamera, mit der Antonioni seine berühmte schnittlose Endszene von *Professione: reporter* gedreht hatte.

Auch die Musik hatte sich vom barocken Vivaldi zum klassisch-romantischen Beethoven um neue Dimensionen bereichert. Natürlich ging ich wieder zu Edmond de Stoutz. Wir beide, der Musiker und der Regisseur, ergriffen die einzigartige Gelegenheit, das, was wir in fünfzehn Jahren jeder für sich dazugelernt hatte, gemeinsam auf die Leinwand zu bringen.

Es war ein lehrreiches Beispiel für unseren komplexen, schwierigen, beglückenden und vom Glück abhängigen Weg des Filmemachens: vom kreativen Impuls zur Produktionsfinanzierung, über die neuste Realisierungstechnik zum Publikumserfolg. *Pastorale Suisse* lief als Beiprogramm in zehn Pariser Kinos, und jeden Tag gabs Publikumsapplaus. Stolz berichtete ich dies Edmond de Stoutz, der aber bemerkte: «Wissen Sie» (man duzte sich immer noch nicht), «Beethoven hat die Coda so komponiert, dass man nach dem Schlussakkord applaudieren muss.»

Nicolas Gessner



Dank Realismus fast bis zur Unkenntlichkeit «entstellt» spielt Scarlett Johansson in *Under the Skin* einen Männer vernichtenden Alien. Dabei findet sie zur Menschlichkeit. Sie ist der letzte Kinovamp in unserer Porträtreihe.

## Scarlett Johansson

Bekanntlich verfügen Vampire über kein Spiegelbild. Wenn sich in Bram Stokers «Dracula» der ahnungslose Jonathan Harker rasiert, nimmt er mit Erschrecken wahr, dass der vor ihm hängende Spiegel nur sein eigenes Gesicht, nicht aber das des neben ihm stehenden transsylvanischen Grafen wiedergibt. «Der Mann stand so dicht hinter mir, dass ich ihn über meine Schulter hinweg erblicken konnte. Aber der Spiegel zeigte kein Bild von ihm! Das ganze Zimmer hinter mir lag sichtbar da, aber ausser mir war niemand darin zu sehen.» In diesem Roman, in dem sich alles um mediale Vermittlung dreht – um Phonographen und Schreibmaschinen, Telefonlinien und Telegraphenkabel – ist ausgerechnet das alte Medium des Spiegels massiv gestört. Der Vampir, der all diese massenmedialen Übertragungen in Gang setzt, überträgt sich selber nicht ins Bild. *It does not translate* – das ist das Dilemma des Vampirs.

Doch das, was den Sterblichen so beunruhigt, scheint den Vampir nicht weiter zu kümmern. Der Vampir scheint sich seiner Wirkung bewusst zu sein, auch dann, wenn er sie mit eigenen Augen nie überprüfen kann. Von jener «jubulatorischen» Identifizierung mit dem eigenen Bild, wie sie die Psychoanalyse bei Kleinkindern als sogenanntes «Spiegelstadium» beschreibt, kann bei ihm keine Rede sein. Könnte also mit dem fehlenden Spiegelbild nicht auch die Selbstwahrnehmung des Vampirs massiv gestört sein?

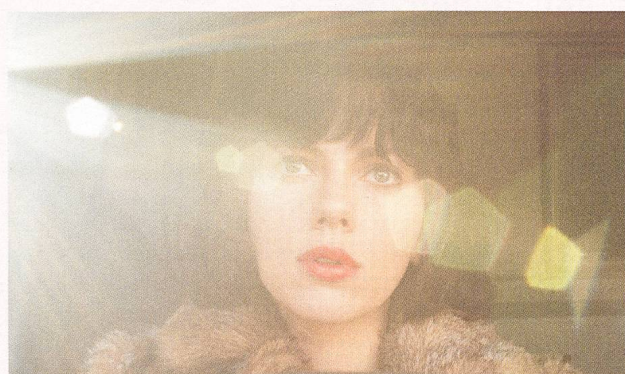
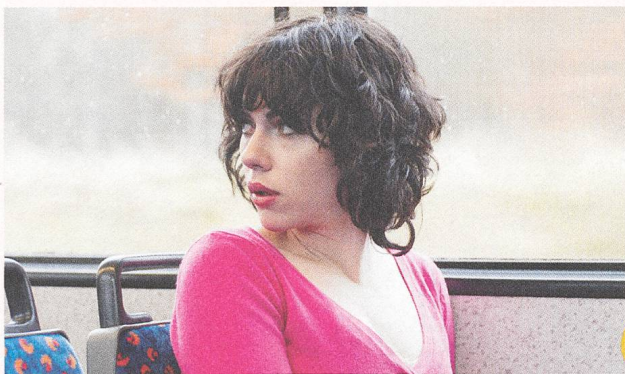
Auch in Jonathan Glazers *Under the Skin* gerät der todbringende Vamp in einer Szene vor einen

Spiegel. Obwohl sich das Gesicht der fatalen Frau im Glas vor ihr spiegelt, scheint sie sich nicht zu erkennen. Nur zögernd und ängstlich nähert sie sich dem schmutzigen Glas, staunend betrachtet sie ihr eigenes Antlitz und kann nicht verstehen, was sie da sieht. Glazers Vamp, der mit einem Lieferwagen durch die Nächte Schottlands fährt, einsame Männer aufgabelt und in einen Raum der absoluten Finsternis bringt, wo diese buchstäblich verschluckt, ausgezogen und ausgesogen werden, wie es noch nie einem Vampir gelungen ist, scheint zwar genau zu wissen, was sie tut, und hat doch keine Ahnung, wer sie selbst ist. Die wie eine Maschine funktionierende Mörderin ist mit sich selber nicht im Takt. Die Vermittlung ist gestört. Scarlett Johansson spielt dies in Form mimischer Verfremdungen: ein Lächeln, das schlagartig in passives Starren umkippt, wenn sich ein Mann nicht als geeignetes Opfer erweist; Unverständnis angesichts einer angeheiterten Gruppe von Frauen auf dem Weg in den nächsten Club; der verwunderte Blick auf die Erektion jenes nächsten Opfers, das nackt vor ihr steht. Ausgerechnet Johansson, seit Sofia Coppolas *Lost in Translation* und Woody Allens *Match Point* als verführerischste Frau Hollywoods gehandelt, scheint über ihre eigene sagenhafte Präsenz nichts zu wissen. Zur selben Zeit, da *Under the Skin* in die Kinos kommt, gelingt es ihr in Spike Jonzes *Her* allein als Stimme eines Computerbetriebssystems ihren männlichen User rettungslos von sich abhängig zu machen. Bei der Traumfrau bringt einen nur schon ihr Timbre zum Träumen.

In *Under the Skin* indes scheint sie sich dieser Anziehungskraft weit unbewusster zu sein und spielt diese doch ungleich aggressiver und fataler aus. Anders als bei *Her* bleiben Flirts hier nicht beim Flüstern, sondern gehen buchstäblich unter die Haut und bis zum Letzten. Statt sexueller Vereinigung wartet im Dark Room die totale Vernichtung, die man in derart eindrücklicher Form selten im Kino gesehen hat. Spätestens nach der ersten Sexszene wissen wir: Unter allen Vamps der Filmgeschichte ist dieser hier gewiss der gefährlichste. Und zugleich auch deren unsicherster. Die Frau, die da ihre Waffen so schonungslos einsetzt, kennt diese selber gar nicht. Später, als ein Mann mit ihr zu schlafen versucht, wird sie über ihre eigenen Geschlechtsteile erschrecken. Bestürzt stösst sie den anderen weg und inspiziert mit der Nachttischlampe den eigenen Körper, dessen erregende Öffnungen ihr offenbar ein bodenloses Rätsel sind.

Glazer und sein Kameramann Daniel Landin übertragen solche Unsicherheit auch auf die filmische Form, in der sich dokumentarisches und fiktionales Material irritierend überlagern. Der Film selbst gibt sich als verführerischer Vamp: ein Hybridwesen, präzises Kalkül und offenes Experiment zugleich. Zu weiten Teilen mit versteckter Kamera gedreht, sind die Interaktionen zwischen Scarlett Johansson und den Passanten meistens improvisiert, ohne dass die Laiendarsteller im Moment der Aufnahme gewusst hätten, dass sie eigentlich in einem Film mitspielen. So erscheint auch die mit schwarzer Perücke, knalligem Lippenstift und Billig-Klamotten aufgetakelte





Femme fatale als auffällig und unsichtbar zugleich. Wenn sie mit ihrem starren Blick die Strasse hinabschreitet, schaut sich einer der Passanten nach ihr um, vielleicht um verstohlen noch einen Blick auf ihren Hintern zu werfen. Wer ihm da eben begegnet ist, dafür ist er gleichwohl vollkommen blind. Und die Männer, die der Vamp zu sich ins Auto lockt, schauen zwar überrascht und sind zugleich absolut ahnungslos, dass es ein Hollywoodstar ist, der sie da gerade angemacht hat.

In diesem widersprüchlichen Zustand von zugleich maximal überreizter Wahrnehmung und völliger Blindheit bewegt sich auch der Vamp selbst durch die Gegend: unentwegt Ausschau haltend nach einem weiteren Opfer und dabei aber rätselhaft unempfindlich für dessen, wie auch ihre eigene Erscheinung. Ein klares Beuteschema ist angesichts der Reihe von Opfern nicht zu ersehen. Der Vamp geht ebenso zielgerichtet wie wahllos vor. Erst als er sich selbst im Spiegel zu betrachten beginnt, kann auch das Gegenüber anerkannt werden. Ausgerechnet jener Mann, von dessen schweren Gesichtsentstellungen alle anderen Mitmenschen sich gewöhnlich abgestossen fühlen, wird zum Anlass, die Mordserie zu beenden.

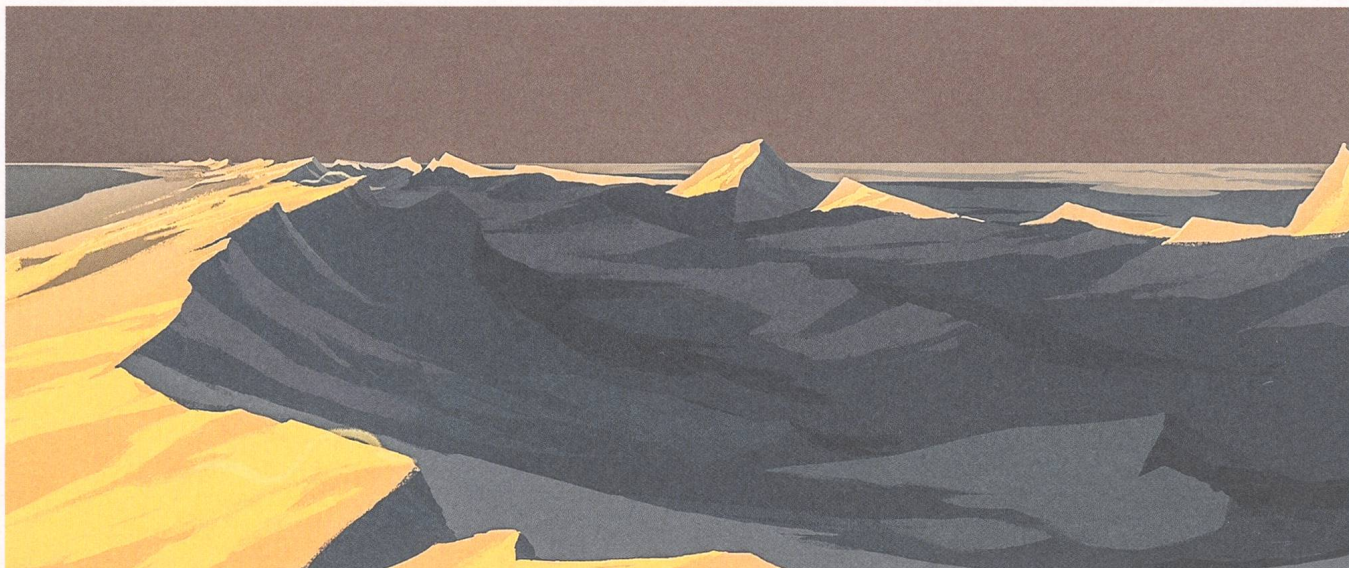
Ob Rita Hayworth in *The Lady from Shanghai*, Barbara Stanwyck in *Double Indemnity* oder Marlene Dietrich in *Shanghai Express* – die Geschichte des Kinovamps war immer eine der männlichen Projektionen, über welche die Herren jeweils selbst stolpern. Was den Vamp in diesen Filmen so bedrohlich macht, ist, dass er sich nicht damit begnügt, bloss jene Phantasie zu bleiben, als die sie sich die Männer ausgemalt haben. Es ist diese Autonomie, weswegen man den Vamp als teuflisch hinstellt. Wo die Femme fatale sich nicht mehr damit begnügt, sich einzig dem Blick des Gegenübers anzubieten, sondern sich für sich selbst zu interessieren beginnt, werten die Männer dies als Angriff. In Glazers *Under the Skin*, diesem Höhe- und Endpunkt der filmischen Faszination für den Vamp, geschieht indes genau das Umgekehrte. Dieser Vamp, der von Anfang an nichts anderes tut, als Männer zu vernichten, kann damit erst aufhören, wenn er anfängt, sich für sich selbst zu interessieren. Er ist eigentlich gar nicht das fremde Wesen, als das ihn die Projektionen der anderen immer inszeniert haben.

Zum Schluss von *Under the Skin* wird der Vamp endgültig und radikal ausstellen, dass er nicht von dieser Welt ist. Doch es ist die wundersame Paradoxie von Glazers Film, dass der angeblich unmenschliche Vamp sich gerade dann als humanste aller Figuren entpuppt. Einem Vampir, der sein eigenes Spiegelbild nicht sehen kann, bleibt am Ende nichts anderes, als sich sein Gesicht vom Kopf zu ziehen, um es erstmals zu betrachten. In eben diesem selbstzerstörerischen Akt aber erlangt er wieder, was man ihm immer abgesprochen hatte: Menschlichkeit.

Johannes Binotto

- «Here She Comes! Kinovamp»  
Eine Filmreihe zu hundert Jahren Kinovamp
- Mittwoch, 8. Februar, 20 Uhr, Lichtspiel Bern  
Freitag, 17. Februar, 20.15 Uhr, Kino Cameo, Winterthur





## Animation

Rémy Chayé erschafft in seinem *Tout en haut du monde* faszinierende Seelenlandschaften, indem er auf Umrisslinien verzichtet und damit eine besondere kompositorische Herausforderung annimmt.

### Die emotionale Tiefe der (Ober-)Fläche

Ein trauriger Blick in die Ferne, kühler Wind in den Haaren, das Gesicht in goldenes Abendlicht getaucht – mit solch atmosphärischen, eher von der Bildkomposition als von der Bewegung der Figuren her gedachten Stimmungsbildern zieht uns *Tout en haut du monde* von Anfang an viel stärker in den Bann als mit einer aufregenden Geschichte. Kann es also sein, dass die Essenz dieses ersten Langfilms von Illustrator und Animationsfilmer Rémy Chayé nicht hinter, sondern in den Bildern selbst zu finden ist?

Inspiziert von russischer Literatur und Shackletons fotografisch dokumentierter Südpolexpedition erzählt Chayé in *Tout en haut du monde* mit sparsamen Dialogen und reduzierter Mimik von der 15-jährigen St. Petersburg-Adelstochter Sacha, die sich 1882 auf die Suche nach ihrem am Nordpol verschollenen Grossvater aufmacht und dabei sich und ihre Weggefährten in Gefahr bringt. Dank

empfindsam skizzierten Begegnungen mit einer rauen Wirtin und einer Gruppe Matrosen wächst einem das sture Mädchen zwar allmählich ans Herz. Interessanter erscheinen jedoch jene Empfindungen, die die Erzählung mithilfe von Kontrast und Farbe auslöst.

#### Verzicht auf Umrisse

Weil Chayé die Umrisse der flächig eingefärbten Figuren komplett eliminiert und gleichzeitig die Hintergründe in verlaufslose Farbflächen zerlegt, verschmelzen die bewegten und statischen Bildelemente zu homogenen Illustrationen, die wohl nicht zufällig an siebdruckartige Tourismuswerbeplakate des frühen 20. Jahrhunderts erinnern. Dieser Stil bringt allerdings einige kompositorische Herausforderungen mit sich. Weil sich übereinanderliegende ähnlichfarbige Flächen kaum voneinander abheben, sind filigranere Formen wie beispielsweise Finger nur dank zwei Helligkeitsstufen richtig lesbar. Demgegenüber wird die Nase, anhand deren charakteristischer Form sich die Gesichter primär unterscheiden lassen, als einzige Ausnahme von einer klaren Linie definiert.

Dafür lässt die Absenz von Umrisslinien ungewöhnlich subtile Lichtstimmungen zu. So erscheint Sachas Aufbruch im Morgennebel als Kombination von eng nebeneinander liegenden Grautönen, ohne dass harte Linien das kontrastarme Bild unnötig schärfen. Dieser Effekt kommt speziell bei der Wiedergabe von Luftperspektive und diffusem Licht zum Tragen. Doch der Verzicht auf Umrisse hat auch in der Darstellung von hartem Licht Vorteile: Gerade in kontrastreichen Totalen wirken die von Licht und Schatten bestimmten grossen Formen besonders trennscharf, weil sie nicht

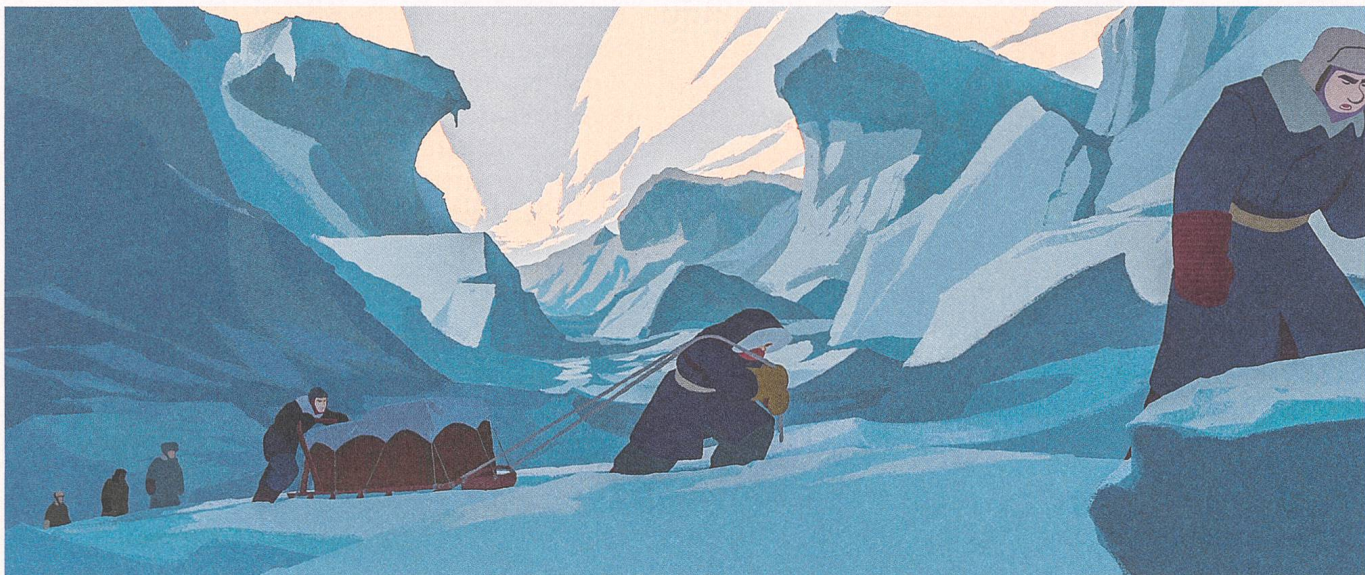
von zusätzlichen Linien zerschnitten werden. Trotzdem lassen sich Details und Strukturen anhand von nahe beieinanderliegenden Farbtönen problemlos erkennen. Bisweilen prägen hell leuchtende Flecken am Bildrand die Atmosphäre eines ganzen Schauplatzes.

#### Farbige Schatten

Wie in impressionistischen Gemälden kann der dunkelste Tonwert jede erdenkliche Farbe annehmen. Solche Farbstiche nehmen wir im Kino oft nicht bewusst wahr, werden dadurch jedoch in unterschiedliche Stimmungen versetzt. Gemeinhin orientiert sich unser Licht-Schatten-Empfinden am Gegensatz von warmen, meist gelb-orangen Farben, die wir mit Sonnenlicht und menschlicher Haut assoziieren, und blaugrauen kalten Farben. Je nach Beleuchtung ist diese Warm-Kalt-Dichotomie allerdings nicht immer eindeutig. Bei Sachas nächtlichem Besuch im Büro des Grossvaters fühlt sich das sattblaue Licht von Aussen jedenfalls deutlich kälter an als die fahl rötlichen Schatten im Zimmer.

Ursprünglich hatte Chayé für den ganzen Film animierte Schatten vorgesehen. Das extrem enge Budget von sechseinhalb Millionen Euro zwang ihn jedoch, sich auf ein paar Schlüsselszenen zu konzentrieren, deren Wirkung tatsächlich von bewegten Lichteffekten abhängt. Besonders effektiv erzeugen animierte Schatten etwa den Eindruck eines fahrenden Zugs. Mehr Aufwand erforderte das atmosphärische Kerzenlicht im Wirtshaus «L'ours blanc», wo Sacha wochenlang auf ein Schiff zum Nordpol wartet und erstmals mit harter Arbeit konfrontiert wird.





Ihre Entwicklung vom verwöhnten Töchterchen zur selbstbewussten Kellnerin vermittelt der für das Farbkonzept verantwortliche *Patrice Suau* mit schrittweise veränderten Kombinationen der Komplementärfarben rot und grün. Auf der Schiffsreise variiert er diese beiden Grundfarben in deutlich kälteren Schattierungen. In dieser zweiten Hälfte des Films wird die Farbpalette nämlich hauptsächlich von Wetter und Tageszeit bestimmt. Selbstverständlich reflektiert die Farbpalette aber auch hier die Gemütsverfassung der Figuren. Oft kündeten die Eisberge, deren weisse Oberfläche sich ideal für expressionistische Beleuchtung eignet, die emotionale Stimmung der Expeditionsteilnehmer bereits in der Totale an.

#### Eingefrorene Blicke

Während eines Schneesturms kommt die Farbe von Sachas Gesicht der eisigen Umgebung gefährlich nahe. In

dieser unwirklich überbelichteten Einöde findet das Mädchen daraufhin seinen schneeweissen Grossvater, der mit buchstäblich eingefrorenem Blick in die Ferne an jene Marmorstatue erinnert, die Sacha am Anfang des Films bewunderte.

Blicke gehören überhaupt zu Chayés bevorzugten Stilmitteln. Einerseits konzentriert sich die Animation gerade in emotionalen Szenen hauptsächlich auf Augen und Gesichtsausdruck. Andererseits sorgen Blicke hier für unauffällige Szenenübergänge: Oft verharrt die Kamera am Ende einer Szene auf einem bewegungslosen Gesicht. Doch im Umschnitt sehen wir nicht wie erwartet das, was die Figur sieht, sondern bereits den nächsten Establishing Shot, der uns in die folgende Szene einführt. So gelingen neben unmerklichen Zeitsprüngen dank verhältnismässig realistischen Hautfarben im selben Moment auch irritationsfreie Transformationen der Farbpalette.

Die fließenden Übergänge finden auf der Rückfahrt vom Nordpol ihren Höhepunkt, als Chayé zwischen Sacha, die im Tagebuch ihres Grossvaters liest, und der Visualisierung des Gelesenen hin und her schneidet.

Die Rückblenden beginnen in typisch monochromem Sepia, werden dann aber zunehmend um jenen cremigen Gelbton erweitert, der schon Sachas Erinnerungen an den Grossvater und nun auch den Abendhimmel in der Gegenwart dominiert. Schliesslich begegnen sich der friedlich auf den Tod wartende Grossvater und die zur Ruhe gekommene Enkelin über die Zeiten hinweg vor identischem Hintergrund scheinbar auf Augenhöhe. So erhält *Tout en haut du monde* im letzten Akt eine emotionale Tiefe, die man der dünnen Abenteuergeschichte zu Beginn kaum zugetraut hätte.

Oswald Iten





Safari (oder Negresco-Schimpanzi) ist einer der Schweizer Expeditionsfilme, die im Programmblock «Reisen ins Landesäussere» an den Solothurner Filmtagen gezeigt werden. Ein wichtiges historisches Beispiel dafür, wie Medien unsere Wahrnehmung steuern.

## Expedition in den Kolonialismus

Wenn im Januar die Solothurner Filmtage erneut ihre Kinotüren öffnen, werden im Rahmen der «Histoires du cinéma suisse» Schweizer Expeditionsfilme zu sehen sein. Darunter auch der Afrika-Expeditionsreise film *Safari*, der in der Schweiz unter dem seltsam anmutenden Titel *Negresco-Schimpanzi* im April des Jahres 1939 im Zürcher Kino Urban zur Aufführung kam, zwei Wochen vor seiner Premiere in Berlin.

Der Film ist das Ergebnis einer Expedition, die das Ehepaar Eggert-Kuser zwischen 1935 und 1937 von Algier über Nigeria, Kamerun, Belgisch-Kongo, Uganda, Kenia bis Tanganjika, dem heutigen Tansania, führte. Seinen Ruf als Schweizer Afrikafilm beziehungsweise als «schweizerischer Beitrag zur Kulturfilm-Produktion» verdankt *Negresco-Schimpanzi* nicht nur der Tatsache, dass dessen Produktionsfirma mit «Wilhelm Eggert, Berlin und Zürich» benannt wird, sondern auch, dass Eggerts Ehefrau die gebürtige Zürcherin Dora Kuser ist, die «in allen Lebenslagen die Kamera bediente», wie Eggert es am Anfang des Films bemerkt.

Reisende Ehepaare oder Familien als Filmexpediteure sind in der Filmgeschichte keine Seltenheit. Der Deutsche Hans Schomburgk bereiste mit seiner Ehefrau Meg Gehrts bereits in den zehner Jahren Afrika, um dort verschiedene Spiel- und Dokumentarfilme zu drehen. Der Österreicher Colin Ross begeisterte das deutschsprachige Publikum mit *Als Dreijähriger durch Afrika* (1928), einer Familienfilmexpedition inklusive Kind. Das zweifellos berühmteste

filmreisende Paar waren jedoch die US-Amerikaner Martin und Osa Johnson, die seit 1918 Erfolge mit ihren Expeditionsfilmen feierten und auch Eggert-Kuser beeinflusst haben dürften.

Als Expeditionsreise film angelegt, war *Negresco-Schimpanzi* ein abendfüllender Kulturfilm. Dessen medienpädagogisches Programm bestand darin, wissenschaftliche Themen populär-filmisch aufzubereiten, um dem Publikum eine gebildete Unterhaltung zu bieten. So bekräftigte der schweizerische katholische Volksverein im Aufführungsjahr von *Negresco-Schimpanzi*, dass sich grosse Kulturfilme immer des Dankes des für höhere Ansprüche zugänglichen Publikums sicher sein könnte.



Der abendfüllende Kulturfilm stand stets in Konkurrenz zum Spielfilm, ein Kampf, der selten gewonnen wurde. Ein Grund dafür mag seine etwas antiquierte und altkluge Darstellungsweise gewesen sein. Zwar hatte der Kulturfilm technisch den Sprung vom Lichtbildvortrag zum Film vollzogen, ohne jedoch vom «Geist und von der kommunikationstheoretischen Anordnung des Lichtbildvortrages Abschied zu nehmen», wie es der Medienwissenschaftler Klaus Kreimeier formuliert. Diese Tradiertheit findet sich auch in *Negresco-Schimpanzi* wieder, wenn sich Wilhelm Eggert zu Anfang des Films an das Publikum richtet, um über den Zweck der Expedition zu dozieren, und anhand einer Wandkarte den Verlauf der Reise vorzeichnet.

Wie viele andere Expeditionsfilme leidet auch *Negresco-Schimpanzi* am grundlegenden Problem des Genres: Was soll gezeigt werden, oder wo findet man die Abenteuer, die das heimische Filmpublikum interessieren? Der Expeditionsfilm lebt davon, dass es immer weiter voran geht und sich damit im schlimmsten Fall kaum Gelegenheit bietet, echte Abenteuer

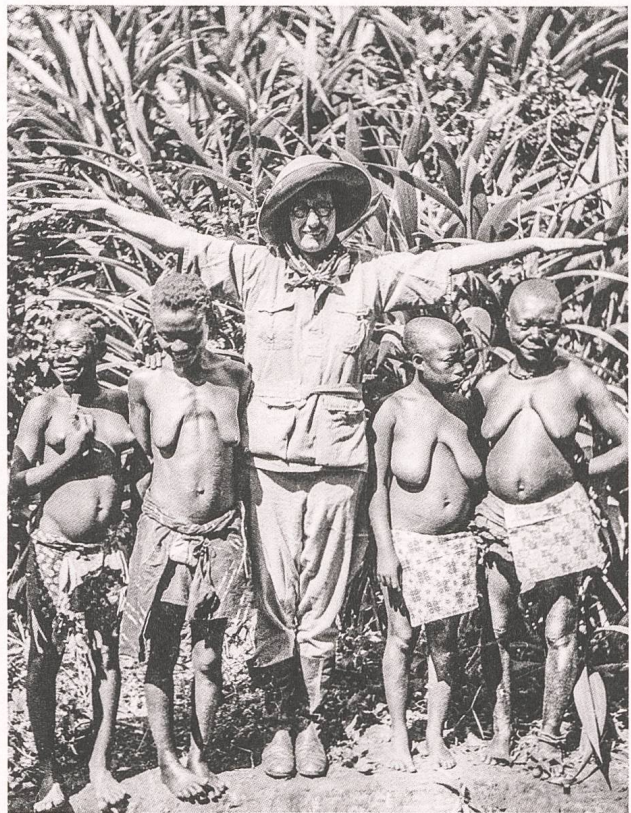


zu entdecken und sie filmisch zu entwickeln. Aus-  
helfen muss daher ein erklärend-belehrender Kom-  
mentar, der zumindest mögliche Abenteuer andeutet:  
unmenschliche Temperaturen, eine Gruppe Kamel-  
reiter, die zu «räuberischen Gesellen» werden kön-  
nen, oder die Versicherung, dass alles nicht immer so  
friedlich aussieht, wie der Film den Eindruck macht.

Es überrascht nicht, dass der Film im histo-  
rischen Kontext der dreissiger Jahre fortwährend  
zu essenziellistischen und rassistischen Zuschrei-  
bungen greift. Auffallend und unerträglich ist sein  
Voyeurismus in der Darstellung unbekleideter Afri-  
kanerinnen, zum Beispiel die überlange Aufnahme  
einer «besonders schönen» Mangbetu-Frau am Ende  
des Films oder die wiederholten Andeutungen von  
Promiskuität, die eine sexuelle Verfügbarkeit impli-  
zieren und, wie der Filmwissenschaftler Tobias Nagl  
schreibt, der «deutlichste symbolische Ausdruck der  
Unterwerfung des kolonialen Raumes ist».

**Negresco-Schimpansi** wurde bei der Premiere  
in Zürich für dessen «ungeschminkte, ungestellte  
Darstellung Afrikas» positiv aufgenommen, nicht  
zuletzt wegen seiner erkennbaren Amateurhaftig-  
keit und damit Glaubwürdigkeit sowie wegen der  
Kameraarbeit einer Frau, die, wie das «Tagblatt der  
Stadt Zürich» bemerkte, «im allgemeinen ein Auge  
habe(n), für das, was Interesse anregt».

Schaut und vor allem hört man **Negresco-  
Schimpansi** fragt man sich, wie das Schweizer Publi-  
kum den Kommentar im Film verstand, denn die  
verschiedenen Verweise auf die ehemalige deut-  
sche Kolonie Deutsch-Ostafrika situieren den Film  
deutlich in einem deutschen kolonialrevisionisti-  
schen Kontext. Für die Schweizer Akzeptanz dieser  
Lesart und einen kolonialen Schulterschluss mit dem  
deutschen Nachbarn spricht, dass Rezensionen dies  
nicht weiter kommentierten. Völlig unverständlich  
in diesem Zusammenhang ist die neuangefertigte  
französische Untertitelung des Films. Der deutsch-  
koloniale Kontext wird schlichtweg unterschlagen,  
und der «Fleiss deutscher Siedler» wird kurzerhand  
zur «Arbeit der europäischen Kolonisateure» umge-  
deutet. Ein derart sorgloser Umgang in der Unterti-  
telung und Geschichtsklitterung machen den Film  
für einen medienpädagogischen Einsatz ohne ergän-  
zende Erklärungen äusserst zweifelhaft.



Wenn auch ohne kolonialen Besitz, auf ein kleines  
koloniales Spektakel im Sinn einer Völkerschau, die  
auch in der Schweiz sehr populär war, wollte man  
bei der Zürcher Premiere des Films nicht verzichten.  
Dora Eggert-Kuser eröffnete den Filmabend im Zür-  
cher Urban mit einer Einführung über ihre Reise und  
zauberte «hinter dem Bühnenvorhang einen Zwerg-  
neger in blitzsauberem weissen Dress hervor, der als  
lebendes Dokument mitgebracht wurde».

**Negresco-Schimpansi** ist kein Meisterwerk des  
dokumentarischen Films, aber seine Restaurierung  
und Wiederaufführung ist wichtig. Auch wenn es heu-  
zutage leichtfällt, sich von der Ideologie und der Rhe-  
torik des Films zu distanzieren, zeigt er, wie Medien  
wesentlich dazu beitragen können, das Verhältnis  
von Eigen- und Fremdwahrnehmung zu steuern. Der  
Film des Ehepaars Eggert-Kuser vermittelte, wie der  
Tages-Anzeiger schrieb, ein «kollektives Erlebnis».  
Die Teilnahme am Geschehen und an den Abenteuern  
im Film war jedoch mehr als nur das Schauen eines  
Films. Es war das Erleben einer kolonialen Weltan-  
schauung, die auch das Schweizer Publikum über  
Jahre hinweg goutierte.

Wolfgang Fuhrmann

- **Regie:** Wilhelm Eggert-Kuser; **Kamera:** Dora Eggert-Kuser,  
Wilhelm Eggert-Kuser. Schweiz, Deutschland 1939. **Dauer:** 84 Min.
- Im Programmblock «Reisen ins Landesäussere» der Solothurner  
Filmtage sind neben **Safari** auch **Der weisse Tod im Himalaya**  
(Himatschal) von Günther Oskar Dyhrenfurth (Deutschland 1931),  
**Les nomades du soleil** von Henry Brandt (Schweiz 1954/87) und  
**Ella Maillart – Double Journey** von Mariann Lewinsky und Antonio  
Bigini (Schweiz 2015) begleitet vom Plans-fixes-Porträt von Ella  
Maillart zu sehen. Ein von Daniel Puntas Bernet («Reportagen»)  
moderiertes Gespräch zwischen dem Filmhistoriker Roland Cosan-  
dey, dem Regisseur Jan Gassmann und dem Filmwissenschaftler  
Wolfgang Fuhrmann vertieft die Thematik (21. 1. 2017, 15 Uhr,  
Kino im Uferbau).



# «Ich musste noch nie einen Film machen, weil ich Arbeit brauchte»

Anlässlich des Prix d'honneur, den Tiziana Soudani an den 52. Solothurner Filmtagen erhält, sprach Filmbulletin mit ihr über ihre Karriere und die Arbeit von Produzentinnen und Produzenten.

Till Brockmann

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

## Gespräch mit der Filmproduzentin Tiziana Soudani

Die meisten Menschen, die sich vom Film angezogen fühlen, stellen sich eine Karriere als Regisseurin oder Schauspieler vor oder vielleicht eine hinter der Kamera. Neben den oft ebenfalls übergangenen Drehbuchautoren gehören besonders auch Produzentinnen zu den am liebsten vergessenen Kreativkräften der Filmkunst. Oder sie werden dann etwas abschätzig dem reinen «Filmgeschäft» zugerechnet. Die Tessinerin Tiziana Soudani arbeitet seit mehr als zwanzig Jahre als Produzentin von TV- und Kinoproduktionen sowohl im Spielfilm- als auch im Dokumentarfilmbereich. Als CEO der unabhängigen Amka Films Productions in Lugano war sie mitverantwortlich für viele bedeutende Filme von Silvio Soldini, wie zum Beispiel den internationalen Erfolg *Pane e tulipani* (2000) mit Bruno Ganz. Sie produzierte unter anderem auch *Walo Fendo* (1997) ihres Mannes Mohammed Soudani (Schweizer Filmpreis 1998), *Le meraviglie* (2014) von Alice Rohrwacher (Grosser Preis der Jury am Festival in Cannes) oder den Dokumentarfilm *An African Election* von Kevin Merz (Publikumspreis an den Visions du Réel in Nyon 2011).





Le meraviglie (2014) Regie: Alice Rohrwacher



# TAXI PHONE

## EL MEK T OUB





**Filmbulletin:** Tiziana Soudani, wie sind Sie Produzentin geworden?

**Tiziana Soudani:** Auch bei mir spielte eher der Zufall eine Rolle. Es war 1993, ich hatte eigentlich Sprachen und später auch Betriebswirtschaft studiert. Dann heiratete ich und hatte früh Kinder. Mein Mann war jedoch schon als Kameramann tätig und arbeitete für Roger Gnoan M'Bala, einen Filmemacher der Elfenbeinküste, an dessen Film *Au nom du Christ*. Die dortige Produzentin fragte mich dann, ob ich beim Projekt mitarbeiten wolle. Ich sagte zu und war drei Monate mit meinen Töchtern, die noch sehr klein waren, in der Elfenbeinküste. Dort kam ich auf den Geschmack. Ich merkte, dass mir das Organisieren und Durchdenken eines Projekts sehr gefiel, zumal die dortige Produzentin auch nicht so aktiv war, sodass am Schluss fast die ganz Produktionsarbeit in meinen Händen lag. Nach den drei Monaten, als ich wieder im Tessin war, wurde mir bewusst, dass dies eine Arbeit ist, die mir sehr zusagt, und so bin ich Produzentin geworden.

Wir blieben lange Zeit mit Afrika sehr verbunden, und die nächsten Projekte fanden alle dort statt. Ich arbeitete auch viel mit dem Fernsehen der Elfenbeinküste zusammen, dem es damals finanziell noch sehr gut ging. Wir produzierten sowohl Dokumentarfilme als auch Fiction.

1997 gleisten wir dann mit *Walo Fendo*, dem Film meines Mannes, die erste Schweizer Produktion auf, die sogleich den damals zum ersten Mal vergebenen Schweizer Filmpreis gewann. Das brachte uns sicherlich viel Aufmerksamkeit, sodass sich andere Leute aus dem Filmgeschäft für unsere Arbeit zu interessieren begannen. Bald fing ich an, neben den Filmen meines Mannes auch Werke anderer Regisseure zu produzieren. Am Anfang vor allem Dokumentarfilme.

*Die Produktionsarbeit ist sicherlich eine der spannendsten im Filmgeschäft, trotzdem interessieren sich nicht wahnsinnig viele junge Leute dafür. Wieso ist das so?*

Viele Menschen haben keine genaue Vorstellung davon, was eine Produzentin wirklich macht. Es ist auf jeden Fall eine spannende, aber auch harte Arbeit. Doch sie findet mehrheitlich im Verborgenen statt. Die Schauspielerinnen und die Regisseure hingegen stehen im Rampenlicht, sie brauchen die Aufmerksamkeit von Medien und Publikum, um weiterzukommen. Eine Produzentin hat das nicht so nötig, was mir entgegenkommt, denn ich exponiere mich nicht so gern in der Öffentlichkeit, stehe nicht gern vor grossem Publikum. Schon so

ein Interview wie dieses schüchtert mich fast ein (lacht). Ich sage den Filmemachern immer: Der Film muss gut und schön werden, vor allem für euch, denn ihr seid die, die bewertet werden, das ist eure Visitenkarte, an die Produzentinnen denkt sowieso niemand.

Vielen jungen Menschen ist auch nicht bewusst, welch wichtigen Beitrag ein Produzent leistet, welch schöpferische Arbeit das ist, wie viel man einem Film geben kann und dann selbst zurückbekommt.

Ich hatte das Glück, dass ich in Tat und Wahrheit noch nie einen Film machen musste, weil ich Arbeit brauchte. Meine Projekte verwirkliche ich immer, weil ich an sie glaube. Es sind stets Themen oder Geschichten, die mir unter den Nägeln brennen. Nur so kann ich mich auch richtig für sie einsetzen, sie vor Kommissionen oder Geldgebern verteidigen. Wenn ich dieses Feuer nicht hätte, wie könnte ich dann ein Projekt vorantreiben?

*Und wie entstehen diese Projekte? Kommen Regisseurinnen oder Drehbuchautoren zu Ihnen mit ihren Ideen? Sind es Vorschläge von anderen Produzenten?*

Das ist schwer zu sagen, denn es gibt da keinen einheitlichen Weg. Projekte entstehen fast immer in Gesprächen, in arrangierten, doch noch öfter in zufälligen Treffen. Ich unterhalte mich mit Drehbuchautorinnen oder Filmemachern, sie erläutern mir ihre Projekte, und ich merke meistens sofort, ob das etwas für mich ist. Wenn man mir zum Beispiel einen Actionfilm vorschlägt, dann weiss ich natürlich gleich, dass das nicht so mein Genre ist, davon habe ich einfach zu wenig Ahnung ... Ich liebe zum Beispiel Filme von Eric Rohmer, ruhige, aber präzise Alltagsbeobachtungen, die ein Gefühl von Echtheit vermitteln. Deshalb habe ich Filme wie *Le meraviglie* gemacht, wo man die Nähe zur Erde, zu den Menschen und zu ihren Gefühlen spürt. So etwas interessiert mich. Jede Produzentin sollte ein Profil haben.

Andere Projekte entwickeln sich auf stärker vorbestimmten Wegen: Viele Festivals oder andere Akteure im Filmgeschäft organisieren so eine Art Workshop, wo junge Filmemacherinnen und Produzenten zusammengebracht werden. Ich war bei so einem Event der Apulia Film Commission, wo junge Regisseurinnen in fünfzehn Tagen ein Projekt entwickeln sollten, um es dann den eingeladenen Produzenten vorzustellen. Ich sprach lange auf Englisch mit einer jungen Regisseurin über ihr Projekt, das mir sehr gefiel, und finde plötzlich heraus, dass sie Schweizerin

ist und dazu noch in Lugano wohnt. So bin ich mit Klaudia Reynicke in Kontakt gekommen, die Regisseurin von *Il nido*, der 2016 in Locarno seine Premiere hatte. Das sind lustige Zufälle.

*Und wie war es mit Silvio Soldini?*

Wir waren mit Amka Films im gleichen Haus mit Pic Film, die Caterina Genni und ihr Mann gegründet haben. Pic Film produzierte die ersten Filme von Soldini, und ich war mit Caterina, die leider verstorben ist, sehr gut befreundet und half bei manchen Filmen Soldinis bereits mit. Dann war Caterina Genni schon sehr krank und wollte und konnte die Filme von Silvio nicht mehr produzieren. Ausserdem arbeitete Soldini bereits mit Ruth Waldburger an *Brucio nel vento* (2002), die den Film koproduzierte. Soldini fragte mich trotzdem direkt, ob ich mit ihm einen Film machen wollte. Da ich weder Caterina Genni noch Ruth Waldburger irgendwas wegnehmen wollte, fragte ich sie, ob sie einverstanden wären, wenn ich mit Soldini ein neues Projekt in Angriff nehmen würde. Beide hatten nichts dagegen, und so entstand *Pane e tulipani*. Ein Glücksfall, sicherlich einer unserer erfolgreichsten Filme. Und so begann die jahrelange enge Zusammenarbeit mit Silvio.

*Wie steht es mit eigenen Projekten, die Sie ganz autonom initiieren, vielleicht ein Buch, eine Geschichte, die Sie gerne verfilmt haben möchten?*

Das haben wir mit Amka Films schon versucht. Wir haben fertige Drehbücher genommen und sie Regisseuren angeboten, oder wir haben Autorinnen vorgeschlagen, ein Drehbuch zu einem existierenden Stoff zu schreiben: Aber das hat bislang fast nie funktioniert. Zumindest im Tessin wollen alle Autorinnen und Filmemacher ihre eigenen Geschichten verwirklichen.

Trotzdem gibt es viele Projekte, die während eines unverbindlichen Gesprächs gemeinsam geboren werden. So plauderte ich mit Kevin Merz (mit dem ich 2008 bereits *Glorious Exit* und andere Dokumentarfilme machte) mal über die Geschichte der Rockband Gotthard, die jetzt seit fünfundzwanzig Jahren besteht. Die Band erlebte viele Höhen und Tiefen, eine unglaubliche Geschichte. Obwohl Kevin aus einer anderen Generation stammt, die viel jünger ist als jene, die mit Gotthard aufgewachsen ist, liess ihn das Thema nicht mehr los. Nach einem ersten Kontakt von Kevin mit Gotthard haben diese einem Dokumentarfilm über sich sogleich zugesagt, und nun ist er ihnen bereits seit einem Jahr mit der Kamera



auf den Fersen. Glücklicherweise hat er auch wahnsinnig viel Archivmaterial zur Verfügung, das eines der Bandmitglieder seit Beginn ihrer Karriere selbst gesammelt hat. Der Dokumentarfilm wird wohl 2017 herauskommen: Das wäre eben so ein Projekt, das wir als Produzenten mit dem Regisseur gemeinsam ins Leben gerufen haben. Sowieso sind für mich die Projekte am spannendsten, bei denen ein wahrer Austausch besteht. Das ist das Gute: Ich lerne in meinem Beruf jeden Tag etwas Neues.

*Was würden Sie einem jungen Regisseur empfehlen, der sich auf ein Gespräch mit einem Produzenten vorbereiten muss?*

Die eigene Idee mit viel Überzeugung und Sicherheit vorzutragen und sich gleich auf das Wesentliche zu konzentrieren, nicht zu viel zu erzählen ... (beginnt zu lachen) ... ich selbst bin allerdings eine Katastrophe darin, wenn ich mich zum Beispiel um eine Finanzierung bemühe, plaudere ich manchmal viel zu lang. Mir liegt es fast mehr, mich für andere einzusetzen – dann kann ich auch kantig und resolut sein –, als wenn es nur um mich geht.

*Und sollte er schon einen ungefähren Finanzplan im Sinn haben?*

Nein, das nicht, daran kann man hinterher zusammen arbeiten, ich möchte erst mal eine starke Idee hören.

*Viele haben wie gesagt nur eine ungefähre Idee von dem, was Produzenten alles machen, oder sie denken, sie seien einfach nur der Geldgeber ...*

... ha, das wäre schön, wenn wir das Geld selbst hätten!

*Was würden Sie also als die wichtigsten Aufgaben einer Produzentin bezeichnen?*

Bevor wir uns darum kümmern, einen Film zu finanzieren, geht es erst mal um ein überzeugendes Drehbuch. Wir sind auf eine gute Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor angewiesen, der mit uns auf einer Wellenlänge sein muss. Bei einem Dokumentarfilm ist der Drehbuchautor gewöhnlich der Regisseur selbst.

Dann erst geht man auf die Suche nach Geldern: Hier in der Schweiz ist man natürlich sehr auf öffentliche Finanzierung angewiesen und sehr oft auch auf die Zusammenarbeit mit dem Fernsehen. Es gibt leider nur wenig private Financiers. Im Tessin haben wir sicherlich eine privilegierte Situation, was die sehr enge Zusammenarbeit mit dem Fernsehen anbelangt, denn es ist nur ein einziger kleiner Kanton, der trotzdem eine eigene nationale

Fernsehanstalt besitzt. Man sitzt ein bisschen im gleichen Boot: Mit dem Tessiner Fernsehen sind es meistens eher ergiebige, freundschaftliche Treffen als harte Verhandlungen. Produzentinnen, Drehbuchautoren, Regisseurinnen und andere involvierte Personen sitzen dann häufig an einem Tisch und gleisen ein Projekt gemeinsam auf.

Weniger Unterstützung kommt hingegen leider von politischer Seite. Was von der Politik – und wohl nicht nur im Tessin – oft verkannt wird, ist, dass Filmproduktion ein richtiger Wirtschaftszweig ist. Unsere Aktivität schlägt sich regional nieder, sie schafft Arbeitsplätze, involviert Betriebe, viele Technikerinnen und Professionelle. Im Tessin gibt es auf jeden Fall sehr viele gute und fähige Filmtechniker, die auch in der Nordschweiz oder in Italien arbeiten. Hingegen fehlt es bei uns vielleicht an gut ausgebildeten Schauspielerinnen und Schauspielern. Diese wiederum haben wohl das Problem, dass sie nicht regelmässig genug arbeiten können.

*Wenn Sie die Finanzierung gesichert haben, gibt es doch sicherlich viel Papierkram zu erledigen ...*

Sicherlich gibt es viel bürokratische Arbeit, wir erstellen Verträge und organisieren die Versicherung. Bei den Verträgen mit den Technikern gibt es klare Vorgaben, weil sie meistens gewerkschaftlich organisiert sind. Da geht es um Honorare, Arbeitszeiten und andere Bestimmungen.

Das mit der Versicherung läuft in der Schweiz relativ simpel und reibungslos ab. Du lieferst den Finanzplan ab, erstellst den voraussichtlichen Drehplan, gibst alle Schauspieler an, die zuvor ein Gesundheitsattest abliefern müssen, und dann läuft die Sache eigentlich von selbst. Verletzt sich jemand und man kann eine Woche lang nicht drehen oder kommt sonst etwas Unverschuldetes dazwischen, bist du finanziell abgesichert. Aber da hatten wir bislang Glück, bis jetzt wurden unsere Produktionen nicht vom Pech verfolgt.

Wenn wir zum Beispiel dem Tessiner Fernsehen einen Film übergeben, gibt es auf jeden Fall das Vertrauen, dass wir alle Normen und Regularien respektiert haben. Mit der RAI, dem italienischen Staatsfernsehen, ist es in letzter Zeit hingegen komplizierter geworden: Da muss man für jeden einzelnen Schauspieler einen Nachweis liefern, dass er zum Beispiel gewillt ist, seine Rechte am Film für Italien abzutreten, dass er mit der Position seines Namens im Abspann einverstanden ist und was weiss ich nicht alles. Offensichtlich haben sie bei der RAI diesbezüglich schlechte Erfahrungen gemacht.

*Ist das Casting auch ein wichtiges Element der Vorbereitung, um das sich die Produktion kümmert?*

Casting ist für mich ausserordentlich wichtig, das ist ein Budgetposten, in den man Geld investieren sollte. Ich empfehle Regisseurinnen, die auch das Drehbuch schreiben, sogar schon während des Schreibens ein Vorcasting zu machen, denn es hilft bei der Entwicklung eines Stoffs, wenn du schon eine bestimmte Person im Sinn hast. Ich vertraue auch sehr auf Castingagenturen, die in den letzten Jahren immer wichtiger geworden sind. Sie haben einen sehr guten Überblick, kennen die Persönlichkeiten, Stärken und Schwächen der verschiedenen Schauspieler und kommen mit Vorschlägen, an die du selbst nie denken würdest. Und sie haben auch gute Beziehungen zu Schauspielerinnen, an die man sich aus Kostengründen gar nicht erst wagen würde: Sie rufen sie direkt an oder schicken ihnen das Drehbuch, und wenn die Darstellerinnen von einer Rolle überzeugt sind, sind sie auch gewillt, Kompromisse einzugehen. Die Castingagenturen helfen dir auch bei den Verhandlungen mit den Agentinnen der Schauspieler.

*Sind Sie beim Casting immer dabei, entscheiden Sie mit?*

Ich gehe immer zu den Castings, ausser es handelt sich nur um kleinere Rollen oder Komparsen. Ich schaue zwar nur zu und lasse die Regisseurinnen entscheiden, doch gibt es dann auch gemeinsame Gespräche. Man muss sich als Produzentin natürlich nicht nur überlegen, wie gut Schauspieler sind, sondern auch, welche Resonanz sie beim Publikum haben.

*Besuchen Sie als Produzentin regelmässig das Set, wenn die Dreharbeiten einmal in Gang sind, um nach dem Rechten zu schauen?*

Nein, eigentlich selten, nur falls es grosse Probleme geben sollte. Ausserdem ist ja die Produktionsleitung, die von uns angestellt wurde, immer vor Ort. Sie ist unser direkter Draht zum Set, sodass wir immer wissen, ob sich die Dreharbeiten ungefähr im Zeitplan bewegen oder ob es irgendwelche Probleme oder Unvorhergesehenes gibt. Dann heisst es vielleicht: «Der Kameramann will die Kirche von oben beleuchten, dafür müssen wir ein Gerüst bauen, das im Budget nicht vorgesehen war.» Dann schaut man, ob man woanders etwas einsparen kann. Doch auch hier ist es immer ein einvernehmliches Gespräch mit allen, es ist nicht so, dass wir von der Produktion die strenge Polizeispiel spielen ...





Waalo Fendo (1997) Regie: Mohammed Soudani







... aber das entspräche doch der üblichen Klischeevorstellung: Der Regisseur oder die Kamerafrau haben eine tolle Idee und der «böse» Produzent sagt: «Kommt nicht in Frage, zu teuer!» ...

... natürlich, manchmal sagt man das tatsächlich, wenn auch nicht in diesem Ton. Aber es geht häufig auch um ganz andere Sachen, zum Beispiel um den Zeitplan: Wenn wir für ein Festival oder dem Fernsehen zu einem bestimmten Zeitpunkt den Film abliefern müssen, kann man neue Ideen oft nicht mehr integrieren. Klaudia Reynicke wollte für *Il nido* in der Postproduktion plötzlich noch viele Bilder von Vögeln digital einsetzen, doch dafür war der zeitliche Aufwand einfach zu gross, da der Film für das Filmfestival Locarno fertig sein musste. Bei *Lionel* (2009 Mohammed Soudani) wussten wir hingegen von vornherein, dass dort ein sprechender Löwe vorkommen musste. Die Animatoren sind deshalb schon aufs Set gekommen und haben bei den Aufnahmen mit dem Löwen erklärt, worauf man achten muss, damit er hinterher in der Postproduktion bestmöglich animiert werden kann. So etwas muss man einfach lange im Voraus planen.

Bei Dokumentarfilmproduktionen ist die Situation schon etwas anders: Diese Gattung hat andere Kosten und einen anderen Zeitrahmen als der Spielfilm. Und Dokumentarfilmerinnen sind meistens sehr, sehr unabhängig und spontan, und die Drehpläne können natürlich auch nicht bis ins letzte Detail vorausgesehen werden. So kommt dann plötzlich ein Kameramann mit einer Lohnforderung oder einem anderen Anliegen zu mir, und ich wusste noch nicht mal, dass er für uns gearbeitet hatte ... dann muss ich wohl doch ein ernstes Wort mit dem Regisseur reden (lacht).

Doch generell hatte ich eigentlich noch nie wirklich Streit mit den Regisseuren, auch weil ich ein Mensch bin, der Konflikten lieber aus dem Weg geht. Wenn jemand insistent, immer wieder mit der gleichen Forderung kommt, dann gebe ich lieber nach und versuche ihm aber klarzumachen, dass man das Geld woanders wieder einsparen muss.

Sowieso fallen solche Entscheidungen immer gemeinsam und werden nicht von oben aufgezwungen. Wenn man das Gefühl hat, das Geld reiche nicht oder die Zeit werde knapp, dann überlegt man sich natürlich schon im Voraus, welche Drehbuchseiten man streichen kann, Szenen, bei denen man sowieso schon abschätzen kann, dass sie wahrscheinlich der Montage zum Opfer fallen. Man sitzt bei solchen Engpässen mit der Regisseurin, der Regieassistentin, dem Drehbuchautor,

der Produktionsleiterin und anderen an einem Tisch und berät über mögliche Kürzungen und Kompromisslösungen.

*Überwachen Sie auch die Montagearbeit, wenn der Film fertig ist?*

Nicht direkt, auch da geht es besonders um den Zeitplan, doch natürlich sehe ich mir oft Rohfassungen an, und wir reden darüber. Dokumentarfilmregisseure sage ich sogar immer, sie sollen sich bei der Montage keinen zeitlichen Rahmen setzen, denn dieser Prozess benötigt Zeit. Bei *An African Election* haben die Brüder Merz ein ganzes Jahr lang geschnitten, doch das ist wichtig, denn in diesem Moment entsteht der Film, seine Dramaturgie. Man soll erst mal all das aneinandermontieren, was man für relevant hält, und dann erst beginnt das richtige Nachdenken über die Endform, die finale Selektion. *Glorious Exit* war in einer ersten Fassung vier Stunden lang, am Schluss sind wir auf fünfundsiebzig Minuten gekommen.

*Was bedeutete der Übergang zur kompletten Digitalisierung für die Arbeit der Produzentinnen?*

Viele Prozesse sind schlanker und schneller geworden, das ist sicherlich so. Das Drehen auf Digital kostet normalerweise etwas weniger, ausser man hat ausgedehnte Postproduktionsarbeiten vor wie aufwendige Spezialeffekte. Wenn du aber, wie viele heute, mit dem hochauflösenden 4K-Standard drehen willst, dann muss man eine Alexa-Kamera oder eine RED mit dem ganzen Zubehör mieten, und das kann sehr kostspielig sein. Ausserdem ist beim digitalen Drehen im Vergleich zu früher mit dem Videomanager eine Person mehr auf dem Set: Dieser ist nur dafür da, die Daten von der Kamera runterzuladen, eine Sicherheitskopie herzustellen und vielleicht Formate gleich umzurechnen. Doch danach geht alles selbstverständlich viel schneller: Man muss das Gedrehte nicht entwickeln und kann es sich sofort, noch auf dem Set, ansehen, man kann es gleich zur Montage oder zur digitalen Nachbearbeitung weiterleiten. Billiger durch Digitalisierung und Miniaturisierung sind auch besondere filmtechnische Verfahren geworden, wie zum Beispiel Flugaufnahmen: Früher musste man einen Helikopter mieten, heute können sich selbst Filmstudenten bei ihren Abschlussarbeiten eine Kopter-Aufnahme leisten.

*Und vor allem das Trägermaterial an sich kostet praktisch nichts mehr.*

Auf jeden Fall. Beim Dokumentarfilm ist das Drehverhältnis sicherlich enorm angestiegen, man dreht viel, viel mehr, als im fertigen Film vorkommt. Man

kann auch spontan oder ohne Erlaubnis sogar mit dem Handy drehen. Nur wenn man eine grosse Kamera und vor allem ein Stativ benutzt, fällt man heute noch auf.

Doch auch im fiktionalen Bereich dreht man heute mehr. Früher hat man für einen Take vielleicht mehrere Probendurchläufe gemacht, ohne zu drehen, weil die Entwicklung des Materials eben zu teuer war. Heute lässt man die Kamera sofort laufen und schaut sich das Resultat gleich an. Man kann, falls Zeit da ist, so viele Takes drehen, wie man will, und in der Montage nimmt man dann allenfalls gar einen «Probe-Take».

Trotzdem wollen wir bei Amka Films den Regisseuren und Regisseurinnen besonders bei ihrem ersten Film auch die Wahl des Materials überlassen. Falls sie unbedingt mit Filmmaterial arbeiten wollen, suchen wir eine Lösung. Das 35-mm-Material kann man sich zwar kaum mehr leisten, doch *L'intervallo* (2012) von Leonardo di Costanzo mit dem renommierten Kameramann Luca Bigazzi, Rohrwachters *Le meraviglie* und *Il nido* von Klaudia Reynicke wurden auf Super-16-Film gedreht. Doch auch hier ist das Endprodukt natürlich eine digitale Kinokopie. Und bei Filmmaterial kann es spezifische, aufwendige Nachbearbeitungen geben ...

*... wie zum Beispiel?*

Bei *Il nido* wollte die Kamerafrau Hélène Louvart ein ganz bestimmtes Super-16-Material verwenden, das fast nicht mehr erhältlich ist. Wir haben es in verschiedenen Ländern zusammengekauft. Nun stellte sich aber heraus, dass eine Lieferung, auf die wir angewiesen waren, eine etwas andere Farbstimmung hatte. Das schien zunächst kein Problem, weil man das hinterher digital korrigieren kann. Was wir nicht wussten, war, dass diese Nachbearbeitung sehr hohe Kosten verursachte, die weit über die der üblichen Farbkorrektur hinausgingen, die man macht, um einzelne Szenen einander anzugleichen.

*Gibt es eigentlich, seitdem Sie Produzentin sind, mehr Koproduktionen als früher?*

Ja, es kommen immer mehr Anfragen von ausländischen Produzenten, in unserem Fall natürlich besonders aus Italien, wegen der Sprache und der kulturellen Nähe – ich habe aber auch schon französische Filme koproduziert. Früher waren Filmemacherinnen und Produzenten der benachbarten Halbinsel eher skeptisch, sie wollten vor allem Produktionen mit grossem Budget machen. Doch wir haben im Tessin bewiesen, dass man auch mit kleinerem Budget gute Filme drehen kann und auch dass es hier gut



ausgebildete und erfahrene Technikerinnen gibt. Das ist in Italien sicherlich bekannter als früher, und man fragt uns manchmal sogar um Rat.

Wenn eine Zusammenarbeit mit einem ausländischen oder auch inländischen Partner besonders gut läuft, wenn sich ein Vertrauensverhältnis etabliert hat, versucht man, diese Kooperation auch weiterzuführen. Beim ersten Film von Alice Rohrwacher, *Corpo celeste* (2001), verlief die Partnerschaft mit ihrem italienischen Produzenten so gut, dass wir auch den zweiten Film, *Le meraviglie*, wieder zusammen produzierten – ein grossartiger Film, der leider beim Kinopublikum nicht so gut angekommen ist. Und ich hoffe, dass wir auch bei ihrem nächsten Projekt wieder involviert sind.

Trotzdem scheint es mir wichtig, nicht nur Koproduktionen anzustreben, sondern auch eigenständige Projekte voranzutreiben, die die Aufmerksamkeit ausländischer Produzenten erlangen. Man muss eine eigene Identität haben. Wir lassen uns gerne auf minoritäre Koproduktionen ein, wenn uns ein ausländisches Projekt interessiert, doch dann wollen wir im Gegenzug auch auf unsere Projekte verweisen, an denen ausländische Produzentinnen oder Fernsehanstalten sich minoritär beteiligen können. Das ist uns auch schon gelungen: Beim Dokumentarfilm *Non ho l'età* (in Postproduktion) von Olmo Cerri oder auch bei *Il nido* waren italienische Gelder mit dabei.

Man strebt Koproduktionen ausserdem gezielt an, wenn ein Teil der Dreharbeiten in einem anderen Land stattfindet. Beim nächsten Dokumentarfilm von Daniel Schweizer drehen wir auch im Vatikanstaat, da wäre eine italienische Koproduktion auch aus organisatorischen Gründen von Vorteil. Beim Spielfilm ist es nicht anders.

*Trifft man sich eigentlich persönlich mit den Kolleginnen und Kollegen, oder finden die Kontakte heute über Mailverkehr und Skype statt?*

Ich bin am Anfang eines Projekts auf jeden Fall immer für persönliche Treffen. Die Festivals zum Beispiel sind für so etwas wichtig. Cannes ist in dieser Hinsicht sicherlich bedeutend, doch es sagt mir mit seinem ganzen Glamour und blasiertem Flair persönlich nicht so zu. Ich bespreche lieber etwas bei einem Abendessen in einem netten Restaurant als auf einem schillernden Event. Ich gehe sehr gern ans Festival von Berlin, dort kann man sich in aller Ruhe treffen und mit Partnern über Projekte reden. Und natürlich ist für uns im Tessin auch das Filmfestival Locarno eine nahe und sehr gute Plattform, um Kontakte zu

knüpfen. Ganz viele Zusammenarbeiten entstehen gar nicht durch geplante, organisierte Meetings, sondern eher bei zufälligen Gesprächen: Man tauscht sich mit Kollegen aus, und plötzlich hat man eine Idee, die man zusammen angehen möchte.

*Was bei Ihnen nun etwas aussergewöhnlich ist, ist, dass Sie auch viele Filme Ihres Mannes produziert haben. Trennt man da Privatleben und Arbeit, oder ist das gar nicht möglich?*

Hm, also ... als unsere mittlerweile erwachsenen Töchter noch jünger waren, haben sie oft gesagt, sie möchten nie und nimmer irgendetwas mit Film zu tun haben. Es ging ihnen auf die Nerven, dass die Eltern auch am Esstisch immer nur über dieses Thema gesprochen haben. Da mussten wir uns wirklich bewusst etwas zurücknehmen.

Was mit Mohammed wirklich sehr gut funktioniert, ist, dass er nie beleidigt ist, wenn man irgendetwas aus finanziellen Gründen nicht machen kann. Das war bei unserem ersten gemeinsamen Film *Walo Fendo* sehr wichtig, denn wir finanzierten ihn fast komplett selbst, nahmen dafür sogar eine Hypothek auf unser Haus auf, und trotzdem konnten aus finanziellen Gründen manche Szenen nicht gedreht werden.

Die Diskussionen werden hingegen um einiges hitziger, wenn Mohammed noch in der Vorbereitungsphase eines neuen Projekts steckt, am Schreiben ist ...

*... Sie sagten doch eben, es gebe nie Streit mit den Regisseuren ...*

(lacht) ... na ja, da muss ich meinen Mann wohl vergessen haben. Es gibt diese fast schon rituellen Auseinandersetzungen. Wenn mir bei seinem Drehbuch etwas nicht gefällt, dann sagt er gereizt: «Schreib du doch ein gutes Drehbuch!» Und ich entgegne ebenso gereizt: «Das hätte ich schon längst gemacht, wenn ich dazu fähig wäre» (lacht wieder). Aber so etwas ist doch normal in einer Beziehung. Und ich muss wirklich noch einmal beteuern: Wenn die Produktion einmal läuft, ist es immer ganz wunderbar, mit meinem Mann zusammenzuarbeiten. Mohammed ist dann sehr gelassen, und ihm gelingt es immer, für alle eine gute Atmosphäre auf dem Set zu schaffen, eine eingeschworene Gruppe entstehen zu lassen.

*Gibt es eine Produktion, die Sie als die liebste bezeichnen würden, oder eine, an die Sie sich nicht so gern erinnern?*

Eine Lieblingsproduktion kann ich fast nicht nennen. Jedes Projekt hat seine eigene Magie, und natürlich hängt man auch besonders an den aktuellen

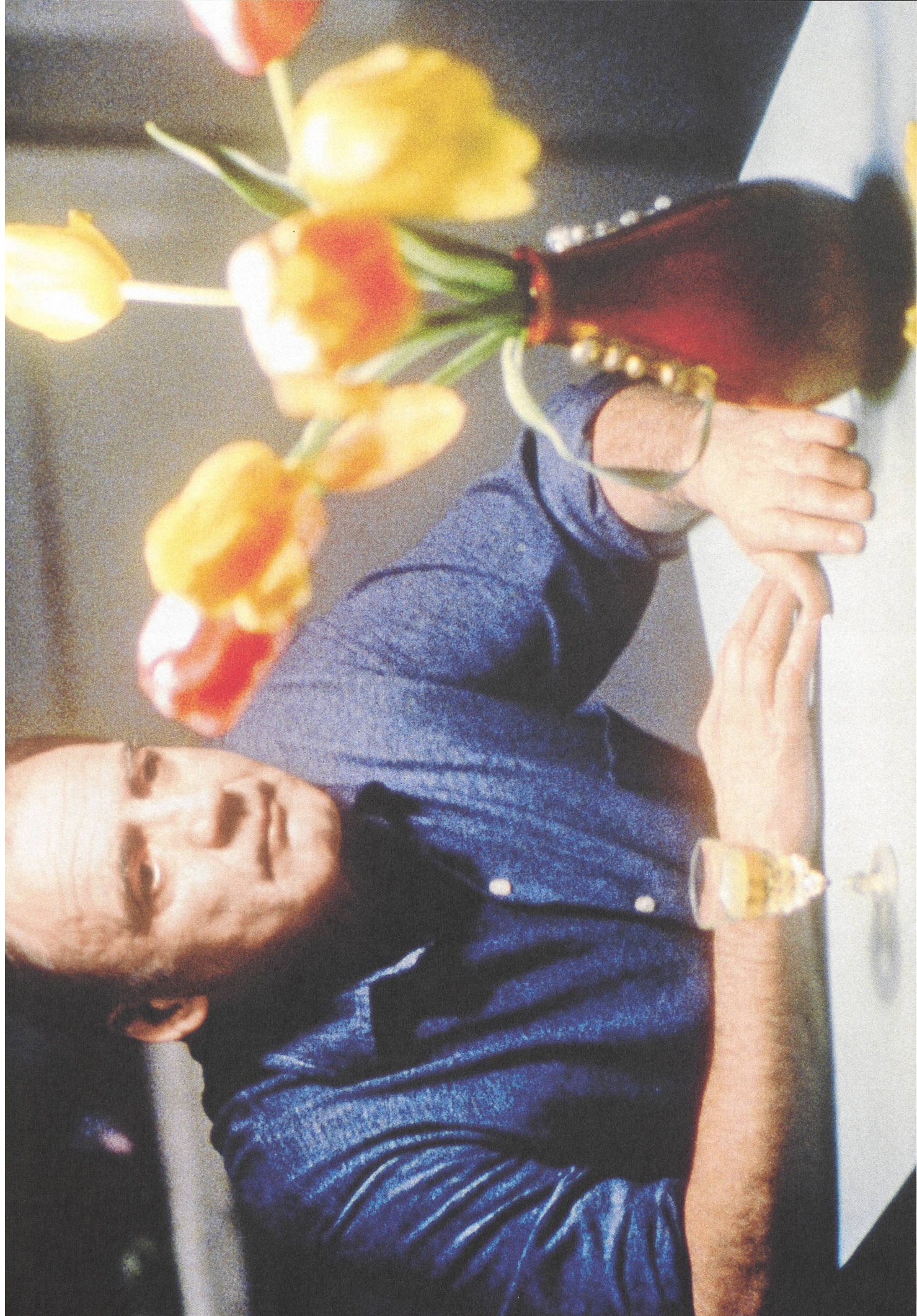
Projekten. Sehr gern erinnere mich zum Beispiel an die Realisierung von *Il nido*, wo die Dreharbeiten sehr abgeschieden im Centovalli stattfanden: Da herrschte eine unglaubliche Harmonie unter allen. Das lag wohl auch daran, dass die Techniker, im Gegensatz zu sonst, am Abend nicht nach Hause fahren konnten oder allein ins Hotel gingen. Die bereits erwähnte Kamerafrau Hélène Louvart hatte es auch zur Bedingung gemacht, dass die Dreharbeiten in ruhiger Atmosphäre stattfinden, da sie nicht gern unter Stress arbeitet. So mieteten wir mehrere Wohnungen, und auch das Catering fand in einer Wohnung statt, wo man gemütlich zusammensass. Die Stimmung auf dem Set war so schön, dass sogar wir von der Produktion manchmal ins Centovalli hochgefahren sind, nur um davon etwas mitzubekommen. Wenn die Equipe so harmonisch zusammenarbeitet, dann schlägt sich das auch immer positiv auf den Film nieder.

Besonders anstrengend war hingegen eine Produktion in Algerien: Ich hatte selbst den Fehler gemacht, eine Produktionsassistentin mit dem Film zu betreuen, was uns mit den örtlichen männlichen Technikern tatsächlich etliche Probleme und kulturelle Missverständnisse bescherte. Ausserdem regnete es in der algerischen Wüste dauernd, was selten ist, und es war bitterkalt. Auch die Schauspielerinnen litten sehr, und die Stimmung war nicht so toll. Doch mit dem fertigen Film waren wir trotz allem dann doch zufrieden.

*Eine letzte Frage: Wenn ich Ihnen jetzt ein paar Millionen Franken für einen Film geben würde und Sie könnten sich damit einen Traum erfüllen, was würden Sie dann damit machen?*

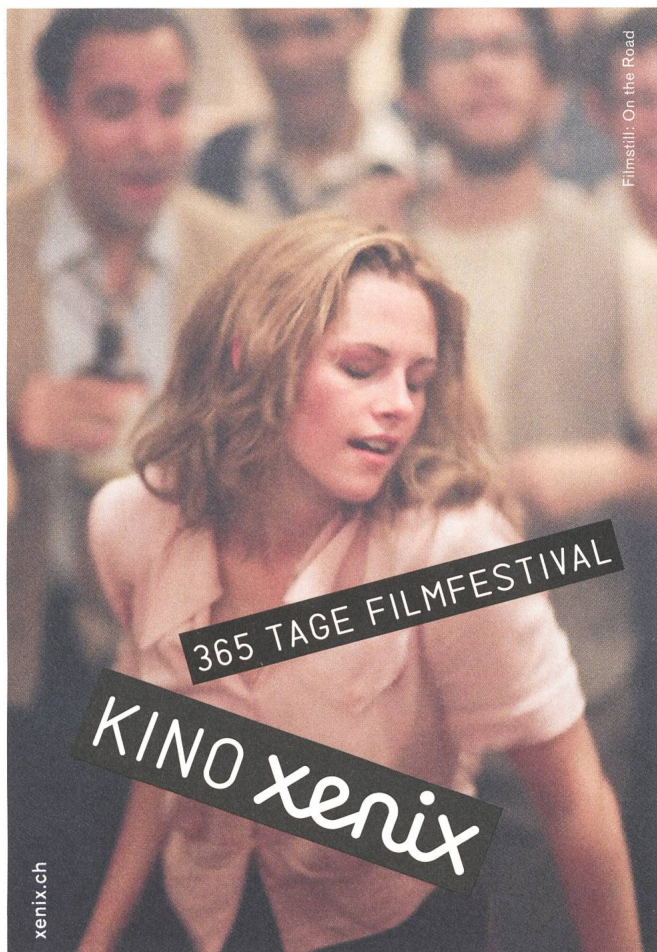
Einen Animationsfilm! Das würde mir sehr gefallen, doch ich habe weder das Geld dafür und schon gar nicht die Erfahrung, wie man da vorgeht. Aber der Animationsfilm gefällt mir, weil man dort der Phantasie einfach freien Lauf lassen kann, auf die Leinwand bringen kann, was immer einem einfällt. Da fällt mir ein, dass wir eigentlich einen Stummfilm basierend auf einem Drehbuch von und mit Dimitri machen wollten. Wir haben uns im Juni letzten Jahres schon etwas um die Finanzierung gekümmert, und dann ist Dimitri im Juli leider gestorben. Die einzige Möglichkeit, diesen Film doch noch zu realisieren, wäre wohl als Animationsfilm, denn Dimitri war einzigartig, man kann ihn mit keinem Schauspieler ersetzen. Doch eine Animationsfigur zu erfinden, die ihm gerecht würde, ist wohl auch fast unmöglich. Ich werde noch weiter darüber nachdenken. ✕





Pane e tulipani (2000) Regie: Silvio Soldini





Filmstill: On the Road

Anzeige

365 TAGE FILMFESTIVAL

KINO xenix

xenix.ch



# RE X<sup>02</sup><sub>17</sub>

KINO *Rex* BERN

---

**SURREALISMUS  
UND DE SADE**

---

Man Ray, Luis Buñuel,  
Salvador Dalí, Gerhard  
Richter, Jack Smith, Pier  
Paolo Pasolini, Jesus  
Franco, Peter Strickland,  
Maya Deren, Fredi M.  
Murer, Jean Cocteau,  
Alain Resnais: Im Januar  
und Februar zeigt das  
Kino REX Bern Klassiker  
des Surrealismus und  
Filme aus dem Universum  
des Marquis de Sade.

Das ganze Programm:  
[www.rexbern.ch](http://www.rexbern.ch)



Anzeige

## Filmpromotion

### Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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



ganze Schweiz  
schnell, günstig, sympathisch



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

Anzeige

ZDOK.17

Zürcher Dokumentarfilmtagung  
30. / 31. März 2017

## BEING THERE

Wirklichkeitsnähe im Dokumentarfilm  
von Direct Cinema zu Virtual Reality

Anmeldung und Info:  
[www.zdok.ch](http://www.zdok.ch)



Z

hdk

FNSNF

SRF DOK

Anzeige



1 DVD  
2 Boxen  
5 Bücher

DVD → Die geistige Heimat verloren



Vor der Morgenröte: Stefan Zweig in Amerika (Maria Schrader, Österreich, Deutschland, Frankreich 2016), Format 1:2.39, Sprache: Deutsch, Englisch, Portugiesisch, Französisch, Spanisch, Untertitel: Deutsch oder Englisch, Vertrieb: X Filme Creative Pool

Typischerweise porträtiert das Biopic historische Persönlichkeiten, aus deren Viten bedeutungsvolle Episoden, oft erheblich fiktionalisiert, geschildert werden. In seiner langen Geschichte hat das Genre zwei recht unterschiedliche Ausprägungen entwickelt. Bereits seit den dreissiger Jahren entstehen erbaulich aufbereitete, «wertvolle» Geschichten über heroische Individuen und deren Beitrag zum Wohlergehen der Menschheit. Nach dem Zweiten Weltkrieg etabliert sich ein zweiter Strang: weg von den meist markant geschönten Protagonisten aus Politik und Wissenschaft,

hin zu psychologisch ausgereiften Charakterstudien über Künstler. Sie rücken die Schattenseiten der Porträtierten in den Fokus, entsprechend geht es um brüchige Biografien, problematische Lebenszusammenhänge, widersprüchliche Bedürfnisse.

Maria Schraders zweite Regiearbeit *Vor der Morgenröte* gehört zum Glück zum zweiten Strang. Zwar bildet der österreichische Schriftsteller Stefan Zweig das unbestrittene Zentrum des Films. Doch anstatt sich ihm in einem hagiografischen Gestus zu nähern, legt Schrader, die zusammen mit *Jan Schomburg* auch das Drehbuch verfasste, eine anspruchsvolle Momentaufnahme vor, deren herausragendstes Merkmal der entschiedene Mut zur Lücke ist. Den Versuch, Zweigs Leben in neunzig Minuten Film zu kondensieren, unternimmt sie noch nicht einmal ansatzweise. Stattdessen wirft sie gerade mal vier Schlaglichter auf seine Zeit im Exil zwischen 1934 und 1942: Buenos Aires, die brasilianische Provinz Bahia, New York und das bei Rio de Janeiro gelegene Petrópolis sind Stationen aus Zweigs unruhiger Zeit auf dem amerikanischen Kontinent.

Und auch sie erzählen keine durchgängige Geschichte, sondern stehen für die verschiedenen Facetten, die das Trauma des Exils haben kann: das existenzielle Gefühl der Entwurzelung; der Verlust des eigenen Sprachraums; das Abhandenkommen von geistiger Heimat und Zugehörigkeit; das Behaftetwerden auf die Rolle des Wortführers unter den Exilanten; die Vorwürfe der Kollegen, der Pazifist und Intellektuelle Zweig verhalte sich in Zeiten des Faschismus zu unpolitisch; die Schuldgefühle, die er entwickelt, weil er materiell abgesichert ist, während andere gezwungen sind, als verzweifelte Bittsteller bei ihm vorzutreten. Das und noch viel mehr ist mitgemeint, wenn Zweig in einem Moment der emotionalen Erschöpfung nachdenkt: «Dieses Ausmass. Dieses entsetzliche Ausmass.» Wie bleiern sich die innere Zerrissenheit über alles legt, zeigt eine pausenreiche Unterhaltung zwischen Zweig und seinem Schriftstellerkollegen Ernst Feder: Sie hätten nichts zu beklagen, bemerkt der Österreicher Zweig auf einem Balkon irgendwo in Brasilien, den Blick in die Ferne gerichtet. Und doch: «Wie soll man das aushalten?»

Das alles wird mehr skizziert als ausformuliert, und doch geschieht es mit bemerkenswert präzisen Strichen. Wesentlich dafür mitverantwortlich ist die Arbeit des Kameramanns *Wolfgang Thaler*, der das Kunststück schafft, Bilder von diskreter Dringlichkeit zu komponieren. Nie geht er

dabei zu weit, sondern wahrt stets eine ruhevoll atmende Distanz, die sowohl dem Drehbuch, vor allem aber *Josef Haders* konzentriert zurückhaltender Verkörperung von Stefan Zweig in idealer Weise angemessen ist. Mit welcher stiller Bravour das geschieht, zeigt die letzte, lange Einstellung des Films, die einen Eindruck von seltener Intensität hinterlässt.

Philipp Brunner

→ Buch Muster und Variationen



Standardsituationen im Film. Ein Handbuch. Herausgegeben von Thomas Koebner in Verbindung mit Norbert Grob und Anette Kaufmann. Marburg, Schüren Verlag, 2016. 363 S., Fr. 39.40, € 29,90

Man kennt sie aus dem Genrekino: die vertrauten Situationen, die dem Zuschauer Orientierung gewähren und gleichzeitig, im besten Fall, Akzente setzen, die das Vertraute nicht zur blossen Wiederholung machen, sondern es originell variieren. Im vorliegenden Buch stellen 37 Autoren, wissenschaftliche Mitarbeiter und (ehemalige) Studenten der Mainzer Filmwissenschaft, in 77 Einträgen, Standardsituationen vor: Von A wie Abschied bis W wie Wiedersehen, Situationen, in denen sich Spannungspotenzial entfaltet, in denen Figuren charakterisiert werden, in denen sich auch Verhältnisse von Figuren zueinander verändern. Die herangezogenen Filmbeispiele stammen überwiegend aus dem klassischen Hollywoodkino, gelegentlich auch aus bekannteren Werken des Neuen Deutschen Films, häufig aus Klassikern des Gegenwartskinos, darunter sind viele ikonografische Situationen, die sich dem Filminteressierten eingeprägt haben.

Als industrielles Produkt ist der Film gesellschaftlichen Änderungen unterworfen, das machen besonders die Einträge zu den Stichworten



## Lesen – Schreiben – Film verstehen Filmbildung jetzt!

Der Filmbildungstag im Rahmen der Solothurner Filmtage

**Dienstag, 24. Januar 2017, von 10:15 bis 16:45**  
**Kino im Uferbau, Solothurn; Eintritt frei**

Zahlreiche europäische Institutionen und Massnahmen fördern den analytischen und kreativen Umgang mit Film und publizieren Studien mit Empfehlungen zu schulischer und ausserschulischer Filmbildung. Das hochkarätig besetzte Podium in Solothurn ist eine Chance für Politik und Filmbranche in der Schweiz, aus diesen Erfahrungen zu lernen, um wirksame Strukturen für das Filmpublikum und das Filmverständnis der Zukunft zu schaffen.

Der zweite Teil der Tagung geht um die praktische Filmbildung und die Frühförderung. Der Verein filmkids.ch hat mit jugendlichen Filmtalenten einen abendfüllenden Spielfilm produziert. In diesem einjährigen Experiment wurden die Grenzen zwischen Frühförderung und professioneller Kinofilmproduktion ausgelotet und die Frage nach der gezielten Talentförderung gestellt. Welche Früchte früh lancierte Schauspielkarrieren tragen können, zeigt sich schliesslich im Showcase «Junge Talente 2016», präsentiert von Corinna Glaus Casting und der Filmgerberei in Anwesenheit der Schauspieler sowie der Regisseure Cihan Inan und Jann Preuss.

### ReferentInnen und Gäste

Nathalie Bourgeois (La Cinémathèque française, F), Sarah Duve (Vision Kino, D), Christian Georges (e-media.ch, CH), Mark Reid (British Film Institute, GB), This Lüscher & Simone Häberling (filmkids.ch, CH), Liliane Amuat & Sven Schelker (Moderation, Junge Talente, CH)

Eine Zusammenarbeit von



52.  
SOLOTHURNER  
FILMTAGE

**cineducation.ch**

Verein zur Förderung der Filmbildung |  
Association pour la promotion de l'éducation à l'image |  
Associazione per la promozione dell'educazione all'immagine |



**JUNGE  
TALENTE  
.CH**

«Liebesakt» einerseits und «Mord / Totschlag» andererseits deutlich, haben sich hier doch die Tabugrenzen am meisten verschoben. Gerade beim Liebesakt liegt das Augenmerk auf der filmischen Inszenierung, entsprechend beginnt der Eintrag mit der berühmten Szene aus Nicolas Roegs *Don't Look Now*, der den Akt mit dem Ankleiden der beiden Protagonisten danach unterschneidet. Auch der Eintrag zum Thema «Badelust» gefällt durch die genaue Beschreibung der Inszenierung, geht es doch auch hier um das (tabuisierte) Schauen und um die «Leerräume für die eigenen Phantasien». Ein Buch, das dabei hilft, die Aufmerksamkeit des Lesers und Kinogängers zu schärfen.

Frank Arnold

DVD-Box ↓

## Very British: Vom Eaton Place nach Downton Abbey



Upstairs, Downstairs (dt. Titel: Das Haus am Eaton Place) (Jean Marsh, Eileen Atkins, GB 1971–1975), komplette Serie auf 21 DVDs, Format 1:1.33, Sprache: Englisch oder Deutsch, Untertitel: Deutsch (teilweise), Vertrieb: Filmverlag Fernsehjuwelen



Downton Abbey (Julian Fellowes, GB 2010–2015), komplette Serie auf 23 DVDs, Format 1:1.78, Sprache: Englisch oder Deutsch, Untertitel: Deutsch, Englisch, Vertrieb: Universal Pictures

Als es noch kein Privatfernsehen, geschweige denn Netflix gab, als TV-Geräte wuchtige Möbelstücke mit dem Seitenverhältnis 4:3 waren, erlangte eine britische Fernsehserie derartigen Kultstatus, dass sie heute zu den erfolgreichsten aller Zeiten gezählt wird. Ihr Konzept war so einfach wie überzeugend: Als historisches Familiendrama aufgelegt, war sie zwar in der feinen Oberschicht angesiedelt. Doch anstatt sich auf die Herrschaftsfamilie zu konzentrieren, waren deren



Dienstboten – vom Butler bis zum Küchenmädchen – genauso wichtige Figuren. Wer jetzt an *Downton Abbey* denkt, liegt zwar falsch, ist aber dennoch auf der richtigen Spur, denn gemeint ist die Serie *Upstairs, Downstairs*, die zwischen 1971 und 1975 produziert wurde und im deutschen Sprachraum unter dem Titel *Das Haus am Eaton Place* lief. Vierzig Jahre später entstand *Downton Abbey*, und die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Serien laden geradezu zum Vergleich ein.

Hier wie dort lenkt der Hausherr die Geschicke seiner Familie und seiner Angestellten mit ebenso viel Umsicht wie Anstand. Begleitet wird er von der Dame des Hauses, die stilsicher selbst die grösseren Klippen des Gesellschaftslebens umschiff, wogegen die Kinder schon mal mit den Traditionen in Konflikt geraten, weil die modernen Zeiten nicht spurlos an ihnen vorbeiziehen. Hinzu kommen der Butler, der mit liebevoller Strenge seines Amtes waltet, die resolute Köchin sowie die Stubenmädchen, die gelegentlich den ihnen zugewiesenen Platz in der Gesellschaft verlassen, mal erfolgreich, mal glücklos. So gerät nicht nur das Londoner Stadthaus der Bellamys in *Upstairs, Downstairs*, sondern auch das Anwesen der Crawleys in *Downton Abbey* zum Mikrokosmos, der die Welt im Kleinen widerspiegelt: Im Zentrum steht die britische Klassengesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts, scheinbar unantastbar und sicher verankert. Doch das Sozialgefüge wird immer wieder heimgesucht: von verbotenen Affären und politischen Verwicklungen, persönlichen Tragödien und den grossen Verwerfungen des Weltgeschehens. Manche Stürme finden im Wasserglas statt, andere, allen voran der Erste Weltkrieg, führen die Welt an den Abgrund.

Natürlich gibt es auch Unterschiede, deren grösster vielleicht in den Finanzen liegt, die den Serien zur Verfügung standen. Während *Upstairs, Downstairs* mit knappsten Mitteln auskommen musste und aus heutiger Sicht herrlich altbacken daherkommt, nahmen die Macher von *Downton Abbey* richtig viel Geld in die Hand, das sie in eine Fülle erlesener Schauwerte (Ausstattung, Kostüme, Aussenaufnahmen) investierten. Konkurrenzlos ist in *Downton Abbey* natürlich auch die Figur der Gräfinwitwe Violet Crawley, die das heimliche, aber unverrückbare Zentrum allen Geschehens ist. Wie sehr *Maggie Smith* als ihre Darstellerin die Serie geprägt hat, ist ablesbar am Umstand, dass auf Youtube längst die träfssten *Maggie-Moments* zusammengestellt sind (siehe «The Dowager Countess' Finest Burns on Downton Abbey»).

Die beim Filmverlag Fernsehjuwelen herausgegebene Komplettbox von *Upstairs, Downstairs* enthält alle 68 Folgen der Serie, darunter auch jene, die nie im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurden, sowie jene, die aufgrund eines Technikerstreiks nur in Schwarzweiss gedreht werden konnten. Bei Universal Pictures erschien die Komplettbox von *Downton Abbey* mit allen 52 Episoden, sämtlichen Weihnachtsspecials, fünf Stunden Bonusmaterial und, auch das, zwei *Downton-Abbey*-Servietten.

Philipp Brunner

Buch →

## Enzyklopädisch



Franz Stadler, Manfred Hobsch: Die Kunst der Filmkomödie. Band 1: Komiker, Gags und Regisseure. 445 S.; Band 2: 1000 Filmkomödien. 491 S. Frankenthal, Mühlbeyer Filmbuchverlag, 2015. je Fr. 39.40, € 29,90

Sonst sind es eher universitäre Abschlussarbeiten, die der Filmkritiker Harald Mühlbeyer in seinem Einmannbuchverlag herausbringt. Mit dem über 900-seitigen, zweibändigen Werk «Die Kunst der Filmkomödie» hat er einen Kraftakt hingelegt: das Buch zweier Berliner Filmliebhaber, des langjährigen Kinomachers *Franz Stadler* (Jahrgang 1940), der vierzig Jahre lang das Programm kino filmkunst 66 betrieb, wo er mit umfangreichen Festivals die Cineasten begeisterte (zu Zeiten, als man noch mit Laurel-&-Hardy-Filmen ein 300-Plätze-Kino ausverkaufen konnte) und damit das Kino auch über die Grenzen Berlins hinaus bekannt machte, und des früh verstorbenen Filmkritikers *Manfred Hobsch* (1951–2016), zu dessen Filmbüchern auch solche über die Marx Brothers und Heinz Erhardt gehören.

«Kann man ernsthaft über Komödien schreiben? Soll man das überhaupt?», fragen sie gleich zu Beginn des Werks, in dem sie darstellen wollen, «wie die Gagsmaschine Kino funktioniert».

Im ersten Band führt Franz Stadler in die «Grundformen und Handlungsmuster der Filmkomödie» ein. Er stellt dabei fünf Grundformen (wie die Slapstickkomödie), drei personelle Grundkonstellationen (zum Beispiel komische Typen), siebzehn Grundthemen (wie die Familienkomödie) sowie zwanzig Grundgags vor. Der zweite Teil umfasst Einträge zu Filmkomikern, während der dritte die besten Komödienregisseure sowie drei Talentschmieden (den Produzenten/Regisseur/Autor Judd Apatow, die britischen Ealing Studios und die US-TV-Serie *Saturday Night Live*) vorstellt.

Die Auswahl dieser biografischen Einträge ist geleitet «durch den Blick auf das europäische und amerikanische Kino, das unser Sehbewusstsein geprägt hat», schreiben die Autoren einschränkend, fügen aber gleichzeitig erweiternd hinzu, «gefiltert durch das, was aus fernen Ländern in deutschen Kinos zu sehen war, was auf Filmfestivals entdeckt werden konnte, was im Fernsehen gesendet wurde, was auf dem DVD-Markt aufzuspüren ist». Nicht berücksichtigt wurden aus Platzgründen die sogenannten *sidekicks*, also all jene, die als «verlässliche Zeitarbeiter der Filmkomik das Handlungsgerippe mit ihren prägnanten Kurzauftritten füllen».

Insgesamt gelingt es den Verfassern, das zu leisten, was sie vorab postulieren, nämlich «die individuelle Eigenart und den persönlichen Charakter der Porträtierten sowie die ganz spezifischen Mittel und Erfolgsrezepte ihrer Komik» darzustellen. Einträge gelten auch hierzulande weniger bekannten oder vergessenen Filmemachern, wie dem kürzlich verstorbenen «Gagtüftler» Pierre Etaix, Curt Goetz, der die «Kunst des pointierten Dialogs» beherrschte, oder italienischen Regisseuren wie Alessandro Blasetti und Mario Monicelli.

Zu den Künstlern, die ich vermisst habe, gehören die Regisseurin May Spils ebenso wie ihr kongenialer Hauptdarsteller Werner Enke. Deren *Zur Sache, Schätzchen* wird immerhin in Band 2 als Film gewürdigt, ebenso wie Komödien anderer Künstler, die keinen Eintrag im ersten Band haben, darunter Reinhold Schünzel, Wolfgang Neuss, die Gebrüder Farrelly, Sacha Baron Cohen, Liselotte Pulver oder der schottische Regisseur Bill Forsyth (*Local Hero, Comfort & Joy*), der vor vierzig Jahren einen seiner Filme im filmkunst 66 persönlich vorstellte.

Im zweiten Band, der tausend Filmkomödien präsentiert, tauchen nämlich viele heute vergessene Titel auf, gerade aus den siebziger Jahren (etwa Richard Benners *Outrageous!*), die damals in



**CARY GRANT****16. Februar bis 31. März 2017  
im Filmpodium Zürich**

**Stadt Zürich**  
Kultur
[www.filmpodium.ch](http://www.filmpodium.ch)**Zürcher Hochschule  
der Künste****Bachelor Film**

► Grundlagenstudium

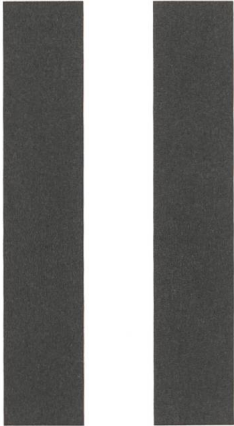
**Master Film**

- Drehbuch
- Regie Spielfilm
- Realisation  
Dokumentarfilm
- Kamera
- Film Editing
- Creative Producing



Mehr unter:

- [film.zhdk.ch](http://film.zhdk.ch)
- [filmstudieren.ch](http://filmstudieren.ch)
- [facebook.com/film.zhdk](https://facebook.com/film.zhdk)


**studieren**
**Z****hdk**Zürcher Hochschule der Künste  
Darstellende Künste und Film**Film**

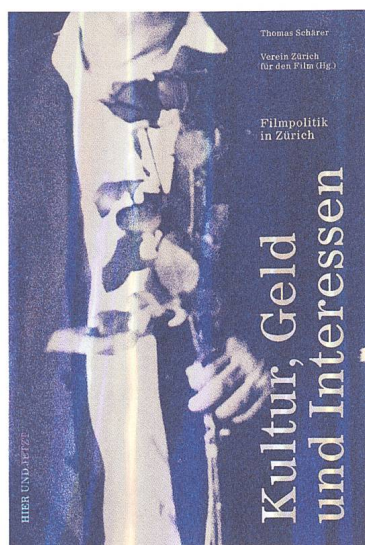


Franz Stadlers Kino ihre Berliner Premiere erlebten, ebenso Filme, die er dort im Rahmen von Festivals zeigte, die aber in Deutschland keinen Verleih fanden. In Band 2 zu blättern, ruft viele filmische Erinnerungen wach, die einen veranlassen können nachzuforschen, was von diesen Titeln heute als DVD verfügbar ist. Als Nachschlagewerk ist der Band nur bedingt geeignet: angeordnet nach deutschen Verleihiteln, besitzt er weder ein Originaltitel- noch ein Regisseurs- oder Darstellerregister. Trotzdem ein Werk, dem ich meine Hochachtung nicht versagen kann.

Frank Arnold

Buch →

## Oral History der Filmpolitik



Thomas Schärer: Kultur, Geld und Interessen. Filmpolitik in Zürich. Hrsg: Verein Zürich für den Film. Hier und Jetzt, Zürich 2016, 246 S., 39 Fr.

Schon äusserlich prallen hier Gegensätze aufeinander: ein staubtrockener Titel auf einem sinnlich glänzend gestalteten Buchumschlag. Der Widerspruch spiegelt denn auch die Sache selbst, die Gründung einer Filmstiftung ist politisch und juristisch eine nüchterne Angelegenheit, der Weg dahin ein leidenschaftlicher Kampf um die Erweiterung von Möglichkeiten für die Schweizer Filmkultur. Zwölf Jahre nachdem die Zürcher Filmstiftung ihre Arbeit aufgenommen hat und das Schweizer Filmschaffen nicht nur massgebend finanziell unterstützt, sondern auch in seiner künstlerischen Ausrichtung prägt, blickt Thomas Schärer im Auftrag des Vereins Zürich für den Film auf dessen Einfluss und auf den langen und durchaus auch dramatischen Weg dorthin zurück. Aus den vielen Gesprächen mit ehemaligen Vereinspräsidenten und -präsidentinnen,

Filmschaffenden und Politikerinnen und Politikern präsentiert er auf der Folie einer Vereinsgeschichtsschreibung nachvollziehbar die Kunst des Lobbyings und den Wandel der Kulturförderung in der Schweiz.

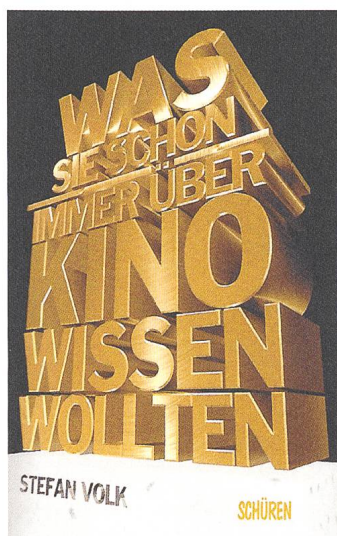
Das Buch orientiert sich in erster Linie an den Erfahrungen, Erinnerungen und Meinungen von Personen und vermittelt so anschaulich komplexe politische Prozesse. Im ersten Teil zeichnet Schärer die Geschichte des Vereins nach, dem Prinzip folgend: Wann hat wer was wie erreicht. Die Transkription der Erzählungen oszilliert zwischen Fakt und Anekdote. Sprachlich begibt man sich dabei leider auf teilweise unebenes Terrain mit vielen Stolpersteinen, abhängig von der Eloquenz des Gegenübers. Im zweiten Teil folgen Porträts, die auf Interviews basieren. Darin äussern sich Akteure aus Filmindustrie und Politik zum Thema, teils unmittelbar zu den zuvor erzählten Ereignissen, teils ganz allgemein zur Filmförderung in der Schweiz. Zufrieden ist eigentlich keiner mit dem bestehenden System, eine Überwindung der demokratischen und deshalb nicht gerade profilierten Vergabepaxis scheint nicht in Sicht. So bieten die Porträts in erster Linie ein seismografisches Abbild der aktuell bestehenden Schwierigkeiten.

Das Buch vermittelt spürbar die wichtige Rolle von engagierten Einzelkämpfern und die Leidenschaft, die nicht nur Triebkraft der Filmschaffenden ist, sondern auch in der Vereins- und Lobbyarbeit steckt.

Tereza Fischer

Buch →

## Buntscheckige Collage



Stefan Volk: Was Sie schon immer übers Kino wissen wollten. Zeichnungen Bo Soremsky, Marburg, Schüren Verlag, 2016, S. 288, Fr. 23.90, € 16.90

Haben Sie gewusst, dass «es auf der ganzen (heterosexuellen) Hollywood-Welt immer genau eine Frau und einen Mann gibt, die für einander geschaffen sind»? «Wenn sich diese einander irgendwann, irgendwo schicksalshaft begegnen, erkennen sie ihre gemeinsame Bestimmung auf den ersten Blick.»

Stefan Volk hat «eine lockere Sammlung wissenswerter, kurioser und unterhaltsamer Fakten, Zahlen, Anekdoten und sonstiger Trouvaillen aus dem Bereich Kino und Film» geschrieben, die schon in der zweiten Auflage erscheint. «Sinniges und Unsinniges taucht darin gleichermaßen auf, und man kann sich darüber streiten, was jetzt genau wo hinzugehört.» Im Vorwort nimmt der Autor die vielen Auflistungen, Tabellen und Listen von Fakten des Buches vorweg und erklärt die unterschiedlichen, teils willkürlichen Kategorisierungen von Filmen, durch ihre Nähe zur Realität und ihren Unterhaltungswert.

In 24 Kapiteln thematisiert Volk unterschiedliche Themen der Film- und Kinowelt: Von aufregenden Filmküssen über Tabellen der teuersten Filme aller Zeiten bis zu einer Auflistung der komischsten Filmtitel. Dabei bestehen einige Kapitel ausschliesslich aus Tabellen und Listen, während andere aus kürzeren Texten aufgrund des Sprachwitzes und den amüsanten Schilderungen hervorstechen. Beispielsweise nimmt Volk Filmklischees genau unter die Lupe und löst beim Leser immer wieder ein Schmunzeln über die eigene Naivität aus: Obwohl die meisten dieser typischen Merkmale und Standardsituationen, von denen sich die Traumfabrik Hollywood nährt, dem Publikum vertraut sind, nimmt man sie oftmals nicht bewusst wahr. «Wir ahnen schon wie das weitergeht. Das ist das Praktische an Filmklischees: Sie machen dem Guten das Leben, den Bösen das Sterben und den Zuschauerinnen und Zuschauern das Zuschauen leichter.»

Das Kapitel «Frei ab ... Altersfreigaben gestern und heute» dagegen besteht mehrheitlich aus Tabellen und Listen, in welchen Volk anhand bekannter Filme die Altersbeschränkungen weltweit vergleicht. Da die Altersgrenzen stark variieren, bekommt man einen Eindruck von den Moralvorstellungen der einzelnen Länder. So erstaunen etwa die Differenzen der Altersfreigaben von *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, der in Deutschland ab sechs, in den USA ab siebzehn und in Südkorea erst ab achtzehn freigegeben ist. Hier lässt sich wie bei anderen Filmen dieser Liste über die auffälligen Unterschiede rätseln, denn eine genauere Erläuterung fehlt.

«Was Sie schon immer übers Kino wissen wollten» dient einer breiten

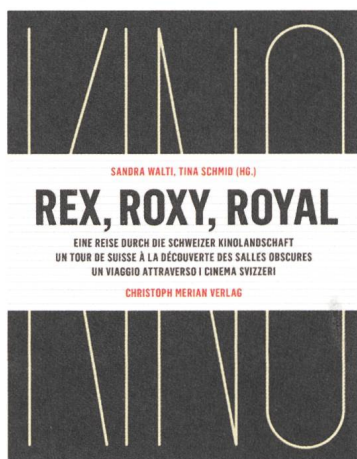


Leserschaft als unterhaltsamer Begleiter, besonders für Leser, die sich mit Zahlen, blossen Fakten und anderem «Nerdkwissen» gerne beschäftigen, bietet es eine Fülle von Informationen. In der Tat ist es dem Autor gelungen, eine «buntscheckige Collage», einen Ausschnitt aus der Film- und Kinogeschichte zu beleuchten und dabei Ironie mit Wirklichkeit zu verbinden.

Franziska Fellner

Buch ↓

## Kino, Kino



Sandra Walti, Tina Schmid (Hg.): Rex, Roxy, Royal. Eine Reise durch die Schweizer Kinolandschaft / Un tour de Suisse à la découverte des salles obscures / viaggio attraverso i cinema svizzeri. Basel, Christoph Merian Verlag, 2016. 360 S. Fr. 39.–, € 38

Ein erfreulich anregender Reiseführer durch die schweizerische Kinolandschaft ist hier anzukündigen: «Rex, Roxy, Royal» präsentiert 111 Kinoporträts quer durch die Schweiz, vom Grütli in Genève bis zum Excelsior in Chiasso. Dreizehn Autorinnen und Autoren stellen in kurzen (mal äusserst gelungenen, mal etwas gar summarischen) Texten die unterschiedlichsten Häuser vor, gehen auf die Geschichte der Kinos ein, schildern die aktuelle Nutzung. Der Fotograf Oliver Lang hat die ausgewählten Kinos besucht und die Porträts mit sehr stimmigen Bildern vom Innern oder Äusseren der Kinos ergänzt.

Der Band im handlichen Format (kein Coffee-Table-Book, sondern ein nützlicher Reisebegleiter) zeigt eine überraschend vielfältige Kinolandschaft: Das geht vom Megaplex Arena Cinema in Zürich mit 18 Sälen über den grössten Kinosaal im Le Capitole in Lausanne mit 867 Plätzen bis zum «Schmuckstück aus Lehm und Leder», dem Cinema Sil Plaz in Ilanz mit 52 Sitzen; von Kinos, die bereits in vierter Generation in Familienhand betreut werden (etwa die Sterks in Baden oder die Familie Salafa mit Les Rex in Fribourg),

bis zum Filmclub, der sich jüngst die Verwirklichung seines jahrelangen Traums eines eigenen Kinos realisierte (wie das Kino Cameo in Winterthur); vom Colisée, dem letzten Kino im Val de Travers, bis zum Näfels, dem letzten im Glarnerland. Eine Karte, ein Register und ein kleines, nützliches Glossar ergänzen das Buch; die Originaltexte sind entsprechend den Landesteilen in Französisch, Deutsch oder Italienisch verfasst (die italienischen und französischen Beiträge werden im Nachspann auf Deutsch übersetzt).

Man muss Sandra Walti, fleissige Kinogängerin und seit Jahren engagiert im Freien Film Aarau, dankbar sein, dass sie ihren seit Jahren bestehenden Traum von einem Buch über die Kinolandschaft der Schweiz mit Hilfe ihrer Mitherausgeberin Tina Schmid und der sachkundigen Beratung durch Martin Girod (der auch einen aufschlussreichen Einleitungstext beisteuert), verwirklicht hat. Denn als älteres Semester mit Jahrgang 1951, der seine ersten Kinoerlebnisse dem Fipp-Fopp-Club im damals noch existierenden Kino in Wallisellen (heute Werkstätte und Wohnheim für Behinderte) verdankt und immer wieder mal von Vorführungen etwa von *My Fair Lady* oder *2001: A Space Odyssey* im Zürcher Apollo schwärmt, empfindet man in der Rückschau die Entwicklung der Kinolandschaft als eine Geschichte von Verlust und Niedergang (was rein zahlenmässig auch stimmt), dieser Band hingegen stimmt einen optimistisch, denn er ist nicht nur ein Reiseführer, der zu zahlreichen Entdeckungen anregt, sondern zugleich auch eine Hommage an all diejenigen, die vom Ort Kino begeistert sind und sich auch dafür einsetzen, dass solche Orte weiterbestehen oder gar neu entstehen können. Also: Man kaufe sich den Band und entdecke die Schweiz neu aus Kinosicht – das Erfreuliche ist ja, dass sich die Herausgeberinnen auf 111 Kinos beschränken mussten (zur Zeit der Drucklegung gibt es in der Schweiz 273 Kinos mit insgesamt 570 Sälen) – es gäbe also noch viel Weiteres zu entdecken.

Josef Stutzer

hätten, speiste sich aus den Schriften Eisensteins (die er in den siebziger Jahren für die gelbe Reihe des Carl Hanser Verlags herausgegeben hatte – und übersetzt hatte er sie auch). Seine Liebe aber galt Andrej Tarkowski, mit dem ihn die Melancholie verband und das Poetische, das nicht immer ohne Pathos war.»

Verena Lueken in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» vom 10. November 2016

Gideon Bachmann  
18. 2. 1927–24. 11. 2016

«Dass Gideon mit diesem Gehör und dieser Sprachempfindlichkeit zu einer Art «Vasari des Films» geworden ist, verwundert nicht. Wenn ich an diese Jahre denke, in denen Gideon auf jedem Filmfestival der Welt auftauchte und überall seine Stimmen-Aufnahmen machte, sehe ich dieses seltsame Bild eines Fischers vor mir, der seine Angel auswirft.»

Edgar Reitz über seinen Freund Gideon Bachmann anlässlich der Ausstellung «Film on Air. Gideon Bachmanns Gespräche mit Kino-Persönlichkeiten 1955–1997» (zu besuchen noch bis 19. Februar im ZKM, Karlsruhe)

Eliseo Subiela  
27. 12. 1944–25. 12. 2016

«Allen meinen Filmen ist sicher gemeinsam, dass die Realität suspekt ist. Sie besteht nicht nur aus dem Äusserlichen, dem Sichtbaren. Da ist viel Geheimnis. Der grösste Teil der Realität, in der wir uns bewegen, bleibt uns verborgen. Wir sind sehr kurzichtig.»

Eliseo Subiela in einem Gespräch zu Las aventuras de Dios in Filmbulletin 2.2001

## The Big Sleep

Hans-Joachim Schlegel  
26. 1. 1942–30. 10. 2016

«Hans-Joachim Schlegel schrieb mit Leidenschaft und Anspruch an sich und seine Leser. Sein Verständnis von Kino und von der Kunst und davon, was sie mit der Gesellschaft verbindet und welche Aufgaben sie zu übernehmen





Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (2010) Regie: Apichatpong Weerasethakul

#### Verlag Filmbulletin

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

#### Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

#### Redaktion

Tereza Fischer, Josef Stutzer

#### Inseratverwaltung, Marketing

Lisa Heller, Aisling Ehrismann  
+41 52 226 05 55  
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

Gerhard Midding, Simon Spiegel, Johannes Binotto, Uwe Lützen, Dominic Schmid, Michael Ranze, Doris Senn, Natalie Böhrer, Lukas Stern, Erwin Schaar, Lukas Foerster, Philipp Stadelmaier, Nicolas Gessner, Philipp Spielmann, Oswald Iten, Wolfgang Fuhrmann, Till Brockmann, Philipp Brunner, Frank Arnold, Franziska Fellner (Praktikum), Kristina Köhler

#### Titelbild

Deep Gold (2014), Regie: Julian Rosefeldt

Waal Fendo (1997), Regie: Mohammed Soudani

#### Fotos

Wir bedanken uns bei: Aargauer Kunsthaut, Aarau; Filmbringer Distribution, Bern; Amka Films Productions, Lugano; Cinémathèque suisse, Photothèque, Pentaz; Solothurner Filmtage, Solothurn; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi Zürich, Frenetic Films, Praesens Film, Philipp Stillmann, Vinca Film, Xenix Filmdistribution, Zürich; www.treibsand.ch; Eye Filmmuseum, Amsterdam; Weltkino Filmverleih, Leipzig; Julian Rosefeldt, München; Les films du Losange, SDS Distribution, Version originale Distribution, Paris

#### 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

#### © 2017 Filmbulletin

59. Jahrgang  
Heft Nummer 360 / Januar 2017 / Nr. 1  
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 50 000 und mehr unterstützt:

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



 **Kanton Zürich**  
**Fachstelle Kultur**



52°31'14.3" N 13°25'22.3" O

## Kino International, Berlin

Über die Frage, wo man im Kino am besten sitzt, lässt sich ja bekanntlich streiten. Im Berliner Kino International schien diese Frage lange Zeit geklärt: achte Reihe, Mitte. Dort lagen zumindest die Plätze, die zu DDR-Zeiten den Mitgliedern der Partei- und Staatsführung vorbehalten waren, weil sie grosszügige Beinfreiheit und eine optimale Sicht auf die Leinwand boten. Wer das Kino International heute betritt, wird die legendäre achte Reihe vergeblich suchen – sie wurde bei Umbauten des Kinosaals abgeschafft. Doch das besondere Flair des einstigen DDR-Premierenkinos ist bis heute deutlich zu spüren.

Erbaut wurde das Kino Anfang der sechziger Jahre – zur selben Zeit, als in Berlin die Mauer hochgezogen wurde. Dass sich die DDR im Moment ihrer Abriegelung gen Westen einen kostspieligen Repräsentationsbau mit dem mondänen Namen «International» leistete, ist nicht frei von Ironie; fast könnte man dahinter ein offensives Ablenkungsmanöver vermuten. Tatsächlich jedoch kam dem Kinoprojekt ein hoher politischer Symbolwert zu, vor allem im Wiederaufbau von Ostberlin als «Hauptstadt der DDR». Zusammen mit dem Café Moskau und dem Hotel Berolina bildete es das Herzstück des neuen sozialistischen Wohngebiets, das an der Stalinallee-West (heute Karl-Marx-Allee) entstand. Wie die acht- bis zehnstöckigen Hochhäuser in Plattenbauweise, die dort gebaut wurden, sollte auch das Kino ein modernes, urbanes Lebensgefühl vermitteln, das Technik, Kunst und sozialistischen Gemeinschaftssinn eng miteinander verknüpfte. Entsprechend war das International nicht bloss als Kino, sondern als Kulturzentrum angelegt, das neben einem multifunktionalen Kino- und

Konzertsaal auch eine Stadtteilbibliothek sowie Klub- und Fernsehräume für die Anwohner zur Verfügung stellte.

Von aussen hebt sich der frei schwebende Stahlbetonbau deutlich von den umliegenden Mehrfamilienhäusern ab; die Gestaltung der Innenräume strukturiert den Kinobesuch als umfassendes Raum- und Bewegungserlebnis. So ist es etwa kein Zufall, dass der Kinosaal im Obergeschoss – und nicht wie in vielen anderen Kinos im Erdgeschoss – untergebracht ist. Wer ihn betreten möchte, wird effektiv über eine Reihe von Gängen, Vorräumen und Treppen geführt, die die sinnliche Wahrnehmung über das Zusammenspiel von Licht, Form und Material stimulieren und auf den Filmgenuss einstimmen. Hinter dem offen gestalteten Garderobenbereich führen zwei schmale Treppenaufgänge hoch zum Foyer in die «Panorama-Bar». Der Kontrast zwischen den engen dunklen Aufgängen und dem hohen, lichtdurchfluteten und in warmen Holztönen gestalteten Foyer mit seiner Bar, den Sitzgruppen und Kronleuchtern könnte kaum eindrücklicher sein. Eine grosse Fensterfront gibt den Blick frei auf die Karl-Marx-Allee, die einstige Prachtstrasse Ostberlins.

Vom Foyer führt wiederum eine enge Schleuse in den imposanten Kinosaal, der über fünfhundert Zuschauern Platz bietet. Mit seiner Holzvertäfelung und der wellenförmig geschwungenen Decke wirkt er wie ein moderner Konzertsaal, in dem die Akustik regelrecht «atmen» kann. Tatsächlich sollte der Kinosaal auch als Auditorium für Konzerte und Tonaufnahmen genutzt werden; doch seit seiner Eröffnung im November 1963 bis zum November 1989 wurde das Kino International in erster Linie als Premierenkino der

DDR genutzt. Bei den Uraufführungen der DEFA-Produktionen öffnete sich stets der champagnerfarbene Paillettenvorhang; gezeigt wurden zudem Filme aus den übrigen sozialistischen Ländern und dem westlichen Ausland. *Dirty Dancing* und *Out of Africa* liefen in den achtziger Jahren sehr erfolgreich, als die Nachfrage nach US-amerikanischen Produktionen grösser wurde.

Im Unterschied zu vielen anderen Ostberliner Lichtspielhäusern hat das Kino International die Nachwendezeit gut überdauert und steht heute unter Denkmalschutz. Seit 1992 ist die Yorck-Gruppe Pächterin; sie betreibt das International als Programmkino und vermietet es für Kongresse und besondere Anlässe. Jedes Jahr im Februar erstrahlt das Kino International im alten Glanz – wenn es für knapp zwei Wochen zur Spielstätte der Internationalen Filmfestspiele Berlin wird. Wer dann eines der begehrten Tickets ergattert, darf sich selbst aussuchen, welcher Platz im Saal der Beste ist. Die achte Reihe ist bloss noch eine Sitzreihe wie jede andere auch. Und im einstigen Repräsentationsraum, in dem sich Ulbricht, Honecker & Co. vor und nach den Filmpremieren aufhalten konnte, wird heute bei den After-Show-Parties getanzt.

Kristina Köhler

→ Zum Weiterlesen:

Dietrich Worbs: Das Kino International in Berlin. Berlin, Gebrüder Mann Verlag, 2015





# A\*



**\*Aargauer Kunsthaus**  
**22.1. – 17.4.2017**

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

Teresa Hubbard / Alexander Birchler  
*Movie Mountain (Méliès)*, 2011

**Cinéma mon amour**

**Kino in der Kunst**

Eine Kooperation zwischen dem Aargauer  
Kunsthaus und den Solothurner Filmtagen

CARAVAN 1/2017: Selina Baumann  
Ausstellungsreihe für junge Kunst



LILIANE AMUAT UND DASHMIR RISTEMI IN EINEM FILM VON LISA BLATTER

# SKIZZEN VON LOU

SKIZZEN  
VON LOU  
SKIZZEN  
VON LOU  
SKIZZEN  
VON LOU



Focus Switzerland,  
Germany, Austria  
Zurich Film Festival



"...prickelnd..." **OUTNOW**

"...intimate and sensual..." **VARIETY**

"...full of unexpressed desires..." **CINEUROPA**

"...das Stimmungsbild einer Generation." **FRAME**

**AB ANFANG FEBRUAR IM KINO**



LOOK NOW!