

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 59 (2017)
Heft: 361

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>

Fr.10.- €8.-
9 770257 785005 02

Nº 2 / 2017
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film
und Kino



Zum Alien werden Michael Shannon S. 52

GOYA 2017
BESTER
IBEROAMERIKANISCHER
FILM

THE DISTINGUISHED CITIZEN

EL CIUDADANO ILUSTRE EIN FILM VON MARIANO COHN & GASTÓN DUPRAT

73
FILMFESTIVAL VENEZIG
BESTER DARSTELLER



AB 13. APRIL IM KINO XENIX FILM

BÉJART BALLET LAUSANNE

dancing Beethoven

EIN FILM VON
ARANTXA AGUIRRE



AB 11. MAI IM KINO XENIX FILM

LARS
EIDINGER

JAN JOSEF
LIEFERS

HANNAH
HERZSPRUNG

ADÈLE
HAENEL

DIE BLUMEN VON GESTERN

EIN FILM VON CHRIS KRAUS



AB 27. APRIL IM KINO XENIX FILM

«Es spukt. Das ist ja wahnsinnig faszinierend!»

The Ghost and Mrs. Muir Joseph L. Mankiewicz, USA 1947; Gene Tierney als Mrs. Muir



Kritiken

S. 24

Moonlight

von Barry Jenkins

Philipp Brunner

S. 26

The Birth of a Nation

von Nate Parker

Michael Pekler

S. 27

The Lost City of Z

von James Gray

Philipp Stadelmaier

S. 31

The Other Side of Hope

von Aki Kaurismäki

Tereza Fischer

S. 32

Silence

von Martin Scorsese

Oswald Iten

S. 35

Bacalaureat

von Cristian Mungiu

Dominic Schmid

S. 37

Sieranevada

von Cristi Puiu

Doris Senn

S. 38

Wilde Maus

von Josef Hader

Philipp Stadelmaier

S. 41

Die göttliche Ordnung

von Petra Volpe

Tereza Fischer

S. 42

After the Storm

Kore-eda Hirokazu

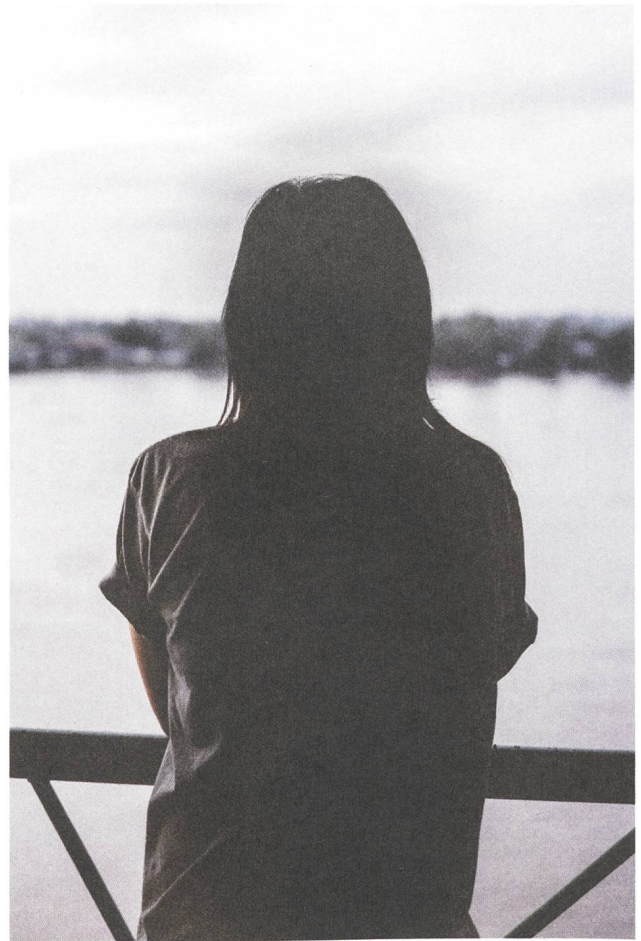
Till Brockmann

S. 44

Die reinigende Kraft des Taifuns

Gespräch mit Kore-eda Hirokazu

Till Brockmann



Zwischenwelten als Spiegel des Lebens

S. 6–13 Essay
von Natalie Böhler

Geister im thailändischen Film



Zum Alien werden

S. 52–57 Essay
von Lukas Foerster

Michael Shannon

Rubriken

S. 5 Editorial

Die andere Seite der Welt

Tereza Fischer

S. 15 Der Spoiler

Multiple Twists

Simon Spiegel

S. 16 Zeitzeichen

Keine Haltung ohne Gespür – zu Animismus und Kino

Dennis Vetter

S. 18 Flashback

Von der Unfähigkeit, erwachsen zu werden

Morticia Zschiesche

S. 20 Festival

Berlinale 2017

Tereza Fischer

S. 22 Fade in/out

Vom Hobeln, Träumen und lebensklugheitsschweren Sätzen

Uwe Lützen

S. 46 Soundtrack

Ein umfassendes musikalisches Universum

Oswald Iten

S. 48 In Serie

Dort, wo der Krimi aufhört

Thomas Binotto

S. 50 Close-up

Nichttriviale Maschinen der Beobachtung

Johannes Binotto

S. 59 Kurz belichtet

2 DVDs, 4 Bücher

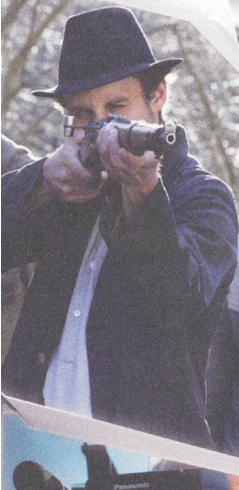
S. 64 Geschichten vom Kino

Institute of Incoherent Cinematography (IOIC), Zürich

Kristina Köhler

WIR GRATULIEREN ZUR NOMINATION FÜR DEN SCHWEIZER FILMPREIS 2017

UN JUIF POUR
L'EXEMPLE
Jacob Berger



NIEN STREIK



DIE GÖTTLICHE ORDNUNG
Petra Volpe

ALOYS
Tobias Nölle



MA VIE DE COURGETTE
Claude Barras

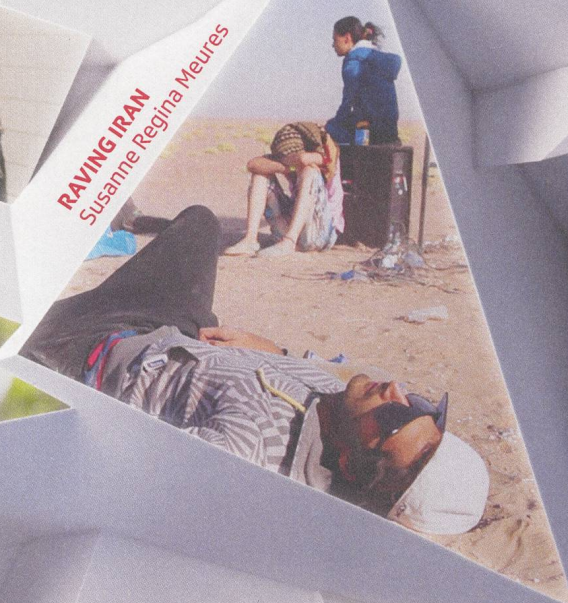


DAS LEBEN DREHEN – WIE MEIN
VATER VERSUCHTE, DAS GLÜCK
FESTZUHALTEN
Eva Vitija



MARIJA
Michael Koch

RAVING IRAN
Susanne Regina Meures



L'OPTIMISTE DE LA VOLONTÉ
Jean Ziegler



SRG SSR

Die andere Seite der Welt

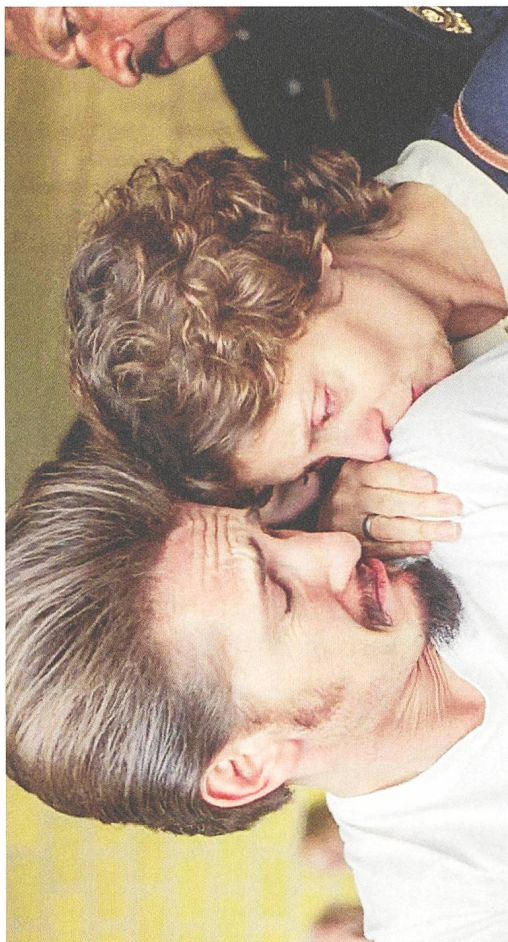
Nicht erst seit Trumps Wahl und seinem spaltenden Umgang mit den Medien verstärkt sich die Tendenz, dass wir jeweils nur diejenigen Medien und Inhalte beachten, die unsere Meinung bestätigen. Die sozialen Netzwerke begünstigen diese Entwicklung stark. Wir lesen, was wir hören wollen. Selten publizieren Zeitungen zwei konträre Haltungen zu einem Thema, die eine echte Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Positionen erlauben würden. Fernsehdebatten vermögen dies in den Debatteseudungen kaum, weil sie die Vertreterinnen und Vertreter zu sehr in den Vordergrund stellen und die Sympathien schon vor dem Duell unverrückbar verteilt sind.

Wenn also Aki Kaurismäki an der Berlinale-Presskonferenz als Motivation für seinen neusten Film *The Other Side of Hope* den Wunsch angab, die für ihn nicht akzeptable Haltung seiner Landsleute gegenüber Flüchtlingen verändern zu wollen, dann scheint dies ein frommer Wunsch zu sein. Auch wenn er dank seiner Bekanntheit eine Diskussion in Finnland auslösen sollte, ist die Wahrscheinlichkeit gross, dass sie von lauterer Stimmen übertönt wird und ohnehin im rasend schnellen Strom der Nachrichten bald wieder in Vergessenheit gerät. Kaurismäki versteht es aber, seine Figuren feinfühlig und ohne Wertung zu zeichnen und damit «die anderen» nicht abzustossen.

Es gibt sie aber, die Filme, die zwei Haltungen so ineinander verflechten, dass sie unsere Sicherheit zu erschüttern vermögen. Tim Robbins beispielsweise schaffte es mit *Dead Man Walking*, die Todesstrafe auf eine Art und Weise zu problematisieren, in der die jeweils andere Seite so weit emotional nachvollziehbar wird, dass sie zum Nachdenken zwingt. Der Film lässt seinen eigenen Standpunkt im Hintergrund, um beide Seiten zu erreichen. Auch Ulrich Seidl provoziert gerne, wenn er über seine Filme sagt, er verurteile seine Protagonisten nicht, wir Zuschauer seien es, die auf sie hinuntersehen würden. Aufbrechen kann er diese Vorurteile aber nicht, sondern benutzt sie zu seinen Gunsten.

Nun sind subtil differenzierende Filme rar und die Bereitschaft, sich wirklich offen auf Andersdenkende einzulassen, braucht Anstrengung und eine aktive Suche nach Informationen. Auch wenn die besprochenen Filme in der aktuellen Ausgabe kaum konträre Positionen enthalten, bietet sich zumindest eine Zusammenschau an: zwei Filme zu einem Thema. Der Oscar-prämierte *Moonlight* und *The Birth of a Nation* sind Werke des New Black Cinema, die auf sehr unterschiedliche Art und Weise Afroamerikanern eine mal leisere, mal lautere Stimme geben. Zurzeit diagnostizieren auch gleich zwei Filme die rumänische Gesellschaft: *Bacalaureat* und *Sieranevada*, die beide realistisch sind, aber nicht unterschiedlicher erzählen könnten.

Einen Vergleich von Filmen zu verschiedenen Themen bieten wir natürlich immer gerne in unseren Essays an. Diesmal nahmen wir die Reihe «Gespens-tergeschichten» des 31. Filmfestivals von Fribourg zum

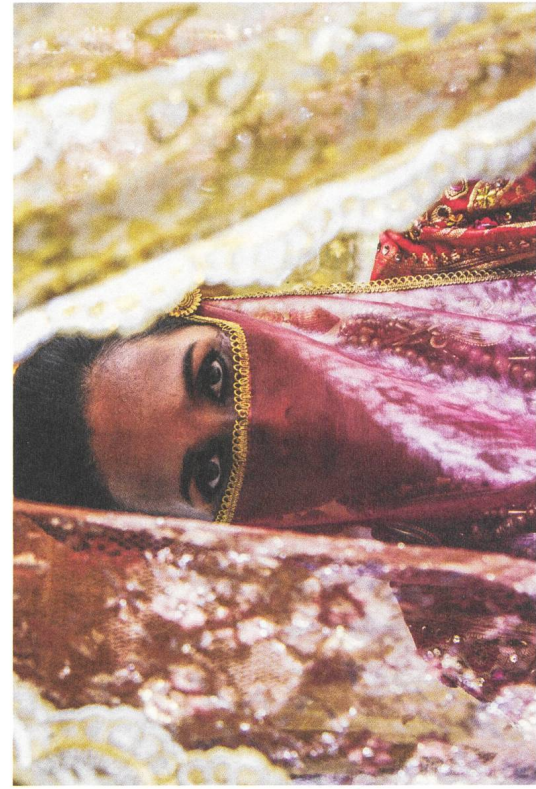


Dead Man Walking (1995) Regie: Tim Robbins,
mit Sean Penn und Susan Sarandon

Anlass, den Geistern im Film nachzugehen. In Asien herrscht ein im Alltag tief verwurzelter Glaube an Geister, der sich vielfältig in den Filmen zeigt. *Natalie Böhler* hat für uns das thailändische Filmschaffen unter diesem Aspekt in den Blick genommen.

Im zweiten Essay gehört die Bühne Michael Shannon. *Lukas Foerster* zeichnet Shannons Schauspielkarriere nach und betrachtet insbesondere dessen Rollen in den Filmen von Jeff Nichols und Werner Herzog. Bei beiden gehört Shannon zum bevorzugten Cast, während er bei anderen in grösseren und kleineren Nebenrollen brilliert. Immer aber haftet ihm etwas beinahe Ausserirdisches an.

Tereza Fischer



Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (2009) Regie: Apichatpong Weerasethakul

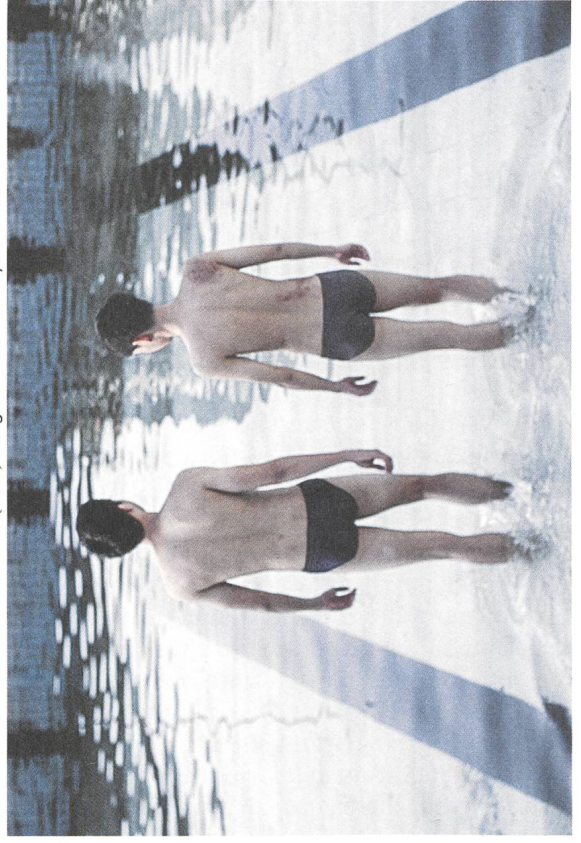
Zwischen- welten als Spiegel des Lebens

Natalie Böhler

Filmwissenschaftlerin, promovierte zu Nationalismus im thailändischen Film. Forschung und Publikationen zu Landschaft, Geistern und Independent-Kino in Südostasien sowie zum transnationalen World Cinema.

Geister im thailändischen Film

The Blue Hour (2015) Regie: Anucha Boonyawatana



Der Geisterfilm ist eines der beliebtesten Genres weltweit. Das Kino Thailands ist besonders spukfreudig, seine Geister verbreiten mehr als nur Schrecken: eine Betrachtung der Geisterfigur und ihrer Bedeutungsebenen quer durch die thailändische Filmindustrie.

Was zuerst nur ein unscharfer Umriss auf dem Foto ist, wird in der Vergrößerung zu einem Affengeist, der sich durch den Dschungel schwingt. Dieses Bild lässt Boonmees Sohn nicht mehr los; schliesslich wandert er in die Wildnis hinaus und wird selbst zu einem Affengeist. Die kurze Szene aus *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* / *Loong Boonmee raleuk chat* (Apichatpong Weerasethakul, 2009) veranschaulicht die Bannkraft des fotografischen Bildes: So sehr wirkt es auf seinen Betrachter, dass es ihm eine ganz neue Existenz eröffnet. Ausserdem verweist es auf die enge Beziehung, die schon immer zwischen Geistern und dem Film sowie seinem medialen Vorgänger, der Fotografie, bestand.

Schon in ihren Anfangszeiten zu Beginn der Moderne waren Fotografie und Film fasziniert vom Unheimlichen und Übernatürlichen, am stärksten im Genre der Geisterfotografie, das mit meist verschwommenen Bildern die Präsenz von Geistern beweisen wollte. Die Faszination nährt sich aus Charakteristiken des Mediums. Die Möglichkeiten der Tricktechnik wirken beflügelnd auf die Phantasie; die Reproduzierbarkeit und der Evidenzcharakter verlocken dazu, das kaum Sichtbare und Unglaubliche für alle sichtbar festhalten zu wollen, denn was filmisch festgehalten werden kann, muss doch – damals noch viel stärker als heute – irgendwie wirklich existieren. Nicht zuletzt haftet dem Medium Film auch in seiner Erscheinung etwas Geisterähnliches an. Als ein Illusionsbild irrlichtert es über die Leinwand, materiell und immateriell zugleich, und ist so fragil, dass es beim kleinsten Lichteinfall verblasst.

Geisterfilme existieren rund um den Globus. So umfasst die Reihe der Gespensterfilme, die dieses Jahr am Festival International de Films de Fribourg läuft, unter anderem Werke aus Südkorea, Moldawien, Spanien, Japan, den USA und dem Iran, entstanden zwischen 1950 und heute. Im Vergleich zueinander zeigen die Filme auf, wie Geister an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten imaginiert werden, und können so als gesellschaftliche und historische Indikatoren wirken. So kommen einerseits historische, soziale oder politische Themen vor, die im Kontext des jeweiligen Landes von besonderer Bedeutung sind, und der jeweilige kulturell spezifische Umgang mit Geistern fliesst in die Filme ein. Gleichzeitig eint alle Geisterfilme das zeit- und ortsübergreifende, universelle Rätseln darüber, was nach dem Leben mit uns Menschen geschieht, und die Beschäftigung mit dem Übersinnlichen; Fragen, auf die wir nicht so bald eine Antwort finden werden und die immer wieder die Phantasie anregen. Erstaunlich oft geht es dabei nicht nur um Schrecken und Angst der Zuschauer. Geister im Film sind meist mehr als unheimliche Figuren: Aus ihrer Warte im Zwischenreich zwischen Leben und Tod beobachten und spiegeln sie unser menschliches Leben. Dabei drücken sie Schattenseiten, Tabuisiertes und Verdrängtes aus, auf persönlicher und zuweilen auf gesellschaftlicher und politischer Ebene.

Exemplarisch

Das Beispiel Thailand eignet sich besonders, um das breite Spektrum der Geisterfigur zu untersuchen. Geister sind in der Literatur und im Film des Landes, wie in denjenigen ganz Südostasiens, auffällig präsent. Die regionalen Traditionen des Geisterglaubens sind lang, lebhaft und vielfältig; sie speisen sich unter anderem aus animistischen Glaubensrichtungen, die noch im heutigen Alltag neben den offiziellen, institutionalisierten Religionen deutlich präsent sind, und bieten ein kaum zu überschauendes Inventar an Geisterfiguren.

So ist auch das Geistergenre seit der Blütezeit des thailändischen Films in den fünfziger und sechziger Jahren eines der beliebtesten. In dieser Epoche erlebte die Filmindustrie einen markanten Aufschwung. Dank der Verwendung von günstigem 16-mm-Material konnte die Produktion stark erhöht werden. Grosse Studios produzierten Hunderte von Kassenschlagern, und ein Starsystem entstand. Einheimische Genres bildeten sich, beeinflusst von lokalen Theatertraditionen, vom indischen Mainstream wie auch von Hollywood. Der klassische thailändische Geisterfilm hat typischerweise Horror- als auch Komödienelemente und bezieht sich auf Legenden und Sagen aus der Folklore. Das Genre existiert bis heute und findet unverändert grossen Zuspruch beim einheimischen Publikum. In den neunziger Jahren erweiterte sich die Industrie um einen transnational ausgerichteten Zweig, der Filme mit Arthouse-Anspruch macht. Diese zielen vor allem auf ein internationales Festivalpublikum ab und entstehen meist als Koproduktionen, oft unterstützt von europäischen Kulturfonds. Daneben ist in den letzten zehn Jahren eine kleine unabhängige Bewegung gewachsen,

die mit niedrigsten Budgets arbeitet und Werke mit experimentellem und oft kritischem Charakter hervorbringt. So verschieden diese Stränge der Filmindustrie sind: Geister sind in allen ihren Geschichten präsent.

Varianten einer Geisterlegende

Wie komplex die Bedeutungen sind, die eine Geisterfigur tragen kann, zeigt die Folklorelegende von Mae Nak, die unzählige Male wiedererzählt und verfilmt wurde: Im Dorf Prakhonong verliebt sich vor Jahrhunderten der junge Mak in Nak. Kurz nach ihrer Hochzeit wird Nak schwanger. Da Mak in den Militärdienst muss, bringt sie das Kind ganz alleine zur Welt. Nach seiner Rückkehr ins Dorf zu seiner kleinen Familie beginnen die andern Bewohner zu munkeln, etwas stimmt nicht, und tatsächlich: Nak ist bei der Geburt gestorben und lebt seither als Geist weiter. Als Mak bewusst wird, dass seine Frau untot ist, will er aus Liebe trotzdem mit ihr zusammenleben. Als die Dorfbewohner ihn davon abzubringen versuchen, übt Nak grausame Rache und muss schliesslich vertrieben werden. Nak, der Muttergeist, ist eine zutiefst ambivalente Figur: Sie löst Schrecken aus, aber auch Mitleid über ihr trauriges Los. Ausserdem lässt sie den Schmerz greifbar werden, den die unwiderrufliche Trennung durch den Tod auslöst, die Schwierigkeit, sich in sein Schicksal zu fügen, sowie auch das gesellschaftliche Bedürfnis danach. Als sie sich dagegen aufbäumt, wandelt sich Nak von der fürsorglichen Geistermutter zum furchterregenden Monster.

Die vielen Verfilmungen der Legende interessieren sich jeweils für ganz unterschiedliche Aspekte der Geschichte. Klassische Mainstreamversionen wie etwa *Mae Nak Pra Khanong* (Gomarchun, 1958) stellen die Angst vor Nak ins Zentrum der Erzählung. Sie lassen sich lesen als Ausdruck einer (männlichen) Angst vor der weiblichen Gebärfkraft und ihren Risiken, ebenso wie eine furchterregende Überhöhung der Mutterliebe, die auch deren besitzergreifende Aspekte betont. Eine experimentelle Kurzversion (*Mae Nak*, Pimpaka Towira, 1997) steuert der traditionellen Überlieferung der Legende entgegen, indem sie sich auf das zwiespältige Gefühlsleben des Geists ausrichtet und es auf lyrische Weise ausdrückt; so entsteht eine weibliche Sicht auf die Geschichte, die Empathie mit der Geisterfigur hervorruft. Etwas später entstand die Grossproduktion *Nang Nak* (Nonzee Nimibutr, 1999), die aus der Legende ein bombastisches nationalistisches Epos macht. Der Film zeichnet ein nostalgisches Bild des Landlebens, und seine neokonservative Haltung passte perfekt in die Ideologie des Zeitgeists: *Nang Nak* entstand während einer grossen Wirtschaftskrise, die Thailand Ende der neunziger Jahre durchschüttelte. Eine gesellschaftliche Folge davon war die Rückbesinnung auf traditionelle Werte und ein erstarkender Nationalismus und Konservatismus. Die ländliche Idylle, die der Film mit schwelgerischer Kamera zelebriert, die Akribie der historischen Darstellung und der moralisierende Unterton der Handlung – Nak wird unter viel Getöse und Special Effects von einem alten, weisen Mönch exorziert, die offizielle Religion besiegt den als primitiv

dargestellten Geisterglauben – entsprachen offenbar ganz dem Publikumsbedürfnis und machten den Film zum Kassenerfolg.

Einen ganz anderen Fokus legt Pee Mak (Banjong Pisanthanakun, 2013). In diesem erfolgreichen Blockbuster wird Folklore zu einer postmodernen Komödie voller Slapsticks und Anachronismen, in der die Figuren aus längst vergangenen Jahrhunderten Grosstadtlang der Gegenwart sprechen, Cola trinken und hippe Frisuren tragen. Die tragische Liebesgeschichte zwischen Mak und Nak wird kurzerhand durch ein Happy End ersetzt, und die Autorität der Religionsvertreter ist dahin; der zuständige Mönch, der für Ordnung sorgen sollte, erweist sich als trottelig und nutzlos. Kritiker sahen im freigeistigen Umgang mit der Legende sogar ein politisches Statement. Den traditionellen historischen Rahmen und die Moral einer bekannten Geschichte so vergnügt über den Haufen zu werfen, kann symbolische Bedeutung haben in einer Gesellschaft, deren Geschichtsschreibung sich aus nationalistischen Mythen speist und in der vonseiten der Regierung zunehmend ein streng konservativer Umgang mit Autoritäten gefordert wird. Die Geisterfigur wird in dieser Fassung zum Vehikel für humorvolle, subversive Kritik an einer erstarrten, autoritären Form des Geschichtenerzählens.

Dies ist nur eine Handvoll Interpretationen der Legende von Nak, es gibt viele weitere. Ihre Vielfalt ist umso reizvoller, als es sich um allseits bekanntes Erzählgut handelt. Dadurch werden die Eigenheiten der jeweiligen Version umso stärker betont. Die Beliebtheit der Geschichte liegt wohl an der Universalität ihrer Thematik, die schmerzliche Trennung geliebter Menschen durch den Tod.

Unfinished business: Geister und Karma

Geister wirken wie ein Spiegel des Lebens. Was uns zu Lebzeiten beschäftigt, wie wir entscheiden und handeln, unsere menschlichen Verbandlungen – all dies wirkt nach dem Tod fort. So gesehen, haben Geistergeschichten stets auch eine moralische Ebene; als karmisches Echo halten Geister uns die unfertigen Angelegenheiten ihres (und vielleicht unseres) Lebens vor Augen. Das Unheimliche im Geisterfilm ist meist nicht das absolut Böse, wie es uns oft im Horrorfilm schreckt. Es tritt nicht von aussen an uns heran, sondern entspringt uns selber, unseren Altlasten und unserem Gewissen. In einem buddhistisch geprägten Land ist die Vorstellung eines Kreislaufs von Gut und Böse prägend und an den Glauben an die Reinkarnation gebunden. Dass die Geisterfigur den naturgegebenen Zyklus der Wiedergeburt unterbricht, weil ihr Leben zu verstörend war, macht sie besonders frappant.

Eine Geisterfigur, die in Thailand und ganz Südostasien in Varianten vorkommt, ist die der ungerecht behandelten Frau, die nach ihrem Tod Rache sucht. *Buppha Ratre* (Yuthlert Sippapak, 2003), eine thailändische Arthouse-Horrorkomödie, nimmt dieses alte Legendenmotiv auf. Buppha ist eine junge, alleinstehende Studentin, die von ihrem Kommilitonen Ake ausgenutzt und geschwängert wird. Als er sie im Stich



The Eye (2002) Regie: Danny und Oxide Pang

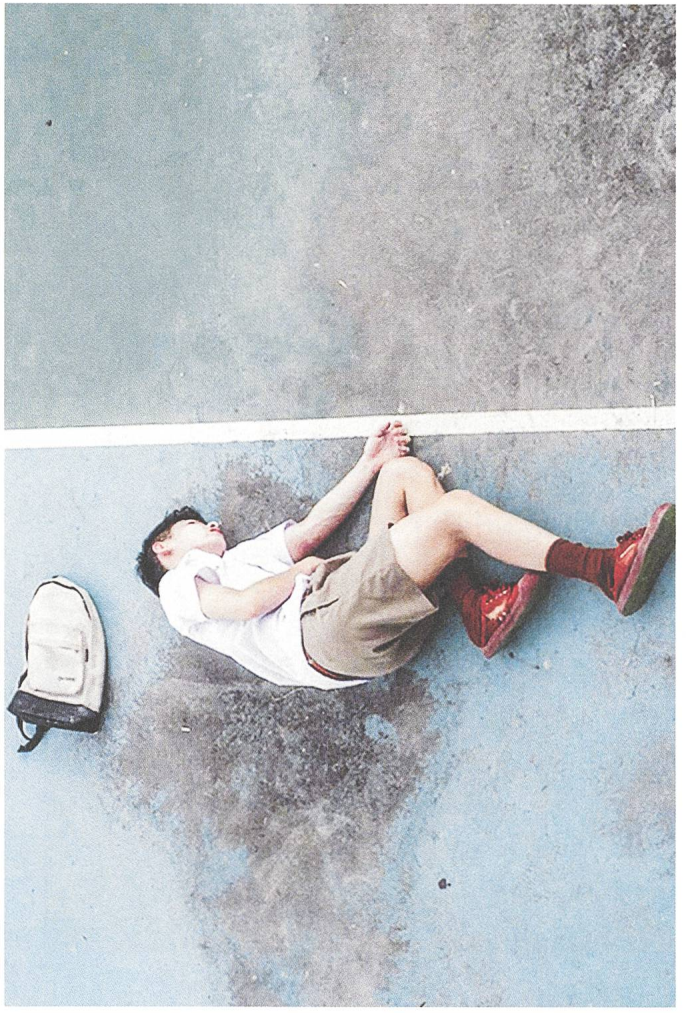


Mekong Hotel (2012) Regie: Apichatpong Weerasethakul

Mekong Hotel (2012) Regie: Apichatpong Weerasethakul



The Blue Hour (2015) Regie: Anucha Boonyawatana

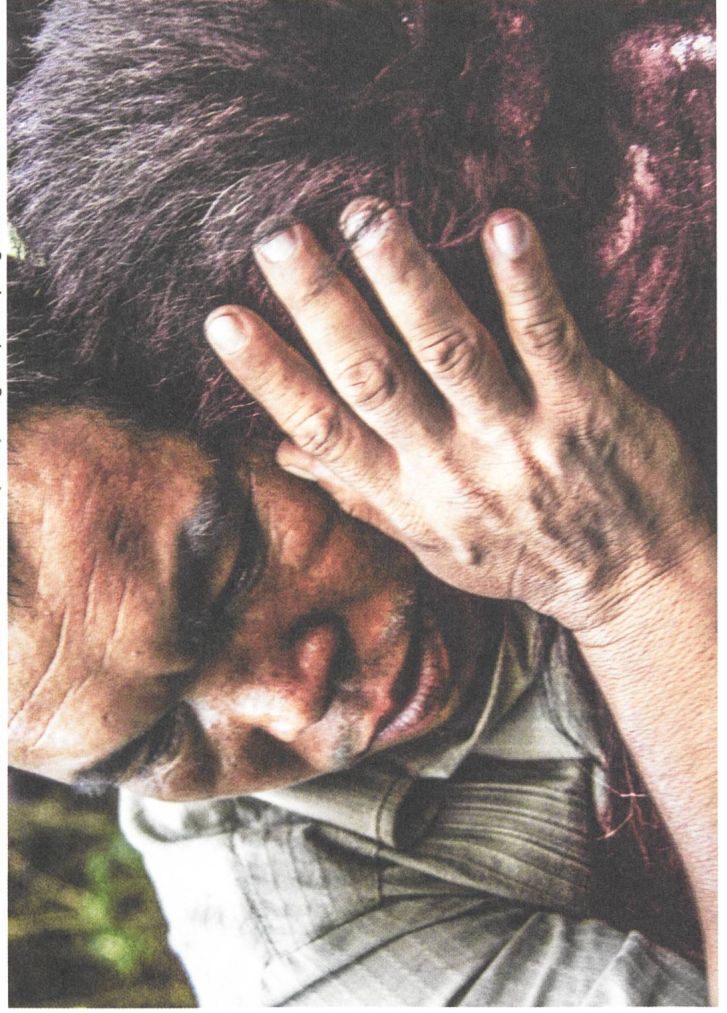




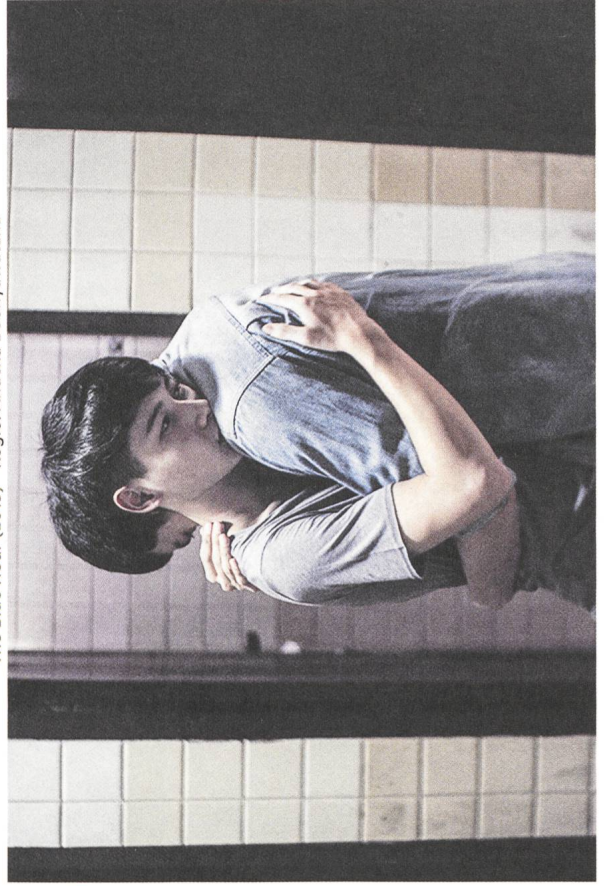
Shutter (2004) Regie: Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom



Pee Mak (2013) Regie: Banjong Pisanthanakun



Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (2009) Regie: Apichatpong Weerasethakul



The Blue Hour (2015) Regie: Anucha Boonyawatana

lässt und sie an den Folgen einer Abtreibung stirbt, wird sie zur Untoten, die Ake verfolgt und bis in alle Ewigkeit quält. Seine Reue sowie alle Versuche, Bupphas Geist auszutreiben, helfen nichts, im Gegenteil, ihre Rache wird immer blutiger. Die Weigerung der Geisterfigur, zu verzeihen und Ruhe zu finden, erwies sich als höchst kassenträchtig, denn dadurch liessen sich bereits drei Sequels anreihen, in denen sich die Untote weiterhin ihrer letzten Ruhe widersetzt. Die zornige weibliche Seele, die ruhelos nach Rache sinnt, zeigt den Kreislauf von Gewalt und Ungerechtigkeit auf. Oft sind Geisterfiguren zu Lebzeiten schwache Aussenseiter, die Unrecht erleiden. Sie machen dunkle Aspekte der Gesellschaft augenscheinlich, ebenso wie das Prinzip des Karmas, demzufolge jede Tat schicksalshafte Folgen hervorruft, vor denen es kein Ausweichen gibt. Oft lösen Geisterfiguren deswegen Ambivalenzen aus; Mitleid mit ihrem Schicksal vermischt sich mit Furcht vor ihrer Rache.

The Blue Hour / Onthakan (Anucha Boonyawatana, 2015), eine internationale Koproduktion, die an mehreren Festivals lief, erzählt die Geschichte des Teenagers Tam, eines stillen Aussenseiters, der in der Schule gemobbt und zu Hause von seinen Eltern lieblos behandelt wird. Als er sich in den gleichaltrigen Phum verliebt, fühlt er sich das erste Mal aufgehoben und geborgen. Phum aber zeigt zunehmend eine dunkle Seite: Er führt Tam an immer unheimlichere Orte, an denen es spukt. Tams Lust vermischt sich immer stärker mit Angst, seine Liebe zu Phum mit Zweifeln, ob dieser es wirklich gut mit ihm meint. Was als Teenagerromanze und Coming-out-Geschichte beginnt, wird zu einer düsteren Spirale aus Misstrauen, Furcht und schliesslich Gewalt, an deren unglücklichem Ende Tam selbst als ruhelose Seele Schrecken verbreitet. Bald wird dabei klar, dass es sich bei den Geistern (auch) um Tams innere Dämonen handelt. Dass seine Umwelt sein Schwulsein nicht akzeptiert, treibt ihn in einen Zwiespalt, der ihn allmählich zerreibt und seine Verliebtheit zum Spuk werden lässt. Die emotionalen Versehrungen erscheinen in der filmischen Erzählung als unheimliche Nichtorte, die auch innere Landschaften sind: In Tams Welt gibt es für seine Liebe keinen Raum.

Grenzgänger und Erinnerungsträger

Als Grenzgänger zwischen den Lebenden und Toten wohnen Geister in einem Zwischenreich. Auch räumlich sind sie eher an den Rändern der Gesellschaft verortet, in leerstehenden, zerfallenden Häusern, Ruinen, auf Schutthalden, an einsamen Orten, in der Wildnis. Da liegt es nahe, dass sich Filmgeister auch gerne an Landesgrenzen ansiedeln. Die Filme des unabhängigen Filmemachers Apichatpong Weerasethakul spielen bevorzugt an der Peripherie des Landes, fernab vom politischen Zentrum Bangkok, Sitz der nationalen Machtträger und Ordnungshüter. So erzählt etwa der einstündige experimentelle *Mekong Hotel* (2012) von einer Mutter und ihrer Tochter, die in einem alten Hotel direkt am Grenzfluss leben. Die Mutter ist eigentlich ein Dämon, der im Lauf des Films auch ihre Tochter und deren Liebhaber zu Dämonen machen wird. Die

Dialoge zwischen den drei Figuren mäandern wie der Mekong; sie drehen sich um die Erinnerungen der Mutter an ihre Erfahrungen im Grenzkonflikt zwischen Thailand und Laos. Im Kalten Krieg war die Beziehung zwischen den beiden Ländern problematisch: Thailand befürchtete eine Infiltration kommunistischen Gedankenguts aus dem Nachbarland, während gleichzeitig Tausende von Flüchtlingen aus Laos ins Land flohen. Eine verschärfte Sicherheitspolitik und Territorialdispute entlang dem Mekong führten schliesslich in den achtziger Jahren zu einem kurzen Grenzkrieg, in dem die regionale Bevölkerung zum Kriegseinsatz gezwungen wurde. Diese Geschehnisse werden bis heute in der offiziellen Geschichtsschreibung des Landes verschwiegen. Die Dämonenmutter aus *Mekong Hotel* ist ein untotes Gedächtnis dieser traumatischen Zeit und gibt die Erinnerung an diese Ereignisse an ihre Tochter weiter, wodurch diese ihrerseits zum Geist wird, zur Trägerin der inoffiziellen, von der Regierung tot- oder eben untotgeschwiegenen Geschichte. Die politische Ebene des Films erstreckt sich aus der Vergangenheit bis in die Gegenwart: Später reden die drei Figuren über die Überschwemmungen, die Thailand 2012, also im Jahr der Entstehung von *Mekong Hotel*, heimsuchten, und die mangelnde Hilfeleistung der Regierung an die Bevölkerung der Grenzgebiete.

Die Reflexion der Geisterfiguren über karmische Auswirkungen des Lebens geht hier über individuelle Schicksale hinaus, wenn die Geister zu Trägern eines kollektiven Traumas werden. Ihr Status als nicht fassbare Zwischenwesen erlaubt es ihnen, über verbotene, zensierte Themen zu reden und diese weiterzugeben. Das erlittene Unrecht verleiht ihnen eine Rastlosigkeit, die verunmöglicht, dass ihre schmerzlichen Erinnerungen sterben. Damit verbreiten sie nicht bloss Schrecken, sondern auch von Staatsseite her unerlaubtes Wissen.

Geister als politisches Sprachrohr

Geister im Film lösen die Linearität der erzählten Zeit auf. Sie sind «a blast from the past», wie die Filmhistoriker Chris Berry und Mary Farquhar ausführen; als Wiedergänger aus der Vergangenheit bringen sie vermeintlich Vergessenes in die Gegenwart zurück und verwischen die Beziehungen zwischen früher und heute. Die Fragen, die sie dadurch aufwerfen, richten sich über die Gegenwart hinaus auch an die Zukunft, die durch das Aufscheinen der verschütteten Erinnerung mit der Gegenwart brechen kann. Die Zeit gerät damit aus den Fugen; die Geisterfigur entzieht sich der Zeitlichkeit und damit der Gebundenheit ans Heute, somit ist sie ein ideales Instrument für Kritik an der Gegenwart, sei es als ironischer, moralischer oder politischer Kommentar.

Wie *Mekong Hotel* spielt auch Weerasethakuls früherer *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* in der Grenzregion im Nordosten Thailands, und auch hier spielt traumatische lokale Geschichte eine wichtige Rolle, insbesondere die Kommunistenverfolgungen und -exekutionen, die während des Kalten Kriegs stattfanden. Der alte Boonmee liegt im Sterben; während

seiner letzten Tage tauchen verdrängte Erinnerungen wieder auf von Menschen, die er in seiner Militärzeit erschossen hatte. Der nahe Tod lässt ihn sein Leben, die Frage nach Schuld und die Folgen seiner Taten wie in einem Spiegel Revue passieren. Seine längst verstorbene Ehefrau erscheint ihm wieder, ebenso sein vor langer Zeit verschwundener Sohn, der ihm nun als Affengeist aus dem Dschungel Besuch erstattet. Zwischen der Welt der Lebenden und dem Geisterreich verwischen sich nach und nach die Grenzen. Hier sind die Geister nie unheimlich, sondern begleiten Boonmee liebevoll und tröstend ins Ungewisse.

Als Weerasethakul 2010 in Cannes für *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* die Palme d'Or entgegennahm, dankte er unter anderem «den Geistern Thailands, ohne die der Film nicht entstanden wäre». Diese Danksagung kann man durchaus als ambivalent auffassen: Das reichhaltige Geisterpersonal thailändischer Folklore und Erzähltradition ist ebenso eine Inspirationsquelle wie der Spuk der politischen Instabilität und Intransparenz des Landes, die eine freie Meinungsäußerung zunehmend erschweren. Kritik an politischen und sozialen Missständen lässt sich in Thailand wegen der strengen Zensur und drohender Haftstrafen nur auf verschlungenen Umwegen ausdrücken. Geister sind ein ideales filmisches Vehikel dafür. Weil sie Phantasiewesen und meist vom Schicksal sowieso schon gestraft sind, entziehen sie sich der Kontrolle der Obrigkeiten und dürfen auch Verbotenes tun. Die Strafe dafür haben sie quasi schon vorweggenommen.

Der Spuk der Moderne

Dass Geister unter ihrer Erinnerung und dem Wissen, das sie mittragen, zuweilen leiden, zeigt *The Eye / Gin gwai* (Danny und Oxide Pang, Hongkong, Singapur, Thailand 2002). Die junge Honkongerin Man lässt sich, um wieder besser sehen zu können, eine Hornhaut transplantieren. Nach der Operation beginnt sie, tragische Ereignisse vorauszusehen; immer mehr Personen, die demnächst sterben werden, erscheinen ihr nachts zuvor als Geister. Um die Hornhautspenderin Ling aufzusuchen, reist sie in deren Heimat, ein Dorf im ländlichen Nordthailand. Hier stellt sich heraus, dass Ling sich das Leben genommen hat und nun selbst als ruheloser Geist die anderen Dorfbewohner schreckt; zu schwer lastete die Bürde auf ihr, Schreckliches vorauszusehen und trotz dieses Wissens nichts dagegen ausrichten zu können. Auf der Rückreise gerät Man auf einer stark befahrenen Strasse Bangkoks in einen Massenunfall, den sie vorausgesehen hat, und verliert dadurch ihr Augenlicht. In der Schlusszene sehen wir Man sich mit einem Blindenstock vorsichtig durch Hongkong tasten. Mit ihrem Sehsinn ist das Geistersehen und das Wissen um zukünftige Katastrophen verschwunden, die Behinderung bringt auch Erleichterung mit sich.

Als visuelles Medium verfügt der Film über reizvolle technische Mittel, um mit der Uneindeutigkeit von Sehen und Nichtsehen zu spielen: Doppelbelichtungen, Überblendungen, Flashbacks und -forwards,

Szenen, deren «Wahrheitsgehalt» unklar ist, Figuren, die sich trotz naturalistischer Darstellung als Geister erweisen ... Die vielen Möglichkeiten an optischen und narrativen Spielereien machen die Geisterthematik für den Film und seine Zuschauer zusätzlich attraktiv. Die alte Verbindung von Geistern und dem fotografischen beziehungsweise filmischen Medium taucht wieder auf in *Shutter / Sutter Kottid Winyan* (Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom, 2004). Der Fotograf Tun und seine Freundin Jane überfahren versehentlich eine junge Frau und begehen Fahrerflucht. Kurz darauf beginnt es in ihrem Alltag zu spuken; der Geist des Unfallopfers verursacht bei ihnen diffuse körperliche Leiden und taucht ausserdem als verschwommene Erscheinung und seltsamer Schatten auf Tuns Positiven wieder auf. Die Versuche des Paares, den Geist auszutreiben, bleiben erfolglos, im Gegenteil: Beim Stöbern findet Jane Negative, die darlegen, dass Tun die junge Frau gekannt und ihr Leid zugefügt hatte. Er gibt seine Schuld zu, und Jane verlässt ihn. Vereinsamt und wie besessen fotografiert Tun nun seine Umgebung, um den Geist zu bannen – vergeblich.

Der Stil von *Shutter* und *The Eye* ist typisch für den zeitgenössischen thailändischen Arthouse-Geisterfilm, der sich am erfolgreichen Horrorgenre aus Japan und Südkorea orientiert und seit den späten neunziger Jahren bereits zur ästhetischen Formel geworden ist. Leere Bilder mit dramatischen Lichteffekten, eine leise hallende Tonspur und eine suchende, tastende Kameraführung, die den angstvollen Blick imitiert, lassen den plötzlich auftauchenden Geist umso erschreckender wirken. Die kühlen, klaren Farben und die leuchtend glatten Oberflächen der Bilder lassen nicht nur das Blut und die Verletzungen noch plastischer hervortreten; sie sind Sinnbilder für die vermeintliche Überschaubarkeit des Lebens, für den Glauben an die aufgeklärte Moderne mitsamt ihrer Wissenschaftlichkeit und ihrem Fortschritt. Die Rationalität und Ordnung dieser Welt erweist sich jedoch als fragil. Was stabil scheint – unsere Lebens- und Erinnerungsgebäude, Wissens- und Wertesysteme, die sozialen und politischen Gefüge, die wir bewohnen –, gerät immer wieder ins Wanken. Geister sind eine Metapher für die Destabilisierungen, die unsere Gewissheiten dabei erleiden, für die Illusion, alles sei unter Kontrolle. Als wunde Stelle des Individuums und zuweilen des kollektiven Bewusstseins bahnt sich das Irrationale, Verbotene und Verschwiegene immer wieder einen Weg ans Licht – und auf die Leinwand. ×

→ Literatur

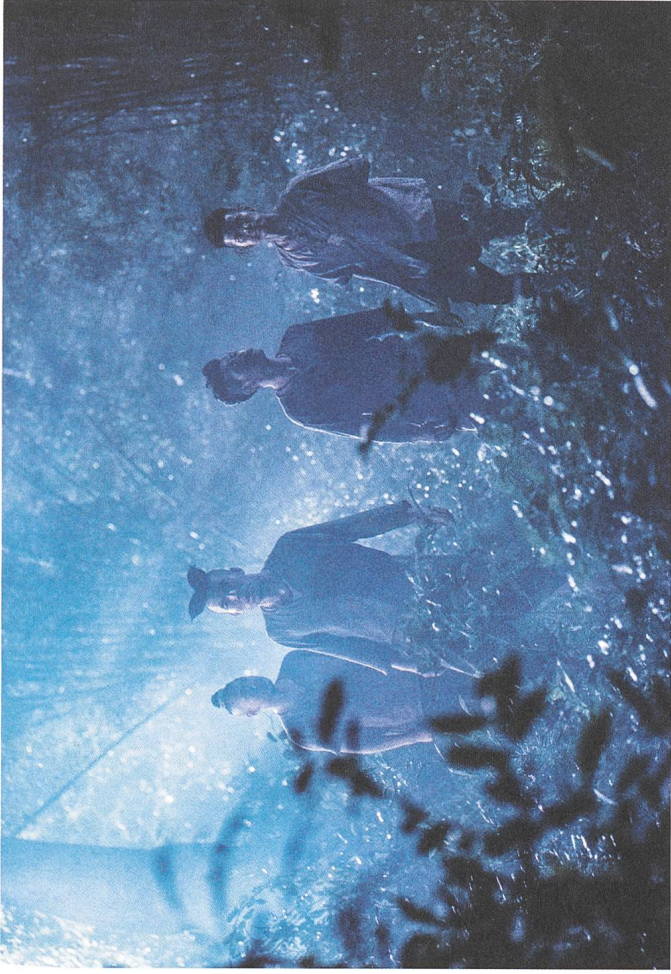
Peter J. Bräunlein (Hg.): *Ghost Movies in Southeast Asia and Beyond: Narratives, Cultural Contexts, Audiences*. Leiden, Brill, 2016

Christopher John Baker, Pasuk Phongpaichit: *A History of Thailand*. Cambridge University Press, 2009

Chris Berry, Mary Ann Farquhar: *China on Screen: Cinema and Nation*. Columbia University Press, 2006

Tom Gunning: «Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny». in: Patrice Petro: *Fugitive Images. From Photography to Video*. Bloomington, Indiana University Press, 1995

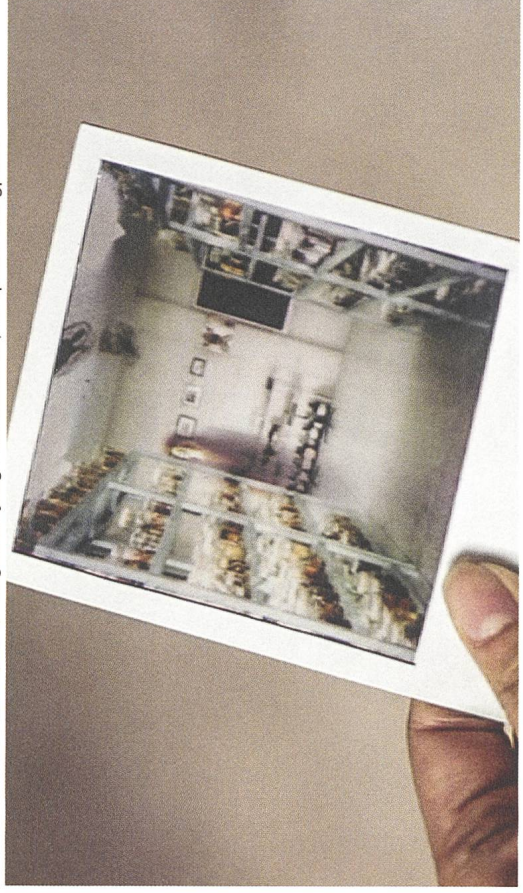
→ Das Festival International de Films de Fribourg findet vom 31. März bis 8. April statt. Die diesjährige Sektion Genre widmet sich dem Gespensterfilm. www.fiff.ch



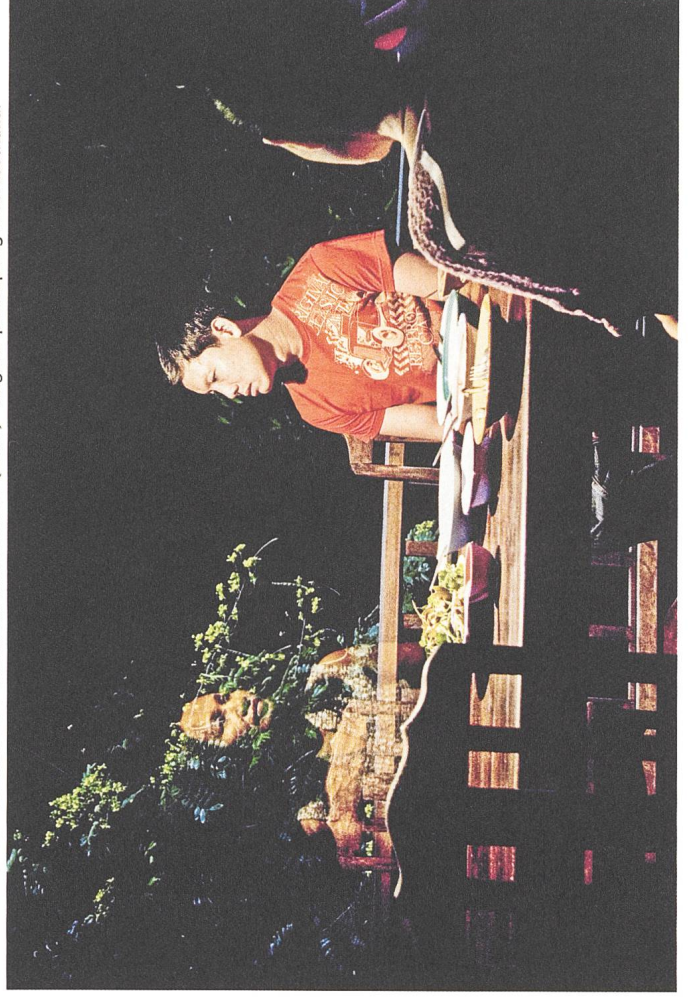
Pee Mak (2013) Regie: Banjong Pisanthanakun



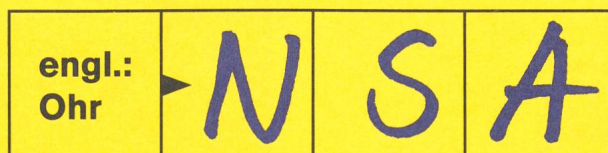
The Eye (2002) Regie: Danny und Oxide Pang



Shutter (2004) Regie: Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom



Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (2009) Regie: Apichatpong Weerasethakul



Leisten Sie sich eine eigene Meinung.



Psychothriller spielen gerne mit unserer Wahrnehmung und stattdessen deshalb ihre Protagonisten im Hinblick auf Twists oft mit einer gespaltenen Persönlichkeit aus. Einen der geistreichsten Kommentare dazu liefert Spike Jonzes *Adaptation*.

Multiple Twists

Wenige Genres sind so twistfreudig und damit auch so spoileranfällig wie der Psychothriller. Das Label ist zwar wie viele Genrebezeichnungen alles andere als eindeutig, aber wenn man darunter Filme in der Nachfolge von Alfred Hitchcocks *Psycho* versteht (von dem hier schon früher die Rede war), zeichnen sich diese im Gegensatz zum gewöhnlichen Krimi nicht durch die blosser Suche nach dem Mörder aus; im Psychothriller geraten vielmehr grundsätzliche Kategorien der Wahrnehmung ins Wanken, ist der Mörder oft in einem sehr extremen Sinn des Wortes nicht ganz normal.

Einer der beliebtesten Twists des Genres, den *Psycho* vielleicht nicht erfunden, aber zweifellos populär gemacht hat, ist die gesplante Persönlichkeit. Der Mörder – oder auch die Mörderin – ist eine imaginierte alternative Persönlichkeit einer psychisch gestörten Figur. Zwar ist sich die medizinische Fachwelt höchst uneins, ob es die sogenannte dissoziative Identitätsstörung tatsächlich gibt, das Kino kümmert das aber wenig. Seit sich Norman Bates die Kleider seiner toten Mutter übergestreift hat, wurde die Idee der Persönlichkeitsspaltung in unzähligen Filmen weitergesponnen. Dabei stehen einigen wenigen sehenswerten Beispielen – etwa Brian De Palmas *Dressed to Kill* oder David Finchers *Fight Club* – unzählige belanglose Streifen wie *Hide and Seek* oder *Secret Window* gegenüber, die das Motiv geradezu mechanisch runterspulen.

Einer der geistreichsten Kommentare zu diesem Motiv findet sich in Spike Jonzes *Adaptation*. Darin hadert die fiktionale Version des realen Drehbuchautors Charlie Kaufman mit ihrem aktuellen Projekt und ihrem Leben.

Derweil verfällt sein dümmlicher Zwilingsbruder Donald auf die Idee, ebenfalls sein Glück als Drehbuchautor zu versuchen. Mit der Begeisterung des Ignoranten schreibt er einen Thriller, dessen grosser Clou darin besteht, dass Cop, Killer und Opfer alle multiple Persönlichkeiten der gleichen Figur sind. Die entgeisterte Frage seines Bruders, wie es denn möglich sei, dass sich der Mörder selbst als Geisel nimmt, versteht Donald nicht; das liesse sich mittels Trickaufnahmen schon lösen. Für die visuelle Umsetzung hat er eine besonders subtile Idee: Zerbrochene Spiegel sollen leitmotivisch für die Psyche seines Protagonisten stehen.

Wie fast alles an *Adaptation* ist auch Donalds Filmidee in hohem Grade selbstreflexiv. Der reale Kaufman lässt sein filmisches Alter Ego darüber schimpfen, dass kaum etwas abgestandener sei als multiple Persönlichkeiten,



Adaptation (2002) Regie: Spike Jonze, mit Nicolas Cage

macht sich selbst aber des gleichen Vergehens schuldig. Denn Donald, dem die Zweifel seines Bruders fremd sind, der im Schreiben ebenso erfolgreich ist wie bei den Frauen, ist nichts anderes als das Wunschbild Charlies (ob nur des realen oder auch des fiktionalen, macht der Film nie ganz deutlich).

Nichtsdestotrotz: Charlies Kritik, dass wenig so abgedroschen sei wie multiple Persönlichkeiten, ist mehr als berechtigt. Wirksam war diese filmische Kollegenschelte freilich nicht. Auch nach *Adaptation* wucherten die alternativen Persönlichkeiten fröhlich weiter. James Mangolds *Identity*, der zwei Jahre nach Jonzes Film ins Kino kam, wirkt schon fast wie eine unfreiwillige Parodie auf diesen, denn seine Handlung – zehn in einem Motel gestrandete Figuren werden nach und nach abgemurkt – findet fast komplett im Kopf eines Psychopathen statt.

Ausgerechnet M. Night Shyamalan, dessen Œuvre wie kaum ein anderes auf Twists aufbaut, beschreitet in seinem jüngsten Film *Split* nun

vermeintlich neue Wege. Nicht weniger als dreiundzwanzig Persönlichkeiten sind hier in James McAvoy's Körper zusammengepfercht, vom Knaben Hedwig bis zur strengen Patricia. Doch macht der Film daraus nie ein Geheimnis; wir und die drei gekidnappten Protagonistinnen sehen McAvoy von Anfang an in seinen verschiedenen Rollen und können deshalb schon bald die altbekannte Diagnose stellen. Shyamalan räumt das alte Klischee also scheinbar gleich zu Beginn aus dem Weg, um eine ganz andere Geschichte zu erzählen. Tatsächlich ist das aber nur eine Finte, um ein weiteres Mal den altbekannten Clou zu landen; in raunenden Andeutungen kündigt der vielgestaltige Bösewicht die baldige Ankunft des «Beasts» an. Dieses entpuppt sich schliesslich als Inkarnation Nummer 24, die das Kollektiv den Film hindurch ausgebrütet hat. Der

unbekannte Bösewicht ist somit einmal mehr bloss eine erst zum Schluss als solche deklarierte alternative Persönlichkeit.

So besteht der Clou von *Split* vor allem darin, dass er so tut, als habe er einen neuen Twist auf Lager. Und als ginge es darum, *Adaptation* beim Wort zu nehmen, ist sich Shyamalan auch nicht zu schade, früh und symbolträchtig einen Spiegel in die Brüche gehen zu lassen, dessen Splitter in der Folge eine wichtige Funktion erhalten. – Eine Wendung hat Donald Kaufmans Script allen realen Filmen derzeit aber noch voraus: Am Ende seines Films verspeist der Killer sein Opfer – und damit auch sich selbst. Wie lange es wohl dauert, bis ein Film auch ganz ironiefrei mit diesem Twist auftrumpft?

Simon Spiegel

Zeitzeichen

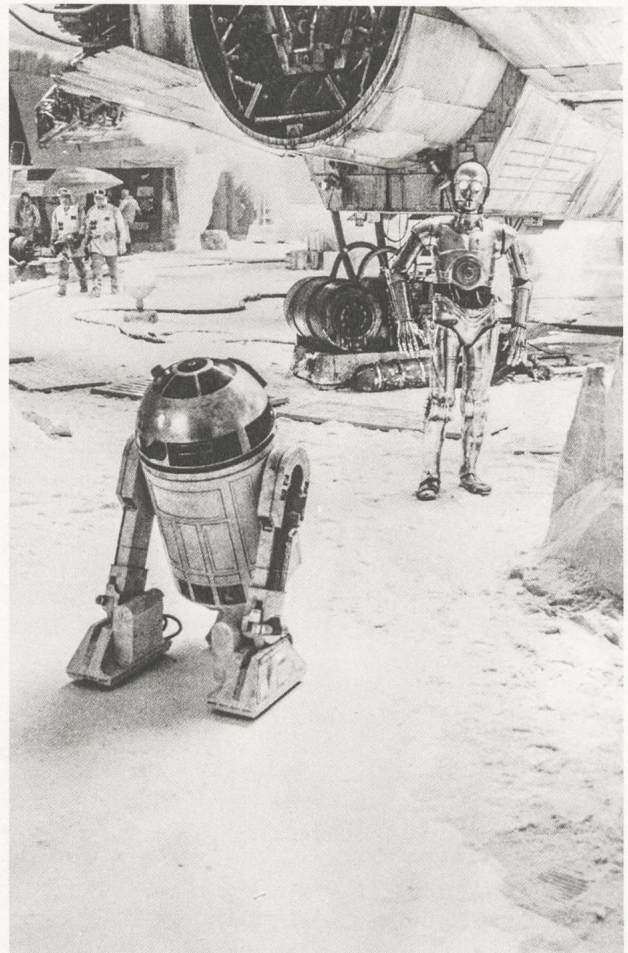
Alles lebt. Auch im Film, der insbesondere im Science-Fiction- und Animationsfilm den Menschen in Bezug zu seiner Umwelt feinsinnig und unvoreingenommen sein lässt.

Keine Haltung ohne Gespür – zu Animismus und Kino

Avatar (2009) Regie: James Cameron



Als 1977 der erste Star Wars-Film in die Kinos kam, entstanden gerade die Grundstrukturen des Arpanets, des Vorläufers des Internets. Diese Impulse im damaligen Mediengefüge lassen sich im Blick auf die Gegenwart und auf das heutige Kino kaum ignorieren. Wie das Internet hat sich Star Wars als Phänomen längst verselbstständigt, ist autonom geworden, dezentral, vielgestaltig. George Lucas hat mit seinem Film die Strategie des Blockbusterkinos mitbegründet, die Konstruktion eines filmischen Events an zahlreichen Orten zur gleichen Zeit. Hinzu kam die Idee einer Wertigkeit und Fetischisierung, die sich nicht mehr in der Präsenz eines einzelnen Films erschöpft, sondern in Erzählungen und Merchandisekampagnen über Mediengrenzen hinweg viele Wege geht – das Kino wurde so Teil einer andauernden kulturindustriellen Beziehungsstruktur.



Star Wars: Episode IV (1977) Regie: George Lucas

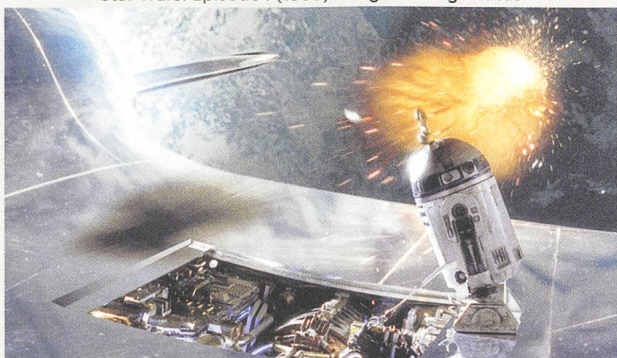
Vom japanischen Samuraifilm und dessen philosophischer Logik stark inspiriert, erschuf Lucas einen Kosmos, der pluralistisch war und spirituell, abergläubisch und hochtechnisiert, vernetzt und unendlich weit, utopisch und doch analog. Noch in Rogue One, dem jüngsten Teil der Reihe, greift das Mantra, das seit den Siebzigern ein Stereotyp ist: «I am one with the force, and the force is with me.» Ein blinder Mönch wiederholt das unaufhörlich und wird in seinem Glauben an die Revolte gegen die intergalaktischen Kryptofaschisten des Imperiums Teil eines Himmelfahrtskommandos.

Auch der gelähmte Ex-Soldat in James Camerons Avatar wagte sich vor ein paar Jahren auf einen feindseligen Planeten, in der Hoffnung, sich über seine physischen Grenzen und seinen finanziellen Ruin hinaus neu erfinden zu können. Was ihn ausmacht, das erfährt er erst in einem neuen Körper, einer Prothese für sein Bewusstsein. Dank der Ureinwohner des Planeten entwickelt er ein neues Feingefühl für die Welt. Hier schimmert alles und leuchtet. Licht ist ein Zeichen von Präsenz. Ganz wie im Kino das Licht sich als Träger von Präsenz und Vitalität offenbart. Camerons Franchise steht übrigens ebenfalls in einer Traditionslinie mit Animationspionier Walt Disney – nicht bloss aufgrund der plumpen Anlehnungen von Avatar an die Erzählung von Pocahontas.

Alle genannten Stoffe verbindet das Motiv einer beseelten Welt, die die moderne Logik der

strikten Trennung von Kultur und Natur infrage stellt. Im Fokus stehen animistische Entwürfe, in der die Gegenwart des Menschlichen bloss als eine von vielen Varianten erscheint. Neben Tieren und Pflanzen werden Ausserirdische und Maschinen zu Sprechenden und Handelnden; selbst scheinbar Unbelebtes beginnt ein Eigenleben: Bei Disney sprachen früher Tassen und Zuckerdosen. Das geht natürlich auch subtiler. Bei Apichatpong Weerasethakul etwa ist der Tonfall ganz anders, wenn sich in *Cemetery of Splendor* Geister zu Wort melden. Im naturalistischen, unaufgeregten Szenario wird das Geschehen nur schleichend, fast unmerklich zum Spielfeld einer sich ausbreitenden Traumlogik. Bald ist diese nicht mehr abzustreiten, zeigt sich als durchdringend und ambivalent, politisch in ihrer Verknüpfung von kollektiven Fragen nach historischer Identität und kulturellem Selbstverständnis. Weerasethakuls Filme scheinen von einer lebendigen Wesenhaftigkeit durchflossen, einer Zeit- und Grenzenlosigkeit, die sich der Mensch nicht zu eigen machen kann. Diese Grenzenlosigkeit widersteht grundlegend modernem, rationalem Fortschrittsdenken, weil sie nicht berechenbar, nicht quantifizierbar und nicht einzudämmen ist. Und doch ist sie unweigerlich auch Teil einer modernisierten Welt und einer Wertlogik, die sich vom rein Materiellen zum Ideellen entwickelt hat. Weerasethakul schafft auch verwertbares, kulturelles Kapital.

Star Wars: Episode I (1999) Regie: George Lucas



Diese Filme verhandeln etwas, das auch zum Kino als Maschine gehört. Da ist strukturell zweifelsohne etwas spürbar und sichtbar im urbanen Leben der Gegenwart: etwas nicht Menschliches, etwas Systematisches, das von den Ballungsräumen der Zivilisation untrennbar geworden ist. Der Gedanke, dass Botschaften, Wirkmächte und Sinnstrukturen keine menschliche Urheberschaft oder Verkörperung mehr benötigen und womöglich nie ein humanes Privileg waren, ist insbesondere seit dem Aufkommen des Internets ein zeitgemässer Ansatz für kulturelle Betrachtungen. Das spiegelt die Arbeit von Irene Albers und Anselm Franke wider, die etwa mit ihrer Textsammlung «Nach dem Animismus» fragen, wie die modernisierte Gegenwart und die Perspektive des Menschen erscheinen, wenn Fragen nicht mehr nur nach den Routinen von Vernunft, Naturwissenschaft und Psychoanalyse gestellt werden.

Animismus erscheint im Zusammenhang mit derlei Fragen als Konzeptbegriff, als vorwissenschaftliche Tradition jenseits westlich-imperialistischer Gesellschaftsstrukturen. Eine animistische Perspektive einzunehmen, erweist sich für Albers und Franke als hilfreich für eine progressive Erkenntnistheorie, die sich traut, den Menschen in einer permanenten Auseinandersetzung mit allen Aspekten seiner Umwelt als rastlos, feinsinnig und unvoreingenommen zu betrachten.

Félix Guattari, erklärter Freund des Kinos und Gegner der Psychoanalyse Freud'scher Prägung, sprach in seinen Überlegungen zum Animismus einmal von «maschinischen» Knotenpunkten der Moderne, die das menschliche Leben nicht unberührt lassen. Er schreibt in etwa: Animistisch zu denken, sich in permanent wechselnden Verbindungen zu



Ponyo (2008) Regie: Hayao Miyazaki

den vielfältigen Kräften in der Welt wahrzunehmen, sei für Kinder völlig normal – ebenso in der Liebe, in der Leidenschaft für das Politische und in der künstlerischen Schöpfung.

Schöpfung? Und was ist, wenn sich die Frage nach der menschlichen Urheberschaft ganz drastisch stellt wie etwa in der jüngeren Geschichte Japans? Bei der Dreifachkatastrophe von Fukushima gingen Naturgewalt und Fallout Hand in Hand. Hayao Miyazakis *Ponyo* durfte dann im japanischen Fernsehen für Monate nicht ausgestrahlt werden, weil der Film die Gewalt des Meeres untrennbar mit einer Hauptfigur verbindet. *Ponyo* ist ein Fischmädchen, das Mensch werden will – und das als Tochter eines Meeresgottes. Miyazaki thematisierte in seinen Filmen für das Studio Ghibli fortwährend animistische Perspektiven auf das Verhältnis des Menschen zur Umwelt. Die Hinwendung zum Animismus erscheint in Miyazakis Geschichten als antikapitalistisches Leitmotiv, als völlig naheliegend; jedoch niemals als Ausweg oder Utopie. Denn Japan ist natürlich nicht die USA und Miyazaki ist nicht Cameron. Letzterer sieht das alles ein bisschen simpler: Naturverbundenheit löst alle Probleme. Naja. Aber es geht letztlich eben gerade um derlei Unvereinbarkeiten. Eine Haltung zu finden, das erfordert Gespür.

Dennis Vetter

Flashback

Fünzig Jahre liegen
zwischen Louis Malles
Le feu follet und Jan Ole
Gersters *Oh Boy*.
Erstaunlich ist, wie ähnlich
sich diese beiden
gesellschaftskritischen
Filme sind.

Von der Unfähigkeit, erwachsen zu werden

Das Setting schwarzweiss, die Grossstadt anonym, ein Zimmer, ein Mann und eine Frau in einem Bett, ihr Dialog emotionslos, ihre Fragen unbeantwortet, die Stimmung gedrückt, die Vergangenheit bleibt schemenhaft. Der Protagonist, ohne Illusionen und ohne Hoffnung, die Haltung erschläfft, sein Gesicht erloschen, beginnt seinen Tag, der darüber entscheiden wird, ob er sich seinem Schicksal überlässt oder selbst über sein Schicksal entscheiden wird, ob ihn am Ende das Leben oder der Tod erwartet und ob von ihm etwas in dieser Welt zurückbleiben wird, die kaltherzig auch ohne ihn in ihren Routinen funktioniert.

In dieser düsteren Atmosphäre beginnen gleich zwei grosse gesellschaftskritische Filme, deren Veröffentlichung fast ein halbes Jahrhundert auseinanderliegt. Auf den ersten Blick mit ganz unterschiedlicher Motivation erzählen sie mit erstaunlichen Analogien in stilistischen und dramaturgischen Mitteln die Geschichte von zwei Männern in ihren Dreissigern, die unfähig sind, erwachsen zu werden. Die Filme dekonstruieren mit ihrem episodenhaften Aufbau dabei nach und nach die Handlungsoptionen, die den Protagonisten in der jeweiligen Gegenwart zum Erwachsenwerden zur Verfügung stehen, und verlegen sich dabei fast gleichnishaft auf Hauptstädte als Sehnsuchtsorte, die für die Realisierung von Lebensträumen stehen. Alles scheint möglich, aber nichts davon löst sich ein, wenn man den schonungslosen Blicken der Regisseure folgt – und das vor über fünfzig Jahren ebenso wie heute, was diese beiden Filme so aktuell wie qualitätsvoll macht.

Der mittlerweile als Klassiker geltende *Le feu follet*, 1963 gedreht von Grossmeister Louis Malle, mit Volker Schlöndorff in der Regieassistenten, zeigt in tristem Schwarzweiss einen Tag im Leben des ehemaligen Alkoholikers und Dandys Alain Leroy, der in einem Sanatorium vergeblich nach dem Sinn in seinem Leben sucht und vor seinem Suizid ein letztes Mal in Paris von Angst und Depressionen getrieben vermeintliche Freunde und Bekannte seiner alten Welt aufsucht. Der Film beruht auf dem gleichnamigen Roman von Pierre Drieu la Rochelle und hat den Selbstmord des Surrealisten Jacques Rigaut zum Vorbild. Die Hauptrolle spielt in Idealbesetzung *Maurice Ronet*, *Jeanne Moreau* ist in einer kleinen Nebenrolle als hedonistische Künstlerin zu sehen. *Le feu follet* wurde vor allem bei den männlichen Darstellern mit engen Freunden von Louis Malle besetzt und bewegt sich auch bei den Drehorten nah an dessen eigener Biografie.

Der Überraschungserfolg *Oh Boy* aus dem Jahr 2012 ist das Pendant dazu. Es ist der DFFB-Abschlussfilm von Jan Ole Gerster, dem es gelang, mit diesem Debüt und minimalem Budget mehr als zwanzig internationale Filmpreise zu gewinnen. Ebenfalls in Schwarzweiss fotografiert erzählt er von einem Tag des Studienabbrechers Niko Fischer, dem der Vater plötzlich den monatlichen Wechsel streicht. Auf seiner daraufhin folgenden ziellosen Suche begegnet er bekannten wie fremden Menschen in Berlin, die ihn mit seinem bisherigen Leben konfrontieren, zu dem er eine Haltung finden muss. Die Hauptrolle wurde mit dem jungenhaften *Tom Schilling* besetzt, viele bekannte deutsche Jung- und

Altschauspieler finden sich in den Nebenrollen wieder. Neben der Dramaturgie lassen sich zahlreiche Parallelen in filmischen Motiven entdecken, die sich jeweils durch die Handlungen ziehen. So werden zum Beispiel in den Filmen Alkohol beziehungsweise Kaffee als Metaphern eingesetzt, die für die beiden Hauptakteure als eine Art künstliches «Lebenselixier» und bisherige Hauptantriebskraft inszeniert werden, aber plötzlich nicht mehr zur Verfügung stehen.

So «auf Entzug» gesetzt, erleben wir die Protagonisten, wie sie geradezu ernüchtert ihrem Alltag begegnen müssen. Es gelingt, ihren Entzugsschmerz immer wieder sichtbar zu machen, indem wir nicht nur ihre körperliche Reaktion erleben, sondern mit ihnen gezwungen sind, der ungeschönten Realität ins Auge zu sehen, eine moderne Welt zu betrachten, die ohne Genussmittel nicht zu ertragen zu sein scheint. So bleibt der Exalkoholiker am Anfang noch standhaft und verweigert sich seiner Droge, um später umso tiefer zu stürzen, bis Louis Malle ihn volltrunken und nassgeregnet auf den Asphalt der Strasse fallen lässt, was seinen (Frei-?)Tod am nächsten Tag bereits vorwegnimmt. Dem anderen Akteur bleibt seine Überlebensroutine durch fortwährende Widrigkeiten schlichtweg verschlossen. Das Leben um ihn herum verändert sich, der Alltag verschiebt sich ein klein wenig und schüttet den Lebenssaft nicht mehr ohne weitere Anstrengung des Protagonisten aus. Erst am Ende, mit dem Tod eines anderen konfrontiert, der ebenfalls auf dem Asphalt der nächtlichen Stadt nach einem ausgiebigen Barbesuch stattfindet, wird ihm diese Energie wieder zugestanden; offen, was er daraus machen wird.

Oh Boy (2012) Regie: Jan Ole Gerster, mit Tom Schilling





Le feu follet (1963) Regie: Louis Malle, mit Maurice Ronet

Wie kommt es zu dieser Verweigerung und Antriebslosigkeit? Beide Antihelden sind gutaussehende Männer, die in Künstlerkreisen und vom Geld anderer leben, von der Ehefrau oder vom Vater. Sie werden von ihrer Umgebung mehrfach als «Jungen» bezeichnet, als die sie sich zweifelsfrei auch selbst sehen. Jugend und Frische tollten durch die Bilder, Frauen, Kinder, Märkte, Nachtleben – grossstädtische Versuchungen, die ihr bisheriges Leben geprägt und voll ausgefüllt haben, ohne jedoch Spuren zu hinterlassen. Die Hauptfiguren werden konfrontiert mit den Lebensentwürfen derjenigen, die bereits zu «echten Erwachsenen» geworden sind, eine Familie gegründet oder als Künstler ihr Auskommen gefunden haben, kriminell geworden oder einfach reich sind. Und auch hier eine verblüffende Ähnlichkeit zwischen beiden Filmen: Die Personen, die die beiden lebensüberdrüssigen Hauptakteure an ihren früheren Lebensstationen treffen, werden zu unbefriedigenden, unehrlichen, dekadenten und wenig erstrebenswerten Karikaturen überzeichnet, die mehr Fragen aufwerfen, als Antworten liefern. Selbst die Frauen der beiden Hauptakteure, Geliebte und Verliebte, vermögen es nicht, eine emotionale Nähe herzustellen, die diesen das Leben lebenswert macht.

Die Filme erzeugen damit eine geradezu persuasive Kraft, die die Lebensmüdigkeit der Protagonisten plausibel zu erklären vermag. Ohne Zweifel kennen die Regisseure ihre Stadt, ihre Bewohner und offenbaren mit kühler Genauigkeit durch den nüchternen Blick ihrer beiden Hauptdarsteller Klischees und Lebenslügen. Damit liefern sie weit mehr als

ein Porträt von «Tunichtguten» ab, die keinen Wert für die Gesellschaft bieten können und wollen, sondern bewerten die Gesellschaft als solche. Sie decken mit analytischer Schärfe die verkümmerten menschlichen Beziehungen in der modernen Gesellschaft auf, ob in Paris der sechziger Jahre oder in Berlin zu Beginn des neuen Jahrtausends. Jan Ole Gerster lässt Niko Fischer am Ende nach dem Namen des alten Mannes fragen, dessen Tod er zufällig miterlebt, sodass wir erfahren müssen, dass nicht viel mehr als dieser Name von ihm bleiben wird. Louis Malle bringt diese düstere Botschaft durch die letzten Worte von Alain Leroy fünfzig Jahre zuvor direkt auf den Punkt: «Ich töte mich, weil ihr mich nicht geliebt habt, weil ich euch nicht geliebt habe ... Ich lasse auf euch einen untilgbaren Makel.»

Und trotz ihrer pessimistischen Botschaft schaffen es beide Filme doch viel mehr zu hinterlassen, als sie ihren Figuren zugestehen. *Le feu follet* und *Oh Boy* sind Kunstwerke, denen es gelungen ist, trotz oder gerade wegen ihrer Kritik ausgerechnet von der Gesellschaft, denen sie den Spiegel vorhalten, akzeptiert zu werden. Sie stellen mittlerweile sogar einen hohen Wert für sie dar, wie die zahlreichen Auszeichnungen dokumentieren. Ja, noch viel mehr: Sie versinnbildlichen geradezu die hohe Relevanz, die (Film-)Kunst in und für unsere Gesellschaft hat und haben sollte, um sich selbst reflektieren zu können. Dass die Botschaften und filmischen Mittel sich nach einem halben Jahrhundert dabei wenig geändert haben, zeigen umso mehr die Dringlichkeit, Filme als Werke zu bewahren und der Öffentlichkeit zugänglich zu

machen. Nur so können wir kritisch die Entwicklung unseres sozialen Zusammenlebens betrachten. Und erwachsen werden. Morticia Zschiesche



Le feu follet

Oh Boy Tom Schilling, Friederike Kemper



Festival

Ein ausgeglichener Wettbewerb der Berlinale bot dieses Jahr wenig Überraschendes oder Aussergewöhnliches, dafür leichtere Töne und poetische Augenblicke.

Berlinale 2017

Der erste Tag an der Berlinale, der Pressebatch hängt um den Hals, der erste Film fängt gleich an. Und wie immer bei einem Filmfestival sind Vorfreude und Erwartungen gross. Bekannte Namen wie Aki Kaurismäki, Sally Potter, Agnieszka Holland, Sabu oder Hong Sangsoo stehen auf der Ankündigung des Wettbewerbs. Man hofft auf möglichst viele grosse Kinomomente.

Der erste Film beginnt und damit überraschenderweise auch schon einer der schönsten Kinomomente dieser Berlinale: In einem verschneiten, lichten Wald taucht ein stattlicher Hirsch auf. Ganz in der Nähe steht eine Hirschkuh. Die beiden schönen Tiere bewegen sich aufeinander zu, schauen sich an. Plötzlich stellt sich ein Gefühl ein, als ob die beiden mehr als nur auf animalische Weise aufeinander zugehen würden. Die Blicke scheinen voller Gefühle, voller Liebe und Begehren, aber auch Enttäuschung und Misstrauen. Der Hirsch scheint traurig zu sein, denn die Hirschkuh entzieht sich ihm immer wieder. Er legt seinen Kopf sanft auf ihren Rücken; sie weist ihn zurück und lässt ihn zerknirscht stehen. Habe ich mir das jetzt eingebildet? Ist das der von vielen Tierdokumentationen antrainierte Modus, den Tieren menschliche Gefühle anzudichten? In der nächsten Szene blickt eine Kuh aus dem Fenster eines Schlachthofs in den Hof, wo Angestellte stehen, die gleich darauf die Tiere töten und zerteilen. Auch hier scheint mir die Kuh in trüben Gedanken versunken zu sein.

Was sich aus diesen faszinierend verwirrenden Eröffnungsszenen entwickelt, ist eine merkwürdige Liebesgeschichte zwischen zwei an Körper und Seele verehrten Menschen. In *Ildikó Enyedis On Body and Soul / Testről és lélekről* begegnen sich in einem Budapester Schlachthaus die Qualitätsprüferin Mária und der Direktor Endre. Er ist schon etwas älter und kämpft im Alltag mehr mit seinem lahmen Arm als mit seinem Beruf, bei dem Empathie mit Tieren nicht gefragt ist. Sie hingegen hat als Kind Traumatisches erlebt, ist einsam, verschlossen und von Zwangshandlungen geplagt. In einer gemeinsamen Traumwelt sind sie aber schön und heil, sie sind die beiden Hirsche. Die 61-jährige Ungarin Ildikó Enyedi verwebt die Ebenen elegant und witzig und lässt dieses ungleiche Paar in subtilen und leicht verrückten Bildern zueinander finden. Eine ungewöhnlich schöne Komödie über die Schwierigkeiten, sich mitzuteilen.

Nicht nur die Schwierigkeit, sondern gar die Unmöglichkeit, in Krisenzeiten miteinander zu reden, stand dieses Jahr im Mittelpunkt weiterer Wettbewerbsfilme. In *Thomas Arslans Helle Nächte* versucht ein Vater, der seinen Teenagersohn seit langem vernachlässigt hat, wieder Nähe zu ihm aufzubauen. Der Anlass dazu ist der Tod des eigenen Vaters, der die beiden nach Norwegen führt. Eine anschließende gemeinsame Reise soll etwas bewegen, aber die mehr als unbeholfenen Annäherungsversuche des Vaters prallen am Halbwüchsigen ab. Der Weg, so zeigt sich in einer nicht enden wollenden Autofahrt in immer dichterem Nebel hinein, führt nirgends hin. Das Schweigen bleibt.

In *Teresa Villaverdes Colo* fällt durch die wirtschaftliche Krise eine Mittelstandsfamilie auseinander. Der Mangel an Geld und die damit verbundenen Sorgen treiben sie immer weiter voneinander weg. Das Unvermögen, über Versagens- und Existenzängste zu reden, lässt Villaverde in Bildern deutlich werden, die Rückzug, Isolation und Verletzlichkeit transportieren. Es ist allerdings erstaunlich, wie undramatisch und unemotional die Schicksalsschläge wirken und wie trüg dieses Auseinanderfallen vonstatten geht. Immerhin ist *Colo* visuell deutlich interessanter als *Helle Nächte*.

Mit Worten haben auch die «Beinah-Altmeister» *Aki Kaurismäki* und *Sabu* in ihren neusten Filmen gegeistert. *The Other Side of Hope* ist ein Meisterwerk der lakonischen Dialoge und hat die Kritik restlos begeistert (Kritik S. 31). Mit *Mr. Long* hat Sabu einen schweigsamen Protagonisten ins Zentrum einer aberwitzigen und für ihn so typischen Genremischung gestellt. Der Film beginnt als Actionthriller um einen taiwanischen Auftragskiller, den Chang Chen mysteriös und doch sympathisch spielt. Als ein Auftrag in Japan misslingt, findet er sich verletzt und auf der Flucht in einem Ghetto, wo er einen kleinen Jungen und seine drogensüchtige, ebenfalls aus Taiwan stammende Mutter kennenlernt. Sie sind die Einzigen, mit denen er sich in Japan verständigen kann. In diesem plötzlich als leicht kitschigen Sozialdrama weitergeführten Film entpuppt sich der Killer als begnadeter Koch, was eine illustre Gruppe engagierter Nachbarn

auf den Plan ruft, die helfen wollen und natürlich keine Ahnung von der dunklen Seite des stummen Meisters haben. Das wiederum verleiht dem Film eine komische Note. Dass zusätzlich eine Romanze als Flashback eingefügt wird und die Gangster bald wieder auftauchen, trägt nur zum grossen Vergnügen bei, den dieser in allen Emotionen schillernde Film bereitet. Die wilde Mischung funktioniert, insbesondere weil Chang Chen als schweigsamer Mittelpunkt unsere Sympathie nie verliert.

Der brasilianische Wettbewerbsbeitrag Joaquim von *Marcelo Gomes* spielt im 18. Jahrhundert und erzählt von der Einsicht des Protagonisten, des Nationalhelden Joaquim José da Silver Xavier, dass der Kolonialstaat unabhängig werden muss. In der Wildnis, angewiesen auf einen Indio und seine Sklaven, verliert Joaquim die Kontrolle, gewinnt jedoch die Erkenntnis, wie Unterdrückung funktioniert.



On Body and Soul Regie: Ildikó Enyedi

The Party Regie: Sally Potter



Gomes zeigt die Zwei- oder gar Dreiteilung der brasilianischen Gesellschaft, wie sie bis heute spürbar ist, indem er die Sprache der Indios und der Sklaven nicht übersetzt. Weder Joaquim noch wir verstehen, sind ausgeschlossen aus ihrer Welt. In vielen der Szenen drängen die unverständlichen Unterhaltungen aus dem Off in die Bilder, die Präsenz der Unterdrückten lässt sich nicht ausblenden.

Der recht ausgeglichene Wettbewerb bot dieses Jahr in wenigen Filmen aber auch unheimlich viel Dialog in kürzester Zeit. *Josef Haders* Erstling *Wilde Maus* (Kritik S. 38) ist wild in jedem Sinn, wobei sich der Kabarettist in der Hauptrolle gerne in Rage redet, um sich dann auch in Sachbeschädigung zu üben. Gut tun die Ausbrüche selbstredend weder ihm noch seiner Beziehung. In neurotischen und mit Alkohol angeheizten Gesprächen entwickelt sich auch die Geschichte der koreanischen Schauspielerin, die

nach einer Affäre mit einem verheirateten Regisseur ihr Leben reflektiert. Mit dem schön umständlichen Titel *On the Beach at Night Alone* benennt *Hong Sangsoo* seine handlungsarme bittersüsse Charakterstudie. Für ihre Rolle als von Männern enttäuschte Schauspielerin hat Kim Minhee den Silbernen Bären als beste Hauptdarstellerin erhalten.

Im Fall der Romanverfilmung *The Dinner* steigert sich das intensive Gespräch zweier ungleicher Brüder, eines klinisch Depressiven und eines hochrangigen Politikers, und ihrer Ehefrauen langsam und genervt bis zum finalen Eklat. Der Nachwuchs beider Elternpaare hat eine Obdachlose in Brand gesetzt, und nun soll die Lösung des Problems bei einem Luxusdinner diskutiert werden. Eine überdrehte und wenig plausible Inszenierung von *Oren Moverman*. Nicht weniger, sondern noch überdrehter geht es zwar in *Sally Potters* in Schwarzweiss gefilmter Satire *The Party*



Mr. Long Regie: Sabu

On the Beach at Night Alone Regie: Hong Sangsoo



zu und her, doch das Hickhack der linken Londoner Intelligenzija macht in seiner Abgedrehtheit Spass. Schon am Anfang richtet die Gastgeberin in einer Vorblende eine Waffe direkt in die Kamera. In nur 71 Minuten eskaliert die Situation, denn hinter der aufgebrelzten Fassade der versammelten Freunde verbirgt sich Verrat. Der Film hat wohl am meisten polarisiert. Ganz im Gegenteil zur Gewinnerin des Goldenen Bären und des Kritikerpreises: Ildikó Enyedi für *On Body and Soul*. Da waren sich alle einig.

Tereza Fischer

Truly fictitious.

Vom Hobeln, Träumen und lebens- klugheits- schweren Sätzen

INT. SCHREIBTISCH – NACHT

ORSONS Finger graben sich in die Tastatur. Sein Blick geht ins Weite; schweift irgendwo zwischen den Tasten, den Worten, seinen allmählich länger werdenden Sätzen am Bildschirm und seinen Gedanken hin und her.

Orson schreibt.

Und wenn es auch von aussen nach nicht viel aussieht. Es ist Arbeit. Wie auch der Schreiner seine Bretter zuerst aus dem Baum sägen muss, um sie dann zu hobeln, bevor er irgendwann mal einen Tisch zusammenbauen kann, muss Orson schreibend durch seine Gedanken pflügen. Und dabei bleibt der Vorgang wie vor Jahrhunderten, mindestens seit der Erfindung der Schrift Hand- oder vielmehr Hirnarbeit. Dem Schreiner dagegen stehen unterdessen wenigstens Maschinen zum Sägen oder Hobeln zur Verfügung. Schreiben ist in Wirklichkeit kaum das romantische Idyll vom freigeistigen Kratzen des Federkiels auf dem weissen Blatt Papier am kleinen Holztisch am offenen Fenster mit Blick auf die frühlinghafte Toscana. Der Vorgang bleibt dem Aussen verborgen. Oder wie Aaron Sorkin, renommierter Kollege Orsons, es ausdrückt: «Für das ungeübte Auge mag es manchmal so aussehen, als läge ich auf dem Sofa und schaute Football am Fernsehen, anstatt zu schreiben. Aber das scheint nur dem ungeübten Auge so.» Aber das Brett muss gehobelt werden, und der Gedanke muss sich irgendwann auf dem Blatt

oder dem Bildschirm breitmachen. Gerade wenn die Deadline naht. Und Orson ist schon drei Tage darüber hinaus. Schreiben ist Arbeit.

Und so geht Orsons unterdessen müder Blick weiter ins Weite und Wort fügt sich an Wort. Orson gähnt. Es ist tiefe Nacht.

INT. BLAU SCHIMMERNDER RAUM
MIT KNARZENDEM PARKETT IM
FAHLEN KERZENLICHT – NACHT

Orson reibt sich die Augen. Er will weitermachen; er muss. Stattdessen geht plötzlich ein UNBEKANNTER MIT BACKENBART vor ihm auf und ab. Es knarzt. Orson, kaum befremdet, bemerkt unwirsch:

ORSON Ich habe zu arbeiten.

UNBEKANNTER Ich auch.

ORSON Wie kommen Sie hier rein?

UNBEKANNTER Wie finden Sie dies? Ist von mir: Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äusseren Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle bestimmten Gefühle zurücklässt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.

ORSON Weiss nicht. Ich bin kein Musiker. Ich schreibe.

UNBEKANNTER Ich auch. Und ich zeichne und male ausserdem.

UNBEKANNTER Jeder, der mit einiger Phantasie begabt, soll, wie es in irgendeinem lebensklugheitsschweren Buch geschrieben steht, an einer Verrücktheit leiden, die immer steigt und schwindet, wie Flut und Ebbe.

ORSON Also ich habe gerade eher Flut.

UNBEKANNTER Gratuliere!

ORSON Sehr witzig. Was ist das überhaupt für ein Wort: «lebensklugheitsschwer»?

UNBEKANNTER Ein passendes.

ORSON Das Wasser steht mir bis zum Hals, und ich will nicht, dass auch noch alle Dämme brechen.

UNBEKANNTER Des Menschen Wille ist ein gebrechliches Ding, oft knickt ihn ein daherziehendes Lüftchen.

ORSON Können Sie mal aufhören mit Ihrer Klugscheisserei!

UNBEKANNTER Aphorismen!

ORSON Ich habe keine Zeit.

UNBEKANNTER Zeit ist immer.

ORSON Mein Produzent wartet!

UNBEKANNTER Worauf?

ORSON Mein Drehbuch.

UNBEKANNTER Was ist das?

ORSON Die Drehvorlage für einen Film.

UNBEKANNTER Einen was?

ORSON Einen Film! Kino... bewegte Bilder... Geschichten für das Lichtspieltheater... Träume auf Zelluloid – na gut, auf DCP-Dateien auf Festplatten, heutzutage...

Der Unbekannte schaut Orson nun verständnislos an. Und erst jetzt fällt Orson auf, dass der Backenbart seines Gegenübers wohl keine späte Hipster-Hommage an Lemmy Kilmister ist. Denn auch dessen Kleidung und Habitus erinnert eher an das 18. Jahrhundert.

ORSON Wer sind Sie? Oder besser, Wann sind Sie?

UNBEKANNTER Jetzt. Immer.

ORSON Oh, Mann. Sagen Sie mal etwas, das uns in der Situation weiterhilft.

UNBEKANNTER Wer wagt, durch das Reich der Träume zu schreiten, gelangt zur Wahrheit.

Oje! Orson schlägt die Hände vors Gesicht und reibt sich müde, entnervt die Augen.

INT. SCHREIBTISCH – NACHT

Orson schreckt hoch. Er muss eingeschlafen sein. Und weil sein Kopf auf der Tastatur lag, blickt er nun auf seitenweise unverständliche Buchstabenkombinationen auf dem Bildschirm. Mist!

Ungeduldig scrollt er lange zurück bis zur letzten sinnvollen Wortkombination. Er markiert und will schon «Delete» drücken, da schiebt sich eine Pop-up-Meldung seines sozialen Netzwerks vor den Text. Sein Freund Gabathuler hat ein Ingmar-Bergman-Zitat gepostet: «Film as dream, film as music. No art passes our conscience in the way film does, and goes directly to our feelings, deep down into the dark rooms of our souls.»

Orson klickt die Meldung weg und grummelt leise:

ORSON O.k., wenn Filme wie Träume sind, dann machen sie erst mal viel Arbeit!

Dann graben sich seine Finger wieder in die Tastatur...

Uwe Lützen

Kritiken

S. 24
Moonlight
von Barry Jenkins
Philipp Brunner

S. 26
The Birth of a Nation
von Nate Parker
Michael Pekler

S. 27
The Lost City of Z
von James Gray
Philipp Stadelmaier

S. 31
The Other Side of Hope
von Aki Kaurismäki
Tereza Fischer

S. 32
Silence
von Martin Scorsese
Oswald Iten

S. 35
Bacalaureat
von Cristian Mungiu
Dominic Schmid

S. 37
Sieranevada
von Cristi Puiu
Doris Senn

S. 38
Wilde Maus
von Josef Hader
Philipp Stadelmaier

S. 41
Die göttliche Ordnung
von Petra Volpe
Tereza Fischer

S. 42
After the Storm
von Kore-eda Hirokazu
Till Brockmann

S. 44
Die reinigende
Kraft des Taifuns
Gespräch mit
Kore-eda Hirokazu



Moonlight Regie: Barry Jenkins

Moonlight



Was bedeutet es für einen schwarzen schwulen Jungen, in einem Umfeld von Armut, eklatanter Homophobie und übersteigerten Männlichkeitsvorstellungen aufzuwachsen? Barry Jenkins antwortet auf diese Frage mit einem ebenso kraftvollen wie zärtlichen Film.

Barry Jenkins

Es beginnt mit einer Flucht. Und endet mit einem Angebot. Dazwischen liegt, in drei Kapiteln erzählt, die Geschichte von Chiron, der in einer rauen Gegend von Miami aufwächst.

Im ersten Teil ist es das Kind Chiron, das sich in einem verlassenen Wohnblock vor einer Gruppe Gleichaltriger versteckt, die es auf ihn abgesehen hat. Hilfe erhält der Junge ausgerechnet vom Dealer Juan, der ihn erst mal zu sich und seiner Freundin nach Hause nimmt, ihn zur Ruhe kommen lässt. Von nun an wird Chiron öfter hier sein und das erhalten, was er so dringend benötigt: Zuneigung, Anteilnahme, Verlässlichkeit – vor allem aber die Sicherheit, dass ihm nichts passiert, und den Raum, so sein zu dürfen, wie er ist. Das alles ist vollkommen neu für ihn, denn zu Hause erwartet ihn die Unberechenbarkeit einer alleinerziehenden Mutter, die auf Crack ist. In der Schule ist er ohnehin der Aussenseiter, ein einsames Kind, das seine Überlebensstrategien längst entwickelt hat: misstrauen, auf der Hut sein, sich nicht zeigen, fliehen. Einzig in seiner Beziehung zum gleichaltrigen Kevin zeichnet sich die Ahnung einer Freundschaft ab.

Im Zentrum des zweiten Kapitels steht der Teenager Chiron. Noch immer gehört er nicht dazu, noch immer ist er ein leichtes Ziel für die gewaltbereiten Macker in seiner Klasse. Aber an seiner Schule ist auch nach wie vor Kevin, aufgeweckt, gesprächig, etwas altklug (wie es sich für einen Teenager gehört) und auch ein wenig forsch. Chiron beginnt, sich Millimeter für Millimeter zu öffnen, zu antworten, das beiderseitige

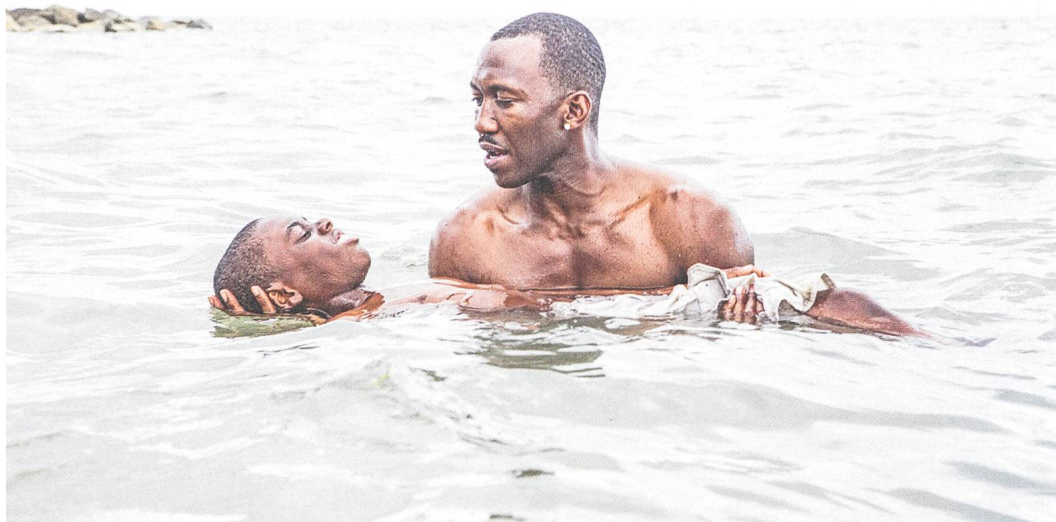
Begehren zuzulassen. Und wieder ist da eine Ahnung, diesmal von Nähe, Verliebtheit, Lust.

Das letzte Kapitel zeigt den erwachsenen Chiron. Wortkarg, den Körper zum Panzer gestählt, hält er sich die Welt vom Leib, hat sich eingerichtet in seiner Einsamkeit. Er dealt jetzt wie einst Juan, ist zum Double der einzigen Vaterfigur geworden, die er kannte. Doch wieder ist es Kevin, der unerwartet auftaucht.

Moonlight ist erst der zweite Spielfilm von Barry Jenkins, und es wäre ein Leichtes gewesen, das Drehbuch von *Tarell Alvin McCraney*, auf dessen autobiografischem Bühnenstück der Stoff beruht, als moralisches Rührstück zu erzählen. Dass es nicht dazu kam, hat mehrere Gründe: Neu an Moonlight ist nicht, dass er die Geschichte eines schwulen Jungen erzählt, der sich mit seiner Sexualität und seiner Umwelt auseinandersetzen muss. Neu ist, dass es sich dabei um einen schwarzen Jungen handelt, der noch dazu in seiner ganzen Verletzlichkeit gezeigt wird. Auch geht Jenkins elliptisch vor, erlaubt sich erhebliche Zeitsprünge und damit das Wagnis, für dieselbe Hauptfigur drei Darsteller zu besetzen. Das Kunststück gelingt auf spektakuläre Weise, denn jeder der Schauspieler fügt sich nahtlos in den emotionalen Spannungsbogen der Geschichte ein. *James Laxton* wiederum komponiert mit seiner Kamera Farben, Licht und Bewegung zu atemberaubend schönen Bildern, die immer wieder um eines kreisen: die verzweifelte Gefühlslage eines Protagonisten, «der zwar immer wieder von offenem Raum umgeben ist, sich aber dennoch in sich eingeschlossen fühlt».

Dazu passt, dass der wohl symbolträchtigste Moment des Films auch einer der berührendsten ist. Als Juan dem kleinen Chiron das Schwimmen beibringt, geht es für das Kind um nichts Geringeres als darum, Vertrauen zu lernen. Laxton zeigt es durch eine Kamera, die vom aufgewühlten Wasser immer wieder überspült wird, zugleich hören wir, wie Juan vor Vergnügen lacht, wenn der Kleine seine ersten Züge erfolgreich bewerkstelligt. Als Chiron wenig später besorgt wissen will, was «eine Schwuchtel» ist und ob er selber eine sei, nimmt die Kamera in schnörkelloser Intensität an Juans Reaktion teil: Es ist die wohl bestmögliche Antwort, die denkbar ist. Momente wie diese verhelfen Moonlight nicht nur zu seiner radikal empathischen Haltung, sondern auch zu einer staunenswerten Gleichzeitigkeit von Behutsamkeit und Geradlinigkeit. Mit sozialkritischer Tristesse oder dokumentarischem Look hat das freilich nichts zu tun: «Es ist eine realistische Geschichte, die aber auch in vielerlei Hinsicht überhöht ist», sagt der Regisseur, für den Moonlight eher «ein Fiebertraum» ist.

Jenkins sagt von sich, er habe erst während des Drehs realisiert, wie viel von ihm selbst in Moonlight stecke, wie persönlich der Film geworden sei. Als *Naomie Harris* in der Rolle von Chirons Mutter «wie meine Mom sprach, wie meine Mom aussah, meine Mom war», habe er realisiert, wie sehr dies auch seine Geschichte war. Tatsächlich wissen sowohl Jenkins als auch McCraney sehr genau, wovon sie sprechen: von einem Milieu, das von generationenalem Rassismus und sozialer Ungerechtigkeit gezeichnet ist; einem Milieu, in dem die Wut allgegenwärtig ist, ob sie sich



Moonlight Regie: Barry Jenkins



The Birth of a Nation Regie: Nate Parker



The Birth of a Nation Regie: Nate Parker

nun auf diffuse oder konkrete Art Bahn bricht; einem Milieu schliesslich, in dem sehr klare Vorstellungen über «Männlichkeit» dominieren: Ein «Mann» zu sein, heisst, stärker, lauter, aggressiver als die anderen zu sein. Ganz sicher heisst es nicht, verletzlich zu sein, und – natürlich – schon gar nicht, schwul zu sein. Aber Jenkins und McCraney wissen auch, dass Veränderung möglich ist. Darin liegt etwas ausserordentlich Tröstliches, und möglicherweise gründet darin auch die emotionale Wucht ihres Films. Denn letztlich erzählt *Moonlight* die Geschichte von einem, der sich selber beinahe auslöscht, am Ende aber ein Angebot erhält: das Angebot, sich nicht mehr an die erdrückenden Spielregeln des Umfelds halten zu müssen.

Dass der Film bei den Golden Globes und bei den Oscars als bestes Filmdrama ausgezeichnet wurde, wird ihm zu einem grossen Publikum verhelfen. An manchen wird *Moonlight* vorbeiziehen, ohne tiefe Eindrücke zu hinterlassen; das ist in Ordnung so. Diejenigen, die sich in Chiron wiedererkennen, werden ihn ein Leben lang nicht vergessen. Für sie ist er gemacht.

Philipp Brunner

→ Regie: Barry Jenkins; Buch: Barry Jenkins, Tarell Alvin McCraney; Kamera: James Laxton; Schnitt: Nat Sanders, Joi McMillon; Musik: Nicholas Britell. Darsteller (Rolle): Mahershala Ali (Juan), Alex R. Hibbert (Chiron klein), Naomie Harris (Paula), Jaden Piner (Kevin, 9-jährig), Ashton Sanders (Chiron, halbwegs), Jharrell Jerome (Kevin, 16-jährig), Trevante Rhodes (Chiron, erwachsen), André Holland (Kevin, erwachsen). Produktion: Plan B Entertainment, A24. USA 2016. Dauer: 111 Min. CH-Verleih: DCM

The Birth of a Nation



Was an diesem Film verstört, ist nicht sein hehres, notwendiges und offen zur Schau gestelltes Anliegen, sondern die dramaturgischen Mittel, die er für diesen Zweck verwendet.

Nate Parker

Dem Aufstand der schwarzen Sklaven gegen ihre weissen Besitzer geht die Erhebung von Nat Turner voraus. Über einen Holzpflöck gebeugt wird er von einem Vorarbeiter ausgepeitscht. Turner erträgt die Folter ohne einen einzigen Schmerzensschrei. Die ganze Nacht bleibt er angekettet, seine Beine haben nicht mehr die Kraft, den Körper zu tragen. Doch als er irgendwann den Kopf zur Seite dreht, kann er ein paar Kerzen sehen, die andere Sklaven für ihn vor ihre Hütten gestellt haben. In diesem Augenblick fährt die Kamera hinauf in den Nachthimmel und gibt den Blick frei auf ein kleines Lichtermeer – vor jeder Türe, auf jeder kleinen Holzterasse brennt ein Licht für den Gepeinigten. Da erhebt sich Turner mühsam vom Boden, richtet sich empor – und setzt buchstäblich den ersten Schritt.

The Birth of a Nation ist ein eigenwilliger Film. Nate Parker erzählt darin die auf wahren Ereignissen basierende Geschichte von Nathaniel «Nat» Turner, der 1831 in Virginia einen Sklavenaufstand anführte, dem mehr als fünfzig Weisse zum Opfer fielen. Turner wurde nach kurzer Flucht gehängt, geköpft und gevierteilt, Hunderte Schwarze wurden als Vergeltung getötet. Es war die Vergeltung der Vergeltung. *The Birth of a Nation* ist, daran lässt Parker keine Zweifel aufkommen, ein Rachedrama als Historienfilm. «Slay both man and woman, infant and suckling, ox and sheep, camel and ass» sind die letzten Zeilen, die Turner im Buch Samuel liest, ehe er zur Waffe greift. Denn als gebildeter Sklave war Turner des Lesens mächtig und predigte als frommer Christ auf der Plantage. Bei Nate Parker wird er zu einem Mann, der im Zuge dieser Predigten das Leid anderer Sklaven erst kennenlernen muss, um seinen religiös motivierten Entschluss zu fassen. Und um seine kleine Axt auszu-tauschen gegen das Schwert der Gerechtigkeit.

Im Vergleich zum verwandten *12 Years a Slave* von Steve McQueen tritt *The Birth of a Nation* jedenfalls mit einer völlig anderen revisionistischen Agenda auf: Bereits der Titel als ironischer Hinweis auf D. W. Griffiths gleichnamigen Klassiker aus dem Jahr 1915 soll einmal mehr auf dessen rassistische Propaganda hinweisen, und die Geburt der Nation findet bei Parker am Ende wohlweislich auf dem Schlachtfeld statt. Was an diesem Film verstört, ist jedoch keineswegs sein hehres, notwendiges und offen zur Schau gestelltes Anliegen, sondern die dramaturgischen Mittel, die er für diesen Zweck verwendet. Lehrbuchhaft positioniert Parker seine Figuren entsprechend ihrer Aufgabenverteilung: den sadistischen weissen Patrouillenfürer; den schwachen, dem Alkoholismus verfallenden Plantagenbesitzer, der Turner als kleiner Junge noch Spielgefährte war; dessen gütige Mutter, der als Southern Belle die Jahre und das Mitgefühl zusetzen; und schliesslich den privilegierten älteren Haussklaven, der sich dem Aufstand gegen seinen Besitzer nicht anschliessen will. Parker greift bei seiner Typologie von Südstaatencharakteren ausgerechnet auf jenen Figurenfundus zurück, der das kollektive Gedächtnis bis heute prägt. Und wenn sich Turner als kleiner Junge bei seiner ersten Feldarbeit am spitzen Dorn der Baumwollpflanze in den Finger sticht, steht diesem ersten vergossenen Blut eine beeindruckende Landschaftsaufnahme der schier unendlich weiten Felder nicht im Wege.

The Birth of a Nation ist aber nicht nur ein eigenwilliger Film mit eindeutiger Botschaft, sondern auch einer, der in der Ausrichtung des New Black Cinema neue Fragen aufwirft. Denn zunächst einmal ist dieser Film das Projekt beinahe eines einzigen Mannes, denn Parker zeichnet als Regisseur, Produzent, Koautor und Hauptdarsteller verantwortlich. Das erinnert an Denzel Washingtons August-Wilson-Adaptierung *Fences*, die der Schauspielerstar an der Seite von Viola Davis praktisch im Alleingang verwirklichte. Beim Filmfestival von Sundance uraufgeführt, wurde *The Birth of a Nation* von Century Fox für 17,5 Millionen Dollar gekauft – die bis dahin höchste Verkaufssumme in der Geschichte des Festivals. Dass die erwarteten Oscar-Nominierungen dennoch ausblieben, ist einem Gerichtsverfahren zuzuschreiben, dem sich Parker 1999 wegen des Vorwurfs der Vergewaltigung stellen musste. Ansonsten wäre *The Birth of a Nation* neben *Fences* und *Moonlight* mit hoher Wahrscheinlichkeit die dritte Arbeit eines afroamerikanischen Regisseurs im Rennen um den besten Film gewesen. Das ist nicht nur dem Bemühen Hollywoods geschuldet, die Einbindung seiner sogenannten Minoritäten bei symbolkräftigen Preisverleihungen voranzutreiben. Es zeigt auch, wie die Arbeiten von führenden schwarzen Filmemachern – mit wenigen Ausnahmen wie Ava DuVernay (*Selma*) tatsächlich überwiegend Männer – mit Themen zur afroamerikanischen Geschichte mittlerweile im Mainstream angekommen sind. Mit allen Vor- und Nachteilen, die sich Regisseure wie Billy Woodberry, Charles Burnett oder auch Spike Lee nicht ausmalen hätten können.

Der weinende schwarze Junge, der am Ende Turners Erhängung beiwohnt, wird bei Parker zum schiessenden Soldaten in Unionsuniform. Für *The Birth of a Nation* bedeutet ein Bild wie dieses die Weitergabe des Feuers.

Michael Pekler

→ Regie: Nate Parker; Buch: Nate Parker, Jean McGianni Celestin; Kamera: Elliot Davis; Schnitt: Steven Rosenblum; Ausstattung: Geoffrey Kirkland; Kostüme: Francine Jamison-Tanchuch; Musik: Henry Jackman. Darsteller (Rolle): Nate Parker (Nat Turner), Armie Hammer (Samuel Turner), Penelope Ann Miller (Elizabeth Turner), Jackie Earle Haley (Raymond Cobb, Patrouillenführer), Aja Naomi King (Cherry, Nats Frau). Produktion: Bron Studios, Phantom Four, Mandalay, Tiny Giant; Nate Parker, Kevin Turen, Jason Michael Berman, Aaron L. Gilbert, Preston L. Holmes. USA 2016. Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Cineworx

The Lost City of Z



Die Geschichte des echten Abenteurers Percy Fawcett, der nicht anders kann, als immer wieder zu einer verlorenen Stadt im Amazonas zu reisen und nach ihr zu suchen, ist auch die Rückkehr zum verlorenen klassischen Kino.

James Gray

Percy Fawcett, Offizier seiner Majestät der britischen Krone, wird auf eine Expedition nach Südamerika entsandt, um ein unerforschtes Gebiet zu kartografieren, wozu er bis zur Quelle eines Nebenflusses des Amazonas reisen soll. Der Mann lässt seinen kleinen Sohn und die hochschwangere Frau in England zurück und begibt sich gemeinsam mit seinem Assistenten Costin in den brasilianischen Dschungel. Mit wenigen Mitstreitern fahren sie auf einem brüchigen Kanu den Fluss hinauf, werden vom Hunger gequält und von Indianern beschossen. Schliesslich gelangen sie zur Quelle des Flusses und führen ihre letzte Vermessung durch. Aber kurz vor dem Ablegen entdeckt Fawcett Keramik, Götzenbilder, Relikte – Hinweise auf die Ruine einer verborgenen Stadt im Dschungel.

Fawcett reist nach England zurück. Aber das Einzige, woran er denken kann, ist die Rückkehr an diesen Fleck im Amazonasgebiet, an dem sich die Zeugnisse einer uralten, unbekannten Zivilisation befinden. Also organisiert Fawcett eine zweite Expedition. Nach etlichen Abenteuern steht Fawcett erneut vor den Ruinen der verborgenen Stadt. Doch kurz vor dem Ziel muss Fawcett abbrechen und erneut nach Europa zurückkehren.

An einen weiteren Versuch ist lange nicht zu denken. Der Erste Weltkrieg kommt dazwischen. Noch auf den blutigen Schlachtfeldern Frankreichs wird Fawcett eine Zeichnung der Urwaldszenerie mit sich herumtragen, ein Bild des verwunschenen Ortes, den er Z genannt hat. Z wie das ultimative Ende, der ultimative

Zweck, wie das, worauf man sich immer weiter zubewegen muss. Jahre nach dem Krieg ist es sein Sohn, der ihn zu einer weiteren Expedition überredet. Es wird die letzte sein. Sie werden nicht von ihr zurückkehren.

James Grays *The Lost City of Z* beruht auf dem gleichnamigen Buch von David Grann über das Leben des echten Percy Fawcett, der 1925 auf seiner letzten Expedition ins Amazonasgebiet verschollen ging. Es gibt nicht genug Worte, um zu beschreiben, wie schön Grays Film ist; und es lässt sich kaum aufzählen, wie viele Filme in *The Lost City of Z* enthalten sind, zu wie vielen Filmen dieser Film, der über eine endlose Rückkehr an einen utopischen Ort erzählt, zurückfinden lässt. Den Ball zu Beginn filmt Gray wie Visconti in *Il Gattopardo*, die Reise auf dem Fluss, inklusive surrealer Opernspektakel im Urwald, wie Coppola in *Apocalypse Now* oder Herzog in *Fitzcarraldo*. Die Begegnung mit den Indianern: Raoul Walshs *Distant Drums*, Howard Hawks' *The Big Sky*. Die Bahnfahrt vor der letzten Reise: *I vitelloni* von Fellini. Die Suche nach dem paradiesischen Ort, von dem man nie zurückkehrt: *Shangri La* von Frank Capra.

Grays Film, gedreht auf Zelluloid, ist eine permanente Rückkehr zum Kino; *The Lost City of Z* meint auch «*The Lost City of C*» (wie «cinema») – die Rückkehr zur Stätte des alten, klassischen, verlorenen Kinos. Gray weiss, dass dieses Eldorado des Kinos wie jenes im Dschungel verloren, dass keine wirkliche Rückkehr möglich ist; dass die Expedition ohne Erfolg bleiben oder dieser Erfolg mit dem Verschwinden, dem Tod zusammenfallen muss. Ganz anders als in *La La Land*, der Hommage ans klassische Hollywoodmusical von Damien Chazelle – einer Apologie der realisierten Träume vom künstlerischen Erfolg, den die Figuren in Chazelles virtuos inszeniertem, von perfektem Gelingen strotzendem Film haben; einer Apologie auch des unerschütterlichen Glaubens, nahtlos an klassische Vorfahren wie Vincente Minnelli anknüpfen zu können.

Grays Film geht verschlungene Pfade. Besonders nah steht er *Dersu Uzala* von Akira Kurosawa, in dem es nicht um einen verlorenen Ort, aber auch um Vermessung geht. Auch Kurosawas Film spielt im Wald: in der russischen Taiga. Die Geschichte der Freundschaft zwischen einem russischen Kartografen und Dersu, dem Kirgisen, der in den Wäldern lebt, erzählt, wie Serge Daney gezeigt hat, von zwei verschiedenen Konzepten, ein Territorium zu vermessen: Der Kartograf denkt in geometrischen Kategorien, in geraden Linien; Dersu hingegen in Kurven, in Umwegen. In *The Lost City of Z* ist es gerade im Moment der Vollendung der kartografischen Mission und der Vollendung der Karte, dass Fawcett die Spuren der verborgenen Stadt entdeckt. So beginnt hier an den Rändern der Geometrie die Verzauberung durch die Kurve, die nicht mehr in die Kategorien des messbaren Raums und der messbaren Zeit, in die endliche Dauer eines Lebens eingetragen werden kann. An den Rändern der Geometrie: also auch an den Rändern des Rahmens der filmischen Einstellung. Die in der Zeit verstreuten, sich wiederholenden Expeditionen, der verschlungene Raum des Amazonas, die passierten Filme, die Grays Film wie aus einer anderen Zeit erscheinen lassen – all das macht

am Rand des kadrierbaren Raums und der Linearität der Zeit den Weg zur verlorenen Stadt Z – und zum Kino – zum Umweg, zur Rückkehr ohne Ende.

Die Kurve durchbricht den Rahmen. Aber das ist nicht alles. Während sich Fawcett im Amazonas aufhält, brechen die Bilder seiner Frau und seiner Kinder ein; mehrfach äussert er im Angesicht der qualvollen Anstrengungen seinen Mitstreitern gegenüber: «Ich könnte jetzt bei meiner Familie sein.» Die Rückkehr zur und die Rückkehr der Familie, die ihre Mitglieder nie loslässt, ist bei Gray ein ewiges Thema, ein Schicksal, das Fawcett mit dem Mafiakiller in *Little Odessa* und dem depressiven jungen Mann in *Two Lovers* teilt. Familie, das ist bei Gray eine Fatalität, ein Rahmen, aus dem man nur austreten können will, aber niemals entkommen kann. Die Familie stellt den Rahmen da wieder her, wo er verlassen wird, wo an seinen Rändern Raum und Zeit zur Kurve werden. Wenn Fawcett den Auftrag zur ersten Expedition akzeptiert, dann um den durch seinen Alkoholikervater ruinierten Familiennamen zu rehabilitieren. Später ist es seine Frau, die ihm in einem Brief einen nur für ihn bestimmten «lost and hidden place» verspricht. Und am Ende wird ihn sein ältester Sohn zum erneuten und gemeinsamen Aufbruch bewegen, damit der Vater sich seinen Lebensraum erfüllen kann. Der Arm der Familie reicht noch bis in die entlegensten Gegenden, die utopischsten Orte. Wenn die Kurve den Rahmen verlässt, dann führt sie irgendwann wieder in ihn zurück.

Die epische Rückkehr – zu Z, zum alten Kino – führt in einen intimen Rahmen zurück: Darin ähnelt der Film auch *Silence*, dem neuen Film von Martin Scorsese. Auch dies ein Film wie aus einer anderen Zeit, von einem der prominentesten lebenden Cinephilen und Fürsprecher für die Bewahrung des Zelluloiderbes. Scorseses Film handelt von zwei portugiesischen katholischen Priestern im Japan der Christenverfolgung – wie *The Lost City of Z* spielt er in fremder (und lebensfeindlicher) Erde. Darin liegt auch eine Parabel für ein Kino aus früherer Zeit, deren Priester und Erforscher immer weniger werden. Aber weder für Gray noch für Scorsese geht es um die Stigmatisierung oder Missionierung der Fremden, sondern um die Entdeckung des Eigenen: der eigenen Familie, des eigenen Glaubens. Diese Familie, diese Glaubensgemeinschaft ist für beide Regisseure jene des Kinos. Sie überwintert auf unwirtlichem Terrain. Aber ohne Nostalgie, ohne Ressentiment – wichtig ist allein die Bewahrung der eigenen intimen Relation mit dem Kino und seiner Vergangenheit. Wenn das Kino an seinem Rand, seinem Ende, bei Z angekommen ist, strahlt es noch immer in die Dunkelheit und verwandelt ein lebensbedrohliches Gebiet in Terra incognita. Am Ende werden Vater und Sohn von den Indios in der Nacht sanft und liebevoll auf ein Fackelmeer zugetragen. Das Kino verbrennt, aber es brennt.

Philipp Stadelmaier

→ Regie: James Gray; Buch: James Gray nach dem gleichnamigen Buch von David Grann; Kamera: Darius Khondji; Schnitt: John Axelrad, Lee Haugen; Ausstattung: Jean-Vincent Puzos; Kostüme: Sonia Grande; Musik: Christopher YOUNG. Darsteller (Rolle): Charlie Hunnam (Percival Fawcett), Robert Pattinson (Henry Costin), Sienna Miller (Nina Fawcett), Brian Huttleson (Brian Fawcett). Produktion: Plan B, Mica, Sierra. USA, Irland 2016. Dauer: 140 Min. CH-Verleih: Elite



The Lost City of Z Regie: James Gray



The Lost City of Z Charlie Hunnam



The Other Side of Hope Regie: Aki Kaurismäki



«Das bewegende Porträt eines Bewegten»
Stefan Gubser, SRF

STAATENLOS

KLAUS RÓZSA – FOTOGRAF

AB 6. APRIL
IM KINO

www.staatenlos-film.ch

IN KINEN
22. MÄRZ 2017
KAMMGARN

Ein Film von ERICH SCHMID



FILMSTELLE

SCHAFFHAUSEN
22.-26. MÄRZ 2017
KAMMGARN

filmfestivalschaffhausen.ch

IN KINEN
22. MÄRZ 2017
KAMMGARN



TIMES ARE CHANGING

Kino für 5.- / Studierende gratis
jeden Dienstag ab 19 Uhr im StuZ²

Unser Programm findest Du auf www.filmstelle.ch
19:00 Türöffnung & Bar / 19:30 Filmstart
Bis bald!

voeth VSUZH

www.filmstelle.ch
filmstelle
kino immer anders

The Other Side of Hope



«Beim Schreiben von Drehbüchern arbeite ich fast nur nach den Vorgaben, die mir mein Unterbewusstsein liefert.» Aki Kaurismäki

Aki Kaurismäki

Sechs Jahre nach *Le Havre* entstand *The Other Side of Hope* / *Toivon tuolla puolen* als zweiter Teil der sogenannten Werft-Trilogie, der dritten in Aki Kaurismäkis stilistisch überaus konsistentem Werk. Trilogien würden es ihm einfacher machen, seine Faulheit zu überwinden, meint der wortkarge Finne, weshalb er diese Fortsetzung schon lange angekündigt hatte. Und so wiegen die Jahre, die zwischen den beiden Filmen liegen, weniger schwer, scheint es doch, als sei das Frachtschiff, das nun in Helsinki anlegt, einfach nur etwas lange unterwegs gewesen. Wie schon im Vorgänger entsteigt dem Schiff ein Flüchtling. In seinem Versteck in einem Kohlehaufen nimmt Khaled, der eine lange Odyssee von Aleppo quer durch Europa hinter sich hat, sozusagen eine schwarze Hautfarbe an und erinnert so noch mehr an den jungen Afrikaner Idrissa aus *Le Havre*. Und auch hier kreuzen sich die Wege eines Älteren, der mitten in einer Lebenskrise steckt, mit einem Flüchtling, dem er Schutz bietet. Etwas anders und doch das Gleiche. Was durchaus berechtigt erscheint, steht Europa doch immer noch hilflos dem nicht versiegen wollenden Flüchtlingsstrom gegenüber.

«You are not the only one. Welcome», kriegt Khaled beim Beantragen von Asyl auf der Polizeiwache zu hören. Man ist nicht unfreundlich, aber das Schicksal des Syrers erweckt hier längst kein Mitgefühl mehr. Kaurismäki verzichtet beim typischen Lebenslauf, den Khaled ausführlich zu Protokoll gibt, auf jegliche Sentimentalität. Er erzählt ja nichts Neues, er tut es aber mit so viel Sinn für ökonomisches Erzählen und für

Witz, dass er sich von anderen wohltuend abhebt und damit doch wieder neu erscheint.

Nach einigen Wochen in einem Auffangzentrum folgt ein abweisendes Urteil, es sei nicht lebensbedrohlich in Aleppo, entscheidet das Gericht. Die Gegenüberstellung mit Fernsehnachrichten über den tobenden Krieg in Aleppo führt die nur zu aktuelle Absurdität vor. In der Not besorgt sich der vorher viel zu ehrliche Khaled einen gefälschten Ausweis und taucht unter. Das sei einfach: «Niemand will uns hier sehen.»

Auch der müde Finne Wikström ist auf der Flucht: aus der Ehe mit einer Alkoholikerin und aus seinem Job als Vertreter für Hemden. Die beiden Geschichten entwickeln sich erstmals parallel, bald aber wird klar, wo sich die Protagonisten treffen werden: Wikström verkauft seinen Hemdenvorrat, gewinnt ein kleines Vermögen beim Poker und kauft sich damit ein neues Zuhause, das heruntergekommene Restaurant Zum goldenen Krug. Dort, neben den Mülltonnen, trifft der Patron später auch Khaled. Nach einer kurzen Schlägerei nimmt er ihn auf. Bei Kaurismäki beginnen so Freundschaften.

Fortan wird Khaled Kale genannt und in die skurrile Gemeinschaft des Restaurants aufgenommen. Den dauerqualmenden und unterbeschäftigten Türsteher Calaminus, den kulinarisch desinteressierten Koch Nyrhinen, der Sardinen direkt aus der Dose serviert, und die Serviertochter Mirja hatte Wikström bereits adoptiert. Gemeinsam versucht man nun das Etablissement attraktiv zu machen, etwa mit Sushi, das mit Wasabi in Eiskugelgrößen vom Personal in Kimonos serviert wird, oder etwas erfolgreicher mit aus der Zeit gefallenem Tanzmusik. Es ist aber weniger der ökonomische Erfolg, der hier alle antreibt, sondern der Kampf um Würde und Menschenliebe.

Dies alles ist im bekannten Kaurismäki-Stil erzählt: mit einer kongenialen Mischung aus Realismus und Märchen, in Bildern, deren Licht- und Farbgestaltung an Edward Hoppers Gemälde erinnern, mit Schauspielern, denen man wie guten alten Bekannten gerne wiederbegegnet, mit Musikeinlagen, die als herzerwärmende Shownummern eingestreut das Geschehen begleiten, mit Nostalgie, Lakonie und melancholischem Witz und natürlich mit unzähligen Zigaretten und viel Wodka. Die Farbkompositionen in Petrolblau, Fuchsröt, Ockergelb und Smaragdgrün wirken zeitlos. Die Schreibmaschine, die der Polizist für seinen Aufnahmebericht verwendet, und die vielen Kabeltelefone mit Wählscheibe gehören zu diesem aus der Zeit gefallen Kaurismäki-Universum; sie können gleichzeitig aber auch als Kritik an der überbordenden Technologisierung gelesen werden. Zu dieser Nostalgie, aber vor allem im Hinblick auf die präzise komponierten Bilder, zählt wohl auch, dass Kaurismäki als einer der wenigen Filmemacher immer noch auf 35 mm dreht.

Der Meister der knackigsten Einzeiler der Filmgeschichte und witziger visueller Details wirkt trotzdem erstaunlich frisch. Sein Engagement für die Underdogs und Verlierer der Gesellschaft ist global geworden. Der Film ist von drängender Aktualität. Er wolle durchaus die inakzeptable Haltung seiner Landsleute gegenüber Flüchtlingen ändern, auch wenn er

wisse, dass Kino nicht wirklich die Macht besitze, die Welt zu verändern. Das habe schon Jean Renoir bei *La grande illusion* erkennen müssen, der nichts weniger wollte, als den Zweiten Weltkrieg aufhalten.

Für den lakonischen Finnen sind die 98 Minuten Filmlänge an der obersten Grenze; schon beim Abspann fühlt man sich als Zuschauerin wehmütig. Kaurismäki muss sich wohl nie den Vorwurf anhören, seine Filme seien zu lang. Hoffentlich lässt der letzte Teil der Trilogie nicht zu lange auf sich warten.

Tereza Fischer

→ Regie, Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Ausstattung: Aki Kaurismäki; Schnitt: Samu Heikkilä; Kostüme: Tiina Kaukanen. Darsteller (Rolle): Sherwan Haji (Khaled), Sakari Kuosmanen (Wikström), Ilkka Koivula (Calamnius), Janne Hyytiäinen (Nyrhinen), Nuppu Koivu (Mirja), Kaija Pakarinen (Wikströms Ehefrau), Niroz Haji (Miriam). Produktion: Sputnik Oy, Oy Bufo Ab, Pandora Films; Aki Kaurismäki, Misha Jaari, Mark Lwoff, Reinhard Brundig. Finnland 2017. Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

Silence



Mit der Verfilmung von Shūsaku Endōs Roman hat sich Scorsese einen Herzenswunsch erfüllt. Es ist nicht sein bester Film geworden, aber sein persönlichster, und einer, in dem viele seiner früheren Werke zusammenfinden.

Martin Scorsese

Als Shinoda Masahiro 1971 mit dem katholischen Autor *Shūsaku Endō* dessen historischen Roman «*Silence*» (1966) adaptierte, erklärte er dem japanischen Kinopublikum im Prolog, dass die Jesuiten nach der Reformation aus einer Krise des Katholizismus hervorgegangen und 1549 nach Japan gekommen sind. Weil mit ihnen herrschaftsgefährdende Vorstellungen und nicht zuletzt Feuerwaffen ins Land kamen, begannen die regierenden Shogūn, die Ausbreitung des Christentums mit Gewalt zu verhindern. Die eigentliche Handlung setzt 1639 ein, als zwei portugiesische Priester in Japan landen, um ihren Mentor, den angeblich «gefallenen Priester» Cristovão Ferreira, zu suchen. Im Gegensatz dazu lässt uns Martin Scorsese in *Silence* zuallererst mit ebendiesem Pater Ferreira die Folterung seiner Glaubensbrüder mitansehen und leitet dann nach Portugal über, von wo aus sich die Jesuiten Rodrigues und Garpe nach Japan aufmachen. Obwohl Scorsese der japanischen Reaktion auf den Imperialismus durchaus das nötige historische Verständnis entgegenbringt, werden in *Silence* nur jene sozioökonomischen Aspekte thematisiert, die für den jungen Protagonisten einsehbar sind. So lässt der Filmemacher sein Publikum, dessen Verständnis für christliche Traditionen vorausgesetzt werden kann, das feudale Japan konsequent mit den Augen der europäischen Figuren entdecken.

Immer wieder tauchen Küsten, Felsen oder feudale Herrscher aus bewegten Nebelschwaden auf. Bisweilen verschwinden die einfachen Menschen gar im hohen Gras und werden erst aus der Vogelperspektive sichtbar. In *Rodrigo Prietos* gemäldeartigen Cinemascope-Totalen, die immer wieder japanische Filmklassiker anklingen lassen, wird die von den Japanern verehrte (und in Taiwan gefilmte) Natur als ebenso schöne wie unerbittliche Kraft spürbar. Wo im Bild die grossen, grünen und trotzdem karg wirkenden Formen dominieren, macht die Tonspur die titelgebende Stille mit einer subtilen Orchestrierung von Naturgeräuschen hörbar. Diese vornehmlich aus Grillen, Wind und vereinzelt Trommelschlägen geschaffene *musique concrète* von Kathryn und Kim Allen Kluge übernimmt denn auch immer wieder gängige Film-musikfunktionen, wenn etwa beim Sprung ins Wasser plötzlich ein dominantes Zirpen einsetzt.

Inhaltlich fokussieren Scorsese und sein Koautor *Jay Cocks* ganz auf Rodrigues' Hadern mit seinem einst so sicheren Glauben an einen Gott, der dem irdischen Leiden doch immer nur Stille entgegensetzt. Männer, die an ihrer eigenen Unzulänglichkeit leiden, beschäftigen den Regisseur seit den Tagen von *Mean Streets* (1973), wo es hiess: «You don't make up for your sins in church. You do it in the streets.» Es erstaunt deshalb nicht, dass die Vergebung der Sünden auch in *Silence* im Zentrum steht. Nur ist es diesmal der Protagonist selbst, der den Sündern die Beichte abnimmt und dabei zunehmend in seiner Nächstenliebe geprüft wird. Immer wieder bittet ihn nämlich der getriebene Kichijiro um Vergebung. Der von *Kubozuka Yosuke* schakalhaft gespielte Opportunist mit den brennenden Mandelaugen entpuppt sich zudem als Judas-Figur, deren Handeln im Gegensatz zu Harvey Keitels standhaftem Judas in *The Last Temptation of Christ* (1988) keineswegs politisch, sondern von der eigenen Schwäche motiviert ist.

In Scorseses umstrittenem *The Last Temptation of Christ* musste sich Jesus als Mensch mit seiner eigenen Göttlichkeit und Fremdbestimmung zurechtfinden. In *Silence* hingegen stilisiert sich der Missionar Rodrigues zum christusähnlichen Erlöser jener versteckten Christen, die ihren von den Jesuiten eingepflanzten Glauben trotz drohender Todesstrafe praktizieren. Hier entwickelt sich auch die einzige emotional bewegende Beziehung des Films zwischen Rodrigues und dem älteren Gläubigen Mokichi. Aus dessen hingebungsvoller Selbstlosigkeit bezieht der Priester mehr Kraft, als er dem Todgeweihten zu geben vermag. Bevor Mokichi zum Märtyrer wird, schenkt er Rodrigues ein selbstgeschnitztes Kreuz, dessen Übergabe Scorsese mit einer Detailaufnahme der Hände und einer innigen Kopfberührung der ungleichen Glaubensbrüder inszeniert. Erst viel später wird klar, wie prägend dieser Moment für Rodrigues' religiöse Selbstfindung war. Zuerst muss er jedoch zusehen, wie Mokichi und seine Gefährten öffentlich dem Glauben abschwören, indem sie auf ein Abbild Jesu treten und dann trotzdem am Strand gekreuzigt werden, wo sie von den Wellen des aufgewühlten Meeres über mehrere Tage qualvoll ertränkt werden. Dass Scorsese Mokichi mit dem von ihm bewunderten Regisseur *Tsukamoto Shin'ya* besetzt hat und dessen Schicksal viel näher verfolgt, als es aus Rodrigues' Versteck möglich wäre, deutet darauf hin, wie wichtig ihm diese relativ frühe Szene ist, in der zum Ausdruck kommt, dass *Silence* die Stärke eines Menschen daran misst, wie viel Schmerz er für seine Überzeugung erdulden kann.

Obwohl Rodrigues den Gläubigen erlaubt, zur Rettung ihres Lebens auf das Heiligenbild zu treten, gesteht er sich dies als Priester nicht zu, selbst wenn er damit Leben retten könnte. Indem er sich über seine Anhänger stellt, fühlt er sich Jesus paradoxerweise besonders nahe. Unmittelbar bevor ihn Kichijiro für Geld an den Fürsten Inoue verrät, überlagert sich Rodrigues' Spiegelbild in einer Pfütze mit El Grecos Jesus-Bild, woraufhin der zerzauste Priester im Gegenlicht in irres Lachen ausbricht. Aus der für einen Jesuiten wichtigsten Beziehung zu Jesus scheint Narzissmus geworden zu sein. Von früheren Scorsese-Helden, die an ihren Ambitionen zerbrechen, unterscheidet sich Rodrigues vor allem durch das offene Gesicht und die sanfte Stimme, mit der er uns im Flüsterton an den einseitigen Gesprächen mit Jesus teilhaben lässt. Insofern ist die unerwartete Besetzung mit *Andrew Garfield*, der für diese Rolle die ignatianischen Exerzitien durchlaufen hat, gut nachvollziehbar, zumal Scorsese dem Klang des Dialogs von jeher aussergewöhnliche Aufmerksamkeit widmet. So spricht auch der Fürst Inoue, der sich mit dem Christentum deutlich besser auskennt als Rodrigues mit der japanischen Kultur, mehrheitlich Englisch. Hinter dem verzerrten Lächeln und Lispeln des gebrechlichen Inquisitors versteckt sich ein Taktiker mit Sinn fürs Theatralische. *Ogata Issei* verkörpert diesen japanischen Pontius Pilatus mit einer Präsenz, die sowohl an kultivierte Hollywoodnazis erinnert. Anders als der dogmatische Mao Zedong in *Kundun*, der dem Dalai Lama gegenüber alle Religion als Gift bezeichnet und mit seinen schwarzen Lackschuhen

metaphorisch eine ganze Kultur zertrampelt, zermürbt Inoue den jungen Missionar mit Parabeln und weltanschaulichen Fragen, auf die der Glaube an eine universelle Wahrheit keine Antworten liefert.

Inoues ebenso perfide wie erfolgreiche Methode zur Marginalisierung des Christentums liegt darin, dass er die Gläubigen nicht zu Märtyrern macht, sondern so lange öffentlich foltert, bis die Priester aus Nächstenliebe Gott abschwören. So hält Inoue Rodrigues in einer käfigartigen Holzhütte im Hof gefangen, von wo aus dieser die Peinigung seiner ihn verehrenden Mitgefangenen mit ansehen und -hören muss. Im Gegensatz zu Shinoda, der immer wieder mitten ins gewalttätige Geschehen schneidet, bleibt die Kamera in diesem Teil von *Silence* konsequent bei Rodrigues. Dabei wirken die vertikalen Latten des Käfigs wie die visuelle Umkehrung der dünnen Lichtstreifen im anfänglichen Versteck der beiden Priester.

Schliesslich wird Rodrigues endlich zu Pater Ferreira geführt, der unterdessen eine japanische Identität angenommen hat und dadurch erneut zu Rodrigues' Mentor wird. Leider verblasst der stoische *Liam Neeson* gegenüber dem faszinierenden Inquisitor. Das ist deshalb schade, weil sich Scorsese offensichtlich besonders für diesen an Colonel Kurtz erinnernden kulturellen Grenzgänger interessiert. Dass die Sympathien des Filmemachers letztlich trotz allem Rodrigues gelten, zeigt sich im visuell nüchternen Epilog, der anders als Shinodas Erstverfilmung davon berichtet, dass Rodrigues mit sich im Reinen sei und Japanisch gelernt habe. Mit dem Erlöschen des inneren Feuers ist jedoch auch der mitfühlende Blick aus Garfields Gesicht verschwunden.

Eigentlich böte der Gewissenskonflikt eines Kolonialisten, der nach bestem Wissen und Gewissen Gutes tun will, damit aber das Schicksal der bei ihm Hilfesuchenden von seiner Ignoranz und Eitelkeit abhängig macht, einiges an Spannungspotenzial. Trotz zusätzlicher Innensicht fällt die Identifikation mit Rodrigues nicht leichter als bei Shinoda. Der bewusste Verzicht auf den formalen Furor, mit dem Scorsese normalerweise die Distanz gegenüber seinen kontroversen Protagonisten überbrückt, lässt die offene Auseinandersetzung mit dem Glauben zu einem blutleeren intellektuellen Gottesdienst verkommen, dessen rituelle Variationen oft zu subtil sind, um sie ohne vorgängige Beschäftigung mit dem Thema zu verstehen. Über die differenzierten historischen und religiösen Ansichten des artikulierten Regisseurs erfährt man letztlich mehr in den Interviews, die er seinem jesuitischen Berater *James Martin* gewährt hat.

Oswald Iten

→ Regie: Martin Scorsese; Buch: Martin Scorsese, Jay Cocks; Kamera: Rodrigo Prieto; Schnitt: Thelma Schoonmaker; Ausstattung, Kostüme: Dante Ferretti; Musik: Kathryn Kluge, Kim Allen Kluge. Darsteller (Rolle): Andrew Garfield (Rodrigues), Adam Driver (Garpe), Liam Neeson (Ferreira), Shin'ya Tsukamoto (Mokichi), Yoshi Oida (Ichida), Issei Ogata (Inoue), Yosuke Kubozuka (Kichijiro), Tadanobu Asane (Dolmetscher). Produktion: Cappa Defina, CatchPlay, EFO Films, Fábrica de Cine, SharpSword, Sikelia. Italien, Mexiko, USA 2016. Dauer: 161 Min. CH-Verleih: Elite Film



Silence Regie: Martin Scorsese



Bacalaureat Regie: Cristian Mungiu



Sieranevada Cristi Puiu

Bacalaureat



Niemand ist immun: In seinem aufwühlenden **Bacalaureat** stellt Cristian Mungiu der rumänischen Gesellschaft eine beunruhigende Diagnose. Formal beeindruckend und moralisch herausfordernd verleiht er dabei der Korruption ein menschliches Gesicht.

Cristian Mungiu

William S. Burroughs sagte einmal über die Heroinsucht, sie sei kein psychologisches Phänomen, sondern einfach eine Frage des Ausgesetztseins, der Ansteckung. Er beschreibt sie als Gesellschaftskrankheit, bei der weder gute Vorsätze, repressive Gesetze noch wohlwollende Präventionsmassnahmen helfen, wenn man sich zur falschen Zeit am falschen (physischen und metaphorischen) Ort befindet. Nicht viel anders verhält es sich – so lässt sich eine These aus Cristian Mungius **Bacalaureat** herauslesen – mit der Korruption. «Ich mache so was nicht», sagen alle und glauben es vielleicht sogar. Doch dann tritt dieser eine Fall ein, die potenzielle Tragödie, die sich offenbar nicht anders abwenden lässt, als die moralisch weisse Weste eben etwas grauer werden zu lassen, auf dass jene der Nächsten ihre Reinheit bewahre. Denn man kennt da jemanden, der jemanden kennt.

Genau so widerfährt es Romeo Aldea, in seiner transsylvanischen Kleinstadt ein angesehener Arzt. Die Tochter soll aus dem Sumpf von Perspektivlosigkeit und Korruption rauskommen, der das Rumänien der Gegenwart für die desillusionierte Mittelschicht darstellt, wo die Versprechen der Revolution von 1989 schon längst unter den dürftig geteerten Strassen begraben liegen. Es sieht auch gut aus: Das Stipendium für die Uni in England in der Tasche, muss sie nur noch die Maturaprüfung mit gutem Notenschnitt bestehen, dann kanns ans Verwirklichen der Träume gehen, die der Generation davor noch vorbehalten waren. Unterwegs zur ersten Prüfung aber dann, den

Weg über eine Baustelle abkürzend – ein Angriff durch einen Unbekannten. Traumatisiert und mit verletzter Schreibhand verhaut das Mädchen die erste Prüfung. Der notwendige Notenschnitt, für die begabte Schülerin eigentlich eine Formalität, rückt in fast unerreichbare Ferne. Zum Glück kennt aber der verzweifelte Vater den Polizeichef gut, der einen Politiker kennt, der eine neue Leber bräuchte und auf der Empfängerliste gerne etwas höher rücken würde und dem wiederum der Schuldirektor noch einen Gefallen schuldet. Ein paar Treffen später die Lösung: Die Tochter soll auf dem Prüfungsbogen einfach unten eine Markierung anbringen, alles andere werde dann geregelt. Jetzt muss nicht nur der Vater, sondern auch die Tochter sich entscheiden, ob ihr neues Leben gleich mit genau jenem Makel beginnen soll, der der ganzen Gesellschaft anhaftet. Die Ansteckungskrankheit droht zur Erbkrankheit zu werden oder ist es wahrscheinlich schon längst.

Mungiu, einer der Hauptvertreter der rumänischen Neuen Welle, der mit *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* und *Beyond the Hills* schon Werke vorgelegt hat, die die traumatischen und unausweichlichen Verbindungen zwischen dem Privaten und der Gesellschaft auf filmsprachlich atemberaubende Art sezieren, wirft hier erneut seinen unnachgiebigen Blick auf ein trauriges Phänomen (nicht nur) der rumänischen Gesellschaft. Was den Film von anderen Beschäftigungen mit dem Thema der Korruption abhebt, ist, dass er diese eben nicht als individuelle Verfehlung diagnostiziert, sondern – nochmals Burroughs paraphrasiert – als «so psychologisch wie Malaria». Mit seinem Szenario samt unmittelbar nachvollziehbarer Motivation des nicht unsympathischen Romeo gelingt es ihm, der Korruption ein Gesicht zu geben, in dem wir uns durchaus selbst erkennen können. Dass sie dabei nicht etwa verharmlost, sondern im Gegenteil in ihrer ganzen viralen Zerstörungskraft dargestellt wird, die ganze Gesellschaften unterwandern und zum langsamen Dahinsiechen bringen kann, wird genau da deutlich, wo man, sich in die gleichen Dilemmata hineinversetzend, sich zu den gleichen Entscheidungen hingezogen fühlt.

Anfang dieses Jahres hat ein Versuch der rumänischen Regierung, die Antikorruptionsgesetze abzuschwächen, die grössten Menschenmassen seit dem Fall der Ceaușescu-Regierung auf die Strassen gebracht. Die Proteste scheinen vorerst erfolgreich gewesen zu sein, der Gesetzesentwurf wurde gekippt. Auch das Schlussbild von **Bacalaureat** ist hoffnungsvoll: Eine Gruppe Maturanden posiert lächelnd für ein Foto. Doch, das hat der Film eindringlich demonstriert, ist es eine Illusion, zu hoffen, die neue Generation wäre durch ihre Erfahrungen immun gegenüber einer Krankheit, die jederzeit und überall ausbrechen kann und gegen die es kaum einen Impfstoff gibt. «Ich mache so was nicht.» Ein Wort schwingt da immer mit: eigentlich.

Dominic Schmid

→ Regie, Buch: Cristian Mungiu; Kamera: Tudor Vladimír Panduru; Schnitt: Mircea Olteanu; Ausstattung: Simona Pădurețu; Kostüme: Brândușa Ioan. Darsteller (Rolle): Adrian Titieni (Romeo), Maria Drăguș (Eliza), Lia Bugnar (Magda), Mălina Manovici (Sandra), Vlad Ivanov (Inspektor). Produktion: Cristian Mungiu. Rumänien 2016. Dauer: 128 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

DU 21 AU 29 AVRIL 2017

VISIONS DU RÉEL

FESTIVAL INTERNATIONAL
DE CINÉMA NYON
DOC OUTLOOK
INTERNATIONAL MARKET
VISIONSDUREEL.CH

MAIN SPONSOR

la Mobilière

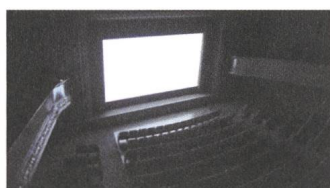
MEDIA PARTNER

SRG SSR

IMAGE: TEBHO EDKINS - COMING OF AGE DESIGN: BONTRON&CO

expand the experience

FILMEXPLORER



Cinéma mon amour
Reviews EN



Michael Koch | Marija
Interviews DE



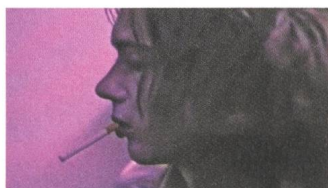
Per Song
Reviews EN



Certain Women
Reviews



One More Time With Feeling
Reviews EN



Zaunkönig
Tips DE



Das Mädchen von Änziloch
Tips DE



Manchester by the Sea
Reviews DE

WWW.FILMEXPLORER.CH

Sieranevada



Cristi Puiu interessiert der Tod. In seinem neusten Film lässt er in einer Bukarester Wohnung Trauergäste zusammenkommen und die Zuschauer als Fliege an der Wand Diskussionen, Streitereien und Rituale beobachten.

Cristi Puiu

Cristi Puiu ist ein Meister der Extreme. Formal ebenso wie inhaltlich. In *The Death of Mister Lazarescu*, mit dem Puiu 2005 seinen grossen Durchbruch schaffte, liess er uns in rund zweieinhalb Stunden und nicht ohne schwarzen Humor die Irrfahrt eines todkranken Mannes im Krankenwagen und die skurrilen Szenarien in den Notaufnahmen Bukarests erleben. Nun nimmt uns der rumänische Filmautor, der in Genf studiert hat, in *Sieranevada* mit auf ein dialogreiches 173-minütiges Kammerspiel in der Enge einer Bukarester Wohnung – ein reizvolles, aber mitunter auch etwas strapaziöses Unterfangen.

Der Titel tue nichts zur Sache, er sei ein «assoziationsreiches Mysterium», meint der Regisseur selbst. Im Zentrum des Films steht denn auch eine familiäre Feier zu Ehren des verstorbenen Vaters. Das extensive Huis clos, das die Kamera wie eine stumme Beobachterin einfängt, beinhaltet Unspektakuläres: Die kleine Sippe kommt zusammen, die Frauen kochen, decken den Tisch auf und wieder ab (ohne dass gegessen worden wäre). Man diskutiert, streitet, weint – und wartet auf den Popen. Dieser soll die Segnung eines Anzugs vornehmen, den jemand aus der Familie künftig tragen soll, um so den Toten symbolisch wiederaufleben zu lassen. In der Zwischenzeit kochen die kleinen und grossen Konflikte hoch, wird ein Loblied auf das frühere kommunistische Regime gesungen oder werden Verschwörungstheorien ausgebreitet. Der Film verortet sich 2015, unmittelbar nach dem Pariser Attentat auf «Charlie Hebdo».

Manchmal kommt man sich in der gedrängten, teils verdunkelten Wohnung vor wie in der Schiffskabinenszene von *A Night at the Opera* der Marx Brothers: Ständig kommt noch jemand dazu, verschwindet in der Küche, im Esszimmer, im Schlafzimmer, im Bad. Mal werden wir in diesen Raum und seine angeregte Diskussion hineingewirbelt, mal in jenen. Den Überblick zu behalten bei all dem Hin und Her – ganz abgesehen von den verwandschaftlichen Beziehungen – fällt schwer. Nicht zuletzt weil auch die Kamera immer wieder aussen vor bleibt: im schmalen Eingangskorridor, vor geschlossener Tür. In der Hand von *Barbu Balasoiu* verbleibt sie dabei auf Augenhöhe. Statisch oder mit kurzen Schwenks folgt sie teils minutenlang dem Geschehen, das sich wie auf verschiedenen Bühnensets und rhythmisiert durch ein stetiges Auf und Zu der Türen vor uns abspielt. Oder auch vor uns verborgen bleibt.

Leitfigur im Film ist Lary, vierzigjährig und Arzt. Gespielt wird er von *Mimi Branesco*, der schon in *The Death of Mister Lazarescu* einen Arzt spielte. Er ist der älteste Sohn und verbindet die verschiedenen Mikrokosmen des Dramas. Er fungiert auch als Alter Ego des Regisseurs. So sagte Puiu in einem Interview, er habe die Story seines jüngsten Films ausgehend von der eher bizarren Gedenkfeier für seinen eigenen Vater ersonnen. Leitthema des Films ist das familiäre Zusammenkommen an der festlichen Tafel – ein Ritual, das in vielen rumänischen Filmen als Motiv des Zusammenhalts, aber auch als Ausgangspunkt für konfliktreiche Diskussionen ins Bild gesetzt wird.

Puiu sieht das Dispositiv in *Sieranevada* nicht zuletzt als symbolträchtig für unser Geschichtsbild und unsere Erinnerung – im Kleinen wie im Grossen. Wir müssten uns verstärkt der Fragmentarität unserer Wahrnehmung und Erinnerung bewusst sein und entsprechend der Subjektivität unseres Wissens, meinte Puiu in einem Interview: «Auch im Leben erfährt man nie die ganze Geschichte, sei es die Geschichte der Gemeinschaft oder die Geschichte eines persönlichen Ereignisses. Es ist ein Puzzle, für das uns die meisten Teile fehlen.»

Puiu, der wie Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu oder Radu Muntean das «neue rumänische Kino» nach der Wende mitgeschaffen hat, zeichnet mit seinem neusten Werk ein ebenso ungeschöntes wie ausuferndes Abbild der Gegenwart in Rumänien: ein Sittenbild zwischen Tradition und Moderne, angesiedelt zwischen der Verherrlichung kommunistischer Zeiten und einer jüngeren Generation, die ständig mit dem Handy zugange ist und ihr Bewusstsein mit Informationen aus dem Internet speist, zwischen einem Popen, der nach alter Sitte Segnungen vornimmt, und einer kapitalistisch orientierten Mittelschicht, die sich den Wohlstand und das Profitstreben mit den westlichen Ländern teilt.

Doris Senn

→ Regie, Buch: Cristi Puiu; Kamera: Barbu Balasoiu; Schnitt: Letitia Stefanescu, Ciprian Cimpoi, Iulia Muresan; Ausstattung: Cristina Barbu; Kostüme: Maria Pitea, Doina Raducut. Darsteller (Rolle): Mimi Branesco (Lary), Judith State (Sandra), Bogdan Dumitrache (Relu), Dana Dogaru (Madame Mirica), Sorin Medeleni (Tony). Produktion: Anca Puiu. Rumänien, Frankreich, Bosnien-Herzegowina, Kroatien, Mazedonien 2016. Dauer: 173 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Wilde Maus



Als Kabarettist und Schauspieler ist Josef Hader ein alter Hase, als Regisseur zählt er zum Nachwuchs. Seine melancholische Komödie um die Krise des Mittelstands hat auch gesellschaftskritisches Potenzial.

Josef Hader

Wilde Maus ist die erste Regiearbeit des österreichischen Kabarettisten Josef Hader. Seinen Durchbruch hatte Hader zu Beginn der neunziger Jahre mit einem Programm, in dem er (vertraut man Wikipedia) die politische Nummernrevue hinter sich liess und begann, seine Nummern in längere Monologe auszubauen, in denen die Grenze zwischen Kabarett und Theater zunehmend verschwamm. Der Kabarettist wurde zur Kunstfigur, die aus ihrem Leben erzählt oder in andere Rollen schlüpft. In «Hader muss weg» spielte er insgesamt sieben Figuren, seine letzte Show hiess passenderweise «Hader spielt Hader». Kabarett heisst bei ihm nicht einfach, ein paar Witzchen zu erzählen, sondern eine Figur zu schaffen und zu präsentieren, das heisst: sich selbst.

Seit etwa zwanzig Jahren folgt die Komödie, vor allem die amerikanische, dieser Art von Selbstpräsentation. Kein Wunder, denn ihre Protagonisten sind allesamt Kinder des amerikanischen Kabaretts, der Stand-up-Szene: Ben Stiller, Adam Sandler, Will Ferrell, Louis C.K. Stand-up heisst, seine Intimität vor einem Publikum zu exponieren und damit alle Peinlichkeiten zu riskieren, inklusive der grössten: nicht lustig zu sein. Dadurch konnte die amerikanische Komödie aber auch noch etwas anderes zeigen: dass im digitalen Zeitalter der allgegenwärtigen Kameras, Bildschirme und Facebook-Profile jeder zum Performer seiner eigenen Person wird und sich möglichst perfekt in Szene setzen muss. Was besonders für die neoliberale Arbeitswelt gilt. Zuletzt hatte eine deutsche Komödie, Maren Ades

Festival International
de Films de Fribourg

31^e

31.03 > 08.04

2017

Programm & Tickets ab
16.03.2017

#fiff17
www.fiff.ch

Toni Erdmann, das auf den Punkt gebracht und die Welt der Unternehmensberatung als eine Welt der absurden Selbstpräsentation entlarvt.

In unserer Welt ist die Komödie also mittlerweile auf der Seite der Macht: Wer nicht gut spielt, fliegt raus. Genau das ist auch das Problem von Haders Alter-Ego-Figur in *Wilde Maus*, dem Musikkritiker Georg. Eine Figur, die als Kritiker ein wenig einem Stand-up-Comedian vergleichbar ist, lebt doch auch der Kritiker (jedenfalls dieser) von der öffentlichen Ausstellung seines Geschmacks. Nun ist der Geschmack von Georg für heutige Zeiten recht konservativ und streng, berüchtigt ist er für seine harschen Verrisse. Eine jüngere Kollegin wagt es, Anton Bruckners fünfte Symphonie mit Jack White zu vergleichen? Unverschämtheit! Man merkt relativ schnell, was Georgs Problem ist: Er kennt keinen Spass. Er ist nicht lustig. Das rächt sich: Er wird entlassen. Hader muss weg.

Was darauf folgt, ist das Durcharbeiten seines Scheiterns und der damit verbundenen Frage: Wie kann Georg (also Hader) witziger werden, wie kann er Freude und Vergnügen verbreiten? Ausgerechnet in einem Vergnügungspark wird Georg mit einem alten Schulfreund eine Achterbahn neu eröffnen, die «Wilde Maus». Als wollte Georg mit dieser heruntergekommenen Spassmaschine versuchen, doch irgendwie komisch zu sein. Aber im Grund bleibt *Wilde Maus* eine Geschichte über die Impotenz eines Komikers, oder zumindest über seine Unfruchtbarkeit – nicht zuletzt, weil Georg mit seiner Frau, die sich ein Kind wünscht, keines zeugen kann.

Nun ist Georg auch ein Widerstandskämpfer. Er startet gegen seinen früheren Chef einen Kleinkrieg, zerkratzt seine Porschekarosserie, besprüht die Fassade seiner Villa. Das alles ist natürlich nach wie vor ziemlich komisch. Und dennoch wird hieran deutlich, dass das Hauptanliegen von *Wilde Maus* nicht ist, zum Lachen zu bringen – im Gegenteil. Wenn die Komödie mittlerweile auf der Seite der Macht steht und Georg gerade aus ihr verbannt wurde, dann ist der Komiker ein Agent des Widerstands. Dann besteht seine primäre Aufgabe darin, das Lachen zum Problem werden zu lassen. Um auf diese Weise der Komödie der Macht zu widerstehen. Dann ist gerade die «Unfruchtbarkeit» Georgs in Sachen Komik ein Zeichen dieses Widerstands. Das Lachen muss sich gegen das Lachen wenden.

Schon seit einiger Zeit hat die amerikanische Komödie sich zum politischen Schlachtfeld erklärt. Sie fällt in Kriegs- und Krisengebiete ein (Zohan von Dennis Dugan wagte sich in den Konflikt zwischen Israel und Palästina, *The Interview* von Seth Rogen und Evan Goldberg bis nach Nordkorea vor) oder geht den Verantwortlichen der Finanzkrise an den Kragen: Man muss bei *Wilde Maus* oft an *Fun with Dick and Jane* von Dean Parisot denken, wo sich Jim Carrey nach seiner Entlassung bewaffnet und beginnt, Raubzüge zu unternehmen, um schliesslich die kriminellen Machenschaften seiner Chefs aufzudecken. Ein wenig wie Hader, dessen Georg sich mit Vandalismus für die Sparmassnahmen rächt, die ihn den Job gekostet haben. Die Komödie bewaffnet sich also. Sie flirtet mit der Macht und schwimmt mit ihr – um sie ins Leere laufen zu

lassen. In einer Welt, in der die Komödie zunehmend in Einklang mit Macht und Stärke operiert, in der TV-Reality-Stars US-Präsidenten werden und «alternative Fakten» präsentieren können, kommt der Komödie heute diese politische Bedeutung zu: Die passgenauen und kaum mehr übertrieben zu nennenden Darstellungen von Trump und Co. in *Saturday Night Live* sind dafür das beste aktuelle Beispiel. Alec Baldwin – der übrigens schon den Boss von Jim Carrey in *Fun with Dick and Jane* spielte – spielt Trump; Melissa McCarthy spielt Trumps Pressesprecher Sean Spicer. Vor allem letzterer Geschlechtertausch ist vielleicht die beste Beschreibung der Aufgabe der Komödie in unseren Zeiten: selbst zur Komödie der Macht zu werden, um sie besser entmannen zu können.

Dennoch wird nun durch Haders eher melancholischem Film auch eine Grenze der Komödie und ihres kritischen Potenzials deutlich. Den Porsche des Exbosses zerkratzen ist, wie ihm der Polizeiwachtmeister versichert, «Kindergarten». Der Polizist bewundert Georg im Übrigen als Kritiker. Nur ist Musikkritik halt nicht gleich Systemkritik. Dennoch beharrt der Film auf einer politischen Ebene. Denn im Radio wird immer wieder vom Terror berichtet, von den Geflüchteten und den Zäunen, mit denen die österreichische Regierung letztes Jahr sich ihrer erwehren wollte. Dieser Diskurs bleibt unkommentiert im Hintergrund, ist aber dennoch dauerpräsent. Er bildet das «Aussen» des Films, einen Zusatz, den heute jede Komödie hat und braucht: Die Erinnerung daran, dass sie immer, selbst wenn sie inhaltlich nichts mit «all dem» zu tun hat (oder, wie hier, zu harmlos bleibt), dennoch mit «all dem» zu tun hat: mit Herrschaft, Ökonomie, Geopolitik, Flucht. Umgekehrt erinnert dieser Diskurs auch an die Grenze der Komödie – daran, dass die Komödie (egal wie politisch, aggressiv, satirisch sie ist) die Welt nicht in einen besseren Ort verwandeln kann, weil sie letztlich eben Komödie bleibt. Trotzdem muss sie alles geben. Und Hader gibt alles. Am Ende sitzt Georg nackt mit einer Flasche Whisky im Schnee und ist auf Selbstmord aus. Es ist dies nicht nur eine ultimative Exposition des Privaten bis zur Nacktheit (und zur äussersten Peinlichkeit, einen Selbstmordversuch zu vermasseln), sondern auch das Sinnbild einer gegen sich selbst gerichteten Komödie. Georg/Hader überlebt. Zum Glück. Er wird noch gebraucht.

Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch: Josef Hader; Kamera: Andreas Thalhammer, Xiaosu Han; Schnitt: Ulrike Kofler, Monika Willi, Christoph Brunner; Ausstattung: Christoph Kanter; Kostüme: Max Wohlkönig. Darsteller (Rolle): Josef Hader (Georg), Pia Hierzegger (Johanna), Jörg Hartmann (Chef), Georg Friedrich (Erich), Denis Moschitto (Sebastian), Crina Semciuc (Nicoletta), Nora von Waldstätten (Redakteurin). Produktion: Wega Film, Freibeuter Film; Michael Katz, Veit Heiduschka. Österreich, Deutschland 2017. Dauer: 103 Min. CH-Verleih: Frenetic Films



Wilde Maus von und mit Josef Hader



Die göttliche Ordnung Regie: Petra Volpe



Die göttliche Ordnung Die Entdeckung der Vagina

Die göttliche Ordnung



Dass es eben nicht natürlich oder Gott gegeben ist, dass Frauen (oder auch andere Rassen und Religionen) minderwertig sind, kann man nicht oft genug betonen. Petra Volpe hat für die Geschichte des Frauenstimmrechts in der Schweiz den leichten Ton gewählt.

Petra Volpe

Fast ein halbes Jahrhundert ist es her, seit in der Schweiz auf Bundesebene endlich das Frauenstimmrecht eingeführt wurde. Im internationalen Vergleich erschreckend spät. Warum man(n) sich in der Schweiz so schwer damit tat, dass auch die Frauen, übrigens bevölkerungsmässig in der Überzahl, politisch mitbestimmen dürfen, zeigt Petra Volpe in ihrer Komödie mit tragischen Untertönen. Die Männer darüber abstimmen zu lassen, ob sie ihre Macht mit dem «schwachen» Geschlecht teilen wollen, gleicht ohnehin einer Farce, insofern ergibt die Wahl des Genres durchaus Sinn.

Nachvollziehbar wird im Film mit dem zynischen Titel eine menschliche *Conditio*, die auch heute wieder negativ spürbar wird: das Gefühl einer vermeintlich gottgegebenen Überlegenheit (gegenüber anderen Rassen, Religionen et cetera), die Angst vor Veränderungen und der Versuch, diese Angst über Gesetze zu rechtfertigen. So wollen auch 1970 die Männer im appenzellischen Trogen die Frauen tüchtig und harmlos am Herd wissen. Das bekommt auch Nora zu spüren, als sie sich nach Jahren fleissiger Hausarbeit zu langweilen beginnt und wieder arbeiten möchte. Bis jetzt hat sie brav geputzt, gekocht, den Schwiegervater bedient und die beiden Söhne liebevoll umsorgt. Eine kleine Männergesellschaft. Als der Freiheitswille in ihr erwacht, will ihr Mann nicht, dass seine Söhne zum Mittagessen Ravioli aus der Büchse essen und überhaupt: Was würden die Kollegen dazu sagen? Als Schwächling würde er dastehen. Das Gesetz sorgt dafür, dass das nicht so schnell geschieht, denn die

Ehefrauen dürfen ohne Einwilligung des Gatten nicht erwerbstätig sein. Bei den privaten Auseinandersetzungen hat der Mann politisch betrachtet immer recht.

Erst sind Noras Versuche, ihren Mann zu überzeugen, schüchtern und freundlich, doch schon bald wächst in ihr ein Gefühl eines grossen Unrechts: Ihre Nichte Hanna, ein aufmüpfiger Teenager, landet wegen der Beziehung zu einem älteren Jungen erst im Erziehungsheim und schliesslich gar im Frauengefängnis. Und Vroni, die ehemalige Wirtin, ist wegen der Sauferei ihres verstorbenen Mannes verarmt. So findet Nora in Vroni, ihrer Schwägerin Theresa und der italienischen Einwanderin, die nun Vronis Gasthof führt, Verbündete und beginnt ihren Kampf. Dass ihre Bemühungen vom Erfolg gekrönt sein werden, wissen wir.

Marie Leuenberger spielt Nora mit der richtigen Portion Naivität und Unsicherheit, aber auch Entschlossenheit und Mut. Die anderen Protagonistinnen verkörpern eher Typen als detailliert gezeichnete Figuren. Das funktioniert zwar, etwas weniger Typecasting hätte aber nicht geschadet. Am meisten überzeugen Szenen, in denen die Haupthandlung in den Hintergrund tritt und die etwas plakative Konstruktion des Drehbuchs sich nicht explizit in den Dialogen spiegelt. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn das Private politisch wird: Nora entdeckt nicht nur ihren Kampfsgeist, sondern auch ihre Sexualität. Konsequenterweise verknüpft Volpe die beiden Ebenen nach dem Slogan des Sechzigerjahrefeminismus: *The personal is political*. Private Differenzen lassen sich nur lösen, wenn sie politisch geklärt werden. Volpe verknüpft die beiden Ebenen ganz eng miteinander. Schon die erste kleine Freiheit, die Nora im Film geniesst, ist ihre Fahrt mit dem Fahrrad zum Bauernhof ihres Schwagers. Sie tritt kräftig in die Pedalen, ein Lächeln auf den Lippen, den kühlen Wind im Gesicht. Die Musik lässt diese längere sinnliche Szene zusätzlich aus der Darstellung der Monotonität des Alltagstrotts hervortreten. Und wer hätte gedacht, dass die Lektüre des Schweizer Eherechts ebenfalls ein nahezu erotisches Vergnügen sein kann. Nora räkelt sich mit den Broschüren zum Frauenrecht und Frauenstimmrecht im Bett. Während ihr Ehemann den Wiederholungskurs absolviert, erlebt sie eine intime Nacht mit ihrer Lektüre. So zumindest suggerieren Schauspiel und Kamera die Wirkung des neu erworbenen Wissens. An die Frauendemo im fernen und «verruhten» Zürich schliesst direkt ein Workshop zur Entdeckung der Yoni-Power an. Dort erkunden die drei Landeier das erste Mal ihre eigenen Geschlechtsteile. Und Nora findet den Tiger zwischen ihren Beinen und in sich. Aus dem Sexuellen schöpft sie Kraft, sich den Männern und Frauen in der Gemeinde zu stellen und für ihre Rechte zu kämpfen. Der Film endet denn auch mit einem glücklichen Höhepunkt: Nora darf nun nicht nur stimmen und wählen, sie erlebt das erste Mal einen Orgasmus.

Mit dem Abstand von fast fünfzig Jahren hinterlässt dieses Happy End dennoch einen bitteren Nachgeschmack. Zu wenig ist in Sachen Gleichstellung in der Schweiz seither geschehen. Immerhin weckt der Film auch Lust, sich zu wehren. Die Frauen stricken wieder: Pussy Hats für Women's Marches. Tereza Fischer

After the Storm / Umi yori mo mada fukaku



Ein feinfühliges Familiendrama um einen erfolglosen und spielsüchtigen Autor, dem man auch als Zuschauer nur wohlwollend zuschauen kann, ähnlich wie seine Mutter: «Ein gutes Schmorgericht braucht Zeit, damit sich der Geschmack voll entfaltet. Bei Menschen ist es ähnlich.»

Kore-eda Hirokazu

Ryota Shinodas Karriere als Schriftsteller hätte nicht besser beginnen können: Gleich mit seinem ersten Roman gewann er einen bedeutenden Literaturpreis. Das liegt allerdings nun fünfzehn Jahre zurück. Seitdem hat er nichts mehr zu Papier und zustande gebracht. Den Vorschlag seines Verlegers, als Geschichtenlieferant zumindest einem aufkommenden Manga-Zeichner etwas unter die Arme zu greifen, lehnt er ab. Stattdessen arbeitet Ryota für eine Detektei, angeblich, so erzählt er es gerne, um für einen neuen Roman zu recherchieren. Damit kann er sich nur knapp über Wasser halten, denn seine Finanzen sind leider unablässig von seinem Hobby bedroht: bei Glücks- und Wettspielen treffsicher Geld zu verlieren.

Ryotas berufliche und finanzielle Scharte ist auch nicht durch ein sonniges Privatleben auszuweiten. Viele Freunde scheint er nicht zu haben. Seine Frau Kyoko hat ihn schon vor vielen Jahren verlassen und ist mit einem ärgerlich erfolgreichen Mann zusammen. Sie gestattet es Ryota ausserdem nicht, den gemeinsamen Sohn Shingo allzu oft zu sehen, solange er nicht das geschuldete Geld für die Alimente aufbringt. Die Beziehung zu seiner einzigen Schwester ist ebenfalls nicht von Eintracht geprägt, da sie ihren Bruder aus gutem Grund als larmoyanten Taugenichts sieht. Und seine Mutter Yoshiko hat für ihren Sohn zwar ein offenes Haus und Herz, wie Mütter halt so sind, doch auch sie weiss, dass sie ihre wenigen Ersparnisse gut zu verstecken hat, wenn Ryota zu Besuch kommt, da er keine Skrupel kennt, die eigene Mutter zu bestehlen.

Liest man nur diese Inhaltsangabe, kann man sich sehr verschiedene Filme vorstellen: vom aufreibend traurigen Familien- oder Sozialdrama bis zur fröhlich glucksenden Komödie. Wer jedoch die Filme des Japaners Kore-eda Hirokazu kennt, ahnt, dass beide Genreantipoden wohl nicht bedient werden. Als wahrhaftiger Autor, der sowohl für das Drehbuch als auch für die Regie und sogar für den Schnitt verantwortlich ist, schafft Kore-eda seine eigene Tonlage. Die Handlung von *After the Storm* entwickelt sich nicht entlang von Genrekonventionen, sondern gemäss der inszenatorischen Eigenwilligkeiten dieses international viel beachteten Filmemachers.

Tatsächlich wäre es ein Leichtes, die Geschichte dramaturgisch so zu verschärfen, Fallhöhe und Heimsuchungen so zu steigern, dass der Protagonist sich fürchterlich in seinem Schicksal quält und wir als Zuschauer mit ihm einen Leidensweg gehen. Es würden von Empathie getragene Momente grossen Emotion entstehen, und die Spannung liesse sich trefflich mit den infamen Zwickmühlen des Lebens, aus denen es kein Entrinnen gibt, aufbauen. Diese Art des Erzählens interessiert Kore-eda aber bekanntlich wenig. Selbst bei seinen bittersten Stoffen, so etwa im grandiosen und an die Nieren gehenden *Nobody Knows* (2004), wo vier von einer Rabenmutter sich selbst überlassene Kinder in einer Wohnung langsam verwahrlosen, holt der japanische Regisseur nicht die grosse dramatische Keule hervor, reiht er eben nicht eine Abfolge von Wendungen und Schlüsselmomenten aneinander. Nein, er stopft (vermeintliche) dramaturgische Löcher mit subtilen Nachinszenierungen des Alltäglichen, ersetzt die sonst im Kino so wirksamen Schicksalsschläge, die sogenannten «grossen Szenen», mit harmloseren kleinen, die jedoch gerade durch diese Zurückhaltung unserer Realität oft näher kommen.

So ist auch der Protagonist von *After the Storm* kein wirklicher Schurke oder heillosen Egoist, er ist nicht gemein oder böse, sondern – wie es bei Figuren dieses japanischen Filmemachers oft der Fall ist – nur schlicht vom Leben etwas überfordert. Ryota selbst bringt es einmal lakonisch auf den Punkt, wenn er gesteht: «Es ist nicht leicht, zu dem zu werden, der man sein will.» Auch seine Gegenspieler sind nur eine milde Version von Widersachern. Der Boss der Detektei unterstützt ihn und verzeiht ihm seine Notlügen. Sogar dann noch, als er herausfindet, dass Ryota und sein Detektivpartner hinter seinem Rücken unlautere Geschäfte machen: Die beiden informieren die beschatteten Personen von der Beschattung selbst und bieten ihnen an, den ursprünglichen Auftraggebern nichts zu berichten, alle Beweise zu vernichten, wenn sie dafür etwas zahlen. Ryotas Exfrau ist auch nur halb streng mit ihm und lässt ihn den Sohn trotz ausgelassener Unterhaltszahlung ab und zu sehen. Und Yoshiko, die Mutter, die bereits unter Ryotas Vater litt, der offensichtlich ein ganz ähnlicher Taugenichts war, gibt sich zwar immer noch Mühe, ihren Sohn auf den richtigen Weg zu bringen, doch sie schickt schon beschwichtigend voraus: «Ein gutes Schmorgericht braucht Zeit, damit sich der Geschmack voll entfaltet. Bei Menschen ist es ähnlich.»

Bei so viel Nachsicht ist es kein Wunder, dass auch beim Publikum für Ryota eigentlich nur Sympathie entstehen kann – es hilft natürlich auch, dass mit *Abe Hiroshi* ein Schauspieler gewählt wurde, der nicht nur treue Hundeaugen zu bieten hat, sondern ein apartes Gesamtpaket: Abe hat in Japan auch eine Karriere als Model hinter sich. Und manchmal erinnert der Protagonist sogar an Figuren von Woody Allen. Unbeholfen, sich selbst überschätzend und immer wieder voller Hoffnung. So jemanden muss man gern haben.

Wenn wir schon bei der Besetzung sind: Die heute vierundsiebzigjährige Schauspielerin *Kiki Kirin* ist als Mutter wieder einmal grandios. Mit kleinen bei-läufigen Gesten, mit Körper- und Kopfhaltung, mit flüchtigen Blicken und klug gesetzten Verzögerungen entfaltet sie eine Glaubhaftigkeit, bei der wirklich nichts erzwungen daherkommt. Da sitzt man nicht mehr im Kino, sondern bei einer Mutter in der Küche. Wunderbar zum Beispiel die Szene, wo sie Ryota davon überzeugen will, dass ihr selbst gemachtes Wassereis doch viel besser sei als die teure Eiscreme, die man im Laden kauft und die ihre Enkelkinder im Nu verschlingen. Dann sieht man sie jedoch wenig später mit eingestehendem Schmunzeln in dem viel zu hart gefrorenen Selbsterzeugnis hilflos mit dem Löffel herumstochern. Von solch erquicklichen Vignetten lebt dieser Film.

Kiki hat in den vergangenen Jahren schon des Öfteren die Rolle der Mutter oder Grossmutter im japanischen Kino übernommen und das allein viermal in Werken von Kore-eda. Besonders ist *Still Walking* (2008) zu erwähnen, einer der erfolgreichsten Filme

des Regisseurs: Dort ist sie die Mutter eines jungen Mannes, der auch Ryota heisst und ebenfalls von Abe Hiroshi gespielt wird. *After the Storm* ist nicht nur aufgrund dieser augenscheinlichen Parallele in vielem eine Art Fortsetzung dieses früheren Films, der unter anderem die Unmöglichkeit thematisiert, dass Kinder den Erwartungen ihrer Eltern vollends gerecht werden.

After the Storm kommt jedoch viel leichtfüssiger und lieblicher daher als *Still Walking* und praktisch alle anderen Werke von Kore-eda. Dabei läuft er zuweilen ein bisschen Gefahr, und das ist wohl eine der wenigen Schwächen des Films, dass die Stringenz der psychologischen Beobachtung vom Niedlichkeitsfaktor verwässert wird. Anders gesagt: Der Humanismus und Goodwill gegenüber allen Figuren wirkt streckenweise wenn nicht grad seicht, so doch zumindest etwas ausgestellt und aufs Auge gedrückt, dazu noch unterstützt von einer sehr wohlwollenden Musik. Vielleicht spielt bei dieser Einschätzung auch die westliche Perspektive eine Rolle: Eine für unsere Begriffe zu grosse Sentimentalität ist etwas, das von jeher dem ostasiatischen und insbesondere dem japanischen Melodram als Pauschalvorwurf entgegengehalten wurde. Kore-eda hat es, wie die Altmeister Ozu Yasujiro und Naruse Mikio, mit denen er, ob zu unrecht oder nicht, oft verglichen wird, immer verstanden, seinen Familiengeschichten trotz viel Gefühl und Beschaulichkeit eine sozialrealistische oder zumindest psychologisch realistische Nüchternheit zu bewahren. Es ist zu hoffen, dass ihm das auch in den nächsten fünfundzwanzig Jahren seiner Karriere weiterhin gelingt.

Till Brockmann



After the Storm Regie: Kore-eda Hirokazu

Die reinigende Kraft des Taifuns

Kore-eda Hirokazu im Gespräch

Seitdem Kore-eda Hirokazu 1995 mit seinem ersten Spielfilm *Maboroshi No Hikari* am Filmfestival in Venedig vertreten war, zählt er zu den international am meisten beachteten Regisseuren Japans. Kore-eda gehörte jedoch nie zu den neuen, wilden, experimentierfreudigen und kontroversen Filmemachern wie ein Miike Takashi, Tsukamoto Shinya oder Aoyama Shinji. Er besticht eher durch seinen ruhigen, behutsamen und doch eigenwilligen Umgang mit Figuren und Themen, der viele Filmkritiker an die Vorbilder des klassischen japanischen Kinos gemahnt. Wir sprachen in Zürich mit dem Regisseur über seinen neusten Film *After the Storm* sowie über seine allgemeinen filmischen Visionen.



Kore-eda Hirokazu

Filmbulletin Herr Kore-eda, in Japan heisst Ihr neuster Film *Umi Yori Mo Mada Fukaku*, was übersetzt «noch tiefer als das Meer» bedeutet. Wieso lautet der internationale Titel *After the Storm*?

Kore-eda Hirokazu Der Originaltitel beruht auf einem Lied der taiwanischen Sängerin Teresa Teng, die auch in Japan enorm populär war. Dieses Lied ist dann auch im Film in der Küche der Mutter am Radio zu hören. Sie nimmt darauf Bezug, als sie den Titel wiederholt und mit etwas Wehmut beteuert, trotz ihres Alters hätte sie noch nie jemanden so geliebt. Auch *Still Walking* (Aruitemo Aruitemo, 2008) basiert übrigens auf einem populären Songtitel. Doch ausserhalb Japans sind diese Zitate weniger griffig, sodass ich sofort einwilligte, als mein französischer Verleiher *After the Storm* vorschlug. Ich finde, es ist ein passender Titel.

Da Sie *Still Walking* ansprechen: Dort spielen ja die gleichen Schauspieler sehr ähnliche Rollen wie in *After the Storm*, Abe Hiroshi den Sohn und Kiki Kirin die Mutter. Ist *After the Storm* eine Art Fortsetzung?

Nein, eine echte Fortsetzung ist es in dem Sinn nicht. Die beiden Werke sind eher Geschwister, wie wir es in Japan nennen würden. Bei *Still Walking* waren ich sowie Abe Hiroshi vierzig und Kiki Kirin war sechzig. Danach sind Hiroshi und ich zum ersten Mal Vater geworden. Als wir dann beide fünfzig waren und Kirin siebzig, haben wir gedacht, wir könnten aus dieser neuen biografischen Position heraus einen weiteren Film zusammen machen. Und den nächsten werden wir wohl in Angriff nehmen, wenn wir beide sechzig sind.

Als echter Autorenfilmer verfilmen Sie ja immer nur eigene Stoffe. Wie entstehen Ihre Drehbücher? Orientieren Sie sich zuerst an einem dramaturgischen Aufbau, oder denken Sie zunächst an die Figuren, oder geht es Ihnen vor allem um ein Thema?

Das ist verschieden, alle diese Varianten sind bei mir möglich. Bei *After the Storm* war der Taifun die Ausgangsidee. Die Tatsache, dass er alle Figuren auf einen engen Raum zusammenbringt und sie so interagieren lässt, war eine Art Kern, um den ich dann den Rest der Erzählung aufgebaut habe. Bei meinem vorherigen Film *Like Father, Like Son* war es hingegen so, dass ich von einem Fall gehört hatte, bei dem zwei Kinder im Krankenhaus versehentlich ausgetauscht wurden. Davon ausgehend, habe ich mir dann eine Geschichte ausgedacht: Dort stand also schon eher eine Plotidee im Vordergrund.

In der Diskussion mit einem Journalisten in Cannes über *After the Storm* wurde mir übrigens bewusst, dass der Taifun auch eine kathartische Wirkung hat. Es gibt die Szene, wo die Protagonisten am nächsten Morgen zusammen nach draussen kommen, und da sieht man diesen leuchtend-frischen, grünen Rasen. Das ist wie ein symbolischer Neuanfang für mich, eine Reinigung, die der Taifun bewirkt hat.

Natürlich wiederfährt den Figuren während des Taifuns nicht nur Gutes. Doch die Szene, in der sie gemeinsam im Wind nach den Lotterielosen suchen, ist positiv im dem Sinn, dass sie das gemeinsame Erlebnis zusammenschweisst...

...und sie suchen zum ersten Mal zusammen nach dem Glück...

...ja, vielleicht: Doch der kleine Junge sucht die Lotterielose, weil er drei Millionen Yen gewinnen will, die Mutter will wenigsten dreissig Yen wiederhaben, und der Vater sucht mit, weil er das Gefühl hat, es sei vielleicht das letzte Mal, dass sie gemeinsam etwas miteinander machen.

Wie arbeiten Sie mit Schauspielern? Es geht in Ihren Filmen ja selten um grosse dramatische Szenen, sondern mehr um nuanciertes Alltagsverhalten...

Wenn ich mit dem Drehbuch beginne, steht die Besetzung meistens schon fest: Ich schreibe meinen Schauspielern die Rollen sozusagen auf den Leib. Wenn das Casting noch nicht definitiv ist, bringe ich später noch Korrekturen an, bevor ich zu drehen beginne. Dann lesen wir das Buch mit den Darstellern zusammen und üben

ein noch provisorisches, eher nüchternes Schauspiel. Falls etwas nicht klappt, passe ich das Drehbuch erneut an. Mit dieser überarbeiteten Fassung beginne ich dann den eigentlichen Dreh.

Was mir sehr wichtig ist und was ich auch oft mit Kiki Kirin bespreche, sind die kleinen Handlungen, die Schauspieler ausführen, während sie sprechen. Viele Schauspieler haben die Tendenz, dass sie bei wichtigen Dialogen einfach nur dasitzen und sich ganz auf das Wort konzentrieren. Wir hingegen machen uns immer viel Gedanken darüber, was die Figuren während des Dialogs machen könnten. Sie sollen immer so wirken, als ob sie am Schauplatz des Geschehens wirklich wohnen und leben, was wir vor Ort einstudieren.

Es kommt eine Szene im Film vor, wo die Familie der Schwester des Protagonisten zu Besuch bei der Mutter/Grossmutter ist. Die Schwester ist mit der Mutter in ein Gespräch vertieft, und vor Letzterer steht ein Glas mit ein wenig Orangensaft. Eigentlich war es so gedacht, dass die Mutter den Orangensaft nicht ganz austrinkt. Beim Drehen der Szene war das Glas aber zu schnell leer: Kiki Kirin hob es an, merkte, dass es leer ist, und setzte es irritiert wieder ab. Dann stand sie spontan auf, ging zum Kühlschrank, um es wieder zu füllen. Solche kleinen Szenen suche ich, sie sind echt, das nenne ich Schauspiel.

Kann man sagen, dass dieser Film Ihre erste richtige Komödie ist?

Es stimmt, dass es der Film ist, wo insbesondere auch das internationale Publikum am meisten lacht. Doch eigentlich habe ich ihn nicht als echte Komödie angelegt, das wäre ein viel zu schwieriges Genre für mich, da hätte ich nicht genug Selbstvertrauen, mich daran zu wagen. Was ich versucht habe, ist, eine etwas andere Nuance hereinzubringen: Ich wollte schon die komische Seite der Figuren herausarbeiten, aber komisch eher im Sinn von seltsam als von lustig. Da schwingt sogar immer eine melancholisch-traurige Note mit.

Bringt uns der Film auch bei, dass man sich selbst nicht unter zu viel Druck im Leben setzen sollte?

Gewiss. Es kommen lauter Figuren vor, die eigentlich woanders sind, als sie es vorhatten. Die Grossmutter hat sich mit ihrem Leben abgefunden und empfindet ihre Situation als gar nicht so schlimm. Ihr Sohn, die Hauptfigur, hofft immer noch, dass es irgendwie besser wird. Und sein Sohn wiederum versucht erst gar nicht, mit allzu grossen Wünschen ins Leben zu starten.

Der kleine Junge sagt ja, er würde beim Baseball einen Walk dem Homerun vorziehen [ein Walk ist ein Vorrücken auf die erste Base ohne eigenes Dazutun: Man profitiert nur von den Fehlern der Gegner]. Sind Sie eher der Homerun- oder eher der Walk-Typ?

(lacht) ... da gibt es auch ein wenig Autobiografisches im Film: Mein Vater hat zum Teil auch auf Glücksspiele und Risiko gesetzt, was meine Mutter verärgerte, da sie an harte Arbeit glaubte. Ich wollte ursprünglich meine Mutter zufriedenstellen, indem ich einen Beruf wie Beamter oder Lehrer annehmen würde. Doch nun bin ich Filmemacher geworden, ein Beruf, wo man zwar auch hart arbeitet, aber doch keinen Homerun erzwingen kann, oft auch auf das Glück eines Walks setzen muss. Es steckt offensichtlich die DNA beider Eltern in mir.

Im Film wird dauernd über Geld gesprochen, das ist sehr unüblich, besonders in der Schweiz. Ist es in Japan so, dass man offener in der Familie über Geld spricht?

Nein, gar nicht. Auch in Japan ist es heikel, in der Familie über Geld zu reden. So zum Beispiel als die Exfrau mit dem Protagonisten über das Kindergeld spricht: Es ist sicherlich beiden unangenehm, doch man muss das Thema halt ansprechen. In Japan ist es wohl ganz ähnlich wie in der Schweiz: Aus Höflichkeit und Zurückhaltung vermeidet man das Thema. Doch ich wollte es in meiner Geschichte ganz explizit angehen. Ich wollte die Situation der Hauptfigur auch realistisch darstellen, für ihn sind die Finanzen nun mal eines seiner grössten Probleme, die ihn zum Handeln zwingen.

In den klassischen Familiendramen von Ozu spielt Geld oft weniger eine Rolle, weil sie in der Mittelschicht angesiedelt sind. Bei Naruse hingegen ist man meistens eine Gesellschaftsschicht weiter unten, in der Arbeiterklasse, und in seinen Filmen wird das Geld tatsächlich häufig thematisiert, weil es wichtig und lebensnotwendig ist.

Da Sie es selbst ansprechen – ich hatte mir eigentlich vorgenommen, es nicht zu tun: Sie werden in Interviews ständig auf Ozu Yasujiro angesprochen, doch man könnte Sie eben auch mit Naruse Mikio oder gar Kinoshita Keisuke vergleichen. Schätzen Sie eigentlich solche Vergleiche?

Alle Regisseure, die genannt wurden, mag ich und respektiere sie sehr. Gerade im Ausland wurde ich tatsächlich immer wieder mit Ozu verglichen. Ehrlich

gesagt habe ich am Anfang nie daran gedacht, dass ich ihm ähnlich sein könnte, nein, ich muss zugeben: Ich habe es sogar abgestritten. Mittlerweile weiss ich, dass es immer als Kompliment gemeint ist, und ich habe mir angewöhnt, danke zu sagen (lacht). Spass beiseite: Vor allem Naruse schätze ich sehr, er ist vielleicht die wichtigste Referenz für mich. Doch es gibt Unterschiede. Bei ihm geht es meistens um die Beziehung von Mann und Frau, um romantische Liebe, bei mir steht hingegen oft die Familie im Zentrum. Doch wenn es darum geht, die japanische Gesellschaft als Ganzes darzustellen, dort wo es auch gärt und brodeln kann, kann man sehr viel von Naruse lernen.

Im Westen fällt in Zusammenhang mit dem zeitgenössischen japanischen Kino oft das Wort «Manga». Man bezieht sich dabei aber vor allem auf die gewaltsamen oder etwas überdrehten Filme. Sie spricht man seltener darauf an, obwohl Sie mit Our Little Sister (Umimachi Diary) und Air Doll (Kûki ningyô) sogar zwei Filme gemacht haben, die auf Manga-Vorlagen basieren ...

Ich glaube, dass japanische Mangas generell ein sehr hohes Niveau aufweisen. So finde ich auch nicht, dass ein literarisches Werk unbedingt besser als Grundlage für eine Drehbuch ist als ein gutes Manga. Ich gehöre zweifellos zur Generation, die mit Manga und Anime aufgewachsen ist, sehe aber auch, dass bei heutigen Mangas nicht alles gut ist. Besonders den Figuren fehlt es oft an Tiefe, sie sind oberflächlich und klišiert. Und die filmische Umsetzung eines Mangas ist nie einfach: Denn obwohl die Comics auch mit Bildern arbeiten, ist die Bildsprache eines Films eine ganz andere. Im Manga muss man vieles überzeichnen, übertreiben, um mit ein paar Strichen Freude oder Wut zu vermitteln. Der Film hat da andere Möglichkeiten: die Sprache der Körperlichkeit, des subtilen doch ausdrucksstarken Schauspiels.

Mit Kore-eda Hirokazu sprach Till Brockmann

→ Regie, Buch: Kore-eda Hirokazu; Kamera: Yutaka Yamazaki; Ausstattung: Keiko Mitsumatsu; Musik: Nanaregumi. Darsteller (Rolle): Abe Hiroshi (Ryota Shinoda), Maki Yoko (Kyoko Shiraishi), Yoshizawa Taiyo (Shingo Shiraishi), Kiki Kirin (Yoshiko Shinoda). Produktion: Aoi Pro. Japan 2016. Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Filmcoopi

Mit der Musicalhommage *La La Land* begeistert der Hobby-Jazzler Damian Chazelle Kritik und Publikum gleichermaßen. Nun ist der Film für die beste Filmmusik und den besten Song mit einem Oscar ausgezeichnet worden.

Ein umfassendes musikalisches Universum

Der amerikanische Ausdruck «la-la land» bezeichnet einen traumartigen, von der Realität losgelösten Gemütszustand und wird gerne spezifisch für die Stadt Los Angeles verwendet, in die all jene strömen, die von einer Karriere im Film- oder Musikbusiness träumen, dort jedoch meistens von der Realität eingeholt werden. Von eben solchen Träumern handelt Damien Chazelles zeitgemässes Filmmusical *La La Land*, dessen Spiel mit den Konventionen entscheidend von *Justin Hurwitz*' trügerisch süffiger Musik zusammengehalten wird.

Schon in der allerersten Kamerafahrt entlang eines Verkehrsstaues sind aus den Autoradios zwischen Verdi und Hip-Hop Fetzen von Stücken aus früheren Filmen von Chazelle und Hurwitz zu hören, bevor eine locker trällernde Latina aussteigt und davon zu singen beginnt, wie sie ihren Freund verlassen hat, um ihr Glück in Hollywood zu versuchen. Anstelle einer klassischen Ouvertüre exponiert in «Another Day of Sun» nämlich ein konstant wachsender Chor aus hoffnungsvollen Einzelkämpfern die inhaltlichen Themen des Films.

Hurwitz' dynamische Orchestrierung geht dabei immer wieder auf schauspielerische oder visuelle Details ein, etwa wenn eine Beinbewegung von der Harfe betont wird oder Klavierglissandi Kameraschwenks synchronisieren. Spätestens als sich zu Jazzcombo und Orchester eine stampfende College-Brassband gesellt, gibt der hemmungslos melodiose Popsong mit rein sinnlicher Überwältigung jenen Intensitätsgrad vor, den die anschliessende Liebesgeschichte am Ende auf emotionaler Ebene erreichen wird.

Melancholische Heiterkeit

Im Grund handelt *La La Land* von der Schwierigkeit vieler Millennials, Liebesbeziehung und Selbstverwirklichung unter einen Hut zu bringen. Für die Protagonistin Mia beispielsweise zählt einzig der Durchbruch als Schauspielerin, weshalb sie von ihren affektiert singenden Mitbewohnerinnen zwecks Networking – «someone in the crowd could be the one you need to know» – auf eine Poolparty mitgeschleppt wird. Während die Figuren hier den Tanz der Prostituierten und Neureichen aus Bob Fosses *Sweet Charity* (1969) parodieren, ist ihr Gesang durchweg in der innerfilmischen Realität verankert und entwickelt sich erstaunlich organisch aus Tonlage und Rhythmus des naturalistischen Schauspiels heraus. Professionelle Sänger kommen nur in diegetischen Bühnensituationen zum Einsatz.

Als Mia sich dem wilden Treiben entzieht und vor dem Spiegel mit luftiger Stimme «is someone in the crowd the only thing you really see? / [...] somewhere there's a place where I find who I'm gonna be» singt, wirkt das auch deshalb so unerwartet intim, weil sie im Gegensatz zu ihren oberflächlichen Kolleginnen nicht nur die Lippen zum Playback bewegt, sondern tatsächlich live vor der Kamera singt. Zudem verleiht Hurwitz Mias optimistischen Solostücken immer wieder mit offenen Majorseptakkorden eine bittersüsse Note. Daran zeigt sich der allgegenwärtige Einfluss von Michel Legrand, dessen eingängige Musik zu Jacques Demys *Nouvelle-Vague-Musicals* *Les parapluies de Cherbourg* (1963) und *Les demoiselles de Rochefort* (1967) selbst in überschwänglichen Momenten noch melancholisch klingt. Obwohl die prominenten Vibrafon- und Holzbläserklänge stark an Legrands Easy-Listening-Jazz der sechziger Jahre erinnern, trägt Hurwitz' durchsichtige Partitur eine eigene Handschrift. Da taucht die Celesta reale Schauplätze in eine unwirkliche Atmosphäre, während schwerelose Flötenmotive Mias traumwandlerischen Gang durch die geräuschlos tanzenden Leute vermitteln.

Spiel mit den Konventionen

Im Anschluss an diese Party lässt sich Mia erstmals vom Jazzpianisten Sebastian verzaubern, der sich am Klavier eines Restaurants als selbstvergessener Romantiker entpuppt. Als Mia in ihm allerdings den rüden Autofahrer aus dem morgendlichen Stau erkennt, überlagert dessen charakteristische Autohupe in ihrem Kopf

allmählich die Musik. Dennoch wird dieser schwelgerische Walzer bald zu «Mia & Sebastian's Theme».

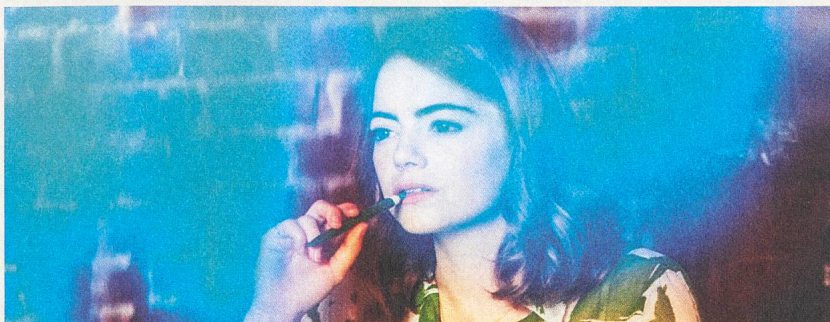
Zunächst versichern sich die beiden jedoch im swingenden «A lovely night», dass sie auf keinen Fall zusammenpassen. So singt *Ryan Gosling* entspannt zur extradiegetischen Klavierbegleitung: «some other girl and guy / would love this swirling sky», worauf *Emma Stone* von Flöten und Bigband-Einwürfen begleitet mit den Worten «let's make something clear / I'll be the one to make that call» den Tarif durchgibt, bevor die beiden in perfekter Harmonie feststellen: «what a waste of a lovely night», um sich schliesslich vielsagend zu umtanzen. Dabei folgt die Musik ihren scheinbar spontanen Bewegungen, bis der Klingelton von Mias Telefon einen sich anbahnenden Kuss verhindert. Wie ein roter Faden erinnern uns solche Störgeräusche von Smartphone, Autoschlüsseln oder Feuermelder daran, dass *La La Land* trotz dieser Hommage an das Balzritual von Ginger Rogers und Fred Astaire im Hier und Jetzt spielt.

Als Seb sich Mias Zuneigung endlich sicher ist, setzt er in «City of Stars» zu einem musicaltypischen inneren Monolog an, dessen Qualität vor allem in den nachdenklichen Versen der Texter *Benj Pasek* und *Justin Paul* liegt: «Is this the start of something wonderful and new? / Or one more dream that I cannot make true?» Die eintönige Melodie von «City of Stars» wird später bei einem live gesungenen Duett am heimischen Klavier um einen optimistisch aufsteigenden Mittelteil ergänzt, bevor der melancholische Schluss eine Ernüchterungsphase ankündigt. Die enttäuschten gegenseitigen Erwartungen manifestieren sich bald darauf zu einer Jazzversion von «City of Stars», mit dessen Verklingen auch die «gemeinsame» Musik definitiv verstummt.

In der Folge gelingt Mia der Durchbruch mit der persönlichen Ode «Here's to the Fools Who Dream», in deren Verlauf Emma Stone parallel zur unauffällig einsetzenden Orchesterbegleitung allmählich das wahre Potenzial ihrer Stimme offenbart, ohne die Frustration ihrer Figur vergessen zu lassen. Auch Justin Hurwitz scheint mit dieser im Score bereits vorbereiteten Melodie musikalisch ganz bei sich selbst angekommen zu sein.

Gebrochenes Wunschdenken

Natürlich wird auch Sebastians Traum vom eigenen Jazzclub in Erfüllung gehen. Denn Chazelle, der den Jazz in



seinem improvisierten Erstling *Guy and Madeline on a Park Bench* (2009) als Medium des persönlichen Ausdrucks und in *Whiplash* (2014) als beklemmenden Machtkampf zeigte, verwendet in *La La Land* viel Energie darauf, dem Kinopublikum die Jazzmusik als affektives Kommunikationsmittel näherzubringen. Das ist wohl auch der Grund, warum Sebastians romantischer Walzer, der erst in den letzten Takten in eine freie Improvisation übergeht, inhaltlich als Jazz verkauft wird und alle echten, ebenfalls von Hurwitz komponierten Jazznummern des Films zum Tanzen einladen.

Am Beispiel dieses Musikstils diskutiert *La La Land* zudem Ansätze zur Wiederbelebung marginalisierter Kunstformen, wobei der Film die populäre Weiterentwicklung von Jazzelementen in ebenso positivem Licht zeigt wie die nostalgische Leidenschaft für den «reinen» Jazz der fünfziger Jahre. Gleichzeitig wirft der Film anhand von Sebs ambivalentem Verhältnis zur Popmusik Fragen zu Erfolg und Ausverkauf der Ideale auf. So provoziert Mia den arroganten Musiker anfangs mit einer Playbackeinlage zu jenem New-Wave-Song, den sie sich von der affigen 80s Cover Band wünscht, bei der Seb mit Todesverachtung das Plastikkeyboard bedient. Als er dann in der zweiten Hälfte des Films mit einer publikumswirksamen Band ein Konzert gibt und in *John Legends* groovendem R&B-Song «Start a Fire» sogar ein überzeugendes Synthesizersolo hinlegt, befürchtet nun umgekehrt Mia, dass sich Seb dadurch von seinen Zielen wegbewegt.

Die Diskrepanz zwischen unserem eigenen Wunschenken und der innerfilmischen Realität führt uns Chazelle schliesslich im finalen Traumballett vor Augen, das die enge kompositorische Verwandtschaft all der verschiedenen musikalischen Themen erkennen lässt und uns schmerzhaft daran erinnert, was die Figuren für ihren individuellen Erfolg aufgegeben haben.

Oswald Iten

In Serie

Bjarne Mädel ist Der Tatortreiniger.
Eigentlich in einer Nebenrolle,
aber als Katalysator, denn die Geschichten
dieser Serie entwickeln sich
aus einer Lücke heraus.

Dort, wo der Krimi aufhört

Bjarne Mädel sieht Heiko Schotte in *Der Tatortreiniger* als Nebenrolle. Das ist nicht bloss Koketterie eines Schauspielers, der für diese Rolle bereits zweimal mit dem Grimme-Preis ausgezeichnet wurde. Tatsächlich ist Heiko «Schotty» Schottes wirkungsvollste Intervention ein langgezogenes, zutiefst unverständiges «Wäää?». Damit reagiert er jeweils mit Verzögerung auf Einwürfe des Gegenübers, die er so gar nicht nachvollziehen kann. Bjarne Mädel ist im *Tatortreiniger* der Reakteur. Und sein «Wäää?» ist ein Laut geworden. Ein Doubletake, durch das Aktion und Reaktion in einen Austauschprozess stolpern.

Schotty, ein einfach gestrickter Putzmann, taucht an Tatorten erst dann auf, wenn die Polizei ihre Arbeit erledigt hat. Er sähe sich gerne als deren Kollege, nennt sich wenig Eindruck schindend Spube. – «Wäää?» – «Spurenbeseitigung!» – Und Schotty hat als Handyklingelton selbstverständlich die *Tatort*-Titelmelodie eingerichtet. Wer vom *Tatortreiniger* jedoch Kriminalistisches erwartet, wird gründlich getäuscht. Schottys Arbeitsbeschreibung klingt zwar spektakulär: «Meine Arbeit fängt da an, wo sich andere vor Entsetzen übergeben.» Aber selbst der versprochene Ekel stellt sich nicht ein.

Der *Tatortreiniger* ist in mehrfacher Hinsicht eine Fernsehserie, die aus dem Rahmen fällt. Es werden seit 2011 jährlich lediglich drei bis sechs Episoden à 30 Minuten gedreht. Über sechs Jahre verteilt ergibt das insgesamt gerade mal 27 Episoden. Der horizontale Erzählstrang über mehrere Folgen und Staffeln

hinweg fehlt völlig. Und Schotty ist der Einzige, der in sämtlichen Folgen auftaucht. Sogar Zweifachauftritte von anderen Figuren sind eine absolute Rarität.

Selbst Schottys Biografie müssen wir uns in Bruchstücken zusammenklauben: Der Vater ist abgehauen, als er zwölf war. Die Mutter würde ihren Sohn noch im Grab zurechtweisen. Verliebtsein ist bei Schotty meist sehr einseitig. Und wenn er ausnahmsweise doch auf Gegenliebe stösst, verliert er die Frau seiner Träume bestimmt subito an einen anderen Mann. Sogar unter seinen nicht minder erfolglosen Kumpeln vom FC Dieter ist Schotty der Aussenseiter. Wenn jemand mehr von Schotty über Schotte erfahren will, reagiert er barsch: «Ich hab' mein eigenes verkacktes Leben!» Und das behält er für sich.

Schotty ist tatsächlich eine Nebenfigur. Und das muss er auch sein, denn er wird als Katalysator benötigt. Von ihm braucht es lediglich ein «Wäää?», und schon nimmt der Dialog Fahrt auf. Der *Tatortreiniger* entwickelt sich in einer Lücke. Zwischen Aussage und Nichtverstehen. Wo sich Menschen zufällig begegnen, die sich nichts bedeuten und deshalb zunächst auch nichts zu sagen haben. Zwischen zwei Kriminalfällen, wenn die Handlung zwischenzeitlich zum Stillstand kommt. In dieser Leere entwickelt sich anstelle des Whodunit ein Whylivit. Schotty ist das Lösungsmittel beim Säubern im Leben, denn «Dreck ist Materie am falschen Platz».



Obwohl die Hauptfiguren immer nur eine Episode lang ihren Psychostrip hinlegen, entsteht Serialität gerade deshalb, weil *Der Tatortreiniger* mit einem Minimum an Story auskommt. Die Variation einer Nichtstory wird zum Grundprinzip erhoben. Es entspricht diesem radikalen Konzept der Serie, dass die einzelnen Episoden dramaturgisch nicht verknüpft werden.

Dass *Der Tatortreiniger* ausgerechnet dort anfängt, wo der Krimi aufhört, ist zudem eine listige Demaskierung des beliebtesten Seriengenres überhaupt, denn im Krimi sind Verbrechen und Aufklärung genauso reiner Vorwand. Jeder scheinbar neue Fall ist bloss die Variation von tausend bereits gelösten Fällen. Dennoch kommt auch dieses Konzept nicht ohne Klammer aus. Zusammengehalten wird die Serie allerdings nicht durch den Plot, sondern durch Haupt-Nebendarsteller, Autorin und Regie.



Bjarne Mädel verleiht Schotty seit sechs Jahren eine konsistente Persönlichkeit und entfaltet dabei diesen Charakter sehr subtil immer weiter – ein horizontales Psychogramm gewissermaßen. Er wird als Reakteur zum Resonanzraum für eine eindruckliche Riege von Hauptdarstellern, die unter anderem deshalb so wunderbar spielen, weil sie wunderbar besetzt wurden.

Mizzi Meyer schreibt jene Dialoge, die den Tatortreiniger weit über durchschnittliche Serienkost hinausheben. Es sind 27 raffinierte Kammerspiele, die sich die ehemalige Hausautorin und Regisseurin am Deutschen Schauspielhaus Hamburg bislang ausgedacht hat. Ingrid Lausund heisst sie mit bürgerlichem Namen, und man muss sich bei ihren absurd-fiesen Labyrinthdialogen einfach an Karl Valentin erinnern.

Das geht schon in der ersten Folge los, in der sich Schotty mit einem Callgirl einen Prosecco gönnt und dabei in eine etymologische Erleuchtung gerät. Denn: Kommt nicht Prostituierte von Prost? – Über solche Albernheiten und Kalauer geraten wir eins ums andere in die Fänge von Mizzi Meyer, bis wir lustvoll im tieferen Irrsinn zappeln und daraus am Ende tatsächlich erleuchtet wieder auftauchen. Oder zumindest erhellt. Und vielleicht auch bloss heiter.

Arne Feldhusen schliesslich jongliert als Regisseur vergnügt mit Stilformen, wobei die Spielerei nur selten so sehr in den Vordergrund gerät wie im kafkaesken Bürokratiewahnsinn von Carpe Diem. Meist verpackt er seine Raffinesse in souveränem Understatement, weshalb sich das mehrmalige Schauen einzelner Episoden als ein besonderes Vergnügen entpuppt.

In einem sind sich Feldhusen, Meyer und Mädel absolut einig: Über allem und in allem steckt Lakonie. Für sie geht diese jedoch weit über Wortkargheit hinaus. Sie wird zur Lebenshaltung, zum sorgsam gepflegten lakonischen Stoizismus. Das empfinden wir, neben den Schauplätzen, wohl auch als das typisch Hamburgische am Tatortreiniger.

Diese Lakonie zwingt alle zu höchster Präzision – sei es nun beim Schreiben der Dialoge, beim Spiel der Darsteller wie bei der Inszenierung. Die Serie brilliert deshalb durch meisterhaftes Timing, durch Pausen und Auslassungen im rechten Augenblick. Das klingt asketisch. Und das ist es auch. Nicht zuletzt, weil man mit einem schmalen Budget auskommen muss. Aber genau daraus entfaltet sich jener anarchische Spielwitz, der aus dem Tatortreiniger eine Kultserie macht.

Exemplarisch zeigt sich all das in Wattolümpiade, einer auf den ersten Blick unscheinbaren, in ihrer Tiefe aber hinreissenden Episode. Gemeinsam inszenieren Meyer, Feldhusen und Mädel einen zunächst enervierenden Stillstand. Aber dann katalysiert Schotty, der eigentlich nur für einen verhinderten Kollegen eingesprungen ist, Frau Wüllbein doch noch. Ihr ganzes Leben hat diese Frau im Warteraum verbracht – selbst beim Sterben standen ihr immer andere vor der Sonne. Aber nun fasst das alte, einsame, dienstbeflissene Mütterchen doch noch den Entschluss zur Entdeckung des eigenen Egos. Das allerdings versetzt Schotty in Panik, denn Frau Wüllbein droht nun, für ihn zum Katalysator zu werden und ihn so ebenfalls ins Leben hineinzuziehen. Das allerdings darf nicht sein. Denn das wäre das Ende der Serie.



Schotty mag eine Veganerin dazu bringen, sich mit ihrem ernährungsuntreuen Freund zu versöhnen. Er kann eine Frau am Rand des Nervenzusammenbruchs von der Heilkraft der Lüge überzeugen. Aber wenn der Roboter E.M.M.A. die Rollen vertauscht und Schotty zu katalysieren beginnt, dann flieht er in Panik. Und verpasst damit die grosse Chance zu einer glücklichen Beziehung mit der Empfangsdame. Das ist sein Opfer zu unserem Fernsehglück.

Thomas Binotto

→ Der Tatortreiniger

Deutschland, seit 2011; bislang 27 Episoden

Regie: Arne Feldhusen; Buch: Mizzi Meyer; Kamera: Kristian Leschner, Eric Ferranti; Musik: Carsten Meyer. Darsteller (Rolle): Bjarne Mädel (Heiko «Schotty» Schotte). Gäste (Auswahl): Katharina Marie Schubert, Bernd Moss, Christine Schorn, Bettina Stucky, Michael Wittenborn, Jean-Pierre Cornu, Alwara Höfels, Holger Stockhaus, Florian Lukas, Milan Peschel, Karin Hanczewski, Fritz Haberlandt, André Jung, Barbara Nüsse, Matthias Brandt, Jan-Peter Kampwirth, Michael Maertens, Vivian de Muynck, Jörg Pose, Peer Martiny, Annika Meier, Björn Meyer, Anna Schudt, Simon Schwarz, Verena Mundhenke, Antonia Bill, Harald Burmeister, Sebastian Weber, Olli Schulz, Jan Georg Schütte, Werner Wölbern ... Produktion: Studio Hamburg, Wolfgang Henningsen

Die Staffeln 1–5 (Folgen 1–24) sind auf DVD, BluRay sowie auf diversen VoD-Plattformen erhältlich.

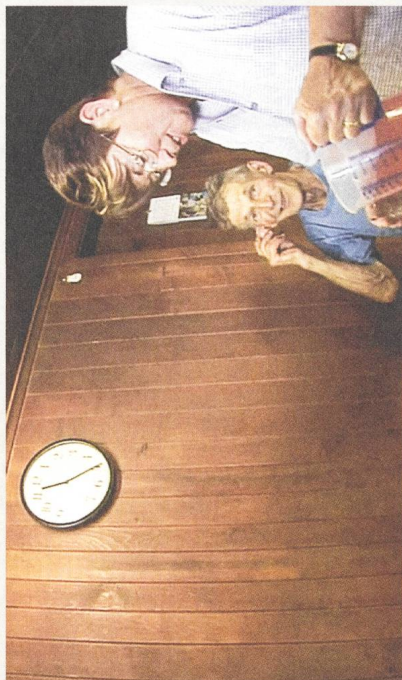
Close-up

Hans Haldimanns Bergauf, bergab zeigt eindrücklich die Schwierigkeiten des Dokumentarfilms, der die Realität einfangen will, sie aber als Störfaktor verändert. Dass dies gerade die Wirklichkeit erst erfahrbar macht, gehört zu den produktiven Paradoxien des Mediums.

Nichttriviale Maschinen der Beobachtung



Beobachtung beeinflusst das Beobachtete. Das wissen Quantenphysiker ebenso gut wie Ethnologen. Im Labor zeigt sich, dass Interferenzen zwischen Elektronen in dem Masse abnehmen, je präziser man diese festzustellen sucht. Und so verhalten sich auch Personen unweigerlich anders, wenn sie erst einmal gewahr werden, dass man ihnen dabei zusieht. Diese in der Soziologie als Hawthorne-Effekt bekannte Störung einer Beobachtung durch die Beobachtung selbst ist mit hin auch das Dilemma eines jeden Dokumentarfilms. Auch dort droht die Anwesenheit des Aufnahmegeräts eben das zu sabotieren, was es doch so gerne einfangen möchte: Realität. Filmen zu wollen, wie Menschen sich verhalten, wenn sie nicht gefilmt werden, ist ein unlösbarer Widerspruch in sich. Es sei denn, man begreift dieses

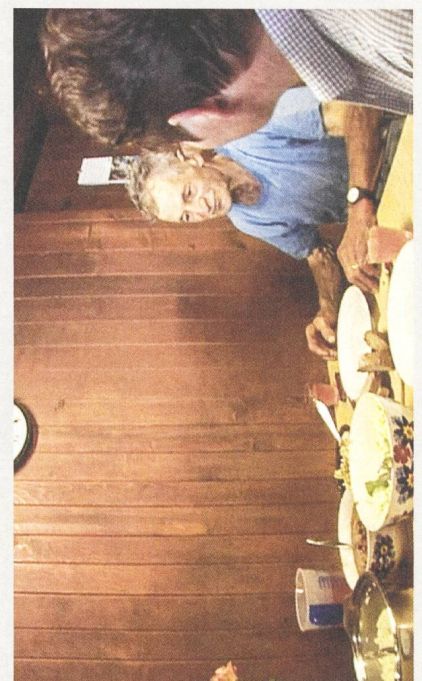


Dilemma nicht als Nachteil, sondern als eigentliche Möglichkeit des Dokumentarfilms. Tatsächlich lässt sich gerade dort sehr viel beobachten, wo man die Paradoxie der sich selbst störenden Beobachtung nicht zu kaschieren, sondern im Gegenteil frontal in den Blick zu nehmen wagt.

In Hans Haldimanns Bergbauernporträt Bergauf, bergab machen sich die beiden Grosseltern Kempf ans Mittagessen. Beten aber, so sagt die Limonade einschenkende Grossmutter zum Filmemacher hinter der Kamera, würden sie erst dann, wenn dieser nicht mehr da sei. Auf die verwunderte Rückfrage des Regisseurs aus dem Off antworten die Eheleute: «Das wäre sonst scheinheilig.» Den beiden Eheleuten ist klar: Wo das Gebet gefilmt wird, verkehrt es sich unweigerlich in Inszenierung. Das Heilige droht unter den veränderten Bedingungen einer beobachtenden Kamera zur blossen Scheinheiligkeit zu verkommen. Dann also lieber gar nicht beten. Für den Grossvater aber, so merken wir ihm und seiner verzögerten Gestik sofort an, ist dieser Verzicht auf das alltägliche Ritual mindestens ein so grosses Problem wie die Vorstellung, vor laufender Kamera beten zu müssen. Für einen kurzen Moment hilflos, sitzt er vor seinem Teller und ist gefangen in eine jener Zwickmühlen, aus denen man nicht hinauskommt: Man sollte anfangen zu essen, um die Drehsituation aufzulösen. Anfangen zu essen aber kann man nur, wenn man zuvor gebetet hat. Beten aber kann man wiederum nur, wenn nicht mehr gedreht wird. Gefangen in einer in sich selbst drehenden Endlosschleife weiss man weder aus noch ein. Nichts geht

mehr, für einen winzigen Augenblick. Da hilft die Grossmutter ihrem Mann aus der Sackgasse und meint, «wenigstens das Kreuzzeichen» könnten sie ja machen. Als Kompromiss zwischen frommem Gebetsverzicht und blosser Scheinheiligkeit kann nur das Kreuzzeichen die Knoten widersprüchlicher Forderungen wieder auflösen. «So, guten Appetit!»

Ein anderer Regisseur hätte sich damit wohl nicht begnügt. Ein anderer Regisseur hätte versucht, jene klišierte Ansicht bäuerischer Gottergebenheit am Mittagstisch zu erzwingen, die er sich vorgestellt hat. Es wäre gewiss eine den Zuschauererwartungen gefälligere Szene entstanden. Und gerade dadurch eine sehr viel weniger wahre. Denn tatsächlich zeigt nichts so präzise, wie absolut ernst es dem Bauernpaar mit seiner Frömmigkeit ist, als



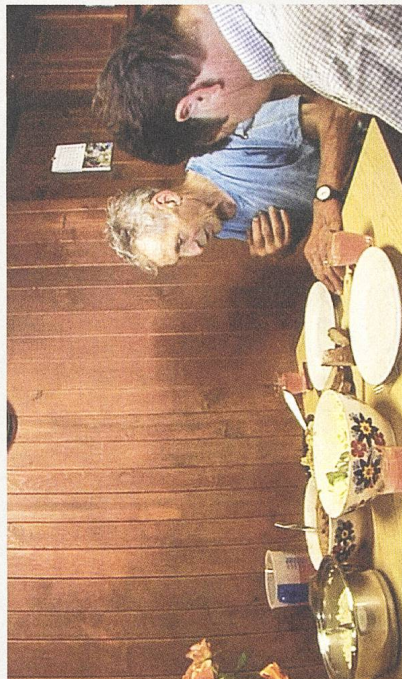
die Tatsache, dass sie nicht beten, aber ohne zu beten auch nicht essen können. Weniger absichtlich, dafür aber umso eindrücklicher blitzt in diesen dreissig Sekunden, die diese Szene gerade mal dauert, eine komplexe Wahrhaftigkeit auf, die andere Filme selbst bei aufwendigstem Einsatz nicht erreichen. Die stockende Bewegung des Grossvaters verrät so viel Persönlicheres als jegliches Ausagieren.

So kriegt die Paradoxie der sich selbst störenden Beobachtung in dieser Szene einen zusätzlichen Dreh: Die Beobachtung, die eben das verhindert, was sie hatte beobachten wollen, vermag dieses schliesslich doch und überhaupt nur so erfahrbar zu machen: als Verhindertes. Persönliches zeigt sich, aber es zeigt sich gerade als Verweigerung. Nicht was der Dokumentarfilm ins Bild zu setzen vermag, sondern

gerade das, was sich seiner Kamera entzieht, entpuppt sich als sein eigentliches Thema.

Der Filmemacher ist somit nicht bloss Störung, sondern vielmehr Katalysator, der eine veränderte Bedingung schafft, die diesen komplexen Prozess überhaupt erst in Gang setzt. Nicht umsonst sehen wir denn auch in einer Einstellung dieser Szene, dass auf dem Küchentisch der Kempfs nicht etwa nur deren beider, sondern auch ein dritter Teller steht: der Teller für Hans Haldimann. Auch das ist etwas, was andere Filmemacher nicht gezeigt hätten. Hier hingegen verweist dieser dritte Teller auf den eigentlichen Clou der Szene: Der Beobachter sitzt mit den Beobachteten mit am Tisch. Der Beobachter ist ins Beobachtete inkludiert – er stört es und aktiviert es zugleich. Die veränderten Bedingungen, die unter Beobachtung stattfinden, werden aus dieser nicht ausgeklammert, sondern in sie eingebaut. Die Kybernetik nennt das Rekursion.

In seinem Vortrag zu den «Prinzipien der Selbstorganisation» führt der Kybernetiker Heinz von Foerster die Unterscheidung zwischen trivialen und nichttrivialen Maschinen ein. Eine triviale Maschine ist eine, bei der ein bestimmter Input immer denselben Output ergibt. Wer einen Lichtschalter drückt, darf erwarten, dass das Licht angeht; wer einen Ball in die Luft wirft, kann darauf wetten, dass dieser wieder runterfällt. Auch die immer gleich ablaufende Abfolge von Tischgebet und Mittagessen bei den Kempfs folgt wohl einer solchen Logik. Triviale Maschinen funktionieren vorhersehbar und immer gleich. Nichttriviale Maschinen hingegen sind solche, bei denen der



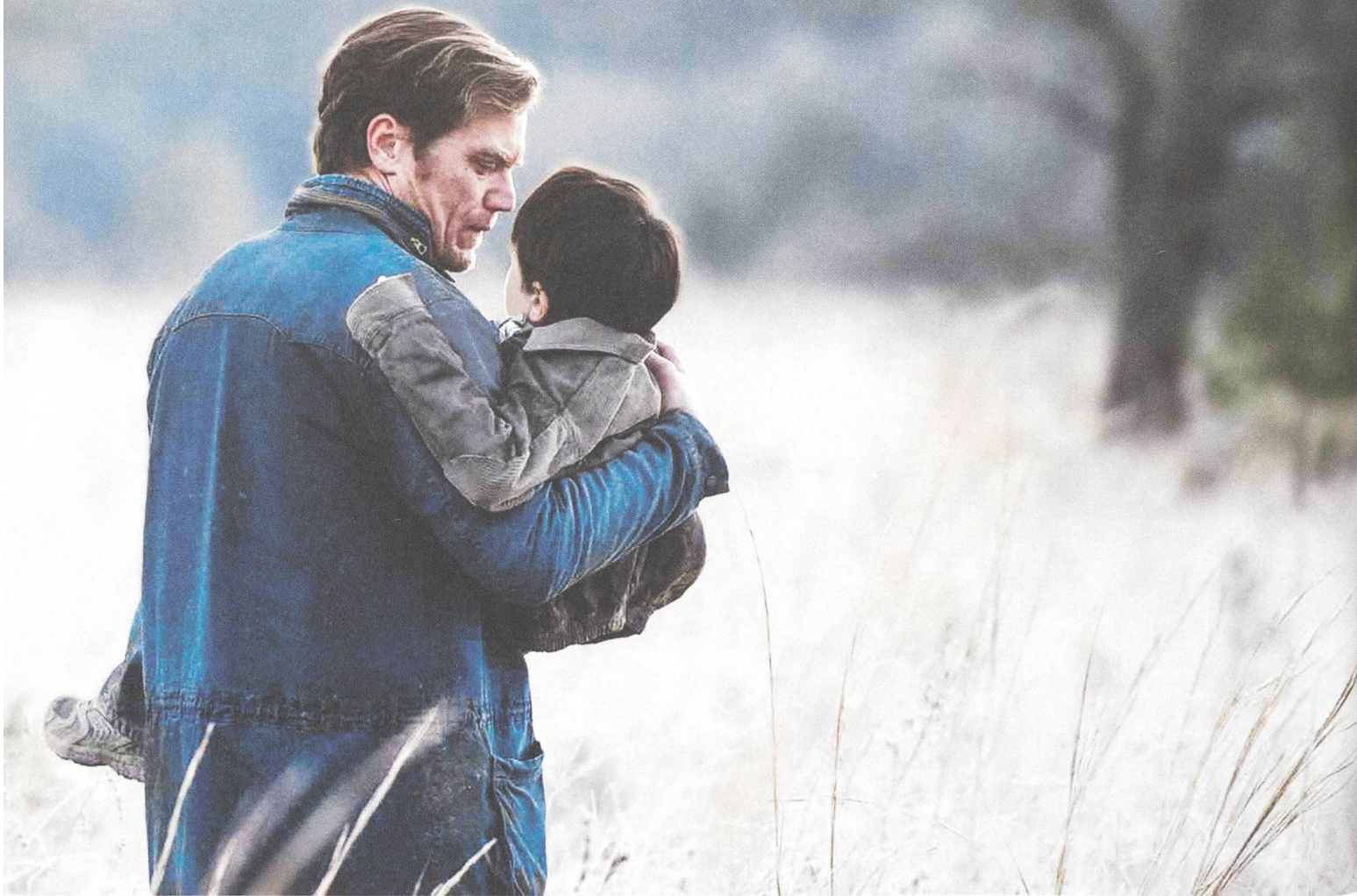
Input zugleich den inneren Zustand der Maschine und dabei ihre Funktionsweise laufend verändert. Während also bei der trivialen Maschine derselbe Input immer auch denselben und mithin erwartbaren Output erzielt, führt bei einer nichttrivialen Maschine derselbe Input zu immer anderen und folglich unerwarteten Outputs. Das macht nichttriviale Maschinen freilich anstrengender in der Handhabung, aber auch deutlich interessanter.

Die Bildermaschine des Films, würde sie immer nur wieder dieselben erwartbaren Ansichten generieren, auf die man vorgängig bereits spekulieren konnte, wäre eine triviale. Wo sie hingegen sich selbst in das, was sie verarbeitet, mit einschreibt, verändert sie laufend ihre Möglichkeiten. Plötzlich vermag sie zu zeigen, was wir ihr vorher gar nicht zugetraut hätten. «Wenn wir den Zündschlüssel des Autos drehen, dann muss das Auto starten, wenn wir eine Telefonnummer wählen, dann erwarten wir die richtige Verbindung, und so weiter: Wir wollen triviale Maschinen», schreibt von Foerster. «Wenn wir aber anfangen, einander zu trivialisieren, dann werden wir nicht nur alle bald blind sein, wir werden vielmehr blind gegenüber unserer Blindheit sein. Wechselseitige Trivialisierung reduziert die Anzahl der Lebensmöglichkeiten [...]. Die uns gestellte Aufgabe ist vielmehr: Enttrivialisierung.» Gerade das könnte auch die Aufgabe des dokumentarischen Films sein: Beobachtung unter sich laufend verändernden Bedingungen zum Ziel der Enttrivialisierung. In Bergauf, bergab lässt es sich beobachten.

Johannes Binotto



→ Bergauf, bergab (CH 2008)
00:39:24–00:39:56
Regie, Buch, Kamera: Hans Haldimann;
Schnitt: Mirjam Krakenberger;
Musik: Pascal Schaer



Midnight Special (2016) Regie: Jeff Nichols

Salt and Fire (2016) Regie: Werner Herzog, mit Veronika Ferres und Michael Shannon



Zum Alien werden

Lukas Foerster

Lukas Foerster lebt in Zürich und arbeitet als freier Filmkritiker und Kurator für verschiedene Auftraggeber.

Michael Shannon

Michael Shannon ist ein Schauspieler, dessen Aussehen und Spiel etwas Unbequemes, zuweilen auch Unheimliches hat. Bei Regisseuren wie Werner Herzog und Jeff Nichols zählt er zum bevorzugten Cast. Ein Blick auf einen Schauspieler mit einer ausserirdischen Schlagseite.

In Tom Fords *Nocturnal Animals* spielt Michael Shannon den texanischen Polizisten Bobby Andes, der die von Jake Gyllenhaal verkörperte Hauptfigur bei einem Rachefeldzug unterstützt – oder genauer gesagt: der das Prinzip der unerbittlichen Rache an sich verkörpert. Sein Bobby Andes ist kein Mensch aus Fleisch und Blut, sondern eine reine Idee, die direkt der texanischen Steppe zu entstammen scheint und irgendwann auf den angesichts dieser Wucht hilflosen Gyllenhaal überspringt. In Werner Herzogs *Salt and Fire* wiederum läuft Shannon zunächst eine ganze Weile mit einer Strumpfmassage über dem Kopf durch die Gegend. Auch seine Motive bleiben zunächst im Dunkeln. Wenn er sich schliesslich enttarnt und sein verhärtetes, kantiges Gesicht mit der finsternen Augenpartie zum Vorschein kommt, weiss man gleich, dass man (beziehungsweise: dass Veronika Ferres) es nicht mit einem dahergelaufenen Terroristen zu tun hat, sondern mit einem wiederum, wenn auch auf ganz andere Art, rein vergeistigten Wesen.

Der grosszügige Universalgelehrte Herzog und der Kontrollfetischist Ford sind Regisseure, die in vieler Hinsicht nicht unterschiedlicher sein könnten; aber Shannon setzen beide in ihren Filmen doch auf ähnliche Weise ein: als eine Art *gimmick*, fast schon als einen menschlichen Spezialeffekt. Wenn Shannon auftaucht, verschiebt sich etwas in den Filmen, fällt der letzte Rest eines psychologischen Alltagsrealismus, der ihnen vorher noch angehaftet haben mag. Shannon ist sowohl in *Nocturnal Animals* als auch in *Salt and Fire* ein reines Kinowesen, ein wandelndes Phantasma.



My Son, My Son, What Have Ye Done (2009) Regie: Werner Herzog

Midnight Special (2016) Regie: Jeff Nichols





Take Shelter (2011) Regie: Jeff Nichols

My Son, My Son, What Have Ye Done (2009) Regie: Werner Herzog; Chloë Sevigny und Michael Shannon



Eine erstaunliche Karriere: In verhältnismässig kurzer Zeit ist aus einem klassischen Nebendarsteller, der in den ersten fünfzehn Jahren seiner Kinolaufbahn kaum einem Kinozuschauer nachhaltig im Gedächtnis geblieben sein dürfte (und das, obwohl er in einer Reihe höchst erfolgreicher Filme zu sehen war; seinen ersten Kurzauftritt hatte er als 19-Jähriger in *Groundhog Day*), eines der ikonischsten Schauspielergesichter im amerikanischen Gegenwartskino geworden. Wie diese Entwicklung zustande gekommen ist, wird sich kaum eindeutig feststellen lassen. Shannons biologisches Altern selbst dürfte zumindest eine Rolle gespielt haben, das legt zumindest ein Blick auf seine Rollenbiografie nahe. In *Groundhog Day* (1993) ist das einzig Auffällige an ihm seine Grösse (1.92 m), die ihn ein wenig ungelenk wirken lässt. Schaut man sich dagegen seine Szenen in *8 Mile* (2002) noch einmal an, dann kann man bereits die Intensität erahnen, die sich in seinem Spiel wenig später voll entfalten wird. Nur wirkt sein Aufbrausen noch ein wenig aufgesetzt, bemüht. Man hat das Gefühl, dass die fortschreitenden Jahre an Shannon etwas herauspräparieren. Vor allem an seinem Gesicht, an den engen Augenschlitzen, die wie Schiessscharten im Gesicht vergraben liegen, umgeben von Falten, die hart und unerbittlich sind wie Schützengräben. Shannons Antlitz scheint in seinen neueren Rollen unmittelbar Ausdruck zu sein, ohne jede Vermittlung durch Schauspieltechnik.

Aber die Entwicklung vom *bit actor* zum waschechten Star, der inzwischen sogar in DC-Comicverfilmungen an prominenter Stelle auftaucht, hat natürlich auch viel zu tun mit einzelnen Rollen; zu einem Medium des Kinos werden Schauspieler immer nur durch konkrete Filme, die erst an ihnen etwas sichtbar machen, was vorher verborgen geblieben war (oder vielleicht gar nicht existiert hatte). Die erste Hauptrolle übernimmt Shannon 2006 in William Friedkins *Bug*, einem alptraumhaft klaustrophobischen Horrorfilm, in dem seine Figur durch Körperhalluzinationen Ashley Judd und erst recht sich selbst systematisch in den Wahnsinn treibt. Friedkin entdeckt zwar bereits das psychoaktive Potenzial, das in Shannon schlummert, kanalisiert es aber noch in einer etwas bemüht anmutenden schauspielerischen Tour de Force, als ginge es darum, die Tricks eines Zirkustiers vorzuführen.

Fruchtbare Ehe:

Jeff Nichols und Michael Shannon

Voll realisiert wird dieses Potenzial dann von einem anderen, deutlich jüngeren Regisseur: Jeff Nichols hat Shannon in allen seinen fünf bisherigen Filmen besetzt, dreimal davon in Hauptrollen. Das erste Mal ein Jahr nach *Bug* in seinem Debüt *Shotgun Stories*. Da bringt Shannon gleich zu Beginn eine vorher untergründig schwelende Familienfehde wieder in Gang, indem er in ein offenes Grab spuckt. Freilich ist das ein Film, der sich zunächst ganz dem entschleunigten Rhythmus seines Schauplatzes, des ländlichen Arkansas' anpasst. Weitaus gründlicher als der Rachegeschichte widmet

sich der Film entschleunigten Alltagsbeobachtungen beim Angeln am Fluss oder beim Abhängen auf der Veranda. Nichols hat erkannt, dass Shannons Präsenz gerade in ihrer vermeintlichen Stillstellung besonders effektiv ist, als ein latenter Störfaktor, der sich ins Bild einschreibt.

In allen drei Filmen, die Shannon als Hauptdarsteller mit Nichols gemacht hat, geht es um ein Unbehagen an der Normalität; und um die Schwierigkeiten, ein solches Unbehagen zu artikulieren. Die Normalität ist stets die der amerikanischen Südstaaten: weite, flache, immer ein wenig wie leergefegt ausschauende Landschaften, dünn besiedelt, die Metropolen der Ost- und Westküste sind weit weg. In Nichols' *Arkansas* ist man nicht komplett von der Moderne abgehängt, aber alles wirkt verlangsamt, fast sediert. Shannons Figuren lehnen sich gegen die um sich greifende Lethargie auf, aber nicht mit einem klaren Ziel, eher aus einer inneren Unruhe heraus. Dem nüchternen Tonfall der Filme zum Trotz denken sie nicht in irdischen, sondern in kosmischen Kategorien – das ist auch eine Verbindung zum Werk Terrence Malicks, das alle Nichols-Filme auf die eine oder andere Art aufrufen; wobei die Malick'sche Ekstase bei Nichols eben fast durchweg unter der Oberfläche bleibt, sich oft nur im Beben von Shannons Mundwinkeln artikuliert.

Am deutlichsten wird das in Nichols' Zweitwerk *Take Shelter* (2011), der auch als Zwillingsfilm zu Lars von Triers im selben Jahr entstandenen *Melancholia* hochinteressant ist: zwei Arthaus-Weltuntergangsvisionen, einmal alteuropäisch-dekadent, einmal pragmatisch-amerikanisch. Shannon spielt Curtis LaForche, einen Familienvater, der von Albträumen heimgesucht wird, die er als Vorwarnungen interpretiert: Ein Sturm wird kommen und alles hinwegfegen. Er beginnt, einen Bunker zu bauen. *Take Shelter* verlegt den Konflikt zwischen der Normalität und ihrem Anderen komplett in die Hauptfigur oder, genauer, in den Körper des Hauptdarstellers. Tatsächlich könnte man den Film als einen Konflikt zwischen dem Körper als Ganzem und seinen einzelnen Teilen beschreiben. Wo *Take Shelter* Shannon noch, wie alle anderen Darsteller, auf Distanz gehalten hatte, rückt Nichols ihm im Nachfolger dicht auf den Leib, filmt nicht nur sein Gesicht, sondern auch immer wieder seine Hände in Grossaufnahme. Shannons breitschultrige, sportliche Statur leistet Widerstand gegen geheimnisvolle, nicht benennbare und deshalb auch nicht therapierbare Kräfte, die sich im Zittern der Hände und in den langsam entgleisenden Gesichtszügen Bahn brechen.

Midnight Special (2016) ist der (an den Kinokassen leider weitgehend gescheiterte) Versuch Nichols', seine Indie-Sensibilität zumindest in die Nähe des Mainstreams zu rücken, mithilfe eines an Steven Spielbergs Alien-Filme erinnernden Science-Fiction-Plots. Wie das im modernen Spektakelkino nun einmal so ist, darf das Andere diesmal nicht latent bleiben, sondern muss an die Oberfläche drängen, in einem regelrechten Exzess der Sichtbarkeit. Konkret heisst das: Es genügt nicht, dass Roy (Shannon) mit seinem ausserweltlich begabten Sohn, dem gelegentlich Lichtblitze aus den Augen schiessen, einen Roadtrip durch die Südstaaten



Shotgun Stories (2007) Regie: Jeff Nichols

unternimmt; am Ende müssen die beiden auch noch einem hell gleissenden Raumschiff begegnen. Wo allerdings bei Spielberg die Begegnung mit dem Phantastischen im blossen, kindlichen Staunen aufgehoben und dadurch konsumförmig gemacht ist (schön analysiert in Kevin B. Lees Videoessay *The Spielberg Face*), findet Shannon im Blick auf das Wunderbare keine Erlösung. Eher hat man den Eindruck, dass sich die Gesichtszüge im Angesicht der kosmischen Überschreitung noch weiter in ihrer eigenen Psycho verschliessen. Spielbergs Aliens lassen seine Figuren den Menschen, oder gar das Kind in sich wiederentdecken; Nichols' Aliens lassen Shannon seinerseits zum Alien werden.

Suspendierte Normalität

Ein anderer Regisseur scheint freilich schon länger um Shannons ausserirdische Schlagseite gewusst zu haben: Werner Herzog. *Salt and Fire* ist bereits die dritte Kollaboration der beiden. In *Bad Lieutenant – Port of Call New Orleans* (2009) hatte Herzog den Schauspieler noch lediglich in einer Nebenrolle eingesetzt, der im selben Jahr entstandene *My Son, My Son, What Have Ye Done* ist dann eine reine und vermutlich bis heute die ultimative Shannon-Show. Anders als bei Nichols ist bei Herzog die Normalität von Anfang an suspendiert. Shannons Figur Brad McCullam hat bei Filmbeginn gerade seine Mutter umgebracht, und schon sein erster Auftritt – mit irrem Blick und Kaffeetasche in der Hand – wirft einen von Willem Dafoe gespielten

Polizisten gehörig aus der Bahn. Der Film entfaltet sich in Rückblenden, die sich freilich weder zu einem Kriminalfall noch zu einem kohärenten Psychogramm fügen – sondern zu einem über alle Erdteile vagabundierenden Mosaik Herzog'scher Obsessionen, die in Shannon offensichtlich ein besonders dankbares Medium gefunden haben.

Was kann man von Shannon in Zukunft noch erwarten? Nach der Wahl Donald Trumps zum US-Präsidenten hat sich zumindest eine überraschende Perspektive eröffnet: Die Kinofigur scheint sich ins echte Leben entgrenzt zu haben. Trump hat wenig Fans in Hollywood, aber kein anderer Kinoprominenter hat in öffentlichen Äusserungen einen ähnlichen Furor entfaltet wie Shannon. Wie soll man sich verhalten, wenn die eigenen Eltern für den orangeroten Narzissen gestimmt haben? «Fuck 'em. You're an orphan now. Don't go home. Don't go home for Thanksgiving or Christmas. Don't talk to them at all. Silence speaks volumes.» Als habe er dem ultimativen Schrecken, dem er Film nach Film auf der Spur war, nun tatsächlich ins Auge geblickt. ×

→ Das Stadtkino Basel zeigt in seinem Aprilprogramm eine Reihe mit Filmen mit Michael Shannon. Neben allen Filmen von Jeff Nichols, von *Shotgun Stories* bis *Loving*, auch *Nocturnal Animals* von Tom Ford, *Elvis & Nixon* von Liza Johnson, *99 Homes* von Ramin Bahrani, *The Iceman* von Ariel Vromen, *My Son, My Son, What Have Ye Done* von Werner Herzog und *Revolutionary Road* von Sam Mendes.

www.stadtkinobasel.ch

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

Filmpromotion 

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

MAXIMUM CINEMA

Kino-, Serien- und Festivaltipps.
maximumcinema.ch

Anzeige



*crossing
europe*

filmfestival linz // 25 - 30 april 2017

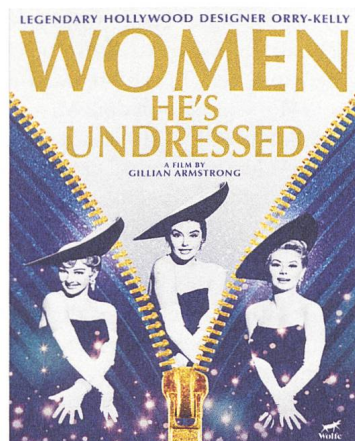
www.crossingEurope.at

d.signwerk linz / foto gerhard wasserbauer

Anzeige

2 DVDs
4 Bücher

DVD ↓
Hohlsaum
in Hollywood



Women He's Undressed (Gillian Armstrong, AUS 2015), Format 1:1.33, Sprache: Englisch, Untertitel: Englisch, Vertrieb: Wolfe Video, Code 1

Wer kennt ihn nicht, den melodramatischen Edelschund namens *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Unauslöschlich sind seine Zeilen ins kollektive Gedächtnis eingebrannt: «Ich schau dir in die Augen, Kleines», «Spiel's nochmal, Sam» und «Das ist der Beginn einer wunderbaren Freundschaft». Doch wer weiss schon, dass Ingrid Bergmans Kleider, jene stoffgewordenen Träume aus minimalistischem Schwarzweiss, von einem Australier namens *Orry-Kelly* stammen und dass der zu den berühmtesten Kostümbildnern Hollywoods gehört? Mit *Women He's Undressed* hat ihm *Gillian Armstrong*, eine der Vertreterinnen der Australian New Wave, nun ein spritzig-ironisches Porträt gewidmet.

1897 als Orry George Kelly in irgend-einer Kleinstadt *down under* geboren, ist seine filmreife Karriere der schiere amerikanische Traum. Nach einem Kunststudium zunächst *Schneider* in Sydney, wandert er nach New York aus, wo er sich mit Jobs in der Theaterszene über Wasser hält. Er lernt einen gewissen *Archie Leach* kennen und lieben, auch der kaum über zwanzig, neu in der Stadt, blendend aussehend und mausarm. Am Broadway hangeln sich die beiden hoch, als Kostüm- und Bühnenbildner der eine, als Schauspieler der andere. Weil sie sich im Künstlermilieu der Roaring Twenties bewegen, brauchen sie ihre Beziehung nicht zu verstecken. Ihre wirtschaftliche Situation bleibt jedoch prekär und oft gefährlich nah am kriminellen Abgrund.

Nach dem Börsencrash 1929 gehen sie nach Hollywood, wo Orry-Kelly endlich einen festen Job bei Warner Bros. erhält – dank den Beziehungen von *Archie*, der sich nun *Cary Grant* nennt. Der berufliche Aufstieg ist spektakulär: Orry-Kelly macht bei Warner die Kostüme für sechzig Filme – im Jahr! Er kleidet sie alle ein, Stars und Sternchen: *Dolores del Rio*, *Katharine Hepburn*, *Barbara Stanwyck*, besonders aber *Bette Davis*, mit der ihn eine tiefe Freundschaft verbindet. Später kommen *Ava Gardner*, *Rosalind Russell*, *Marilyn Monroe*, *Shirley MacLaine*, *Natalie Wood* und *Jane Fonda* hinzu. Stets vermag er, der Meister der Farbe und der Silhouette, ihre vorteilhaften Züge zu betonen und von ihren weniger schmeichelhaften abzulenken.

Privat jedoch hapert es, denn Hollywood ist nicht Greenwich Village, sondern in den dreissiger Jahren die homophobste Stadt im Land. *Archie* beugt sich den Befehlen der Studiobosse, lässt Orry fallen, spielt fortan den Hetero und wird nicht weniger als fünf Ehen eingehen. Orry dagegen widersetzt sich sein Leben lang, bleibt – ganz nach dem Motto: «Only be ashamed of being ashamed!» – unbequem, scharfzüngig und schwul in einem Umfeld, das jede dieser Eigenschaften nach Kräften unterbindet.

So ist *Armstrongs* Film gleich Verschiedenes auf einmal: eine gewitzte Hommage an jenen Australier, der die meisten Oscars gewonnen hat (für *An American in Paris*, 1952, *Les Girls*, 1958, und *Some Like It Hot*, 1960); eine tiefe Verneigung vor dem Berufsstand des Kostümbildners, der in der Filmgeschichtsschreibung allzu oft übersehen wird; ein kritischer Seitenblick auf das homophobe Hollywood und jene, die dem Druck nachgaben; ein lustvolles Plädoyer dafür, sich selbst treu zu bleiben. Nicht umsonst stellt *Armstrong* ihrem Film ein Zitat der Schauspielerin

und Komikerin *Fanny Brice* voraus: «Let the world know who you are, because sooner or later, if you are posing, you will forget the pose. Then where will you be?»
Philipp Brunner

Buch ↓
Eine Art
Oral History –
bibliophil



Katrin Erthel, Tabea Nixdorff: Kino Buch. 2 Bände im Schuber. Leipzig, Hochschule für Grafik und Buchkunst, 2016. 332 S. mit Abb., 20 €. Bestellung: www.institutbuchkunst.hgb-leipzig.de

Kritiker schreiben meist abgehoben über Filme, wie sie es eben durch ihre ständige Beschäftigung mit den bewegten Bildern gewohnt sind und wie sie es auch als Auftrag empfinden, dem Publikum die Sicht zu erweitern. Da mag dann die Meinung der einfachen Kinogänger eher mit hochgezogenen Augenbrauen beurteilt werden. Wenn allerdings solche Bewertungen von einer dieser naiven Personen in einer Art Tagebuch fixiert werden und es sich noch dazu um ein Dokument mit historischer Dimension handelt, dann wird der Spürsinn des Profis aktiviert und das geschichtliche Interesse geweckt.

Flohmärkte bergen auch immer Historisches, Dinge also, die einmal mit Individuen verbunden waren und jetzt ihr persönliches Flair verloren haben, wenn nicht irgendwelche Zeichen auf eine bestimmte Person schliessen lassen. Und da hat der Dozent für Typografie an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst Ende der neunziger Jahre ein Notizbuch entdeckt, das die Aufzeichnungen einer einfachen Angestellten zu ihren Kinobesuchen zwischen 1931 und 1951 enthält. Jahre später brachte er es in seine Fachklasse mit, aus welchen Gründen auch immer. Jedenfalls erregte es das Interesse und

die Phantasie der beiden Studentinnen Katrin Erthel und Tabea Nixdorff, die penibel recherchierten und als Ergebnis ihrer Nachforschungen und Entzifferungen (alle Einträge waren in Deutscher Kurrentschrift verfasst) eine kleine bibliophile Kostbarkeit vorlegen, die in der Reihe «orange files» der Hochschule als Nummer 7 erschienen ist.

Der schöne kleine Schuber (105 x 174 mm) beinhaltet zwei auch haptisch ansprechende Büchlein mit rot gefärbtem Schnitt, die einmal die in Typografie übertragene handschriftlichen Eintragungen enthält: «Protokoll der Stenotypistin Charlotte Gerth aus Leipzig» – und als zweites Bändchen eine Drehbuchvorlage der beiden Autorinnen, die in 21 Szenen aus dem Gerth'schen Fundstück, aus Recherchen zur Leipziger Kinokultur zur Zeit des Nationalsozialismus und aus zeitbezogenen Abbildungen zusammengesetzt ist. Zur soziologischen Begründung der Aufzeichnungen der Stenotypistin einer Leipziger Uhrenfabrik wurde im Anhang Siegfried Kracauers 1927 in der «Frankfurter Zeitung» erschienene Artikelfolge «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino» beigegeben. Gerth, die 1918 geboren wurde und 1999 starb, hat ihre Aufzeichnungen bis 1939 immer mit ihren knappen Urteilen versehen und notierte ab 1939 nur mehr die Titel, vielleicht weil sie «Kriegsdienst in Frankreich und Deutschland» leistete, wie wir aus den wenigen Lebensdaten erfahren.

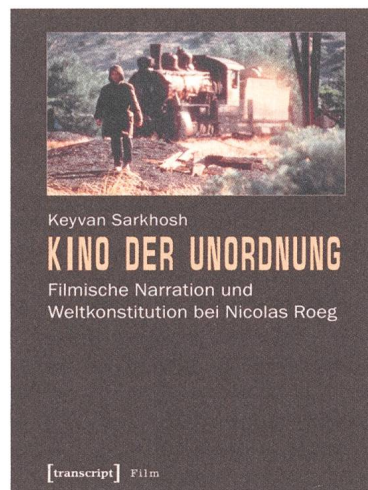
Aus den Filmtiteln und den wenigen Urteilen lässt sich aber kein historisch tragfähiges Urteil gewinnen – oder vielleicht verraten sie die an der politischen Situation nicht interessierte junge Frau:

- «Soldaten-Kameraden»
(gesehen 13.4.36): Ein Kameradschaftsfilm, wirklich wunderschön
- «Ausgerechnet Weltmeister»
Harold Lloyd (gesehen 11.7.36):
Grosser Quatsch
- «Heimat» (gesehen 30.8.38):
Wundervoll
- «So endete eine Liebe»,
Paula Wessely, W. Forst (März 37):
Fabelhaft! et cetera

Wie formulierte Kracauer in seinen Aufsätzen: «Die armen kleinen Ladenmädchen greifen im dunklen Zuschauerraum nach der Hand des Begleiters und denken an den kommenden Sonntag.»
Tempora mutantur? Erwin Schaar

Buch →

Desorientierung als Erzählprinzip



Keyvan Sarkhosh: Kino der Unordnung. Filmische Narration und Weltkonstitution bei Nicolas Roeg. Bielefeld, Transcript Verlag, 2014. 471 S., Fr. 55.90, € 44,99

Mit «The Man Who Fell Out of Sight» war bereits 1999 ein Text über Nicolas Roeg betitelt. In der Tat, der Film *The Man Who Fell to Earth*, auf den dies anspielt, dürfte heute ungleich bekannter sein als sein Regisseur. Wer allerdings in den siebziger Jahren ins Kino ging, dem wird der Name Roeg bestens vertraut sein, denn mit seinen ersten fünf Spielfilmen – *Performance* (1970; Koregie: Donald Cammell), *Walkabout* (1971), *Don't Look Now* (1973), *The Man Who Fell to Earth* (1975) und *Bad Timing* (1980) – schuf der britische Filmemacher einen äusserst homogenen Korpus an Arbeiten, indem er immer wieder mit den Konventionen eines realistischen Erzählkinos brach, man denke nur an die berühmte Sequenz aus *Don't Look Now*, in dem der Liebesakt zwischen Julie Christie und Donald Sutherland mit ihrem Sich-wieder-Anziehen danach unterschritten wird.

Sarkhosh bringt gleich zu Beginn den argentinischen Schriftsteller Jorge Luis Borges mit seiner Vorliebe für Labyrinth als «Inspirationsquelle und Vorbildfunktion» ins Spiel und benennt als sein Erkenntnisinteresse, aufzuzeigen, «wie Roegs Filme mit einem traditionellen Verständnis realistischen Erzählens (im Gewand des Films) brechen und dabei alternative Modi offerieren». Dafür entwirft er unter dem Titel «Die (Eisen-)Bahnen des narrativen Realismus» eine «Referenzfolie» und verweist dabei auf die Symbiose zwischen «Film und Eisenbahn, die sich durch die Filmgeschichte ... hindurchzieht», wie auch darauf, dass die Eisenbahn «einen wesentlichen Anteil daran (hatte), eine Zeitempfindlichkeit zu schaffen».

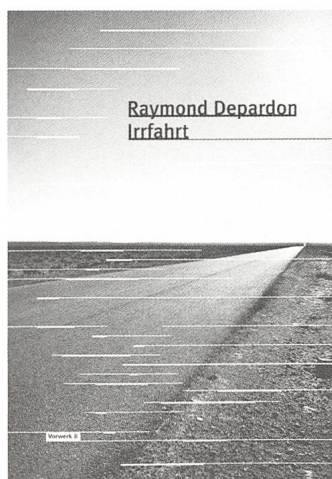
Im Hauptteil des Bandes, «Spiegelwelten und Zeitlabyrinth» betitelt, wird das Was und das Wie des Roeg'schen Erzählens untersucht, beginnend mit der Analyse der Eröffnungsszenen seiner frühen Filme mit ihrer «Desorientierung und Dislokation als wesentliche Charakteristika». Das «Verweigern von Orientierung» ist das wiederkehrende Merkmal dieser Eingangssequenzen. Sarkhosh untersucht Motivkonstanten wie den Doppelgänger oder das Verwischen der Geschlechteridentitäten. Dabei hat er erfreulicherweise stets Roegs Gesamtwerk im Blickfeld, auch marginalere Werke (wie Roegs Beitrag zu George Lucas' Fernsehserie *Young Indiana Jones Chronicles*).

Der nachfolgende Teil, «Wege des Erzählens – und ihre Verzweigungen», greift das Roeg'sche Erzählen mit seiner «narrative fragmentation» (Neil Sinyard) wieder auf und analysiert es anhand von Schlüsselszenen, darunter mit dem Anfang von *Bad Timing* (der aus der Gegenwart immer wieder in die Vergangenheit zurückspringt) oder mit der schon erwähnten Liebesszene aus *Don't Look Now*.

In der Schlussbetrachtung äussert Sarkhosh die Vermutung, dass das konventionellere Erzählen, das Roegs spätere Filme prägt, mit dem Misserfolg bei Kritik und Publikum seines ambitionierten Goldsucherepos *Eureka* (1984) zusammenhängt. Das ist eine plausible Erklärung, und ganz gewiss kann man dem Verfasser zustimmen bei der Einschätzung, die den Band beschliesst: «Er hat Filme geschaffen, deren verstörende Bilder sich unauslöschlich ins Gedächtnis einbrennen.» Wie Roeg das gemacht hat, darauf findet diese Veröffentlichung viele überzeugende Detailantworten, wobei sich die Arbeit nicht zuletzt dadurch auszeichnet, dass ihr Verfasser neben der tiefen Analyse der Filme auch die Literatur zu Roeg umfassend in seine Argumentation einfließen lässt. Nicht immer ganz einfach zu lesen, aber eine höchst lohnende Lektüre.

Frank Arnold

Gedanken zur Irrfahrt



Raymond Depardon: Irrfahrt. Berlin, Vorwerk 8, Texte zum Dokumentarfilm Band 19, 2016. 176 S., ca. 70 Duplex-Fotos, Fr. 48,80, € 39

Als das offizielle Porträt von Präsident François Hollande an die 36 000 Rathäuser in Frankreich ausgeliefert wurde, regte sich Kritik an dem Bild. Dem Fotografen Raymond Depardon wurde vorgeworfen, Hollande wie eine Playmobilfigur im Garten des Elysée-Palasts stehen gelassen zu haben. Im Grund scholten ihn seine Kritiker dafür, dass er nicht nach gängiger Art einen Staatsmann inszenierte, sondern eine Einstellung suchte. Doch gerade diese durchdachte Distanz zum Anderen liegt im Zentrum von Depardons Werk, der zu den bedeutendsten französischen Fotografen und Regisseuren der Gegenwart zählt. Nun liegt von ihm endlich in deutscher Übersetzung eine poetische Selbstbeschreibung vor.

In der Reihe «Texte zum Dokumentarfilm» bei Vorwerk 8 ist Raymond Depardons Fotoessay «Irrfahrt» erschienen, siebzehn Jahre nach der französischen Veröffentlichung unter dem Titel «Errance». Bereits der Vergleich beider Titel macht klar, wie schwierig eine sprachliche Übertragung ist. Der Band besteht nicht nur aus 70 Fotografien von Depardons Reise durch verschiedene Länder, die Bilder werden von einem Essay begleitet, von den Reflexionen eines Reisenden, der hoch suggestiv ist: Für ihn ist eine Irrfahrt immer auch ein Irregehen, ist damit genauso ein Umherschweifen wie ein menschliches Phänomen. Obgleich Depardon über die formalen Bedingungen, die er sich bei dieser Reise auferlegt hat, schreibt (Weitwinkelobjektiv, Hochformat und Schwarzweissfilm), steht der Essay nicht komplementär oder ergänzend zu den Fotografien. Nebeneinander gedruckt bedingen sich Text und Bild und fügen

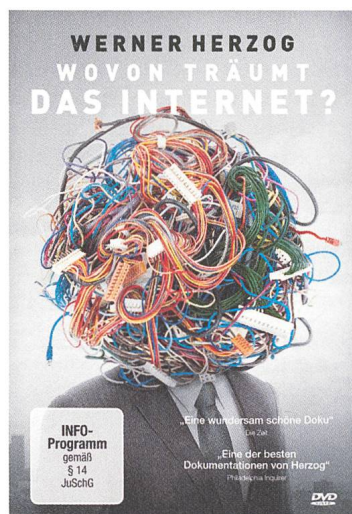
sich zu einer Art Stundenbuch, das beim Lesen zu einem Modus des Betrachtens führt. Depardon sucht in jeder Einstellung eine Distanz, die der Betrachter zunächst überwinden muss. Dabei scheut er sich nicht, die hochformatigen Bilder teilweise bis zur Hälfte nur aus Boden bestehen zu lassen, um dahinter eine enorme Bildtiefe zu öffnen.

Dank dieser verspäteten Übersetzung der «Irrfahrt» wird offenbar, dass das Projekt in Depardons Werk eine Scharnierstellung hat. In seinem Denken konkurrieren erstmals Fotografie und Film miteinander, das, was er sonst immer klar trennen konnte. Wiederholt kommt er auf seinen frühen Dokumentarfilm *San Clemente* (1982) über ein italienisches Krankenhaus für psychisch Erkrankte zurück, einen Film über Irregehende, und denkt zugleich an seine Kindheit in einer Bauernfamilie. Freilich führt eine utopische Irrfahrt immer in die Heimat (Ernst Bloch), aber Depardon begann nach dieser Irrfahrt und dem Nachdenken über sie ganz konkret seine dreiteilige Filmarbeit *Profils paysans* (2001–2008) über das Leben im ländlichen Frankreich. Seitdem gilt sein Blick auf das Land als paradigmatisch, so wurde er auch zum Porträtisten des Präsidenten. «Irrfahrt» lässt zum einen diese Entwicklung in Depardons Schaffen nachvollziehen, zum anderen ist es eine gedanklich spannende Bild-Text-Komposition. Und bei aller vagen Religiosität macht eine Irrfahrt, wie Depardon feststellt, vor allem Spass.

Stephan Ahrens

DVD

Fluch und Segen einer Revolution



Lo and Behold. Reveries of the Connected World (dt. Titel: Wovon träumt das Internet?) (Werner Herzog, USA 2016), Format 1:1,78, Sprache: Englisch, Untertitel: Deutsch, Vertrieb: Koch Media

Würde man den weltweiten Internet-Datenfluss eines einzigen Tages auf CDs brennen und diese stapeln, dann entstünde daraus ein Turm, der bis zum Mars reicht – und wieder zurück. Knapp fünfzig Jahre, nachdem die erste Nachricht im Netz verschickt wurde, macht sich Werner Herzog mit seinem neusten Dokumentarfilm *Lo and Behold* auf eine Reise durch die virtuelle Welt und deren ganz reale Auswirkungen. Ausschlaggebend für seine Herangehensweise war sein eigenes Internetverhalten, das sich auf das Versenden von E-Mails und gelegentliches Surfen beschränkt. Von Facebook und Co. hält er sich jedoch fern. «Mein soziales Netzwerk ist mein Esstisch, an dem sechs Personen Platz haben: meine Frau und ich und höchstens vier Gäste.» Diese Haltung mag naiv oder altbacken erscheinen, doch Herzog sieht darin eine produktive Voraussetzung für seine filmische Entdeckungsreise: «Ich liess mich ganz von meiner Neugier leiten. Da meine Erfahrungen mit dem Internet begrenzt sind, konnte ich dessen Wesensmerkmale womöglich besser erkennen als andere.» Und so erkundet er die digitale Welt in zehn Kapiteln: von den Anfängen bis zu den Zukunftsvisionen, von den Sternstunden bis zu den schlimmsten Alpträumen, von den unbestrittenen Vorteilen bis zu den dunklen Kehrseiten. Jedes Kapitel lebt von den Äusserungen ausgewählter Gesprächspartner: Informatiker und Sicherheitsexperten, Hacker und Game-Süchtige, Agenten und Robotikingenieure, gewöhnliche Internet-User und Physiker, Aussteiger und Astronomen.

Manches, was zutage tritt, ist eher erheiternd: Etwa der Traum eines Ingenieurs, 2050 werde es möglich sein, an der Fussball-WM ein Team von Robotern gegen eine menschliche Mannschaft antreten zu lassen. Anderes wiederum kündigt – wenig erstaunlich – davon, wie hauchdünn und verletzlich jener Firmis ist, der Zivilisation genannt wird: Sei es die Tatsache, dass Hacken zu einem «aussenpolitischen» (sprich: kriegerischen) Machtmittel geworden ist, zu dem längst auch Staaten Zugriff haben, die militärisch zu keinerlei Bedrohung fähig wären. Sei es die Erkenntnis, dass Sonneneruptionen Blackouts von katastrophalem Ausmass bewirken können und damit in der Lage sind, die moderne Technologie und alles, was von ihr abhängig ist, zum Erliegen zu bringen: «Wenn das Internet zusammenbricht», denkt einer nach, «werden die Menschen sich nicht mehr daran erinnern können, wie es war, ohne es zu leben.»

Dass *Lo and Behold* auf visueller Ebene eher behäbig wirkt, dürfte wesentlich damit zu tun haben, dass es nicht eben einfach ist, für das abstrakte Thema «Internet» sinnstiftende Bilder

zu finden. Ohnehin verlässt sich Herzog lieber auf die Kraft dessen, was im Dialog entsteht. Dabei zieht er die Methode des Gesprächs derjenigen des Interviews vor: «Ich bin kein Journalist, der einen Katalog von Fragen hat. Ich führe Gespräche.» Selbst auf Vorabinterviews verzichtete er, was ihm beim Dreh den Raum für eine gewisse Unerbittlichkeit, aber auch Intensität und Dringlichkeit eröffnete. Dass dies auch zum Abbruch einer Unterhaltung führen kann, nimmt Herzog in Kauf – wie im Fall der internetsüchtigen Jugendlichen, die noch nicht bereit ist, über ihre Krankheit zu reden. Am Ende ist wohl – für sich genommen – keiner der in *Lo and Behold* angesprochenen Aspekte wirklich neu. Dennoch bildet ihre Zusammenführung in ein und demselben Film den lohnenswerten Versuch, das uferlose Grossthema Internet in seiner schillernden Komplexität zu durchmessen.

Philipp Brunner

Buch ↓

Filme als politische Einmischungen



Wolfgang Staudte

... nachdenken, warum das alles so ist



Alf Gerlach, Uschi Schmidt-Lenhard (Hg.): Wolfgang Staudte. «...nachdenken, warum das alles so ist». Marburg, Schüren Verlag, 2017, 224 S., Fr. 32,40, € 24,90

Als die Unterzeichner des Oberhausener Manifests vor 55 Jahren ihre Attacke auf «Papas Kino» formulierten, ignorierten sie, dass sie von einigen der Väter durchaus etwas hätten lernen können, zumal von Wolfgang Staudte, der sich mit seinen frühen Nachkriegsfilmen *Die Mörder sind unter uns*, *Rotation* und *Der Untertan* (allesamt für die ostdeutsche DEFA gedreht) als konsequenter Kritiker deutscher Zustände einen Namen gemacht hatte. Lange galt ausgemacht, dass er später in der Bundesrepublik Kompromisse eingehen musste und am Ende überwiegend anonyme TV-Serienware ablieferte. Auch wenn

dem mehrere Bücher über ihn gegensteuerten, zudem Veröffentlichungen seiner weniger bekannten Filme ein differenzierteres Bild ermöglichen, haben sich bestimmte Auffassungen doch verfestigt. Insofern kann man über jede Publikation, die Neues über ihn zu sagen hat, nur dankbar sein.

Diese ist aus einer Veranstaltung hervorgegangen, die 2014 anlässlich des 30. Todestags von Staudte in seiner Geburtsstadt Saarbrücken stattfand. Mitveranstalter war das Saarländische Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie; die «neuen Perspektiven» (Einleitung) sind solche, die auf sozialpsychologische Zusammenhänge abzielen – fünf der acht Autoren sind Psychoanalytiker. Bei drei der fünf Filmanalysen, die den ersten Teil des Bands ausmachen, handelt es sich um Vorträge der Veranstaltung beziehungsweise um Nachdrucke. Hier liegt der Schwerpunkt auf den drei eingangs genannten Filmen, es geht um den «autoritären Charakter in *Der Untertan*» und um die «ausgedehnte Wesensverwandtschaft Staudtes mit Heinrich Mann» und darum, «dass die satirische Überzeichnung nicht vor, sondern durch die Kamera stattfindet». Das wird mit einigen Fotogrammen aus den Filmen eindrucksvoll belegt, andererseits wiederholen sich bestimmte Gedankengänge in allen drei Texten. Erkenntnisreicher sind deshalb der Aufsatz zu *Rosen für den Staatsanwalt*, der aufbauend auf dem Konzept von Übertragung und Gegenübertragung eine schlüssige Analyse der Figuren liefert, und derjenige über die «Tatort»-Folge *Tote brauchen keine Wohnung*, der jenseits der manifesten Ebene (der sozialen Ungerechtigkeiten) eine zweite (mit dem Thema des ungeliebten Kindes) hervorhebt. Informativ auch der Text zu Staudtes Synchronarbeiten für drei Filme von Stanley Kubrick.

Der zweite Teil des Bands enthält zwei Interviews, eines mit dem Filmemacher Malte Ludin, der Staudte in einer Fernsehsendung und einem Buch würdigte (und über diese Beschäftigung auch zur Aufarbeitung seiner eigenen Familiengeschichte mit *Zwei oder drei Dinge, die ich von ihm weiss kam*), zum anderen die Abschrift eines Rundfunkinterviews von 1979, in dem Staudte frei von der Leber weg spricht (was aber kein Grund ist, falsche Schreibweisen stehenzulassen, so dürfte mit Friedrich Gnast der proletarische Darsteller Friedrich Gnass gemeint sein).

Der abschliessende Teil ist mit «Würdigungen» betitelt und enthält ausschliesslich Nachdrucke, Nachrufe von Wolfram Schütte und Helma Sanders-Brahms, fünf Texte von Ralf Schenk (besonders informativ der zur

abgebrochenen «Mutter Courage»-Verfilmung), die ebenso wie die dreizehn «Erinnerungen» zuerst in der Zeitschrift «film-dienst» erschienen sind.

Trotz einer Reihe von Passagen, die man mit Erkenntnisgewinn liest, hinterlässt der Band den Eindruck eines etwas beliebigen, übereilt zusammengefügtens Sammelsuriums.

Frank Arnold

The Big Sleep

Werner Nekes

29. 4. 1944 – 22. 1. 2017

«Schon seit zwanzig Jahren arbeitet Nekes an der Erweiterung der Bildsprache. So ist sein bisheriges Werk ein vom Durchhaltewillen geprägter Versuch, die literarische Sprachfunktion des Films durch eine genuin visuelle zu ersetzen. (...) *Ullisses* (1980/82) ist eine Offenbarung. (...) Die Auseinandersetzung mit Joyce findet auf der methodischen Ebene statt: die Joyce'sche Methode der Spracharbeit setzt Nekes reflektierend auf den Film um. Nekes, der Erfinder, gebärdet sich als Zauberer und verführt uns auf die Reise einer filmtechnischen und kinomythischen Odyssee: ans Licht.»

Thomas Imbach in *Filmbulletin* 5.1986



American Honey (2016) Regie: Andrea Arnold

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

Herausgeberin
Stiftung Filmbulletin

Verlag
Stefanie Arnold

Redaktion
Tereza Fischer, Josef Stutzer

Inseratverwaltung,
Marketing
Stefanie Arnold, Aisling Ehrismann
+41 52 550 05 56
insetate@filmbulletin.ch

Korrektur
Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung
Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali,
Mirko Leuenberger, Zürich
mit Kevin Casado

Druck, Ausrüstung, Versand
galledia ag, Berneck

Mitarbeiter/innen dieser Nummer
Natalie Böhler, Simon Spiegel, Dennis Vetter,
Morticia Zschiesche, Uwe Lützen, Philipp
Brunner, Michael Pekler, Philipp Stadelmaier,
Oswald Iten, Dominic Schmid, Doris Senn, Till
Brockmann, Thomas Binotto, Johannes Binotto,
Lukas Foerster, Erwin Schaar, Frank Arnold,
Stephan Ahrens, Kristina Köhler

Titelbild
Michael Shannon in My Son, My Son, What
Have Ye Done (2009), Regie: Werner Herzog

Fotos
Wir bedanken uns bei: Cinémathèque suisse,
Distribution, Lausanne; Cinémathèque suisse,
Photothèque, Penthaz; Cinémathèque suisse,
Dokumentationsstelle Zürich, DCM Film
Distribution, Elite Film, Filmcoopi Zürich,
Frenetic Films, Look-Now Filmverleih, trigon-
film, Universal International Pictures, Xenix
Filmdistribution, Zürich; Fugu Filmverleih,
Salzgeber & Co Medien, Studiocanal, Berlin;
Norddeutscher Rundfunk NDR, Hamburg;
Mars Distribution, Paris; Camino Filmverleih,
Stuttgart; Moviestillsdb.com

Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag, Marburg
www.schuere-verlag.de

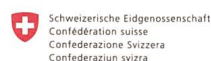
Kontoverbindungen
PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

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

© 2017 Filmbulletin
59. Jahrgang
Heft Nummer 361 / März 2017 / Nr. 2
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:



Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

47°22'23.4" N 8°31'25.3" O
und andere Orte

Institute of Incoherent Cinematography (IOIC), Zürich

In seinem gleichnamigen Film von 1904 schickt Georges Méliès eine Gruppe Wissenschaftler auf eine «Reise durchs Unmögliche». Mit Fernrohr und Landkarte ziehen der Ingenieur Mabouloff und seine Kollegen von der «Société de Géographie Incohérente» durch die Alpen, zur Sonne und durch bizarre Unterwasserwelten. Alles, was sie antreffen, vermessen und bestaunen sie neugierig.

Was für die Wissenschaftler aus Méliès' Film die Landschaft, ist für Pablo Assandri und Martin Boyer die Filmgeschichte. 2011 haben sie das Institute of Incoherent Cinematography gegründet, eine Plattform, die Stummfilme mit zeitgenössischer Livevertonung an wechselnden Orten zeigt. Der Name ist nicht zufällig an Méliès' Forschergruppe angelehnt: «Institut», das unterstreicht den seriösen, forschenden Grundzug des Projekts, «Inkohärenz» steht für die Freude am Experimentieren, am Risiko und Abenteuer.

In einem Keller der Zürcher Hausbesetzerzene hat es vor gut sieben Jahren angefangen: Im dortigen Filmclub zeigten Pablo und Martin nächtelang Filme am Stück. Aus dem cinephilen Liebhaberprojekt entstand der Stummfilmmarathon, ein mehrtägiges Festival, bei dem durchgehend von sechs Uhr abends bis sechs Uhr morgens Stummfilme zu einem Thema – wie «Weiblichkeit», «Abenteuer» oder «Liebe» – zu sehen sind. Die Zuschauer können kommen und gehen, wie es ihnen beliebt, zwischen den Filmen etwas essen und bleiben, bis die Augen zufallen. Die Veranstaltung hat nicht mehr viel mit einem klassischen Kinobesuch zu tun; sie präsentiert sich als Mischung aus Filmfestival, Konzert und Happening. Das ist durchaus so gewollt, sagt Pablo Assandri. Ziel sei es ja gerade, ein

Publikum anzusprechen, das sich sonst nicht für Stummfilme interessierte. Das Konzept geht auf; jedes Jahr besuchen acht- bis neunhundert Zuschauer den Stummfilmmarathon.

Markenzeichen des IOIC sind die sorgfältig zusammengestellten Filmprogramme mit einem Hang fürs Entlegene, Kuriose und Überraschende; wichtig ist zudem, für jeden Film die «passenden» Musiker zu finden. Sie sollen den Film in Klangfarbe, Dynamik und Stimmung unterstützen – oder auch gezielt herausfordern. Über die Jahre hat das IOIC mit über 400 Musikern zusammengearbeitet, darunter Künstlerinnen wie Tim & Puma Mimi oder Evelinn Trouble. Besonders spannend findet Pablo, Musiker anzufragen, die noch gar keine Erfahrung mit Stummfilmen haben. Solche Konstellationen des «ersten Mals» steigern den Zauber der Improvisation; dann, so Pablo, passiere häufig etwas Neues.

Mit ihrer Vorliebe für experimentelle Versuchsanordnungen müssen die Macher des IOIC häufig selbst Improvisationskünstler sein – etwa was die Filmtechnik und die Beschaffung der Filmkopien angeht. Je nach technischen Möglichkeiten wird mal eine seltene 16-mm-Filmkopie auf einem historischen Filmprojektor vorgeführt; mal geht es nicht anders, als den Stummfilm per Beamer von DVD zu projizieren. «Uns hätte es ohne den Digitalisierungsschub nicht gegeben», gibt Pablo Assandri zu bedenken.

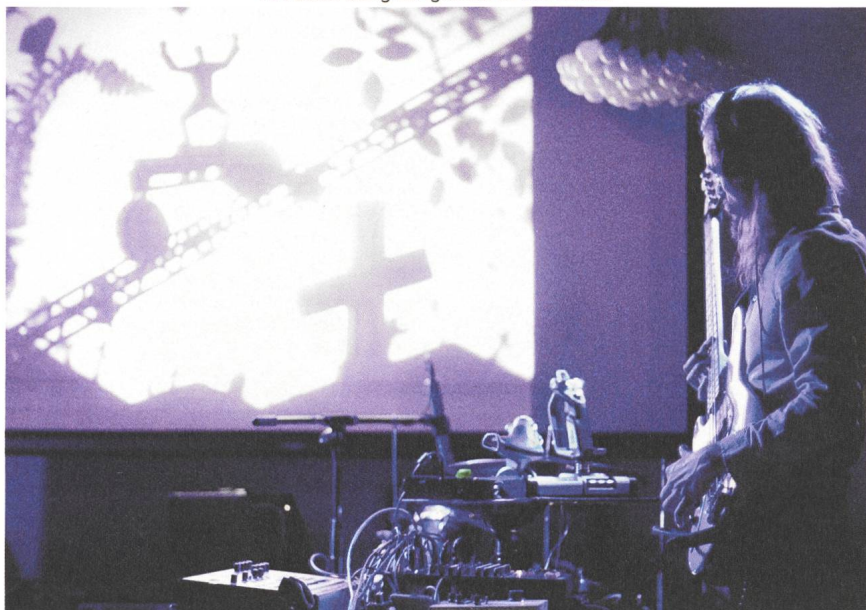
Seit ein paar Jahren hat das IOIC einen festen Sitz in Zürich: Das «Institut», im Dachgeschoss einer Remise an der Elisabethenstrasse, bietet mit seinen fünfundzwanzig Kinosesseln und fünfzehn Klappstühlen einen Kinoraum für experimentelle Filmvorführungen mit Jazzkonzerten oder Tanzperformances.

Doch das eigentliche Prinzip des IOIC bleibt das Vagabundieren – wer das Filmprogramm verfolgen möchte, muss sich in Bewegung setzen. Häufig ist das IOIC an etablierten Kino- und Kunstorten wie dem Filmpodium Zürich, dem Kunstraum Walcheturm oder dem Filmfestival Locarno zu Gast; mitunter gerät man durch die Filmvorführungen aber auch an ungewöhnliche Kino-Orte: in ein Restaurant, eine Badi, ein Pornokino.

Alle paar Jahre unternimmt das IOIC selbst eine grössere Reise. 2012 und 2014 tourte das Team mit einem Stummfilmprogramm durch China. Die nächste Reise soll nach Afrika führen: In den 1920er-Jahren flog der Schweizer Luftfahrtpionier Walter Mittelholzer von Zürich nach Kapstadt und dokumentierte seine Reise in Filmaufnahmen. Für 2018 plant das IOIC ein Reenactment dieser Reise, auch als kritischen Beitrag zur Geschichte der «kolonialen Schweiz»: Mit einem Wasserflugzeug – Musiker, Filmtechnik und Filme an Bord – soll die Flugroute in umgekehrter Richtung abgeflogen werden, um Mittelholzers Filme an verschiedenen Stationen aufzuführen, live vertont durch Musiker aus der Schweiz und aus Afrika. Verwegen, fast schon wahnwitzig mutet das Projekt an – aber genau das ist es ja, was das IOIC mit Méliès verbindet: die Vision, dass das Kino «Reisen durchs Unmögliche» möglich machen kann. Kristina Köhler

→ www.ioic.ch

Art Basel Hong Kong: Auftritt mit Toktek



«EIN 'FIGHT CLUB' AUS
DEM HIER UND JETZT»

Blickpunkt:Film

67^{te} Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Panorama

«WILD, DYNAMISCH,
EMOTIONAL!»

Filmstarts.de

TIGER GIRL

AB 6. APRIL IM KINO

RIFFRAFF

BOURBAKI



SCHWEIZER
FILMPREIS
2017

NOMINATION
BESTER DARSTELLER

EIN FILM VON JANN PREUSS
MIT URS JUCKER UND LILIANE AMUAT



DER FROSCH

LADIG
FILM

VINCA-FILM

AB 23. MÄRZ 2017 IM KINO

RIFFRAFF

BOURBAKI

