Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 59 (2017)
Heft: 362

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: 07.08.2025

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

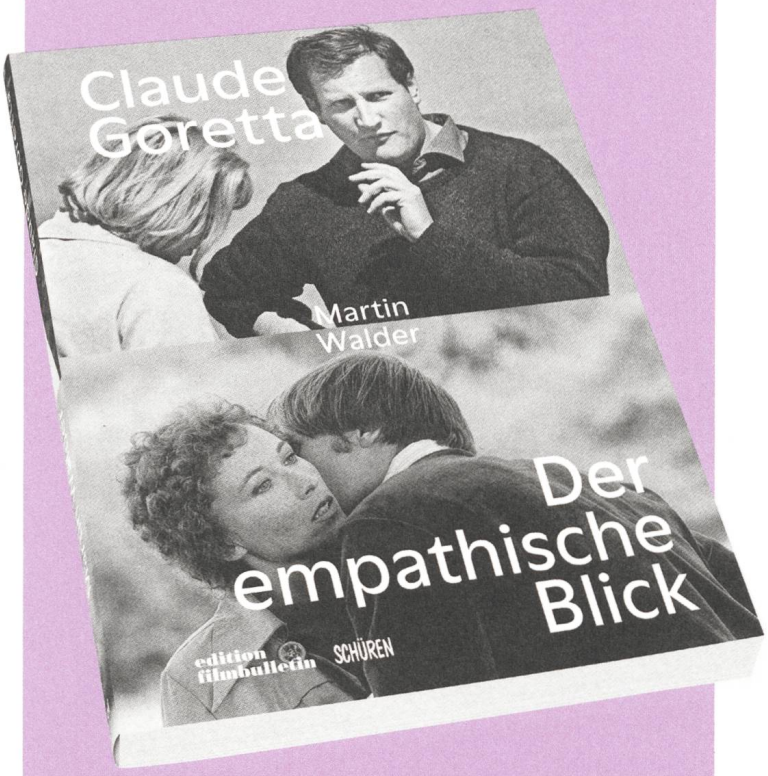
Fr. 10.– € 8.–
9 770257 785005 03

№ 3 / 2017
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film
und Kino

Erinnerungen in der Gegenwart Raoul Peck S. 6



Claude Goretta steht prominent für den Aufbruch des Schweizer Films nach 1960, ob im Fernsehen oder auf der Kinoleinwand, ob dokumentarisch oder fiktional: Martin Walder entdeckt das Œuvre des Genfers, der den Sehnsüchten und der folie der kleinen Leute nachspürt, in seiner ganzen Vielfalt.

Martin Walder: *Claude Goretta – Der empathische Blick*
240 Seiten, 145 Abbildungen, 16×21.5 cm, ISBN 978-3-89472-975-2

Edition Filmbulletin im Schüren Verlag
www.filmbulletin.ch – www.schueren-verlag.de

edition filmbulletin

Buchvernissage mit Filmvorführung

Le jour des noces von Claude Goretta

Schweiz/Frankreich/Belgien 1970, 71 Min, Farbe, 16 mm, F/e

Claude Gorettas Frühwerk ist «eine echte Entdeckung und während so ziemlich seiner ganzen, zügigen Laufzeit von 71 Minuten ein absolutes Vergnügen. Frei nach einer Novelle von Guy de Maupassant folgt der Film einer Städterfamilie, die einen Ausflug zu einem Landgasthof unternimmt und dort auf eine ausgelassene, aber dysfunktionale mittelständische Hochzeitsgesellschaft trifft.» (Neil Young, jigsawlounge.co.uk)

Einführung durch Martin Walder

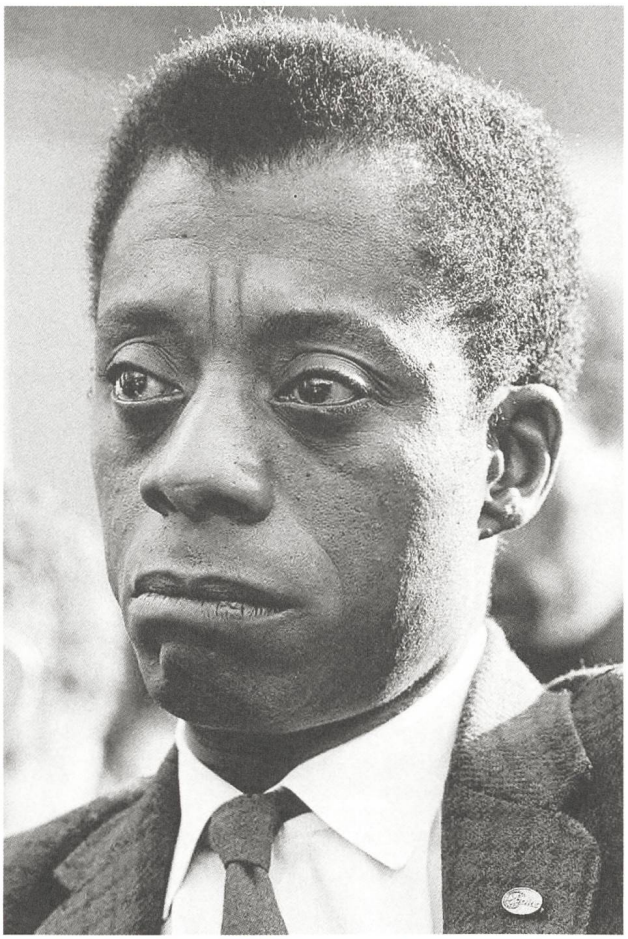
Dienstag, 16. Mai 2017, 18.15 im Filmpodium Zürich

Le jour des noces (1970) Claude Goretta

Martha (1974) Regie: Rainer Werner Fassbinder, Kamera: Michael Ballhaus, mit Margit Carstensen und Karlheinz Böhm

«Die beiden drehen sich, die Kamera umkreist sie, und dann kommt der Vertigo-Effekt hinzu. Die Kamera macht aufmerksam auf eine dramaturgisch wichtige Stelle: Hier ist etwas passiert, genau an diesem Punkt.»

Michael Ballhaus (1935–2017) in Filmbulletin 2.1990



I Am Not Your Negro (2016) Regie: Raoul Peck (James Baldwin)

Erinnerungen in der Gegenwart

S. 6–13 Essay
von Lukas Foerster

Raoul Peck

«Das ist die Geschichte meines Lebens.»

S. 13–14 Gespräch
von Mariama Balde

Gespräch mit Raoul Peck

Kritiken

S. 27
I Am Not Your Negro
von Raoul Peck
Philipp Brunner

S. 28
Le jeune Karl Marx
von Raoul Peck
Stefan Volk

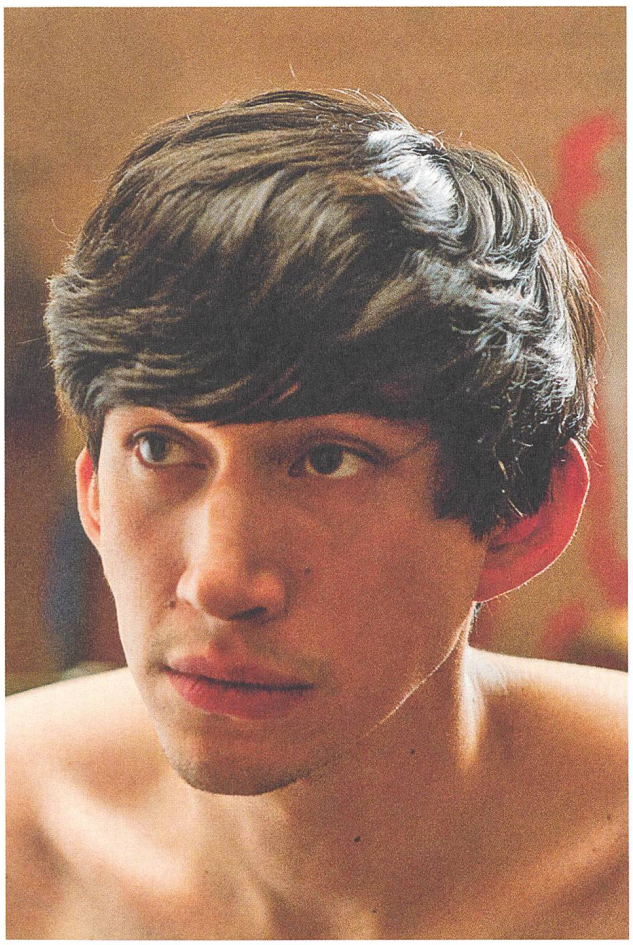
S. 30
Victoria
von Justine Triet
Vincent
von Christophe Van Rompaey
Philipp Stadelmaier

S. 33
Beuys
von Andres Veiel
Erwin Schaar

S. 35
Une vie ailleurs
von Olivier Peyon
Lukas Stern

S. 36
Clash / Eshtebek
von Mohamed Diab
Tereza Fischer

S. 39
The Handmaiden / Ah-ga-ssi
von Park Chan-wook
Till Brockmann



Girls (2012) von Lena Dunham mit Adam Driver

Frühreife und Spätzünder

S. 50–57 Essay
von Selina Hangartner und Marian Petraitis

Zur Entwicklung des Coming-of-Age-Films

Rubriken

S. 5 Editorial
In der Warteschlaufe
Stefanie Arnold

S. 15 Der Spoiler
Der Gorilla in unserer Mitte
Simon Spiegel

S. 16 Close-up
Hinter Kopf
Johannes Binotto

S. 18 Zeitzeichen
Der Geist des Posthumanismus
Dominic Schmid

S. 20 Flashback
Ein letzter Farbfilm
Lukas Stern

S. 22 Festival
Future Imperfect. Science – Fiction – Film
Michael Ranze

S. 24 Fade in/out
Was lange währt ...
Uwe Lützen

S. 42 Graphic Novel
Lebenslinien
Gerhard Midding

S. 44 Animation
Brickfilm meets Tex Avery
Oswald Iten

S. 46 Ausstellung
Sous l'influence de Claude, Vincent, Paul ... et les autres
Tereza Fischer

S. 48 In Serie
Noch mal von vorn
Johannes Binotto

S. 58 Kurz belichtet
3 DVDs, 6 Bücher

S. 64 Geschichten vom Kino
Vom Kinosessel
Kristina Köhler

Anzeige

CATHERINE DENEUVE & FRANÇOISE DORLÉAC

16. Mai bis 30. Juni 2017, im Filmpodium Zürich

Anzeige

expand the experience

FILMEXPLORER

Martina Parenti & Massimo D'Anolfi | Spira mirabilis
Reviews Interviews IT

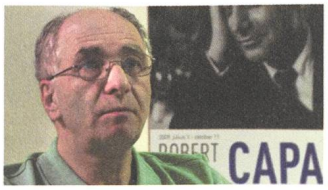
Manifesto
Reviews EN

Your Name
Tips FR

La mort de Louis XIV | Albert Serra
Reviews Interviews FR

White Sun
Tips EN

Apprentice
Tips EN



Klaus Rózsa | Staatenlos
Interviews DE

Kuosmanen & Haji | The Other Side of Hope
Reviews Interviews EN

WWW.FILMEXPLORER.CH

In der Warteschlaufe

«Als Jugendlicher befindet man sich in einer Art Warteschlaufe: Man wartet darauf, endlich erwachsen zu sein», sagte kürzlich ein Teilnehmer an einer Radiodiskussion. Vergangene Woche fielen mir die Tagebücher wieder in die Hände, die ich als Jugendliche geschrieben hatte. Die Frage ist darin allgegenwärtig: Was für eine Frau werde ich einmal sein, wenn ich erwachsen bin?

Wann ist man erwachsen? Welche Erfahrungen sind es, die uns zu «Erwachsenen» machen? Gibt es diese Schwelle in unserer von flexiblen Lebensentwürfen geprägten Zeit überhaupt noch? In ihrem Essay «Frühreife und Spätzünder» analysieren *Selina Hangartner* und *Marian Petraitis* die Coming-of-Age-Geschichten des Gegenwartskinos. Sie zeigen, dass filmische Erzählungen vom Erwachsenwerden heute auch von Menschen handeln können, die das Teenageralter längst hinter sich gelassen haben.

Vielleicht ist Erwachsensein heute also kein klar abgrenzbarer Zustand mehr, sondern ein lebenslanger Prozess. Und doch geschieht es irgendwann einmal: Die Frage «Wie werde ich einmal sein» weicht der Behauptung «So bin ich». Wie viel Ideologie steckt in diesen Bildern, die wir uns von uns selbst machen? Und wie viel Kino steckt darin?

«Kino ist der Vektor von Codes, Lebensweisen, Konsumgewohnheiten und gar Ideologien», sagt Raoul Peck im Interview mit *Mariama Balde*. Der in Haiti und im Kongo aufgewachsene Regisseur versteht sich als engagierter Filmemacher, er will mit seinen Filmen Türen öffnen und Kämpfe austragen. Seine beiden aktuellen Filme – I Am Not Your Negro über den Schriftsteller James Baldwin und Le jeune Karl Marx – widmen sich zwei sehr einflussreichen, politisch denkenden und handelnden Männern. Dennoch sind es – sowohl formal als auch inhaltlich – sehr unterschiedliche Filme geworden. Diese stilistische Breite ist typisch für das Werk des Regisseurs, wie *Lukas Foerster* in seinem Essay zeigt.

Die Vielfalt des Kinos zu feiern und durch genaues Schauen und Nachdenken ein vertieftes Verständnis von Filmen – und vielleicht auch von uns selbst – zu ermöglichen: Dafür steht Filmbulletin nun schon seit 59 Jahren. Ich freue mich, als neue Verlagsleiterin zum Gelingen dieser Filmzeitschrift beizutragen.

Stefanie Arnold

American Honey (2016) Regie: Andrea Arnold

Lumumba (2000)

Erinnerungen in der Gegenwart

Lukas Foerster

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

Raoul Peck

I Am Not Your Negro (2016) Two Minute Warning, © Spider Martin, 1965

Gleich zwei Filme des haitianischen Regisseurs kommen zurzeit ins Kino. Und sie könnten nicht unterschiedlicher sein. Nicht nur deshalb lohnt es sich, Pecks Werk zu entdecken: postkolonialgesellschaftskritisch, teilweise von radikaler Ästhetik, aber durchaus auch formal opportunistisch – immer mit dem Ziel, ganz unterschiedliche Publika zu erreichen und politische und historische Konflikte in einen internationalistischen Zusammenhang zu stellen.

Patrice Lumumba war erst 34 Jahre alt, als er 1960 zum ersten Ministerpräsidenten der gerade im Zug der antikolonialen Kämpfe gegründeten Demokratischen Republik Kongo gewählt wurde. Der ehemaligen Kolonialmacht Belgien und auch deren amerikanischem Verbündeten war der ehrgeizige Idealist, der panafrikanischer Selbstorganisation das Wort redete und mit den alten Eliten möglichst komplett brechen wollte, von Anfang an suspekt. Bereits nach wenigen Monaten zog er in regierungsinternen Machtkämpfen den Kürzeren, er wurde inhaftiert und im Januar 1961, inzwischen 35 Jahre alt, von Söldnern hingerichtet. Ein paar Jahre später putschte sich sein einstiger Verbündeter und späterer Kontrahent Joseph Mobutu an die Macht und regierte das Land anschliessend jahrzehntelang mit eiserner Faust.

«Ein Prophet sagt die Zukunft voraus. Aber diese Zukunft ist mit dem Propheten gestorben.» So spricht am Anfang von Lumumba: La mort du prophète, einem dokumentarischen Essayfilm Raoul Pecks aus dem Jahr 1990, eine jener tiefen, dabei aber stets eher nachdenklich-kontemplativen als mystifizierend-raunenden Voice-over-Stimmen, die im Werk des haitianischen Regisseurs wieder und wieder auftauchen und die über die Jahre fast zu einer Art auditiver Signatur geworden sind. Das ist, was Peck an Lumumba fasziniert: dass da eine einzelne Biografie und auch ein einzelner – auf fragile Art fotogener – Körper sowohl für die Hoffnungen und Utopien der postkolonialistischen Aufbruchsphase als auch für deren

Lumumba (2000) Eriq Ebouaney als Lumumba und Alex Descas als Mobutu

rasche und weitgehende Enttäuschung einzustehen vermag. Lumumba ist für Peck keine historische Figur unter vielen, sondern eine Chiffre für eine unmögliche Zukunft, der es höchstens im und durch das Kino gelingen kann, ihren eigenen Tod zu überleben.

Kosmopolit seit der Jugend

Lumumba: La mort du prophète ist nicht nur der wahrscheinlich beste Film Pecks, sondern auch der perfekte Einstieg in sein Werk, weil er gleichzeitig eine biografische und eine künstlerische Standortbestimmung darstellt; in beider Hinsicht geht es um Nachzeitigkeit und um alles, was aus ihr folgt. Die autobiografische Pointe des Films besteht darin, dass Peck selbst einen grossen Teil seiner Jugend im Kongo verbracht hat. Die haitianische Heimat hatte er bereits im Alter von acht Jahren verlassen. Seine Familie wanderte 1962 in den Kongo aus, der Vater arbeitete dort bereits etwas länger für die Unesco, die Mutter für die Stadtverwaltung von Kinshasa (damals: Leopoldville). Das heisst, dass Peck um ein Haar selbst direkt in Kontakt mit der Geschichte gekommen wäre, die er in Lumumba: La mort du prophète im Modus der melancholischen Introspektion wiederkehren lässt. Aber eben nur um ein Haar. Als der junge Raoul im Kongo ankommt, ist Lumumba bereits tot, die Hoffnung auf eine umfassende Demokratisierung bereits weitgehend dahin. Für den politisch ambitionierten Künstler Peck bleibt nur eine Option: die Erinnerung – und damit die Geschichte selbst – in der Gegenwart wachzuhalten.

Raoul Peck war schon in seiner Jugend ein Kosmopolit, Teile seiner schulischen Ausbildung absolvierte er in Frankreich und in den USA. Von 1982 bis 1988 studierte er an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin (dffb) Film – und besuchte parallel, wie er unlängst in einem Interview mit der «taz» erzählte, an der Freien Universität Kurse zu Marx' «Kapital». Auch seinen ersten Langfilm, Haitian Corner, ein Drama über einen haitianischen Exilanten, der in New York seinen ehemaligen Folterer zur Rechenschaft stellen möchte; mithin eine weitere Studie über Nachzeitigkeit, konnte er noch im Rahmen seines Studiums auf die Beine stellen; als ein Nachfolgeprojekt über den Mord an einem Asylbewerber von den Gremien abgewiesen wurde, kehrte er Deutschland den Rücken. Heute lebt er abwechselnd in Paris, New Jersey und Port-au-Prince.

Die Zeit in Berlin ist auch deshalb erwähnenswert, weil die dffb ihrerseits über eine wechselvolle Geschichte verfügt. Die Filmschule war in den Achtzigern noch weit entfernt vom streng durchgetakteten, eng mit dem deutschen Filmfördersystem und den Fernsehanstalten kooperierenden Ausbildungsbetrieb, der sie heute noch immer nicht ganz ist (aber zumindest dem Selbstverständnis der Direktion nach sein sollte). Ausserdem herrschte damals an der Schule eine Art Aufbruchstimmung, die weniger mit der

Meurtre à Pacot (2014)

Leitung und den Lehrkräften als mit den Studierenden zu tun hatte: Nachdem die dffb in den siebziger Jahren eine Phase der unbedingten, bisweilen beengend dogmatischen Politisierung durchgemacht hatte, rückte in den Achtzigern eine neue Generation von Studentinnen und Studenten nach, die kein Interesse an gutgemeinten Dokumentationen über die Möglichkeiten des Arbeitskampfs in mittelständigen Betrieben mehr hatte; stattdessen suchte sie Anschluss an die internationalen Kinoavantgarden oder auch an die blühenden Subkulturen Westberlins.

Durchdrungen vom postkolonial-gesellschaftskritischen Furor

Peck ist das beste Beispiel dafür, dass das «Modell des bohemistisch-künstlerisch-intellektuellen Filmemachers» (kolik.film), das damals in der dffb ein paar Jahre lang zumindest toleriert wurde (und das massgeblich dafür verantwortlich war, dass ein wenig später drei dffb-Absolventen die sogenannte Berliner Schule begründeten), nicht mit einem Abschied von der Politik oder gar einem Rückzug ins Private verwechselt werden sollte. Pecks Studentenfilme sind durchdrungen von einem postkolonial-gesellschaftskritischen Furor. Aber gleichzeitig ist in ihnen eine stilistische Lebendigkeit und formale Experimentierfreude spürbar, die erst politische Theorie in radikale Ästhetik verwandelt.

Die von Peck massgeblich mitverantwortete Kollektivarbeit Der Innensenator steht gewissermassen hinter uns (1983), ein kurzer Agitpropfilm über eine Demonstration neurechter Gruppierungen in Westberlin, evoziert fast automatisch auch die diversen «identitären» Gruppierungen der europäischen Gegenwart und enthält ausserdem erstaunliche Aufnahmen aus dem migrantisch geprägten Berliner Bezirk Kreuzberg. Pecks eigener Kurzfilm Merry Christmas Deutschland oder Vorlesung zur Geschichtstheorie II (1985) gehört zu den originellsten politischen dffb-Filmen seiner Zeit: eine Art kritische Stadtsinfonie, die Alltagsaufnahmen aus dem betongrauen Westberlin, Ausschnitte aus Fernseh- und Radiosendungen sowie lakonische, an Godard geschulte Texteinblendungen zu einer Collage der spätbundesrepublikanischen Paranoia zusammenfügt.

Die filmästhetische Energie, die in Arbeiten wie Merry Christmas Deutschland spürbar ist, prägt auch die Filme von Pecks künsterisch produktivster Werkphase in den frühen Neunzigern. Neben Lumumba: La mort du prophète sind in diesem Zusammenhang unbedingt zwei Filme zu nennen, in denen sich Peck mit seinem Geburtsland Haiti auseinandersetzt. Der dokumentarische Desounen: Dialogue with Death (1994) ist im Kern ein Rückkehrerfilm, eine Wiederbegegnung des Regisseurs mit dem Land, das er in der Kindheit verlassen und nachher nur noch sporadisch besucht hatte. Peck interessiert sich dabei weniger für die Städte als für abgelegene Landstriche,

L'homme sur les quais (1993)

in denen er eine Reihe von Menschen porträtiert, die über ihre Lebenswege und ihr Verhältnis zum Tod nachdenken.

Ein Film im Konjunktiv

Ein Jahr zuvor entstand der Spielfilm L'homme sur les quais, den man als eine Art Komplementärwerk zu Lumumba: La mort du prophète betrachten kann: Wo die dokumentarische Studie (auch) die Geschichte einer haitianischen Familie im Exil entwirft, erzählt der Spielfilm von einer anderen, fiktionalen Familie, die während der Duvalier-Diktatur (1957–1986) versucht, irgendwie über die Runden zu kommen. Gewissermassen ein Film im Konjunktiv: Was wäre uns passiert, wie hätte unser Leben ausgesehen, wenn wir das Land nicht verlassen hätten? Pecks Alter Ego wäre dann die zehnjährige Sarah, die Hauptfigur des Films. Dem Mädchen mit dem schmalen, ausgesprochen charismatischen Gesicht gelingt es, zu dem Schrecken um sie herum eine gewisse Distanz zu bewahren: Sie blickt die Welt stumm, mit grossen Augen an, ohne ihr ganz anzugehören. Sie selbst bleibt unlesbar, als ginge ihr ganzes Wesen in der Wahrnehmung, in der Zeugenschaft auf.

L'homme sur les quais entzieht sich konsequent den Erwartungen, die man an einen Historienfilm über ein nationales Trauma stellt. Duvalier zum Beispiel bleibt unsichtbar, und selbst seine Schergen tauchen nur gelegentlich im Bild auf. Anstatt den Bildraum mit reinszenierter Vergangenheit zu füllen, geht es eher um eine Form der Entleerung: Die Wunden der Geschichte erkennt man gerade an den Menschen, Dingen und Orten, die nicht mehr sind, an Abwesenheiten, die oft nicht einmal ohne weiteres benannt werden können. Als eine Art Gegenmodell zum leidenden Volkskörper, den zahllose andere Historienfilme konstruieren, entwirft Peck eine hochgradig prekäre Gemeinschaft von Aussenseitern, bestehend aus Sarah, ihrer Grossmutter und einem Onkel, der nach Folter und Vergewaltigung verrückt geworden ist und allein Militärparaden auf der Hauptstrasse veranstaltet.

Herausrücken aus dem Mainstream

Kaum einer der Filme, die Peck seit Mitte der Neunziger gedreht hat, schliesst in vollem Umfang an die melancholische Poesie von Desounen oder an den ästhetisch-historiografischen Eigensinn von L'homme sur les quais an. Wenn Peck mit seinen neueren Filmen zum Teil sehr dezidiert an den filmsprachlichen Mainstream heranrückt, so dürfte das vor allem taktische Gründe haben. Das 2000 nachgelieferte Biopic Lumumba zum Beispiel ist einerseits ein fast schon überflüssiges Projekt, weil er dem älteren dokumentarischen Werk, das er teilweise eins zu eins nachzubauen versucht, kaum etwas hinzufügen kann; andererseits aber darf man davon ausgehen, dass diese

Haitian Corner (1987)

multinationale Koproduktion, die mit Alex Descas als Mobutu immerhin einen veritablen Besetzungscoup landen konnte, ein um ein Vielfaches grösseres Publikum erreicht hat als La mort du prophète. Ein ähnliches werkinternes doku-fiktionales Double Feature stellen, nebenbei bemerkt, Assistance mortelle (2013) und Meurtre à Pacot (2014) dar. Zwei Filme über das haitianische Erdbeben von 2010, einer eine dokumentarische Anklage gegen die Mechanismen der internationalen Entwicklungshilfe, der andere ein abgründiges Psychodrama, das die physische Verwüstung des Inselstaats um einen Klassenkonflikt und ein erotisches Minenfeld erweitert.

Der nach wie vor vielbeschäftigte Regisseur dreht inzwischen, man darf annehmen sehr bewusst, unterschiedliche Filme für unterschiedliche mediale Kanäle und damit auch für unterschiedliche Zielgruppen. In einer medialen Landschaft, die eine Vielzahl meist kleiner, sich gegenseitig oft kaum noch wahrnehmender Teilöffentlichkeiten hervorgebracht hat, bleibt einem Regisseur, der sich einer politisch-aufklärerischen Mission verpflichtet fühlt, wohl kaum etwas anderes übrig. Daraus folgt aber eben auch, dass man Pecks neustem Werk Le jeune Karl Marx und in geringerem Ausmass auch Meurtre à Pacot die (allerdings nicht allzu grosszügig bemessenen) europäischen Fördergelder, die in die Produktionen geflossen sind, durchaus ansieht; und analog ist kaum von der Hand zu weisen, dass sich der HBO-Spielfilm Sometimes in April (2005) und der letztjährige Erfolgsfilm I Am Not Your Negro an den stilistischen Konventionen des US-amerikanischen Fernsehmarkts orientieren. Man kann sich, das sollte nicht verschwiegen werden, durchaus wünschen, dass Peck in Zukunft wenigstens gelegentlich zu jenem persönlicheren, nachdenklicheren Filmschaffen zurückfinden wird, das sein Werk bis 1994 prägte.

Ein grosses internationalistisches Werk

Aber gleichzeitig bleibt festzuhalten, dass auch die formal konventionelleren Filme der letzten zwei Jahrzehnte keine politischen Kompromisse eingehen. Und dass sie in ihrer Gesamtheit eines der letzten grossen internationalistischen Werke im Gegenwartskino darstellen. Denn das vielleicht Erstaunlichste an Pecks Filmschaffen ist dessen thematische und geografische Spannbreite. Er hat nicht nur Filme über sein Geburtsland Haiti und seine temporären Wahlheimatländer Kongo und Deutschland gedreht, sondern auch Filme über Rassismus in den USA (I Am Not Your Negro), über den Völkermord in Ruanda im Jahr 1994 (Sometimes in April) sowie über die Ausbildung einer neuen Generation der politischen Elite Frankreichs (L'école du pouvoir, 2009); und natürlich mit Le jeune Karl Marx ausserdem einen Film über die internationalistische Bewegung schlechthin, den Kommunismus.

Pecks Internationalismus sollte man nicht verwechseln mit dem, was manchmal «globalisiertes Kino» oder auch «Weltkino» genannt wird. Die

Lumumba (2000)

Differenz ist schon eine begriffliche: Globalisierung beschreibt einen Prozess ohne Subjekt, etwas, das die Welt überkommt wie eine Naturgewalt, Internationalismus benötigt dagegen, um wirkmächtig zu werden, konkrete politische oder in diesem Fall künsterische Anstrengungen. Wenn Peck sich in seinen Filmen ganz unterschiedlichen Regionen und inzwischen auch ganz unterschiedlichen historischen Epochen zuwendet, dann vollzieht er damit nicht einfach nur die Integrationsbewegungen einer global vernetzten Kulturszene nach, vielmehr besteht er darauf, dass die einzelnen politischen und historischen Konflikte, denen er sich widmet, tatsächlich in einem Zusammenhang stehen – und dass sie auch nur von diesem internationalistischen Zusammenhang her begriffen und durchgearbeitet werden können.

Zeigende Gesten in Plansequenzen

Mit einer solchen immer ein wenig – und ganz besonders im Fall von Ideenfilmen wie Le jeune Karl Marx und I Am Not Your Negro – zur Abstraktion und Verallgemeinerung neigenden Vorgehensweise schliesst Peck an die Tradition des historischen Dritten Kinos an, das in den sechziger und siebziger Jahren im Zuge der Dekolonisierungsbewegungen entstanden war. Freilich schliesst Peck an Vorgänger wie Glauber Rocha oder Pino Solanas eben nur unter der Bedingung der Nachzeitigkeit an. Das heisst: Pecks Filmschaffen bezieht sich nicht nur auf politische Kämpfe, die (zumindest zu einem grossen Teil) schon geschlagen waren, bevor es auf den Plan trat; es bezieht sich auch auf eine Form des politischen Kinos, das unwiderruflich historisch geworden ist, weil sowohl seine ideologischen als auch seine institutionellen Grundlagen nicht mehr ohne weiteres verfügbar sind.

Die internationalistische Synthese, die für die Protagonisten des Dritten Kinos noch eine Selbstverständlichkeit oder sogar eine Vorbedingung der eigenen filmischen Arbeit war, muss von Peck Film für Film neu erarbeitet werden. Vielleicht hat Pecks Vorliebe für die Plansequenz hier ihren Ursprung. Insbesondere in seinen fiktionalen Filmen finden sich immer wieder lange Einstellungen, die von einer agilen Kamera dynamisiert werden. Es geht dabei für gewöhnlich nicht darum, eine gegebene Bewegung nachzuzeichnen (oder gar darum, visuelle Opulenz auszustellen). Stattdessen stellt die Kamera in einer zeigenden Bewegung gedankliche Verbindungen her. In Sometimes in April wird der Übergang von der Rahmenhandlung – die die juristische Aufarbeitung des Genozids thematisiert – zur eigentlichen historischen Rekonstruktion durch eine Plansequenz markiert: Peck filmt zunächst ein Maisfeld, dann setzt sich die Kamera in Bewegung und fährt an zwei stillgelegten Bussen entlang auf eine Gruppe Paramilitärs zu, die sich auf das kurz bevorstehende grosse Morden vorbereiten. Die Natur weicht der Zivilisation, diese ihrerseits der Barbarei.

In L'homme sur les quais wiederum gleitet die Kamera während der Titelsequenz zunächst gemächlich an einer Hausfront entlang, vor der einige Menschen sitzen und sich mit diesem oder jenem beschäftigen; plötzlich aber erhebt sich der schwebende Blick in die Luft und nähert sich einem Fenster mit verschlossenen Läden, hinter denen sich, wie sich gleich darauf herausstellen wird, die junge Sarah ihre Privatwelt errichtet hat. Das scheint mir die entscheidende Geste des Films, wenn nicht des gesamten Werks Pecks zu sein: Die Kamera löst sich vom vorgefundenen Zusammenhang und transzendiert damit auch die Beschränkungen des menschlichen Sensoriums; statt, im Sinne André Bazins, aus einem offenen Fenster auf die sich selbst entbergende Welt hinauszublicken, wendet es sich dem zu, was gerade nicht sichtbar ist: den Blockaden und Leerstellen, die unsere nur scheinbar bildgesättigte Gegenwart offenbart, sobald man sich ihren Rändern oder gar ihrer historischen Bedingtheit zuwendet. ×

«Das ist die Geschichte meines Lebens.»

Gespräch mit Raoul Peck

Filmbulletin *Herr Peck, Ihre Filmografie ist die eines engagierten Filmemachers … Akzeptieren Sie diese Bezeichnung?*

Raoul Peck Ja, das ist die Geschichte meines Lebens. Ich habe relativ spät, mit knapp dreissig, das Filmstudium wiederaufgenommen, und es war schon da für mich sehr klar, dass ich nicht nur einfach Geschichten erzählen, sondern mit meinen Filmen Türen öffnen und Kämpfe austragen will. Engagement ist mir wichtig, sei es politisch, künstlerisch oder beides. Einen Film über Karl Marx oder James Baldwin zu machen, erlaubt mir, aufs Wesentliche zu kommen. Ich denke, die beiden geben uns Werkzeuge in die Hand, um unsere modernen Gesellschaften zu analysieren und sie zu verändern, wenn wir dies wirklich wollen.

Die Rechteinhaber am Werk von James Baldwin haben Ihnen jeden Zugang ermöglicht. Es muss schwierig gewesen sein, aus dieser Fülle den richtigen Zugang für den Film zu finden.

Das war eine grosse Verantwortung, gerade weil man sehr selten, eigentlich nie so viel Freiheiten bekommt. Meistens kriegt man mit Mühe und Not die Rechte für ein einzelnes Werk, und dann beginnt der Wettlauf gegen die Zeit. Wenn Sie nach zwei Jahren den Film nicht im Kasten haben, verlieren Sie die Rechte.

In diesem Fall, ab dem Moment, als ich Zugang zu Baldwins Werk in seiner ganzen Breite erhielt – einschliesslich dem, was nicht publiziert worden ist, etwa den familiären und persönlichen Briefen, hatte ich die Verantwortung, einen diesem Privileg angemessenen Film zu machen. Glücklicherweise habe ich vor mehr als dreissig Jahren begonnen, Baldwin zu lesen, und während dieser Zeit habe ich alles gelesen und wiedergelesen. Als ich von den Notizen zu «Remember this House» Kenntnis genommen habe, seinem nicht vollendeten Buch, worin er sich an seine ermordeten Freunde Medgar Evers, Martin Luther King Jr. und Malcolm X erinnert, war ich frappiert, wie darin die Spuren seines Gesamtwerks wiederzufinden sind. In der Tat, er hat mich nie verlassen.

In diesem unabgeschlossenen Manuskript, aus dem im Film Samuel L. Jackson liest, stellt Baldwin mehrmals die amerikanische Gesellschaft dem Hollywoodkino jener Epoche gegenüber, um daraus eine bittersüsse Analyse zu ziehen. Als Sie jung waren, haben Sie da die gleichen Filme gesehen?

Ja, absolut. Ich habe damals vor allem amerikanische Filme der grossen Studios gesehen. Das war damals, stärker noch als heute, das dominante Kino. Ob auf Haiti oder im Kongo, wo ich aufwuchs, waren wir von den Western mit John Wayne und Gary Cooper hingerissen.

Auch wenn ich nicht zur gleichen Zeit wie Baldwin gelebt habe, verstehe ich sein Identifizierungsproblem mit den meist weissen Helden nur zu gut. Er sagt es im Film: «Es ist ein Schock, wenn man mit sechs oder sieben Jahren beim Kampf von Gary Cooper gegen die Indianer sich auf die Seite von Cary Cooper stellt, aber dann entdeckt, dass man selbst eigentlich Indianer ist.» Er beschreibt, wie Hollywood das, was ein Massaker war, in eine Heldentat verwandelt hat, und analysiert, wie das Bild vom «Anderen» entsteht. Deshalb sage ich des Öftern, dass Kino nicht nur Unterhaltung ist. Es ist der Vektor von Codes, von Lebensweisen, von Konsumgewohnheiten und gar von Ideologien. Ich bin mit diesen Mythen aufgewachsen, also erkenne ich mich vollständig in der Ikonografie von Baldwin wieder. Wie er habe ich sozusagen nie meine eigene Geschichte auf der Leinwand gesehen. Es ist schwierig, Jahre danach davon zu reden, aber das Kind, das ich in Haiti war, hat sich sein Bild von Afrika aus Tarzanverfilmungen konstruiert.

Nicht nur, dass Baldwin den brutalen Rassismus analysiert, der in der Filmindustrie herrscht, er analysiert auch das sogenannte progressive Kino. Filme wie Guess Who's Coming to Dinner von 1967 zählen zu den Filmen dieses Typs, Filme, die optimistisch von der Fähigkeit der Amerikaner erzählen, den Rassismus eindämmen zu können. Auch wenn Guess Who's Coming to Dinner versucht, ein positives Bild der Schwarzen zu zeichnen, unterschwellig

sagt er doch: Wenn es dir nicht gelingt, ebenso schön, ebenso verführerisch und ebenso ausgezeichnet wie Sidney Poitier zu sein, hast du keinen Zutritt zu dem, was man ein beneidenswertes Leben nennen könnte.

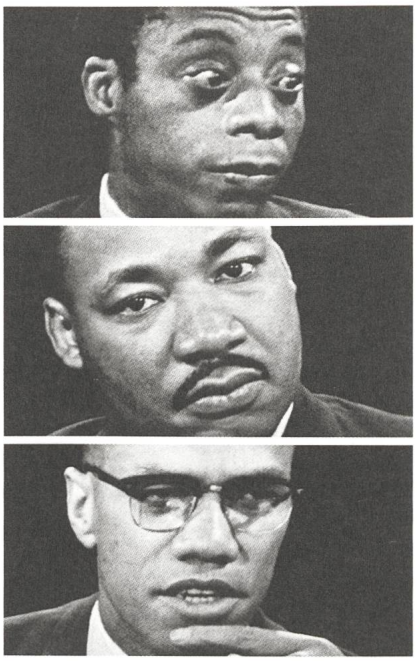
Wieweit hat die Aktualität die Entstehung von I Am Not Your Negro *beeinflusst?*

Sie hatte einen beträchtlichen Einfluss, obwohl ich nicht wollte, dass der Film «datierbar» ist. Im Klartext, ich wollte, dass man den Film wie Baldwins Texte auch in zehn oder zwanzig Jahren wiedersehen und dessen Anliegen verstehen kann. Bezüglich dem, was in Ferguson passierte, war ich mir schnell bewusst, dass das eine starke symbolische Bedeutung hat und dass man es in den Film integrieren muss. Nach zwei Wochen Demonstrationen in Ferguson haben wir eine Equipe hingeschickt, um dort Aufnahmen zu machen, ohne genau zu wissen, wie wir sie in die Schlussmontage einbeziehen würden. Eine der zentralen Fragen war die von Farbe und Schwarzweiss: Wegen der Idee, zwei Epochen miteinander zu verschränken, haben wir uns dazu entschieden, einige alte Bilder zu kolorieren und dafür aktuelle Bilder schwarzweiss zu verwenden. Jedes Stückchen des Films ist das Ergebnis solcher Überlegungen und Versuche …

Einen solchen Film kann man sich nicht bequem vom Lehnstuhl aus ausdenken. I'm Not Your Negro ist das Resultat von kleinen Siegen, Niederlagen und Fundstücken. Es kam oft vor, dass ich mich dafür entschied, eine Sequenz neu zu montieren, weil wir ein Schnipsel entdeckt hatten, von dem wir gar nicht wussten, dass es existiert. Die Hauptschwierigkeit bestand aber darin, die guten Dinge zu kappen. Im Jargon der Filmemacher spricht man von «kill your babies» … Wenn eine Sequenz zwar perfekt funktioniert, sie aber das Ganze des Films stört, muss man sich von ihr trennen können. Wir hatten dieses Problem während der gesamten Montage, bis wir eine Version von rund drei Stunden hatten, die wir dann nochmals und nochmals überarbeiten mussten. Das ist ein Prozess des ständigen Hin- und Herpendelns zwischen Archivmaterial und dem aktuellen Material, in dem man nach und nach den eigentlichen Kern des Films entdeckt.

Weil Sie sich entschieden haben, nach Ferguson zu gehen, sind Sie Zeuge Ihrer Epoche. James Baldwin beschreibt sich selbst als Zeuge seiner Epoche. Das unterscheidet ihn von Malcolm X oder Martin Luther King, er ist eher Beobachter denn Aktivist …

Unbedingt. Aber auch dann, wenn er nicht immer vor Ort war – er verbrachte einen Teil seines Lebens im Ausland, vor allem in Frankreich –, war sich Baldwin immer sehr klar über die Wirklichkeit des Orts und kannte beinah alle Akteure dieser Periode. Seine Unabhängigkeit als Künstler, die er sich immer erhalten hat, erlaubte ihm, die Geschichte so, wie er sie sah, zu rapportieren, und nicht so, wie man sie ihm aufoktroyierte. Das ist es, was seine Texte auch heute noch glaubwürdig macht.



Auch in Le jeune Karl Marx *geht es darum, einen Text wiederum auf die Tagesordnung zu setzen. Wie in* I Am Not Your Negro *stellen Sie die unterschiedlichen Ansichten im Kampf um die gleichen Anliegen, hier jene von Marx und seinem Freund Engels, einander gegenüber. Man könnte beinah von einem politischen «buddy movie» sprechen …*

Ja, das stimmt. Es geht etwas Faszinierendes von den beiden jungen Leuten aus, die sich dazu entschlossen haben, die Gesellschaft, in der sie leben, zu verändern, und denen es in der Tat gelingt, einen konkreten Einfluss auf ihre Epoche zu haben. Engels stammte aus einer Unternehmerfamilie. Jenny von Westphalen, die Gefährtin von Marx, ist in einer eher konservativen bürgerlichen Familie aufgewachsen. Und trotz dieses Erbes sind sie gegen dieses absurde System von Klassen in den Kampf gezogen … Sie haben gelesen, Tag und Nacht gearbeitet, um eine erfolgreiche Strategie zu entwickeln. Beobachtet man Bewegungen wie Occupy Wallstreet oder Black Lives Matter, ist man sich oft gar nicht bewusst, wie viel an Organisation und Entschiedenheit hinter solchen Mobilisierungen steckt. Erfahrung und Unterstützung sind grundlegend, damit solche Bewegungen nicht den Atem verlieren.

Aufgrund von Erfolgen von Filmen wie 12 Years a Slave *vor vier Jahren oder jüngst* I Am Not Your Negro, Hidden Figures *oder* Moonlight *sprechen manche Leute von einem Aufschwung des Black Cinema in Hollywood. Was halten Sie davon?*

Daran glaube ich überhaupt nicht. Ich habe zu viele Freunde, die zwar renommierte Preise gewonnen und ihr Können unter Beweis gestellt haben, aber auch heute noch ihre Filme nicht finanziert kriegen. Meine Vorgänger, aber auch meine Idole wie Charles Burnett, Haile Gerima oder Billy Woodberry müssten unter anständigen Bedingungen drehen können … Ausserordentliche Frauen wie Julie Dash sind verschwunden, weil ihre Projekte blockiert wurden. Ich erinnere mich, dass ich 1992 von Carl Franklins One False Move überwältigt war und gedacht habe, er sei der neue Spielberg. Das ist nicht eingetroffen. Heute dreht er zwar immer noch Filme, vor allem aber Fernsehserien …

Ich habe seinen Namen in einem Abspann einer Episode von House of Cards *gesehen …*

Eben, aber alle müssten die Mittel erhalten, um ihre Projekte zu realisieren, sie müssten eine Wahl haben. Die Industrie, sei es die von Hollywood oder eine andere, wird uns nie diese Freiheit auf einem Silbertablett präsentieren, wir werden sie uns immer holen müssen. Deshalb habe ich mich dazu entschieden, unabhängig zu sein, und habe mit Velvet Film eine eigene Produktionsfirma gegründet. Die Tatsache, dass ich in mehreren Ländern arbeite, wo ich Verbündete gefunden habe, die meine Filme bis in die Kinosäle bringen, hat mir erlaubt, all diesen Fallen zu entgehen. Heutzutage will ich nicht mehr einem Produzenten erklären müssen, weshalb es wichtig ist, einen Film über Baldwin zu machen. Ich will übers Vorgehen, über die Konstruktion des Films, über das Publikum reden …

Ich sage das nicht, um die Kraft eines Films wie Moonlight zum Beispiel zu schmälern. Das weiss Barry Jenkins, da bin ich sicher, ihm ist gelungen, einen extrem schönen und subtilen Film zu drehen, einen Moment von Zärtlichkeit zwischen zwei schwarzen Männern, etwas, was ich im Kino sehr selten gesehen habe. Aber was diesen angeblichen Aufschwung des Black Cinema angeht, da sehe ich mich gezwungen, dem zu widersprechen.

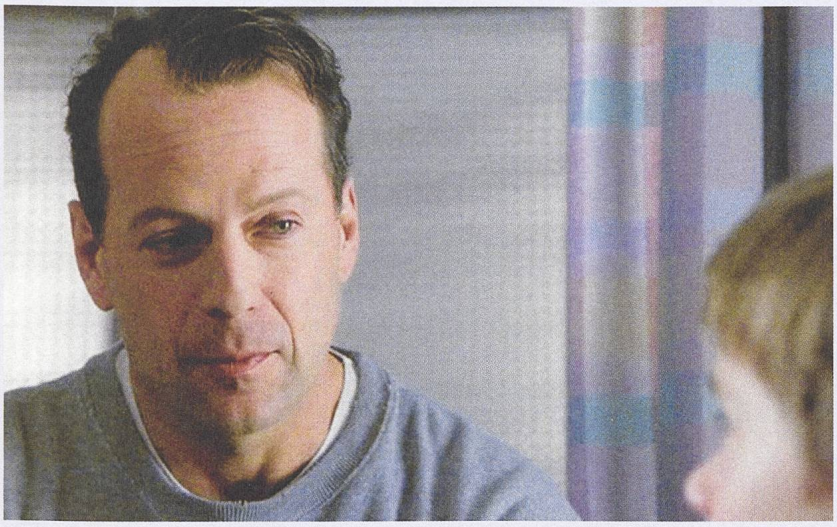
Mit Raoul Peck sprach Mariama Balde

Der Spoiler

Wissen Sie, was Unaufmerksamkeitsblindheit ist? Sie lässt sich mithilfe filmischer Mittel wunderbar nutzen, um das, was offensichtlich vor unserer Nase liegt, zu verbergen.

Der Gorilla in unserer Mitte

Es gibt einen lustigen Test aus der Kognitionspsychologie, bei dem sich die Probanden einen kurzen Film ansehen müssen, in dem sich zwei Dreierteams, das eine in schwarze, das andere in weisse T-Shirts gekleidet, gegenseitig je einen Basketball zuwerfen. Die Versuchsteilnehmer erhalten den Auftrag, zu zählen, wie oft die weissen Spieler den Ball werfen. Vermeintlich eine nicht sonderlich schwierige Konzentrationsübung, doch das Experiment hat einen unerwarteten Dreh: Mitten im Ballgetümmel betritt eine Frau in einem Gorillakostüm die Szene, hält in der Mitte des Bildes an, klopft sich auf die Brust und tritt wieder ab. Ein alles andere als dezenter Auftritt, doch rund die Hälfte der Probanden nimmt den Affen nicht wahr, übersieht schlicht, wer da mitten im Bild steht (die Studie, in deren Rahmen dieser Test entwickelt wurde, trägt den schönen, auf den Film von Michael Apted anspielenden Titel «Gorillas in Our Midst»).



Die Psychologie nennt dieses Phänomen Unaufmerksamkeitsblindheit. Da unser Gehirn nicht alle Informationen, die es erhält, verarbeiten kann, muss es auswählen, und wenn wir uns auf ein Detail konzentrieren, wird vieles andere ganz einfach ausgeblendet. Filmregisseure wissen das freilich schon lange. Filme sind nicht zuletzt raffinierte Aufmerksamkeitslenker. Mit Close-ups, Schnitt, Schärfenverlagerungen, Geräuschen, Musik und diversen anderen Mitteln sorgen sie dafür, dass wir stets dorthin schauen, wohin wir sollen. Dass dies auch so geschieht, zeigen Untersuchungen von Filmzuschauern mit sogenannten Eye-Trackern, die messen, wohin jemand seinen Blick richtet. In einer halbwegs normalen Spielszene unterscheiden sich die Blickbewegungen der untersuchten Zuschauer kaum, alle schauen stets dorthin, wo die Action ist respektive wo gesprochen wird. Und wenn auf der anderen Seite des Bilds plötzlich ein Auto explodiert, ein Monster durch die Wand bricht oder sich jemand die Kleider vom Leib reisst, wandert das Auge mit hoher Zuverlässigkeit dorthin.

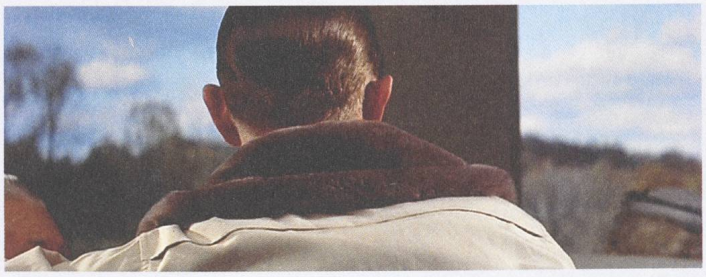
Als Zuschauer sind wir somit weitaus weniger frei, als wir gemeinhin annehmen. Der Film hat uns im Griff, und gerade wenn es um Twists und unerwartete Wendungen geht, machen sich dies die Filmemacher zunutze. Um ein in früheren Kolumnen schon mehrfach erwähntes Beispiel anzuführen: Das Publikum von The Sixth Sense hat im Grunde keine Chance, zu merken, dass der von Bruce Willis gespielte Kinderpsychologe Malcolm Crowe den ganzen Film hindurch tot ist. Nachdem er in der ersten Szene angeschossen worden ist, taucht Crowe anschliessend wieder auf. Dass er in der Zwischenzeit gestorben ist und beerdigt wurde, überspringt der Film, und da das Ableben Crowes in der Folge nie explizit erwähnt wird, wandert unsere Aufmerksamkeit zu dem, was wir irrtümlicherweise für den eigentlichen Plot halten – zum Jungen Cole, den Crowe therapieren soll. Den gewalttätigen Auftakt vergessen wir schlicht.

Viele Zuschauer neigen dazu, sich nach einem Film wie The Sixth Sense an den Kopf zu fassen und sich darüber zu wundern, wie es den Filmemachern gelingen konnte, einen derart an der Nase herumzuführen. Dabei ist die Leistung des Films diesbezüglich weitaus weniger aussergewöhnlich, als es den Anschein haben mag. Dass sowohl das Publikum als auch Crowe die Hinweise übersehen, ist ein typisches Beispiel für Unaufmerksamkeitsblindheit. Beide sind so sehr damit beschäftigt, Ballwürfe zu zählen – sprich: Coles seelische Probleme zu lösen –, dass sie dabei das Offensichtliche übersehen. Obwohl im Gegensatz zum Gorilla-Experiment keine explizite Anweisung erfolgt, lenkt The Sixth Sense unsere Aufmerksamkeit ganz gezielt in die falsche Richtung. Weg vom schwer verletzten Crowe, hin zum von Ängsten gepeinigten Cole.

Das Gorilla-Experiment lässt sich mit den gleichen Probanden nicht wiederholen. Wer verstanden hat, um was es geht, wird den Riesenaffen nicht mehr übersehen. Unser Gehirn muss mit seinen Ressourcen haushälterisch umgehen, wenn es aber einmal weiss, worauf es zu achten hat, wird es das auch in Zukunft tun. Just hier liegt denn auch ein Problem für typische Twist-Filme wie The Sixth Sense. Nicht nur sind sie beim wiederholten Schauen meist weitaus weniger interessant, weil die Überraschung des ersten Mals wegfällt, das Filmerlebnis kann schon beträchtlich anders als intendiert ausfallen, wenn wir als Zuschauer vorgewarnt werden. Das muss gar kein ausgewachsener Spoiler sein. Es reicht der Hinweis, dass das Ende ganz überraschend ist, dass etwas geschehen wird, das alles auf den Kopf stellt, um unsere grauen Zellen auf Touren zu bringen. Sicher werden nicht alle entsprechend vorgewarnten Zuschauer den Clou vorzeitig erraten, viele werden sich vielmehr bereitwillig ablenken und auf die falsche Fährte führen lassen. Wenn wir die Warnung, dass es anders kommen wird als erwartet, im Hinterkopf behalten, verschiebt sich unsere Aufmerksamkeit aber auf jeden Fall. Dann zählen wir nicht mehr die Ballwürfe, sondern lauern die ganze Zeit auf den Auftritt des Gorillas.

Simon Spiegel

→ Der Testfilm: https://www.youtube.com/watch?v=vJG698U2Mvo



Close-up

Wir alle tragen ein Off, ein «hors-champ» mit uns herum: hinter dem Kopf. Es ist für uns ein besonderer, unheimlicher Ort. In The Man in the Gray Flannel Suit löst der Hinterkopf eines Mannes verstörende Gedanken aus.

Hinter Kopf

Auf dem Gemälde «La reproduction interdite» von René Magritte sieht man in Rückenansicht einen Mann vor einem Spiegel stehen. In diesem Spiegel aber, der eigentlich das Gesicht des Mannes reflektieren müsste, sind nur wieder dessen Rücken und Hinterkopf zu sehen. Damit zeigt der Spiegel bei Magritte ausgerechnet das, was man in einem Spiegel nie zu sehen bekommen kann: die eigene Kehrseite.

Als Kind habe ich manchmal versucht, einen Blick auf meinen eigenen Hinterkopf zu erhaschen, indem ich versuchte, mich vor dem Spiegel ganz schnell umzudrehen – natürlich ohne jeden Erfolg. Die Rückseite bleibt meinem sich spiegelnden Blick immer verborgen. Der Hinterkopf entzieht sich mit jedem Versuch, sich ihm zuzuwenden. Und wo man sich zu ihm hindreht, dreht er sich in derselben Bewegung weg. Der Hinterkopf ist immer ausserhalb.

«Zum einen bezeichnet das Off das, was woanders, nebenan oder im Umfeld, existiert; zum andern zeugt es von einer ziemlich beunruhigenden Präsenz, von der nicht einmal gesagt werden kann, dass sie existiert, sondern eher, dass sie insistiert oder verharrt, ein radikaleres Anderswo, ausserhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit», heisst es in der berühmt gewordenen Formulierung von Gilles Deleuze über das Off des Films. Der Bereich ausserhalb (hors) des Bildfelds (champ) ist zugleich banale Nachbarschaft und verstörende Andersheit. Immer da und doch nie zu haben.

Unser Hinterkopf ist das «hors-champ», das wir alle mit uns herumtragen. Aus «hors-champ» wird «hors-tête» – das, was hinter dem Kopf ist. Wohl deswegen sind auch im Kino die Bilder des Hinterkopfs derart faszinierend, sodass sie sich einprägen, selbst dann noch, wenn wir den Film um sie herum vergessen. Wo das Kino sich doch normalerweise am Gesicht der Schauspieler begeistert, wirkt jene «verbotene Abbildung», wie der Titel von Magrittes Gemälde lautet, und in der für einmal die Kehrseite des Gesichts in den Blick gerückt wird, umso verstörender.

Wo uns das Kino an Frontalansicht gewöhnt hat, weil nur so die Figuren voneinander unterschieden und die in ihrem Gesicht sich abspielenden Emotionen gelesen werden können, erleben wir jene Einstellungen, die uns all das verweigern, als enigmatisch. Im Blick auf den Hinterkopf wird uns das Individuum zum Rätsel. In William Cameron Menzies Invaders from Mars zeigt denn auch ausgerechnet eine kleine, x-förmige Wunde am Hinterkopf an, wer Opfer der Invasion vom Mars geworden ist. X marks the spot: Die Stelle, wo aus Menschen Ausserirdische werden, findet sich am Hinterkopf angekreuzt. Und auch in Jonathan Glazers Under the Skin inspizieren die Aliens gegenseitig ihren Hinterkopf, offenbar in Sorge, dass dort etwas sein könnte, was sie verrät. In François Truffauts Fahrenheit 451 verlangt der dystopische Überwachungsstaat besonders viele Fotoaufnahmen von den Hinterköpfen seiner Bevölkerung, wie der Feuerwehrmann Montag von seinem Vorgesetzten sanft ermahnt wird. Als Montag später flieht, zeigt das Fernsehen als Fahndungsbild seine

Rückseite. Garrett Stewart hat dieses merkwürdige, in Truffauts Film immer wiederkehrende Motiv von Montags Hinterkopf als visuelle Ankündigung gelesen, dass sich der Untergebene bereits vom Apparat abgewendet habe. Umso mehr scheint es die Macht darauf abgesehen zu haben, eben diese Abwendung unter Kontrolle zu bringen. Warum sonst würde Montags Vorgesetzter zusätzliche Bilder davon verlangen? Offensichtlich scheint vom Hinterkopf eine Beunruhigung auszugehen, die es mit aller Gewalt in Schach zu halten gilt.

So erweist sich denn auch in Nunnally Johnsons The Man in the Gray Flannel Suit ein Hinterkopf als Auslöser verstörender Gedanken und die um ihn sich entfaltende Szene als geheimes Zentrum des ganzen Films: Im Zug aus dem Vorort in die Stadt sieht Tom Rath, der titelgebende Jedermann im grauen Anzug, auf dem Weg zur Arbeit einen Mitreisenden, der ihm den Rücken zuwendet, und gerät darüber ins Grübeln. Der Hinterkopf des anderen wird zum Auslöser einer Wiederkehr des Verdrängten. Unweigerlich sieht sich Tom von der Erinnerung an jenen jungen Wehrmachtssoldaten heimgesucht, den er im Zweiten Weltkrieg – hinterrücks – getötet hatte, um an dessen wärmenden Mantel zu kommen. Wo in Invaders from Mars die Wunde am Nacken anzeigt, was nicht stimmt, wird hier der Hinterkopf selbst zur Marke eines nicht körperlichen, aber umso mehr psychischen Traumas. Am fremden Hinterkopf sieht sich das Subjekt mit sich selbst konfrontiert.

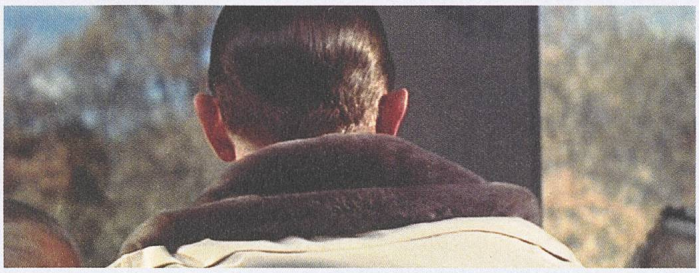
Ebendies beschreibt auch Jacques Lacan in seinem Aufsatz «Die logische Zeit und die Assertion der antizipierten Gewissheit», den er just 1945 verfasst, am Ende jenes Kriegs also, dessen traumatische Nachwirkungen der Mann im grauen Anzug am Hinterkopf des anderen aufscheinen sieht. Lacans Text dreht sich um eine komplexe Denksportaufgabe, in der drei Häftlingen aus einer Auswahl von drei weissen und zwei schwarzen Scheiben jeweils eine auf den Rücken geheftet wird, die es anhand der Reaktionen der anderen zu erraten gilt. Wem dies als Erstem gelingt, wird freigelassen. Dabei liegt die Pointe von Lacans Denksportaufgabe darin, dass die Lösung – obwohl die drei Insassen gegeneinander antreten – trotzdem nur gemeinsam und gleichzeitig gefunden werden kann. Erst in dem Moment, wo alle drei überhastet zur Tür stürzen, erkennen sie anhand der gemeinsamen Bewegung, dass sie alle drei offenbar dieselbe weisse Scheibe auf dem Rücken tragen. Dabei ist zentral, dass die drei zunächst nicht aus einem sicheren, sondern bloss aus einem vermuteten Wissen heraus agieren. Erst im Akt des Zur-Tür-Stürzens wird aus der bloss geahnten, aus der nur «antizipierten Gewissheit» eine volle. Der rechte Moment, um zu agieren, kommt nie. Der Akt geschieht immer zu früh, aber gerade in dieser Verfrühtheit schafft der Akt selbst den rechten Moment.

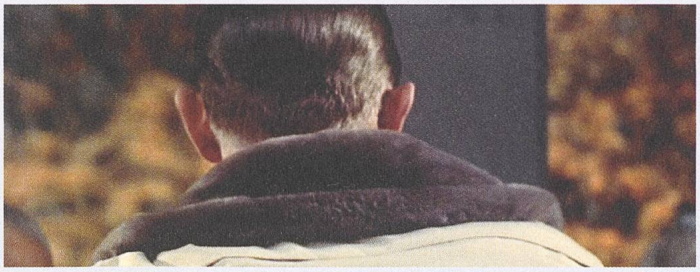
So steht die Scheibe am Rücken für jenes Mal, dass ich zwar die anderen erkenne, aber mich selbst nie ganz erkennen kann. Sie steht für jene Unsicherheit, die sich nie ganz überwinden lässt, ausser in einem gemeinschaftlich unternommenen Wagnis. Entweder werden alle aus dem Kerker entrinnen oder keiner. Als Text von 1945 ist Lacans Aufsatz damit natürlich auch eine fundamentale Kritik am Führerkult und den Herrenmenschenphantasien des Nationalsozialismus. Gegen deren schreckliche Selbstgerechtigkeit und Selbstgewissheit, die Europa an den Rand des Untergangs gebracht hatte, insistiert die Psychoanalyse darauf, dass das menschliche Subjekt eines sei, das nie ganz weiss, was in ihm und hinter seinem Rücken vor sich geht. Wir sind niemals ganz sicher, niemals ganz vollständig, sondern bleiben – wie es bei Lacan heisst – $, «durchgestrichene Subjekte»: Subjekte mit Löchern am Rücken und am Hinterkopf.

So muss auch Tom in The Man in the Gray Flannel Suit sich selbst annehmen als Verwundeten, markiert durch jenes eigene Vergehen, das er am Hinterkopf des Mitreisenden erkennt. Vielleicht ist es das, was uns Zuschauer im Kino beim Anblick von uns abgewendeten Figuren so merkwürdig berührt: dass diese uns gerade jetzt, wo wir ihnen nicht ins Gesicht sehen können, besonders nah kommen. Im Blick auf den Hinterkopf sehen wir uns selbst als Versehrte und nie ganz Herr unserer selbst, als Subjekte «hors-tête».

Johannes Binotto

→ The Man in the Gray Flannel Suit (USA 1956) 00:15:35–00:20:15
Regie: Nunnally Johnson; Buch: Nunnally Johnson, nach dem Roman von Sloan Wilson; Kamera: Charles G. Clarke; Schnitt: Dorothy Spencer; Musik: Bernard Herrmann. Produktion: Darryl F. Zanuck





In der Welt von Ghost in the Shell werden mit erstaunlicher Tiefe grundlegende Fragen einer posthumanistischen Zukunft verhandelt. Die Sichtweise auf technologische Phänomene ist dabei sehr japanisch geprägt. Jetzt hat sich Hollywood an dem Stoff versucht.

Der Geist des Posthumanismus

Einer der wenigen wirklich originellen Einfälle von Ghost in the Shell (2017), der Hollywoodadaption der berühmten Mangaserie von Masamune Shirow, die auch bereits zweimal von Mamoru Oshii verfilmt wurde, sind die haushohen Hologrammfiguren, die als Werbemaskottchen wie gigantische *Kaijū* geisterähnlich die Zukunftsstadt durchschreiten. Dabei stellt der berühmteste aller Kaijū, Godzilla, ein Symbol für Japans besonderes Verhältnis zur Technologie dar, das aus einer ziemlich differenzierten Gespaltenheit zwischen hoffnungsvollem Fortschrittsglauben und der Angst vor potenzieller Vernichtung besteht. Kein anderes Land hat in seiner Geschichte im selben Ausmass gleichzeitig die Vor- und Nachteile technologischer Entwicklung zu spüren bekommen – von der rasanten Nachholung der technologischen Moderne innerhalb weniger Jahre im späten 19. Jahrhundert über die apokalyptische Vernichtungskraft der Atombombe bis hin zur erneuten technologischen Entwicklung an die weltweite Spitze der Computertechnologie, Robotik und anderer futuristischer Bereiche. So lassen sich die Hologrammfiguren als subtiler Hinweis darauf lesen, was die Problematik einer amerikanischen Adaption dieses japanischen Stoffs sein könnte.

Im Cyborg-Nirvana

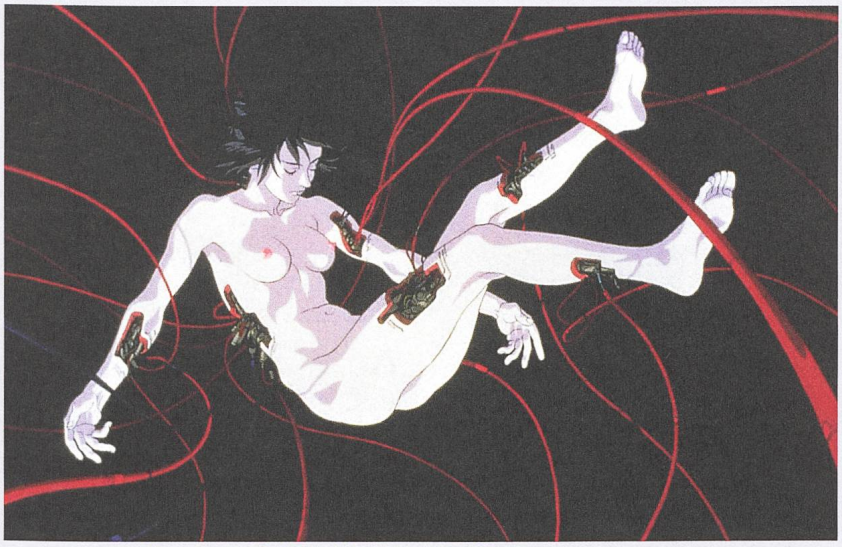
Der Posthumanismus löst im Westen Unbehagen aus, bedingt durch das christlich-kantianische Menschenbild, das den Menschen als Krone der Schöpfung betrachtet. Zusammen mit den katastrophalen Erfahrungen mit der Eugenik vor gut hundert Jahren führt dieses Unbehagen zu starken Abwehrreaktionen und dazu, dass konkrete und fiktive Versuche, den Menschen mittels Technologie neu zu gestalten, sich in der Regel in deren Ablehnung erschöpfen. Dass die Voraussetzungen in der östlichen Hemisphäre, im Besonderen in Japan, etwas anders aussehen, hat mitunter auch religiöse Gründe. So steht im Buddhismus der Mensch ganz bestimmt nicht im Zentrum der Schöpfung, die menschliche Existenz wird als etwas zu Überwindendes denn als etwas Abgeschlossenes betrachtet, und die Erlösung besteht nicht in einem individuellen Fortleben in einer anderen Sphäre, sondern gerade in der Auflösung der Individualität im Nirvana. Hinzu kommt, zumindest in Japan, das animistische Weltbild des Shintō, das nicht nur Menschen eine Art Seele zuschreibt, sondern allen Lebewesen sowie toter Materie. All dies führt zu einer Sicht der Dinge, die den potenziellen Entwicklungen des Posthumanismus durchaus zugeneigt ist. So steht Japan heute weltweit sowohl in der Forschung und Produktion von Robotern, Androiden und Cyborg-Technologien als auch in der kulturellen Auseinandersetzung mit den dabei entstehenden praktischen und ethischen Fragestellungen unangefochten an der Spitze. Für den Film bedeutet dies, dass da, wo amerikanische Filme wie Robocop und Gattaca aufhören, Werke wie Akira und Ghost in the Shell erst einsetzen. Und weil alles, was technologisch machbar und Profit versprechend ist, früher oder später tatsächlich in irgendeiner Form Realität werden wird, lohnt sich der Blick auf die japanische Science-Fiction umso mehr, als hier zurzeit wohl eine der erhellendsten Auseinandersetzungen mit den Vorteilen wie den Schwierigkeiten stattfindet, die die Entwicklungen des Posthumanismus mit sich bringen werden.

Der Körper des Theseus

Eine der Grundfragen, die Ghost in the Shell und dessen Hauptfigur Major Motoko Kusanagi umtreiben, findet sich ironischerweise bereits in einem philosophischen Paradoxon aus der griechischen Antike: dem Schiff des Theseus. Plutarch stellt dabei die Frage, inwiefern bei einem Schiff, dessen einzelne Bestandteile nach und nach ausgetauscht werden, sodass am Ende keines der ursprünglichen Teile mehr an seinem Platz ist, immer noch von demselben Schiff gesprochen werden kann. Es ist im Grunde dieselbe Frage, die sich Kusanagi stellt. Sie ist die Anführerin der Section 9, einer paramilitärischen Polizeieinheit, die für jegliche Fälle von Cyberkriminalität zuständig ist – wobei Cyberkriminalität in einer Welt, in der alles und jeder Teil eines riesigen Computernetzwerks ist, von weitaus grösserer Tragweite ist, als wir es uns von hier und heute gewohnt sind. Kusanagi ist ein Cyborg; ihr Körper besteht zu 95 Prozent aus künstlichen Bestandteilen, wobei einzig der Sitz ihrer Seele oder Persönlichkeit «original» bleibt: der sogenannte «Ghost».

Die Entwicklung der Cyborg-Technologie, die heute noch am Anfang steht – von Brillen und Smartphones als einfachen Unterstützern bis zu biotechnologischen Ergänzungen wie Prothesen, Herzschrittmachern und in den Schädel eingepflanzten Hörgeräten –, ist in dieser Zukunft normal geworden. Künstliche Augen, die ein weiteres Lichtspektrum abzudecken vermögen, Arme und Beine mit vervielfachter Leistungsfähigkeit sowie die Minimalausstattung – eine künstliche Hülle um das Gehirn als Schnittstelle zu allerlei Maschinen und dem Netz – haben den Menschen zu einem Wesen gemacht, das in seiner materiellen Zusammensetzung nicht mehr viel mit dem menschlich-organischen

Ghost in the Shell (2017) Regie: Rupert Sanders



Ghost in the Shell / Kokaku Kidotai (1995) Regie: Mamoru Oshii

Grundriss gemeinsam hat. Schöne neue Welt, möchte man meinen, in der Krankheiten wie Nationalstaaten der Vergangenheit angehören.

Doch die Realität sieht (wortwörtlich) düster aus: allmächtige und undurchsichtige Konzerne haben die Position der Nationalstaaten übernommen, soziale Ungleichheit wird durch die unterschiedlichen technologischen Möglichkeiten noch verstärkt, und die Schnittstellen, die direkt ins Hirn führen, zum «Ghost», sind stets den Angriffen von Hackern und anderen böswilligen Akteuren ausgesetzt.

Arbeitsalltag im Posthumanismus

Genau ein solcher Angriff steht im Zentrum des Plots von Ghost in the Shell (1995) von Mamoru Oshii. Eine Entität namens «Puppet Master» hackt sich in die Gehirne verschiedener Menschen, um diese wie Marionetten ihr Werk verrichten zu lassen, löscht dabei teilweise gar persönliche Erinnerungen und ersetzt sie durch neue. Eingewoben in einen Ermittlungsplot, in dem die Section 9 den Urheber dieser verstörenden Eingriffe aufzuspüren versucht, ist jene philosophische Ebene, in der Motoko Kusanagi sich in mitunter etwas ausufernden Dialogen mit ihrem eigenen dringlichen Leib-Seele-Problem auseinandersetzt. Die nachwirkenden poetischen und teils melancholischen Bilder, die Oshii dafür findet, machen den Film sowohl zu einem Klassiker des Cyberpunkkinos, des Animefilms, wie zu einer eindrücklichen und nach wie vor aktuellen Auseinandersetzung mit dem Posthumanismus. Eine Vielzahl von Werken, zuallervorderst die Matrix-Filme, haben sich bis heute von ihm inspirieren lassen.

Was die thematische Vielfalt und Relevanz betrifft, wird dieser erste Film von Oshiis eigener Fortsetzung Ghost in the Shell: Innocence (2004) wohl sogar noch übertroffen. Nicht nur in formaler Hinsicht, sondern auch inhaltlich wird der erste Teil in seiner Komplexität noch überboten. Hauptthema ist hier das Verhältnis zwischen dem Menschen und seinen Kreationen, ausgeführt anhand eines Plots um weibliche «Sexdroids», denen mittels «Ghost Dubbing», der Einspeisung von «Ghosts» entführter Mädchen, ein menschlicher Affekt verliehen werden soll. Auf der metaphorischen Ebene führt Oshii in schon fast akademischer Praxis ein ganzes Arsenal an Verweisen auf das Puppenthema auf – von Descartes über La Mettrie bis zu Verweisen auf Hans Bellmers verstörende Puppenkreationen –, mit der Grundfrage, woher dieser Drang des Menschen kommt, Kopien seiner selbst herzustellen, nur um diese dann beherrschen, missbrauchen und unterdrücken zu können. Wenn wir es einmal vermeiden möchten, dass sich unsere Schöpfungen gegen uns wenden – wie dies Filme wie Terminator oder The Matrix schon fast voraussetzen –, sei es uns nahegelegt, über die Fragen, die Oshii hier aufwirft, nachzudenken.

Vor der Übernahme durch Hollywood entstanden in Japan noch zwei weitere Bearbeitungen des Stoffs in der Form von animierten Fernsehserien. Ghost in the Shell: Stand Alone Complex (2002–2004) sowie Ghost in the Shell: Arise (2015) erzählen weitere Geschichten aus dem Arbeitsalltag der Section 9. Wenn dabei auch philosophischer Gehalt und insbesondere die Poesie von Oshiis Interpretationen um einiges zurückgefahren werden, gelingt es beiden Serien dank ihres weiter gespannten zeitlichen Erzählrahmens, mitunter eine ganze Bandbreite an Fragestellungen und Möglichkeiten der Welt von Ghost in the Shell abzuarbeiten. So gut wie jedes ethische Dilemma, das eine von Cyborg- und anderen Technologien bestimmte Welt mit sich bringt, wird in einer der zahlreichen Episoden verhandelt. Das Potenzial von Ghost in the Shell, über Themen nachzudenken, die offensichtlich einiges mit unserer eigenen mittelfristigen Zukunft zu tun haben könnten, tritt hier besonders offenkundig zutage.

Shell minus Ghost

Umso enttäuschender ist es deshalb, dass der erste nichtjapanische und gleichzeitig der erste Realfilmbeitrag zur Welt von Ghost in the Shell so gut wie keine einzige neue originelle Idee zu entwickeln vermag. Das Drehbuch ist im Wesentlichen ein Remix der zentralen Plotelemente des ersten Films, wobei die Komplexität der Erzählstruktur wie auch der thematischen Hauptelemente um ein Vielfaches reduziert werden. Was im Original anhand des Körpers von Motoko Kusanagi zu tiefgreifenden Fragen um Identität, Erinnerung und den freien Willen in einer posthumanistischen Welt gereichte, wird in Ghost in the Shell (2017) zu einem vergleichsweise simplen Plot um die persönliche Herkunft, angereichert höchstens noch um die Thematik der kulturellen Identität, mit dem die Macher mutmasslich einer Kritik um kulturelle Aneignung und Whitewashing zuvorkommen wollten – was bekanntlich gründlich misslungen ist. Der Film sieht zwar dank hollywoodscher Special-Effects-Magie phänomenal aus, und Scarlett Johansson, die hier nach Under the Skin erneut einen weiblichen Übermenschen mit perfektem Gespür für diesen nichtganzmenschlichen Affekt spielt, hat sich nichts vorzuwerfen. Die Stadt und die Bewohner von Ghost in the Shell erhalten eine Körperlichkeit, die der animierten Version naturgemäss fehlt – was nicht unbedingt ein Vorteil sein muss, bedenkt man die Verbindungen, die sich zwischen der Künstlichkeit der Animation und der Künstlichkeit eines Cyborgs ziehen lassen. Hauptsächlich «Shell», kaum «Ghost», lautete unter dem Strich die häufigste und naheliegende Kritik. Sie sollte einen aber nicht abhalten, in die (Original-)Welt von Ghost in the Shell einzutauchen – insbesondere wenn man sich einen ersten Eindruck einer möglichen posthumanistischen Zukunft machen möchte, der weder von paranoider Zukunftsangst noch von blauäugigem Optimismus bestimmt ist, sondern sich irgendwo, wie die Realität, dazwischen befindet.

Dominic Schmid

Flashback

In Herbstalmanach hat Béla Tarr zum letzten Mal mit Farbe gearbeitet und eine radikale filmische These über die Hölle aufgestellt.

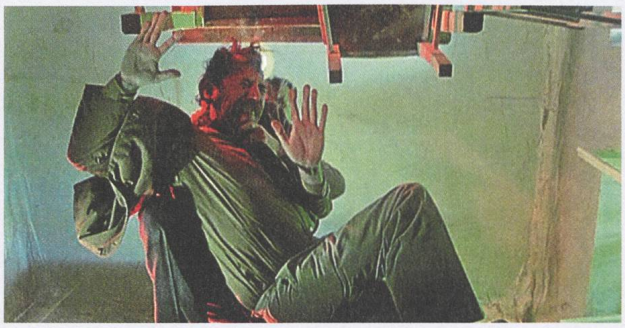
Ein letzter Farbfilm

Das Licht in Béla Tarrs Herbstalmanach / Őszi almanach (1984) ist weniger das, was die Figur anstrahlt. Es ist weniger das, was sie als etwas erscheinen lässt – als Gespenst oder Zombie beispielsweise, wie es die ersten Einstellungen nahelegen, in denen Hédi, die Besitzerin der grossräumigen Jugendstilwohnung, im Nachtgewand durch die Zimmer schreitet. Das Licht scheint vielmehr von den Figuren selbst auszugehen, wie farbig leuchtende Materie wird es von den Körpern ausgesendet und flutet den Raum um sie herum, ganz so, als drücke der Mensch damit einen Besitzanspruch aus, als sei die Bestrahlung des Raums eine Reviermarkierung; Anverwandlung der Umwelt an das Eigene.

So wirft auch Anna ihren Schein aus, als sie gegen Ende des Films über das zerkratzte Parkett wandert, auf dem Weg zu János, der sie gerade erst brutal vergewaltigt hat. Eine dunkle Einstellung, die ihre Füsse zentriert. Eine Kamerafahrt, die ihre schwarzen Stöckelschuhe stets aufs Neue in den grünen Lichtpunkt eintreten lässt, den ihr Gang vorauswirft. Tatsächlich ist dieser Schein, den jede der fünf Figuren dieses Films absondert, alles andere als heilig. Er stellt sogar – das gibt ein öffnendes Zitat von Alexander Puschkin zu verstehen – ganz explizit das Gegenteil dar; er gehört zur Hölle, zum Teufel, der die Menschen auf unbekanntem Terrain im Kreis herumführt. Im Lichtspiel, im Arrangement der Farben wird das Drama dieses Films spürbar – wird die Hölle sichtbar.

Fünf Menschen wohnen gemeinsam in dieser Wohnung, die in Herbstalmanach in keiner Szene verlassen wird und deren Grundriss niemals klar zutage tritt. Hédi und ihr Arbeit verweigernder Sohn János leben hier mit Anna und deren Partner Miklós sowie mit Tibor, einem alkoholkranken Lehrer, mit dem Anna einmal Sex hat. Es sind sadistische Strukturen, auf denen diese Wohngemeinschaft basiert. Wo zwischen den Einzelnen noch keine Verachtung besteht, ist sie mindestens im Entstehen. Allianzen werden zwischen den Figuren nur aus opportunistischer Nutzenkalkulation gebildet. Positive Beziehungen entpuppen sich stets als Lügen.

Herbstalmanach beschreibt eine Zeit, in der das schon feststeht – darin liegt seine Melancholie. Eine Gemeinschaft von Denunzianten und Folterern, Dieben und Erbschleichern, Vergewaltigern und Prüglern wird in dieser Wohnung vereint. Annas boshaftes Lächeln, das sie Hédi einmal schenkt, als sie ihr vom



animalischen Sex mit Tibor berichtet, ist nicht weniger brutal als die Tracht Prügel, die Miklós dem Lehrer verabreicht, nachdem er von diesem Seitensprung erfahren hat. Diese Szene wird durch den Fussboden gefilmt, sie zeigt das Geschehen auf einer Glasplatte, zeigt Tibors gegen das Glas gepresste Gesicht.

Tarrs Raumkonzept setzt sich deutlich ab von realistischen Relationen. Die Wohnung ist kein planvolles Gefüge aus Zimmern und Durchgängen, Fenstern und Türen, sie ist vielmehr die Akkumulation räumlicher Schichten und Faltungen. Jedes Bild wirkt, als würde der Raum von allen Seiten zusammengepresst werden, als quölle über, was darin zu sehen ist, als würde all das Interieur, der viele Unrat, die Menschen zusammengeschoben werden, als wirke von aussen eine stauchende Kraft, der alles und jeder ausgesetzt ist, ohne Widerstand zu leisten. So wie die alten Tapeten ihre Falten werfen, so ist der Raum als ganzer ein Faltenwurf; in den Falten hat sich die Zeit verfangen – es ist weder Tag noch Nacht in diesem Film. Über ein Jenseits dieses Raums nachzudenken, ist genauso sinnlos, wie sich eine Zukunft vorzustellen.

Mit diesem Drama sind die fünf Mitbewohner konfrontiert. Sie sind selbst eingefaltet in diese angestaute Raummaterie, sie sind immer schon von der Zukunft Enttäuschte. Der Raum lässt sich nicht glattstreichen, nicht ausfalten, nicht öffnen; er lässt sich nur umfalten und umschichten. Und er lässt sich umleuchten – und Umleuchtung heisst Krieg. Zu Beginn des Films macht Hédi einen Rundgang durch die Wohnung und löscht überall die Lichter. Licht und Farbe – so müsste man das verstehen – sind fortan nicht mehr vom Raum aus zu denken. Licht und Farbe gehen von den Körpern aus, sie sind das, was sie vorausschicken, wenn sie sich bewegen, das, was die Einstellungen flutet, in denen sie operieren. Zwischen den Farben herrscht der Krieg. Sie harmonisieren und mischen sich nicht – wie die Musik des ungestimmten Klaviers, das in regelmässigen Abständen zu hören ist. Die Hölle in Herbstalmanach ist nicht jener Ort, an dem der Krieg aller gegen alle ausgetragen wird, sie ist der Ort, der durch diesen Krieg erst entsteht. Der Krieg zwischen den Figuren, ihr Farbentwurf, ist ursprünglicher als die Wohnung, in der er stattfindet. Zuerst ist der Krieg – und dann erst sein Schauplatz.

Das ist Béla Tarrs radikale filmische These über die Hölle, das, was er mit Puschkin vorausschickt, wenn er sich fragt, ob es vielleicht der Teufel sei, der die Menschen auf unbekanntem Terrain im Kreis herumführe. Es wundert nicht, dass Herbstalmanach Tarrs letzter Farbfilm war. Im Verlauf seiner Dauer verzehrt sich dieser Film an seinen Farben – so lange, bis zum Schluss nur noch ein kaltes, schon mit einem Fuss im Grau stehendes Blau erstrahlt. Am Ende ist der Krieg ausgefochten, aber es hat ihn jeder gleichermassen verloren. Am Ende, wenn eine bizarre Hochzeit gefeiert wird, wird es das erste Mal möglich, sich den Raum zu teilen – aber eben nur unter gleichermassen Besiegten. «Es gibt nur eine Art des Friedens», sagt Miklós einmal zu Hédi, «denn gäbe es zwei, dann wäre eine davon keiner.» Pessimistischer lässt sich über den Frieden gar nicht nachdenken. Denn der Friede öffnet keine Zukunft, in der etwas möglich werden könnte, er schafft nur die völlige Erschöpfung angesichts der Indifferenz gegenüber dem, was kommen wird. In den Abspann führt uns eine Version von «Que Sera, Sera». Was sein wird, wird sein. Mit diesem Satz ist nichts verbunden ausser das, was er aussagt: Es wird das sein, was sein wird. Nur eines – und Béla Tarrs späteres Werk beweist das mit aller Konsequenz – wird nicht mehr möglich sein: der Farbfilm selbst. Herbstalmanach ist nicht nur sein, sondern ein letzter Farbfilm.

Lukas Stern

→ Öszi almanach (Herbstalmanach)

Regie, Buch: Béla Tarr; Kamera: Buda Gulyás, Sándor Kardos, Ferenc Pap; Schnitt: Ágnes Hranitzky; Musik: Mihály Vig. Darsteller (Rolle): Hédi Temessy (Hédi), Erika Bodnár (Anna), Miklós B. Székely (Miklós), Pál Hetényi (Tibor), János Derzsi (János). Ungarn 1984. Dauer: 119 Min.

Retrospektive der Berlinale 2017: Dystopien, Gassenhauer und ein paar Entdeckungen.

Future Imperfect. Science – Fiction – Film

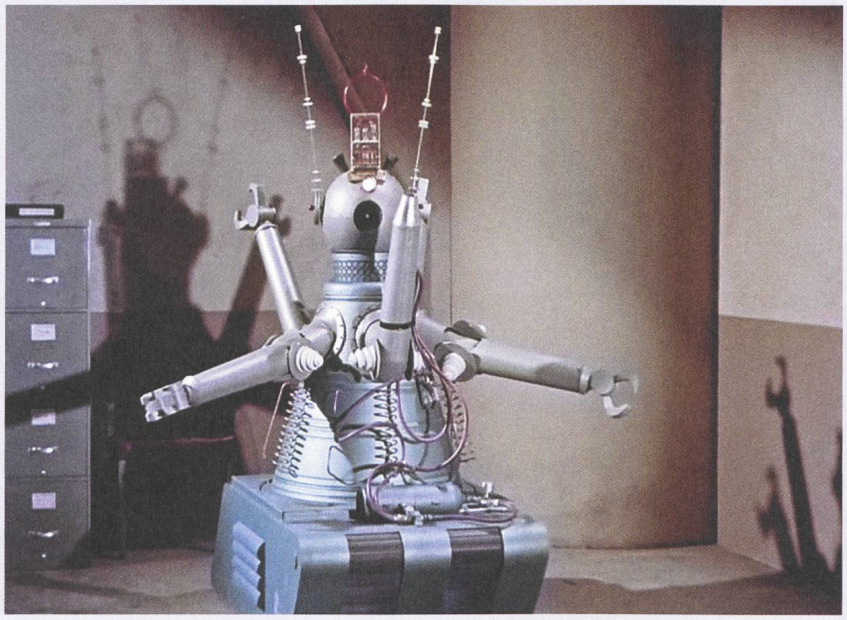
Algol. Tragödie der Macht (1920) Regie: Hans Werckmeister

Die Spritze reicht weit in den Kinosaal, und als Zuschauer zuckt man förmlich zurück. Der Mitarbeiter eines unterirdischen Laboratoriums wird mit ihr traktiert, das eigentliche Grauen kommt aber erst noch: Wie von unsichtbarer Hand gesteuert, schliesst der Zentralcomputer NOVAC (Nuclear Operated Variable Automatic Computer) einen Wissenschaftler in der Kältekammer ein und lässt ihn grausam erfrieren. Die Recherchen ergeben, dass eine ausserirdische Macht den Computer von einem hoch fliegenden Jet aus kontrolliert und die Forschungsstation mithilfe der eigentlich harmlosen, nun aber umprogrammierten Roboter Gog und Magog zerstören soll.

Gog, 1954 von Herbert L. Strock inszeniert, zeigt, wie im Science-Fiction-Film der fünfziger Jahre das Fremde zur Bedrohung für die Menschheit wird und gleichzeitig als Allegorie der Bedrohung des Kalten Krieges funktioniert. Der Farbfilm entstand im damals üblichen 3-D-Verfahren und war nur selten zu sehen. 2016 wurde der Film digital restauriert. Kontrollverlust und fehlgeleitete Fortschrittsgläubigkeit sind die inhärenten Themen, und das ist für einen Low-Budget-Film, in dem Herbert Marshall eine der Hauptrollen spielt, doch ungewöhnlich.

Gog war Teil der Retrospektive der diesjährigen Berlinale, die unter dem Titel «Future Imperfect. Science – Fiction – Film» 27 internationale Science-Fiction-Filme vereinte, darunter auch Gassenhauer wie Alien, Blade Runner, Close Encounter of the Third Kind und The Fifth Element. Man kann diese Programmierung als «einfallslos» kritisieren. Doch neue Generationen von Cineasten wachsen nach und interessieren sich, unabhängig von aufwendigen DVD-Editionen, für die Klassiker der Moderne. Wie sieht sie nun aus, die Zukunft, die das Kino des Utopischen beschreibt, welche kollektiven Ängste und Visionen werden verhandelt, welche Mythologie lässt sich aus den Filmen herauskristallisieren?

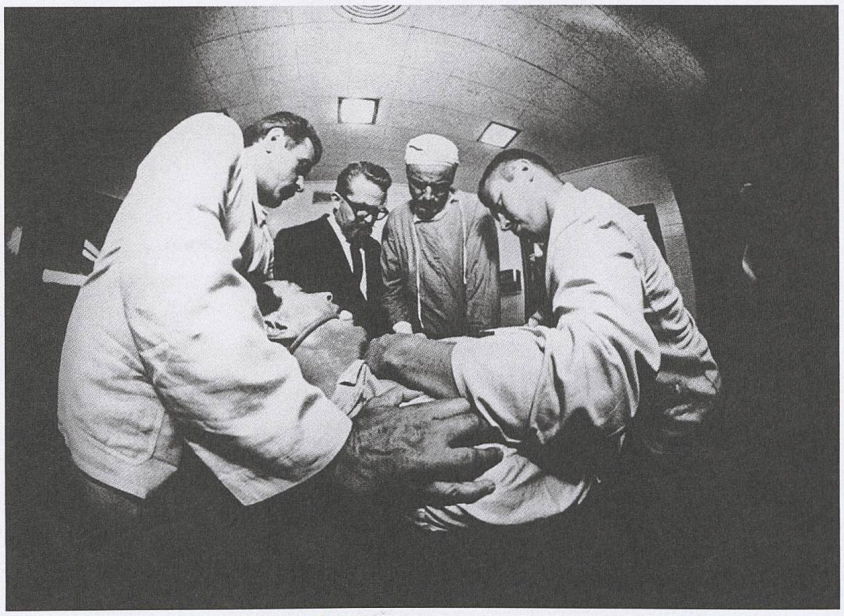
Gog (1954) Regie: Herbert L. Strock



Wesentliche Themen in Berlin waren vor allem Dystopien, das Scheitern von Gesellschaften und Lebenswelten, sowohl politisch (1984, Regie: Michael Anderson) als auch ökologisch (Soylent Green, Regie: Richard Fleischer), und die Begegnung mit dem Fremden. Das Unbekannte, das Andere löst Neugier und Faszination aus, aber auch Angst und Gefahr. Die Begegnung mit extraterrestrischen Lebensformen muss auch immer bildlich zeigen, wie Aliens aussehen und leben könnten. Dabei geht es sowohl um Fragen der Überlegenheit als auch darum, das Fremde im Fremden zu akzeptieren. Ausserirdische werden im Science-Fiction-Film zumeist als Bedrohung beschrieben, die die Menschheit unterjochen oder die Erde gleich vernichten will. Don Siegels Invasion of the Body Snatchers (1956) oder Byron Haskins The War of the Worlds (1953) waren dafür in der Retrospektive gute Beispiele. Es gibt aber auch freundlich gesinnte Aliens: In Koji Shimas Uchujin Tokyo ni arawaru (Die Ausserirdischen erscheinen in Tokio, Japan 1956) kommen Bewohner des Planeten Paira auf die Erde. Sie sehen aus wie übergrosse Seesterne, mit riesigem Auge in der Mitte, und werden darum von den Japanern zunächst als furchterregende Monster wahrgenommen. Darum nehmen die Aliens

Menschengestalt an und warnen die Wissenschaftler: Ein von seiner Bahn abgekommener Planet rase auf die Erde zu, nur die vereinigte Schlagkraft aller Atombomben der Erde könne ihn zerstören. Beeindruckende Spezialeffekte, die Katastrophen wie Tsunamis und Hitzewellen überzeugend nachstellen, und ausgeklügelte Farbeffekte – der Avantgardekünstler Taro Okamoto kümmerte sich um das Farbdesign – machen diesen Film zu einem Vergnügen ohne Reue. Und dass Atombomben nur wenige Jahre nach Hiroshima und Nagasaki in Japan für Wohl sorgen sollen, ist ein mutiger Gedanke.

Um Energie geht es auch im deutschen Stummfilm Algol. Tragödie der Macht (1920) von Hans Werckmeister, verbunden mit einer Utopie: Hier muss man sich weder um die Förderung von Kohle oder Erdöl noch um Nutzung von Wind oder Wasser kümmern – die Energie ist einfach immer da, eine ewige Kraftquelle, die nie versiegt. Und somit natürlich Begehrlichkeiten weckt. Emil Jannings spielt den Grubenarbeiter Robert Herne, der von seinem Kollegen Algol – er entpuppt sich als ausserirdischer Besucher eines gleichnamigen Sterns – eine Maschine geschenkt bekommt, mit der er die Algolwellen in Energie umwandeln kann. «Der Film ist eine seltsame Mischung von Realistik und Phantastik. Bilder von Arbeiterrevolten, Landleben, Ministerialsitzungen und dergleichen wechseln mit phantastischen Erscheinungen, bizarren Texten und den in einer Art expressionistischem Stil gehaltenen Bildern aus dem Kraftwerk und der Häuslichkeit Robert Hernes», stand 1920 in «Der Kinematograph» zu lesen.



Seconds (1966) Regie: John Frankenheimer

In John Frankenheimers selten gezeigtem Seconds (1966) lässt sich ein frustrierter Bankangestellter aus New York in den Körper eines sehr viel jüngeren, attraktiven Kunstmalers transformieren. Doch die neue Identität mit neuem Gesicht und neuem Namen bedeutet nicht das Ende der alten. Der amerikanische Traum von Jugendlichkeit, Gesundheit und Erfolg platzt hier auf ebenso faszinierende wie erschreckende Weise. Kameramann James Wong Howe, 1899 geboren und zum Zeitpunkt des Films schon über vierzig Jahre als Director of Photography tätig, unterstützt mit extremen Weitwinkeleinstellungen und verzerrten Perspektiven Frankenheimers fast schon desolate Bilderfindungen und offenbart so die wachsende Skepsis des Regisseurs gegenüber jeder Technologie. Ein zutiefst verstörender Film.

Zu den beeindruckendsten Science-Fiction-Entwürfen der Retrospektive zählte Andrzej Żuławskis Na srebrnym globie (Der silberne Planet) von 1978/1989, nicht zuletzt wegen seiner problematischen Entstehungsgeschichte. Wegen «subversiver Tendenzen» verbot der damalige Vizekultusminister Polens die weiteren Dreharbeiten, Requisiten und Kulissen liess er zerstören. Erst zehn Jahre später konnte Żuławski den Film beenden. Fehlende Passagen – sie machen immerhin ein Fünftel des Films aus – ergänzte der Regisseur durch erklärende Offkommentare, die mit Strassenszenen aus Warschau unterlegt sind. Das gibt dem Film etwas Fragmentarisches und Enigmatisches, und doch kann man sich der Wucht der Bilder nicht entziehen. Der silberne Planet erzählt die Geschichte von polnischen Astronauten, die auf einem fernen, erdähnlichen Planeten notlanden mussten und so etwas wie eine friedfertige Gesellschaft aufgebaut haben. Doch furchterregende Wesen aus dem All bedrohen die scheinbare Idylle. Die Technikverliebtheit anderer Science-Fiction-Filme nimmt Żuławski hier ganz zurück. Seine Vision besteht aus fiebrigen Bildern, in denen bunt gekleidete oder angemalte Aliens zu frenetischen Massenszenen zusammenfinden, in einer Höhle eine Orgie feiern oder ihre Feinde auf hohen Pfählen aufspiessen. Ein Monstrum von einem Film, anregend, faszinierend und sensationell.

Michael Ranze

Uchujin Tokyo ni arawaru / Die Ausserirdischen erscheinen in Tokio (1956) Regie: Koji Shima

Truly fictitious.

Was lange währt ... Oder von Windmühlen und zurückrollenden Steinen

EXT. STRASSE – TAG

ORSON *und* GABATHULER *stehen vor dem Briefkasten der Hauptpost. Beinahe zeremoniell lassen sie ein dickes Kuvert in B4 in den Einlass gleiten.*

High five!

Denkt man sich eine Kinogeschichte aus, ist das der Anfang eines langen Weges. Jeder Arbeitsschritt wird beurteilt, und davon hängt dann auch die Finanzierung ab. Aber es beginnt immer enthusiastisch. So wie bei den beiden heute – jedenfalls teilweise.

GABATHULER Das muss einen positiven Bescheid geben!
ORSON Vorsicht –
GABATHULER Das wird ein geiler Film!
ORSON Klar. Ich mein' ja nur ...
GABATHULER Was?!
ORSON Geduld.

Orson läuft los. Gabathuler zuckt mit den Schultern, als wolle er sagen: Wie bitte?! Dann eilt er ihm hinterher.

GABATHULER Du musst an den Film glauben!
ORSON Schon mal von Terry Gilliams The Man Who Killed Don Quixote gehört?
GABATHULER Wenn du gerade Lost in La Mancha meinst, dann ja!
ORSON Eben.
GABATHULER Dann hätten wir uns das Porto ja gleich sparen können.
ORSON Wann er sein erstes Treatment verschickt hat, weiss ich nicht. Aber mit der Vorproduktion hat er 1998 angefangen.
GABATHULER Ja, und dann war bei Drehbeginn der Hauptdarsteller irgendwie an der Prostata erkrankt – besonders günstig, wenn der ewig im Sattel sitzen muss.
ORSON Es waren die Bandscheiben.
GABATHULER Auch nicht von Vorteil. Dann war der Drehort mitten in der Tiefflugzone von irgendeinem Nato-Geschwader.
ORSON Gilliam blieb unbeirrt: Die Audiospur wollte er in der Postproduktion neu anlegen.
GABATHULER Und ausserdem haben sintflutartige Regenfälle das gesamte Filmequipment weggespült.
ORSON Dann war Ende. Das Geld ist ihnen ausgegangen.
GABATHULER Und die Filmrechte gingen schliesslich verschütt bei der Versicherung. Ich habe den Film gesehen. Traurig!
ORSON Aber Gilliam hat das Projekt nie aufgegeben.
GABATHULER Na und?
ORSON Johnny Depp ist ihm dann auch abgesprungen.
GABATHULER Kein Wunder!
ORSON Ewan McGregor war dann mal für seine Rolle im Gespräch. Irgendwann Jack O'Connell und schliesslich Adam Driver.
GABATHULER Sisyphus! Ohne Film kein Cast!
ORSON Nach Jean Rochefort waren für den Don Quijote mal Gérard Depardieu, Robert Duvall, Michael Palin und zuletzt John Hurt vorgesehen.
GABATHULER Und der ist ihm weggestorben.
ORSON So viele Rückschläge – trotz eines geilen Projekts.
GABATHULER O.k.! Nun komm mal zum Punkt!
ORSON Innerhalb der letzten neunzehn Jahre hat Terry Gilliam achtmal versucht, den Film zu realisieren.
GABATHULER Die Hölle!
ORSON Pläne hätten nichts mit der Realität zu tun, sagt er.
GABATHULER Zurückrollende Steine!
ORSON Ob er aufgeben solle, hat er sich auch öfter gefragt.
GABATHULER Und warum hat er das nicht?
ORSON Weil er ein Dickschädel ist. Das sagt er von sich selber.
GABATHULER Gegen alle Vernunft.
ORSON Aber weisst du was?
GABATHULER Na los, sag schon!
ORSON Gilliam dreht jetzt!

Gabathuler bleibt verdutzt stehen. Orson auch.

Einen Moment blicken sie sich an.

Und als hätte Gabathuler gerade erkannt, wie viel Geduld seinem unbedingten Enthusiasmus vielleicht noch abverlangt werden wird, springt er zwei Schritte vor, zu einem Bauzaun und klopft dreimal auf die Holzbretter. Etwas Aberglaube scheint ihm gerade mehr als angebracht.

ORSON Bei Deadpool hat es übrigens nur sechzehn Jahre gedauert. Aber bei Dallas Buyers Club waren es sogar einundzwanzig Jahre.
GABATHULER Ist ja gut – Kampf gegen Windmühlen!
ORSON Ein Geduldspiel.
GABATHULER Wenn man Filme macht, muss man wohl so spinnen wie Don Quijote!
ORSON Vielleicht.

Orson und Gabathuler laufen schweigend weiter. Dann:

GABATHULER Tolle Story.
ORSON Genau.
GABATHULER Eine Heldengeschichte.
ORSON Wie man sie hören will.
GABATHULER Aber nur, wenn der Film am Ende doch gemacht wird.

High five! Denn in gewissen Momenten sollte man sich die Frage vom Scheitern nicht stellen.

Doch Orson und Gabathuler überlegen sich gerade insgeheim, wie man zu einem Dickschädel wie Terry Gilliam wird.

Uwe Lützen

Kritiken

S. 27
I Am Not Your Negro
von Raoul Peck
Philipp Brunner

S. 28
Le jeune Karl Marx
von Raoul Peck
Stefan Volk

S. 30
Victoria
von Justine Triet
Vincent
von Christophe
Van Rompaey
Philipp Stadelmaier

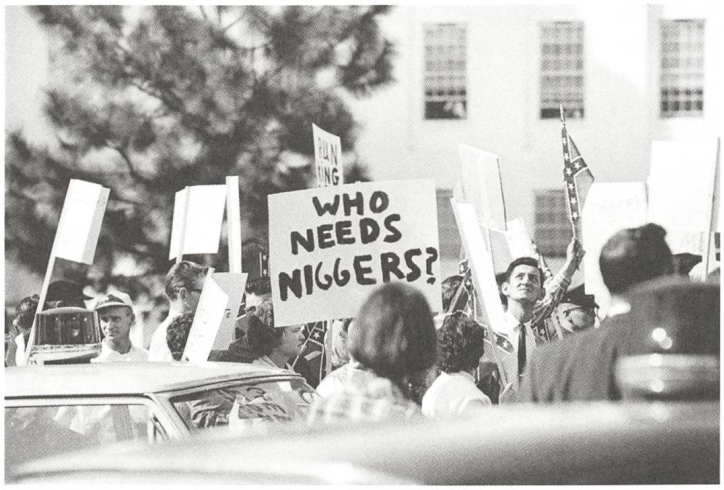
S. 33
Beuys
von Andres Veiel
Erwin Schaar

S. 35
Une vie ailleurs
von Olivier Peyon
Lukas Stern

S. 36
Clash / Eshtebek
von Mohamed Diab
Tereza Fischer

S. 39
The Handmaiden /
Ah-ga-ssi
von Park Chan-wook
Till Brockmann

The Handmaiden / Ah-ga-ssi Regie: Park Chan-wook



© Spider Martin

I Am Not Your Negro Who Needs N******S, 1965

I Am Not Your Negro James Baldwin und Medgar Evers

I Am Not Your Negro Regie: Raoul Peck

I Am Not Your Negro Regie: Raoul Peck

I Am Not Your Negro

Mit seinem neusten Dokumentarfilm setzt Raoul Peck dem afroamerikanischen Schriftsteller James Baldwin ein faszinierendes Denkmal – und legt zugleich eine messerscharfe Analyse des Rassimus in den USA vor.

Raoul Peck

«Vergesst den Rassismus, denn er ist nicht das Problem.» Die Aussage stammt von James Baldwin, einem der bedeutendsten afroamerikanischen Autoren des 20. Jahrhunderts, und er machte sie ausgerechnet zur Zeit der Bürgerrechtsbewegung, als in den USA die schwarze Bevölkerung gegen das gesetzlich verankerte Unrecht protestierte, dem sie noch in den sechziger Jahren ausgesetzt war. Dass der Rassismus dennoch sehr wohl existiert, war Baldwin schmerzhaft klar: «Sagt irgendwo auf der Welt ein Weisser, ‹Gebt mir die Freiheit oder den Tod!›, applaudiert die gesamte weisse Welt. Sagt ein Schwarzer die exakt gleichen Worte, gilt er als Krimineller und wird auch so behandelt.» Wie also kommt er darauf, der Rassismus sei nicht das Problem?

Die Antwort liefert Raoul Peck in seinem Dokumentarfilm I Am Not Your Negro, einem mitreissenden Porträt des 1924 geborenen Baldwin, der seit den vierziger Jahren Erzählungen, Romane und Essays verfasste, die immer wieder um die Themen Identität, Rassismus und Homosexualität kreisen – lange bevor das Civil Rights Movement oder die Gay Liberation den Kampf um die juristische, kulturelle und politische Gleichstellung aufnahmen. Dabei ist es nicht das erste Mal, dass der gebürtige Haitianer Peck Mut zur Konfrontation beweist. Gleich zwei Filme widmete er dem kongolesischen Freiheitskämpfer Patrice Lumumba, der 1960 als Hoffnungsträger eines ganzen Kontinents ermordet wurde – mit Unterstützung der belgischen Regierung und der CIA. Im Spielfilm Sometimes in April (2005) thematisierte er den Völkermord in Ruanda, und im Dokumentarfilm Assistence mortelle (2013) wagte er es, die desaströsen Auswirkungen der Präsenz der internationalen Hilfsorganisationen anzuklagen, die nach dem Erdbeben von 2010 in Haiti einfielen und das Land mit «tödlicher Hilfe» überzogen. Pecks Filme gelten als ebenso poetisch wie intelligent, ebenso aufrichtig wie bescheiden. Dass sie immer wieder provozieren, sagt viel aus über das Unbehagen des westlichen Publikums, das sich durch sie zurückgeworfen sieht auf seine eigenen Haltungen und Wertvorstellungen, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts nach wie vor kolonialen und rassistischen Denkmustern verhaftet sind.

Im Zentrum von I Am Not Your Negro steht Baldwins unvollendeter Text «Remember this House». Darin setzt sich der Autor mit dem Leben dreier Freunde aus der Bürgerrechtsbewegung auseinander, die alle in den sechziger Jahren durch Attentate umgebracht wurden: Martin Luther King, Malcom X, Medgar Evers. Doch Baldwin konnte das Projekt nicht abschliessen, sondern hinterliess bei seinem Tod 1987 ein Manuskript von nur dreissig Seiten, niedergeschrieben in einer für Peck «heftigen, unausweichlichen und unerreichten Sprache». Gelesen von Samuel L. Jackson, bildet es den Kern von I Am Not Your Negro, der ansonsten auf jeglichen Kommentar verzichtet. Die Bildspur wiederum ist eine Collage aus vorwiegend historischem Bildmaterial: Auftritten der drei Bürgerrechtler werden Reklamen des «weissen» Amerika gegenübergestellt, in denen «Neger» bestenfalls als Dienstboten zu sehen sind. Aufnahmen von Protestmärschen kontrastieren mit Bildern rassistischer Exzesse. Eine Preisliste informiert den interessierten weissen Käufer, wie viel ein junger Sklave («kräftig») kostet oder – besonders preiswert – ein Säugling von neun Monaten. Dazwischen immer wieder Ausschnitte aus Reden, Interviews und Talkshows mit Baldwin. «Wörter aus einer vergangenen Zeit», nennt sie Peck, «die bis heute klar und deutlich nachhallen». Tatsächlich beschränkt sich Peck nicht auf die Geschichte, sondern streut wiederholt Dokumente der Gegenwart ein: afroamerikanische Teenager, die auf offener Strasse erschossen werden, weil sie (vielleicht) eine Waffe trugen oder sich (angeblich) verdächtig verhielten; die Rassenunruhen von Ferguson und Dallas; Demonstrationen mit Transparenten, auf denen «Black Lives Matter» zu lesen ist.

Zwar mag die Machart des Films konventionell sein, dennoch entwickelt er einen Drive, der nicht zuletzt auf die fesselnde Präsenz seines Protagonisten zurückzuführen ist. So entwirft er das Bild eines unerhört klugen und brillanten Gesellschaftskritikers, der komplexe Zusammenhänge auf den Punkt zu bringen vermag, ohne sie zu verfälschen. Die Geschichte der Afroamerikaner, sagt Baldwin, lasse sich nicht von der Geschichte Amerikas trennen. Im Gegenteil: «Die Geschichte des Negers *ist* die Geschichte Amerikas. Und sie ist keine schöne Geschichte.» Doch der Autor ist selbstbewusst genug, um die ihm zugedachte Opferrolle zurückzuweisen. Mehr noch, er hält den Weissen den Spiegel vor: Denn, so Baldwin, den Neger gebe es gar nicht. Er sei lediglich ein Konstrukt der Weissen, das diese benötigten, um sich ihrer selbst zu vergewissern.

Und plötzlich leuchtet Baldwins Logik auf bestechende Weise ein: Wenn der Neger nur eine «weisse» Idee ist, dann ist auch der damit verbundene Rassismus nicht mehr das Problem der Schwarzen, sondern das der Weissen. «Die Frage, die ihr Weissen euch stellen müsst, ist, warum ihr den Neger überhaupt nötig habt. Ich bin kein Neger, ich bin ein Mensch. Nur ihr denkt, ich sei ein Neger. Das bedeutet, dass ihr diese Vorstellung braucht. Ihr müsst herausfinden, warum. Davon hängt die Zukunft dieses Landes ab.» Der Rassismus ist also nicht das Problem, sondern nur das – allerdings katastrophale – Symptom von etwas, das sehr viel tiefer liegt, das mit Angst und Vorurteilen zu tun hat und der fehlenden Bereitschaft, sein Gegenüber kennenzulernen. Daher gibt es für den Menschenfreund Baldwin – der er trotz allem ist – letzten Endes nur ein Mittel. Die Augen öffnen und wahrnehmen, was mich mit meinem Nachbarn verbindet (anstatt mich darauf zu versteifen, was ihn von mir unterscheidet): das Menschsein. Wem das zu sozialkitschig klingt, sollte sich fragen, warum heute in den USA Zehntausende dagegen protestieren, dass sich seit der Bürgerrechtsbewegung längst nicht genug geändert hat. Die Gründe dafür blicken auf eine grauenvolle Geschichte zurück. Und sie haben nicht das Geringste mit Sozialkitsch zu tun. Philipp Brunner

→ Regie: Raoul Peck; Buch: Raoul Peck, nach einem Text von James Baldwin; Schnitt: Alexandra Strauss; Kamera: Henry Adebonojo, Bill Ross, Turner Ross; Musik: Alexei Aigui. Sprecher: Samuel L. Jackson. Produktion: Velvet Film, Artémis, Close Up. USA, Frankreich, Belgien, Schweiz 2016. Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Sisters Distribution; D-Verleih: Salzgeber Medien

Le jeune Karl Marx

Marx und seine Theorien sind wieder aktuell. Dass ihm Raoul Peck ein Porträt widmet, erstaunt nicht. Doch dass er dabei Revoluzzerpathos mit behäbiger deutscher Literaturverfilmungsaura mischt, überrascht.

Raoul Peck

Dieser Marx war schon eine coole Socke. Erst setzt er beim gemeinsamen Saufgelage Friedrich Engels schachmatt. Hinterher kotzt er jene These in den Rinnstein, die bis heute in goldenen Lettern über der Treppe der Berliner Humboldt-Universität prangt, nachdem sie auf Anordnung der SED 1953 dort angebracht wurde: «Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt aber darauf an, sie zu verändern.»

Auch vielen Filmemachern, so scheint es, genügt es heute nicht mehr, Geschichten «nur» zu erzählen. Viel lieber möchten sie Geschichte schreiben. Lange allerdings muss man sich in Le jeune Karl Marx fragen, was Raoul Peck mit seiner filmischen Festschrift, die Marx als ein Jahrhundert-Kraftgenie hofiert, eigentlich bezweckt, ehe man mit dem Abspann endlich eine Ahnung davon erhält. Bob Dylan bringt im Off den Stein ins Rollen, während in Archivbildern ein Bogen von Marx über Che Guevara und Nelson Mandela bis zu heutigen Globalisierungskritikern gespannt wird. Der Film will uns also wohl zeigen, wie aktuell Marx und seine kapitalismuskritischen Thesen noch immer sind.

Was dabei aber herauskommt, ist ein anachronistisches Kuddelmuddel aus biederem Historiendrama und plakativ anbiedernder Propaganda. Dass am Ende suggeriert wird, Marx und Engels hätten mit ihrem «Manifest der Kommunistischen Partei» quasi im Alleingang die deutsche 1848er-Revolution ausgelöst und zugleich den Samen für alle sozialen Bewegungen gelegt, die da weltweit noch so folgten, als habe es französische und amerikanische Revolutionen gar nie gegeben, passt zu diesem Scheuklappenheroismus. Aber auch sonst zeigt sich der Streifen auf enttäuschende Weise von einem Zeitgeist durchtränkt, der vor die Wahl zwischen «Polarisieren» und «Differenzieren» gestellt, sich stets fürs «Polarisieren» entscheidet.

In einem Biopic wie Le jeune Karl Marx, das die inhaltlichen, philosophischen und politischen Debatten, Streitschriften und Theorien fast zwangsläufig auf Stichwortniveau herunterkochen muss, äussert sich das vor allem in der klischeehaften Figurenzeichnung. Der Bourgeois ist wie Engels' Vater, der in Manchester eine Spinnerei betreibt, ein kaltherzig berechnender Unterdrücker. Mies und fies durch und durch. Die Gegenspieler erscheinen im Vergleich zum konzise, dialektisch denkenden Materialisten Marx allesamt als intellektuelle Leichtgewichte. Der sentimentale, selbstverliebte deutsche Schneider Wilhelm Weitling, den Marx und Engels mitsamt seinen Anhängern aus dem «Bund der Gerechten» drängen, um diesen in den «Bund der Kommunisten» umzutaufen. Der kaum weniger narzisstische französische Anarchist Pierre-Joseph Proudhon, den Marx im Film – anders als in Wirklichkeit – mit einer vernichtenden Replik kurzerhand von der historischen Bildfläche schreibt. Sie alle stolzieren und huschen und poltern als Karikaturen durch den Film. Eindeutig nicht ernst zu nehmen. Ebenbürtig sind sich in ihrer unvergleichlichen Männerfreundschaft einzig Marx und Engels, die sich mit süffisantem Lächeln (Marx) und grimmigem Blick (Engels) über ihre Gegner verächtlich machen. Es ist ein unsäglich viriles, stürmisch-drängerisches Duett,

Le jeune Karl Marx Regie: Raoul Peck

das untermalt von folkloristischen Flötenklängen auch mal in einer irritierend komödiantisch montierten Verfolgungsjagd die Polizei zum Narren hält. Im Beisein und Beischlaf mit ihren immerhin selbstbewusst und charismatisch gezeichneten Randfigurenfrauen erweisen sich diese zwei Mordskerle dann als zutiefst romantische Naturen.

Was aber fast noch mehr stört als eine solch simple Schwarzweisskonfiguration, ist, dass Engels und vor allem Marx völlig aus der Zeit gefallen wirken. *August Diehl* schlappt durch die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts wie ein zottelbärtiger Hipster, der sich aus Jux einen hohen Hut aufgesetzt hat. Schrecklich lässig und cool-rebellisch schlägt er seine Zelte erst in Paris und dann in Brüssel auf; zwei Städte, die in der sepia-dumpfen Studiokulissenoptik der deutsch-französisch-belgischen Koproduktion nur mit Mühe auseinanderzuhalten sind. Marx' Familienalltag streift der Film dabei ebenso oberflächlich wie seinen politisch-philosophischen Werdegang. Stets fehlt es an Geld, steckt Marx den Kopf in Bücher, kommt er am Ende doch irgendwie über die Runden; auch dank Engels' Unterstützung. Als Lebemann, als Ehemann, als Vater und auch als radikaler Denker liefert Marx in diesem Biopic immer nur die passende Pose.

Auf besonders unglückselige Weise paart sich dieses halbseidene Revoluzzerpathos mit einer behäbigen deutschen Literaturverfilmungsaura. Es ist kaum zu glauben, dass ein international renommierter Regisseur wie Raoul Peck, der mit seinem letzten Spielfilm Meurtre à Pacot ein wunderbar vielschichtiges, facettenreich pulsierendes Drama inszenierte, einen derart steifen und provinziell-verstaubten Look aus der cineastischen Mottenkiste zieht.

Nur in den allerersten Minuten deutet Le jeune Karl Marx ein Potenzial an, das über engstirniges Fernsehspielbetulichkeitsniveau hinausreicht. Erbärmlich verarmte, proletarische Kreaturen sammeln Holz im Wald, als plötzlich berittene Uniformierte heranpreschen, brutal auf die Männer, Frauen und Kinder eindreschen und einige der Ärmsten zu Tode prügeln. Aus dem Off hört man dazu Karl Marx, der diese jähe Kriminalisierung des Gewohnheitsrechts im dialektischen Duktus kommentiert: «Das Volk sieht die Strafe, aber es sieht nicht das Verbrechen, und weil es die Strafe sieht, wo kein Verbrechen ist, wird es schon darum kein Verbrechen sehen, wo die Strafe ist.» Es ist die einzige Stelle im gesamten Film, an der sozialhistorische Wirklichkeit und scharfsichtige Analyse eine Einheit bilden. Eine Synthese, die emotional aufwühlt und zum Nachdenken anregt. Danach verflüchtigt sich all das wieder. Auf der grossen Leinwand sieht der bemüht auf jung, im Sinne von modern, getrimmte Karl Marx dann nur noch fürchterlich altbacken aus.

Stefan Volk

→ Regie: Raoul Peck; Buch: Pascal Bonitzer, Raoul Peck; Kamera: Kolja Brandt; Schnitt: Frédérique Broos; Ausstattung: Benoît Barouh, Christophe Couzon; Kostüme: Paule Mangenot; Musik: Alexei Aigui. Darsteller (Rolle): August Diehl (Karl Marx), Stefan Konarske (Friedrich Engels), Vicky Krieps (Jenny Marx), Olivier Gourmet (Pierre Proudhon), Hannah Steele (Mary Burns). Produktion: Agat Films, Velvet Film. F, D, B 2016. Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Agora Films; D-Verleih: Neue Visionen

Victoria von Justine Triet

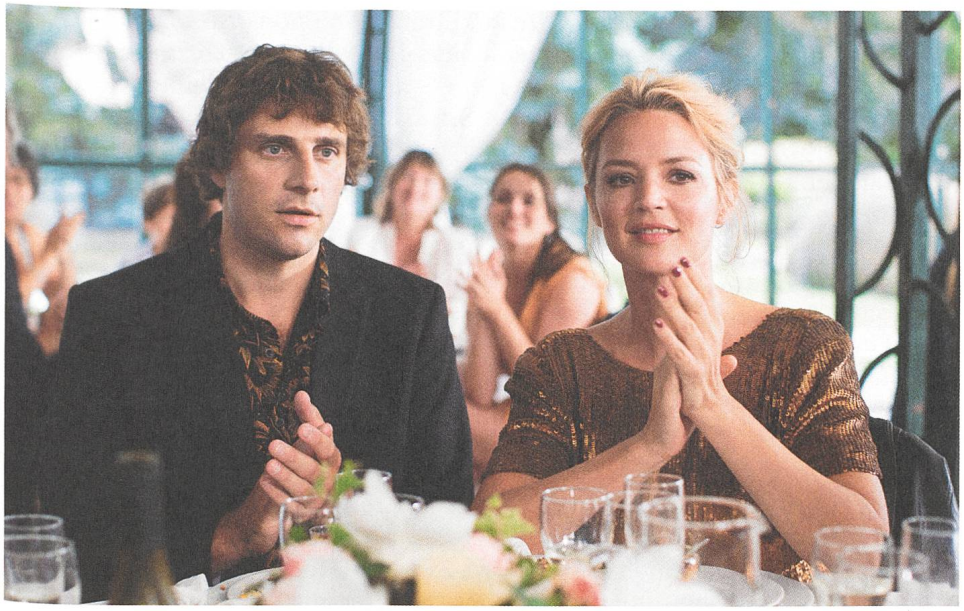
Zwei Filme, die je um eine mit sich selbst beschäftigte Figur kreisen. Mal gelungen, mal weniger. Eine vergleichende Doppelkritik.

Vincent von Christophe Van Rompaey

Auf den ersten Blick haben Victoria von Justine Triet und Vincent von Christophe Van Rompaey wenig gemeinsam. In Victoria muss eine Pariser Strafverteidigerin, alleinerziehende Mutter zweier Kinder, zwischen ihrem Liebes- und Berufsleben die richtige Balance finden; Vincent dreht sich um einen depressiven belgischen Jugendlichen, der als militanter Öko-Aktivist seine Familie in arge Schwierigkeiten bringt. Victoria ist ein Autorenfilm, der sich bei Woody Allen, John Cassavetes und François Truffaut bedient und die Thematik von Justine Triets erstem Langfilm, La bataille de Solférino, fortsetzt: eine labile Frauenfigur im Kampf gegen das Chaos, in das sie und die Männer um sie herum ihr Leben verwandeln. Vincent hingegen präsentiert nicht Chaos und Komplexität, sondern Eigenschaften: einen Reigen aus «durchgeknallten, aber insgeheim liebenswerten» Figuren, sodass für jeden Zuschauer etwas Schönes dabei ist.

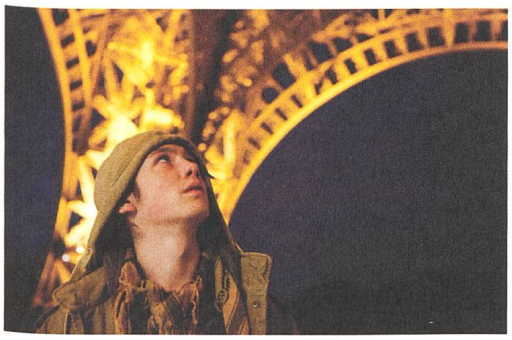
Dennoch haben beide Filme etwas gemeinsam: Sie tragen die Namen ihrer Hauptfiguren im Titel, Namen von Personen aus dem bürgerlichen Milieu, die nicht aufhören, um sich selbst zu kreisen. Und beide Filme zeigen, wie sich das heutige bürgerliche Kino politisch desengagiert. Aber auf zwei verschiedene Weisen.

In Vincent wird die Politik explizit thematisiert. Vincent ist Umweltaktivist, vegan, Tierrechtler, gegen die Ausbeutung der Welt durch grosse Konzerne. Nun ist der junge Mann aber hauptsächlich ein Tyrann, der seine Familie permanent moralisch massregelt. Vor



Victoria mit Virginie Efira

Victoria Regie: Justine Triet



Vincent Beinah-Selbstmord vor perfekter Kulisse

Vincent Regie: Christophe Van Rompaey

allem wird der Revoluzzer aber als depressiv dargestellt. Der Film beginnt damit, dass er sich umbringen will, um eine Revolution loszutreten – wie der tunesische Gemüsehändler, dessen Selbstverbrennung am Beginn des Arabischen Frühlings stand. Sein Therapeut bemerkt treffend, dass sein Selbstmordversuch zu Hause statthatte, was weniger auf politisches Engagement als auf einen Schrei nach Aufmerksamkeit hinweist. Als überraschend Vincents Tante auftaucht und ihn auf einen Selbstfindungstrip durch Frankreich mitnimmt, sieht er die Chance, es ein zweites Mal besser zu machen: Diesmal will er sich unter dem Eiffelturm in Flammen setzen. Unterstrich Van Rompaey schon beim ersten Selbstmordversuch Vincents Selbstsucht (eine seiner Schwestern ist hochschwanger), so tut er dies beim zweiten Mal umso mehr: Auf dem Weg zum Eiffelturm rennt Vincent Bettler, Verkäufer und Passanten blindlings über den Haufen. Die Botschaft ist klar: Vincent ist rücksichts- und herzlos, er interessiert sich nicht für die Welt um ihn herum.

Auf diese Weise entsteht ein negatives Bild eines moralisierenden und selbstverliebten Gutmenschen; sein politischer und ökologischer Aktivismus wird der schieren Lächerlichkeit preisgegeben. Ökologische und antispeziesistische Ideen werden hier auf die Unreife und Selbstsucht eines jungen Mannes reduziert und als Ausdruck einer privaten Depression dargestellt – womit sie völlig verfehlt werden. Zudem ist die Depression, anders als etwa im grossartigen La fille inconnue der Brüder Dardenne, nicht Ausdruck komplexer äusserer sozialer Umstände, sondern zeugt von banalem Selbstmitleid. Auf diese Weise verkommt jedes Engagement zur Karikatur, zum peinlichen, unangemessenen Diskurs – wie auf der Hochzeit der Tochter des Pharmachefs, auf der Vincent am Ende landet und wo er nur zum nervigen Spassverderber werden kann, der sich vor einem verlockenden Buffet mit Austern und Crevetten echauffiert.

Vincent ist Arthouse-Kino als Kino des neoliberalen Konsens und des Status quo – es darf keine Zuschauer verprellen, den Pharmachef ebenso wenig wie den veganen Öko-Aktivisten. So läutert der Film am Ende auch Vincent von seiner Antipathie und führt ihn zurück in seine Familie. Um eine pseudoengagierte Botschaft abzusondern, unverbindlich wie der Weltklimavertrag: «Kommende Generationen werden auf die Natur mehr achtgeben.»

Politik als lästiger Hintergrund, den man nicht loswird und daher nur verächtlich streift; Politik als Kulisse für die psychologischen Affären der Protagonisten: Dies war schon der Fall in Triets La bataille de Solférino, wo am Tag des zweiten Wahlgangs der französischen Präsidentschaftswahlen 2012 eine Journalistin Besuch bekommt von ihrem psychisch labilen Exmann. Triet filmte einen historischen Moment und machte sich über ihn lustig, indem sie sich nicht für ihn interessierte, ihn mit einem chaotischen Beziehungsdrama überlagerte. Wie Vincent bei Van Rompaey und der Exmann in La bataille de Solférino hat nun auch Victoria psychische Probleme und muss ihr Leben auf die Reihe kriegen: Sie kreist um sich selbst, vernachlässigt ihre Kinder, ist depressiv und dem Alkohol verfallen. Und auch hier wird aus ihrer Depression kein soziales Syndrom. Darüber hinaus gibt es heute Interessanteres zu filmen als das Liebes- und Berufsleben einer weissen heterosexuellen Strafverteidigerin aus dem Pariser Bobo-Milieu.

War aber die Politik noch der indifferente Hintergrund und damit die Schwäche von La bataille de Solférino, so ist diese aus ihrem sehr gelungenen zweiten Langfilm verschwunden. Triet braucht keine äusseren politischen Ereignisse mehr, um das Chaos im Leben der alleinerziehenden Mutter und ihre Depression zu konkretisieren – nur ein Geflecht aus Beziehungen und Kämpfen. Victoria verteidigt einen Exfreund gegen einen Vergewaltigungsvorwurf, klagt gegen ihren Exmann, der ihr früheres Leben auf einem Blog ausbreitet, und beginnt eine Romanze mit einem ehemaligen Klienten, einem Dealer, der ihr Babysitter und Assistent wird. Zwischen Komik und Verzweiflung, Romanze und Gerichtsfilm, Lust- und Destruktionstrieb erinnert das wohlorganisierte Lebenschaos an die Kunst des Ausgleichs zwischen Extremen in Truffauts Filmen oder an die Kunst des Schlagabtauschs bei David O. Russell: *Virginie Efira* spielt wie Jennifer Lawrence in Joy eine Frau, die ein Leben führt wie eine Boxerin; ein Leben, in dem Erfolge und einbrechende Katastrophen wechseln wie Schläge, die mal ausgeteilt, mal eingesteckt werden – am Ende ist Victoria in zwei Prozessen gleichzeitig, im einen als Verteidigerin, im anderen als Opfer.

Kein Film muss politisch sein. Aber jeder ist es immer doch ein bisschen. Fürs Arthouse-Kino ist es daher oft besser, gar nicht erst so zu tun. Sowohl Vincent als auch Victoria drehen sich um die Depressionen der Protagonisten; Politik spielt an sich keine Rolle. Dennoch macht Van Rompaey eine private Depression zur Ursache von politischem Engagement, wodurch er sie verfehlt und diskreditiert. Triet hingegen macht die Depression zum Kampfschauplatz zwischen Liebesleben und beruflichem Leben. Beide Filme haben bürgerliches Personal, dem es im materiellen Sinn an nichts mangelt. Aber aus diesem Mangel an Nichts, den Triet anerkennt – die Unsicherheit darüber, was genau eigentlich Victorias Problem ist – glaubt Van Rompaey, einen politischen Diskurs machen zu müssen. Er täuscht sich gewaltig.

Philipp Stadelmaier

→ Victoria
Regie, Buch: Justine Triet; Kamera: Simon Beaufils; Schnitt: Laurent Sénéchal; Ausstattung: Olivier Meidinger. Darsteller (Rolle): Virginie Efira (Victoria), Vincent Lacoste (Sam), Melvil Poupaud (Vincent), Laurent Poitrenaux (David), Laure Calamy (Christelle), Alice Daquet (Eve). Produktion: Ecce Films; Emmanuel Chaumet. Frankreich 2016. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Frenetic Films

→ Vincent
Regie: Christophe Van Rompaey; Buch: Jean-Claude Van Rijckeghem; Kamera: David Williamson; Schnitt: Alain Dessauvage; Ausstattung: Hubert Pouille; Musik: Nicolas Repac. Darsteller (Rolle): Spencer Bogaert (Vincent), Barbara Sarafian (Marianne), Alexandra Lamy (Nicole), Geert Van Rampelberg (Raf), Frédéric Epaud (Guillaume), Emma Reynaert (Kelly), Kimke Desart (Nadia). Produktion: A Private View, Les Films de la Croisade, Les Enragés. Belgien, Frankreich 2016. Dauer: 124 Min. CH-Verleih: Cineworx

Beuys

Andres Veiel entdeckt Beuys wieder: «Mit dem Mauerfall verloren Beuys' Ideenräume an Leuchtkraft, zurück blieben sein Fett und Filz in zahlreichen Museen, die auf Kunstmärkten zu immer höheren Preisen gehandelt wurden.»

Andres Veiel

«Jeder Mensch ist ein Künstler.» Dieses Diktum von Joseph Beuys gehört zu den vielen Missverständnissen, die gar oft zu ablehnendem Kopfschütteln oder distanzierenden Bemerkungen geführt haben. Dabei hat diese Feststellung nur eine zutiefst soziale Meinung dieses Kunstrevolutionärs offenbart, der damit die jedem Menschen innewohnende Fähigkeit zum Denken und damit zur Kreation einer Vorstellung vom Leben – auch in kleinsten Parzellen – formulieren wollte. Und daher hat Beuys es auch spezifiziert, was dann leider nicht mehr so schlagwortartig zu zitieren ist: «Ich weise darauf hin, dass das erste Produkt menschlicher Kreativität der Gedanke ist. Und sage aus diesem Grunde: Denken ist bereits Plastik. Gedanken wirken in der Welt.»

Andres Veiel, Psychologe und Dokumentarfilmer, 1959 in Stuttgart geboren, hat vor allem mit Balagan (1994) über eine jüdisch-palästinensische Theatergruppe und mit Black Box BRD (2001), einer parallelen Biografie des RAF-Mitglieds Wolfgang Grams und des von der RAF ermordeten Bankmanagers Alfred Herrhausen, positive Kritik eingeheimst. Mit Beuys scheint ihm eine dokumentarische Kompilation gelungen zu sein, die seine Zuwendung so offensichtlich vermittelt, dass die Zeugnisse wie ein persönliches Bekenntnis zusammengefügt sind. Wobei bei dieser empathischen, fast literarisch anmutenden Bild- und Worterzählung die beiden für den Schnitt Verantwortlichen *Stephan Krumbiegel* und *Olaf Voigtländer* mehr als nur erwähnt werden sollen. Fast genial mag man die Struktur der Bildfolge nennen, die aus Filmausschnitten, Fotos, Schwarzweiss- und Farbmaterial erstellt wird und ohne jegliche Kommentierung erkenntnisreiche Zusammenhänge herstellt (die wenigen Talking Heads sind wie Zeitzeugen und werden wie das übrige Archivmaterial behandelt): Das Kind Beuys spielt mit einem aufziehbaren Flugzeug, und kontinuierlich und deshalb scheinbar folgerichtig wird Beuys zum Flieger in Uniform, und die Flugzeuge werden zum Kriegsgerät, und Beuys erzählt seine Geschichte vom Abschuss seiner Maschine und von den Tataren, die ihn mit Fett und Filz vor dem sicheren Tod retteten. Die Glaubwürdigkeit dieser Narration bleibt offen wie ein Kunstwerk, das sich der Analyse verweigert. Wie eine Rechtfertigung seiner Phantasie klingt sein «Man hat mich damals zurechtgeschossen».

Veiels Verständnis von Beuys' Wirken ist nicht von kunsthistorischem Bewerten geprägt. Dass Beuys in der bis dahin als stringent angenommenen Entwicklung der Kunst eine Zäsur gesetzt hat, ist im Film von kaum eruierbarer Bedeutung. Die Zusammenstellung des Archivmaterials, darunter ist eine ganze Menge bisher kaum bekannter Dokumente, versucht sich ganz der Persönlichkeit eines Phänomens zu widmen, das mit seinen Zeichnungen, seinen Performances, seinen Wortkaskaden, seinen plastischen Schöpfungen zum Bild einer Gestalt wird, die schon fast einer Heiligenlegende gleicht. Dass der Jupp aus Düsseldorf auch eine ganze Menge von Witz und Humor besass, kommt zwar durchaus in Diskussionen und Aktionen zum Tragen – aber eher so, wie man auch Heiligen eine gelegentlich heitere Bemerkung zugebilligt hat oder zubilligen will.

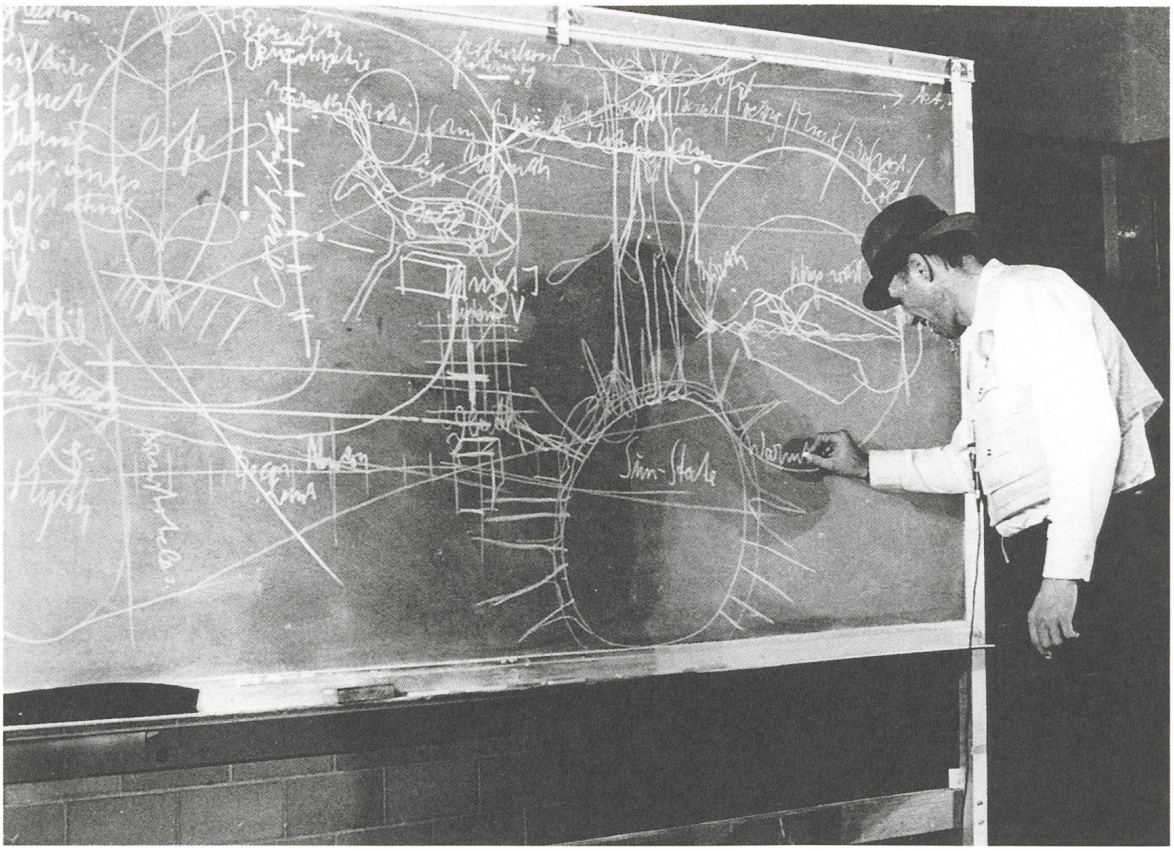
Um diese Beobachtung nicht zu virulent werden zu lassen, mag man doch der Veiel'schen Sicht und Bewertung gerne folgen, weil sie von einer Überzeugung und Beweiskraft getragen ist, die eben dem sozialen Wesen Beuys geschuldet ist und manches Zitat plötzlich so überzeugend erschliesst, dass der ästhetische Stellenwert nicht mehr behauptet werden muss, sondern meist eine fast körperlich spürbare Berührung auslöst.

Das darf in ganz unmittelbarer Weise für die Aktion in der René Block Gallery 1974 in New York gelten: «I like America und America likes me». Drei Tage mit einem Kojoten in einem Raum, in Aktion zueinander, das Tier wie einen Partner betrachtend. Oder für die Performance «Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt» 1965 in Düsseldorf: «Die Idee, einem Tier etwas zu erklären, fördert den Sinn für das Geheimnis der Welt und der Existenz … noch ein totes Tier bewahrt stärkere Kräfte der Intuition als manche menschlichen Wesen mit ihrem unerbittlichen Rationalismus.»

Veiel erzählt nicht chronologisch, aber es finden alle Stationen in Beuys' Leben Eingang. In der Verschränkung der Bilder und Ereignisse ergibt sich die verehrende, trotzdem keineswegs idolisierende Haltung, die nicht darauf aus ist, bewertende Kriterien für die Schöpfungen nach Art einer Kunstkritik einzuführen. Der Regisseur und seine Cutter betonen, wie wichtig es ihnen war, die Bedeutung von Beuys für heute, in dessen Vorstellungen von Ökonomie und Geld zu einer für den Film existenziellen Notwendigkeit zu

© zero one film, Ute Klophaus

Beuys Regie: Andres Veiel; Horchen



© zero one film, Klaus Staeck

Beuys Joseph Beuys bei einem Vortrag am Minneapolis College of Art and Design, Minneapolis, USA, 1974

© zero one film, Klaus Staeck

Joseph Beuys, 14.1.1974 bei seiner Aktion: Dillinger vor dem Kino Biograph, Chicago, USA

© zero one film, Ute Klophaus

Joseph Beuys, Aktion: «Die Eröffnung ... irgendein Strang ... Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt» Galerie Schmelan, Düsseldorf, 1965

machen. So endet der Film auch nicht mit dem Tod von Beuys, sondern mit seinen Visionen von einem anderen Wirtschaftssystem: «Das war auch eher unsinnliches Material, ohne emotionale Nähe. Noch dazu mit einer unzugänglichen Sprache: Beuys argumentiert mit Begriffen aus der Wirtschaftslehre von Rudolph Steiner» (Veiel). Vielleicht ist das der Widerspruch zumindest im Anliegen des Regisseurs, nach einer so sinnlichen und emotionalen Porträtierung einer Person Sinn und Wert in eher akademischen Überzeugungen zu verankern. Da hätte die Auseinandersetzung mit der Beuys'schen Kunst doch ihren Stellenwert arg eingebüsst. Politische Sozialität und gestalterisches Schaffen sind eben nicht voneinander zu trennen.

Die Liste der im Film gezeigten Werke ist dann erstaunlich vielfältig, und diese offenbaren doch wieder ihren Stellenwert für den Umbruch, der im Kunstverständnis der sechziger Jahre stattgefunden hat. Die gewiss oft rätselhaften Schöpfungen wurden auch die Grundlage für die soziale und politische Haltung von Beuys. Denn die Auseinandersetzungen um die Sinnhaftigkeit dieses Kunstwollens waren auch aufrührerisch, wie die Entfernung von Beuys aus der Düsseldorfer Akademie durch den Wissenschaftsminister von Nordrhein-Westfalen, Johannes Rau, zeigt, der später immerhin als ein liberaler Bundespräsident gewertet wurde.

Die zögerliche Anerkennung von Beuys' Bedeutung für die Kunst ist auch daran zu erkennen, dass erst 1979 Beuys als erster lebender europäischer Künstler im Guggenheim-Museum in New York ausstellen konnte und auch da noch Kommentare von Besuchern zu hören waren wie: «Wann wurde er aus der Anstalt entlassen?» Beuys: «Ist doch gar nicht schlimm, wenn die Leute aggressiv werden. Lass' sie doch ruhig aggressiv werden. Da kommt man wenigstens mit den Leuten ins Gespräch. Das heisst, du musst es provozieren. Und Provokation heisst immer: Jetzt wird auf einmal etwas lebendig.»

Erwin Schaar

→ Regie, Buch: Andres Veiel; Kamera: Jörg Jeshel; Schnitt: Stephan Krumbiegel, Olaf Voigtländer; Musik: Ulrich Reuter, Damian Scholl; Sounddesign: Matthias Lempert; Ton: Hubertus Müll. Produktion: zero one film, Thomas Kufus. Schwarzweiss, Farbe; Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih; D-Verleih: Piffl Medien

Une vie ailleurs

Im Mittelpunkt von Peyons Drama steckt ein unlösbares Dilemma, das am moralischen Zwiespalt eines Aussenstehenden gespiegelt wird.

Olivier Peyon

Sylvie hat ihren neunjährigen Sohn Felipe seit vier Jahren nicht mehr gesehen; seit er damals von ihrem Exmann Pedro nach Uruguay in dessen frühere Heimat entführt worden ist. Mittlerweile ist Pedro gestorben, und der Junge lebt bei seiner Oma Norma und seiner Tante María in einem hübschen, roten, hinter einem hochwachsenden Oleander versteckten Haus an einem Bahnübergang im uruguayischen Florida. Nach dem Fussballspiel radelt er manchmal zum Friedhof, klaut von den Gräbern wählerisch einen Blumenstrauss zusammen und legt ihn neben ein Holzkreuz, das er selbst in die Erde gesteckt und in das er das Wort «Mama» geritzt hat. Seine Mutter sei, so hat ihm sein Vater vor seinem Tod erzählt, bei einem Autounfall in Frankreich gestorben und dort auch beerdigt worden. Diese nachmittäglichen Trauerrituale muss er vor der Oma verheimlichen, die findet, er sei zu jung und zu zerbrechlich dafür. Der grösste Skandal in Une vie ailleurs ist zugleich der nachrangigste. Die Oma kennt die Lüge – und sie lässt das Kind trotzdem um die Mutter trauern.

Dieser Skandal, der sich verjährt anfühlt und der mit grossmütterlichen Zärtlichkeitsgesten zugedeckt wurde, macht bereits klar, wie sich dieser Film zu jenem Verbrechen positioniert, das ihn anleitet: zum Verbrechen an Mutter und Kind. Die Untat ist janusköpfig: Die Gewalt, die der Mutter angetan wird, ist derart verschieden von der Gewalt, die das entführte Kind erfährt, dass es gerade die Unterschiedlichkeit und die Unvereinbarkeit der Gewalten ist, die Mutter

→ Une vie ailleurs
Regie: Olivier Peyon; Buch: Olivier Peyon, Cécilia Rouaud; Kamera: Alexis Kavyrchine; Schnitt: Tina Baz; Ausstattung: Sorin Dima; Kostüme: Bethsabée Dreyfus, Adriana Levin; Musik: Nicolas Kuhn. Darsteller (Rolle): Isabelle Carré (Sylvie), Ramzy Bedia (Mehdi), Dylan Cores (Felipe), María Dupláa (María), Virginia Méndes (Norma). Produktion: Le Bureau, Film Factory. Frankreich 2017. Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Look Now!

und Kind so brutal voneinander trennen. Die Beziehung wird nicht einfach nur von aussen gewaltsam aufgetrennt, sie zerfrisst sich selbst von innen. Mit jedem Tag der Trennung wird sie unmöglicher, verschwinden Anknüpfungsmöglichkeiten zwischen Mutter und Kind. Der Kern dieses Unrechts liegt nicht in der Trennung, sondern in deren Entfremdung, und das Drama in Olivier Peyons Film ist eben keines, das sich schlicht durch Wiedervereinigung aufheben liesse.

Peyon konstruiert seinen Film in dieser Hinsicht sehr geschickt. Sylvie hat nämlich Mehdi, einen Sozialarbeiter, engagiert und mit dessen Hilfe ihren Sohn ausfindig gemacht. Gemeinsam reisen die beiden nach Montevideo, um Felipe gewissermassen zurückzuentführen. Während Sylvie sich in der Stadt um Unterkunft und Rückreise kümmert, fährt Mehdi nach Florida, um mit Felipe in Kontakt zu treten und ihn zu seiner Mutter zurückzubringen. Lange Zeit – es ist die spannendste dieses Films – ist Mehdi das Zentrum von Une vie ailleurs; er ist jener Dritte, der den Abstandsraum zwischen Mutter und Kind bespielt, jene Figur, an der das vielschichtige Dilemma des Films und der gewaltige Skandal erst Kontur gewinnen. Einmal telefoniert er mit einem Kollegen, der ihn daran erinnert, dass er Sozialarbeiter und nicht Detektiv sei, dass er das Kindeswohl nicht aus den Augen verlieren dürfe. Mehdi ist eine prekäre Figur, deren Kraftanstrengung darin besteht, die getrennten Fäden nicht nur wieder zusammenzuführen, sondern ihre losen Enden überhaupt erst aufzuspüren. Die Geschichte der Wiedervereinigung ist die Geschichte der Vermittlung durch und das geteilte Vertrauen auf einen Dritten. Und Une vie ailleurs funktioniert genau da am besten, wo er diese Umwegsgeschichte erzählt, wo er in der Lücke zwischen Mutter und Kind die eigentliche Hauptfigur des Films etabliert – und mit ihr die prekäre Perspektivität, durch die das Drama erst Drama wird.

Felipe geht es eigentlich ganz gut bei seiner Oma. Die Erstkommunion, die ihn nur noch mehr mit der Gesellschaft um ihn herum verzahnen wird, steht ins Haus – auf den Festakt freut er sich. Es ist unmöglich, das wird schnell klar, Felipe aus dieser Welt herauszulösen. Je näher sich Mutter und Sohn kommen – so das brutale Verzerrungsprinzip des Films – desto grösser wird der Raum zwischen ihnen, desto komplexer wird Mehdis Mission, desto mehr werden Skandal und Drama des Films zu Mehdis persönlichem Konflikt, desto mehr lösen sie sich von den Akteuren, die sie eigentlich betreffen. Dass Une vie ailleurs über weite Strecken die Mutter fast vollständig aus dem Spiel nimmt, ist deshalb überaus konsequent. Einmal sehen wir sie durch ein paar Fotos scrollen, auf denen man Felipe beim Fussballspielen sieht, umschlungen von seinen Teamkameraden beim Torjubel, später auch mit Mehdi, der mitspielt und mitjubelt, der sich aufs Foto drängte und damit ins Zentrum des Films. Dass das Wiedersehen zwischen Mutter und Kind am Ende dann beinahe etwas angehängt, vom Vorlauf des Films fast schon abgekoppelt wirkt, liegt gerade daran, dass der Film sich zu dem Wagnis hinreissen liess, inmitten der Mutter-Sohn-Tragödie eigentlich die Geschichte eines Dritten zu erzählen.

Lukas Stern

Clash / Eshtebek

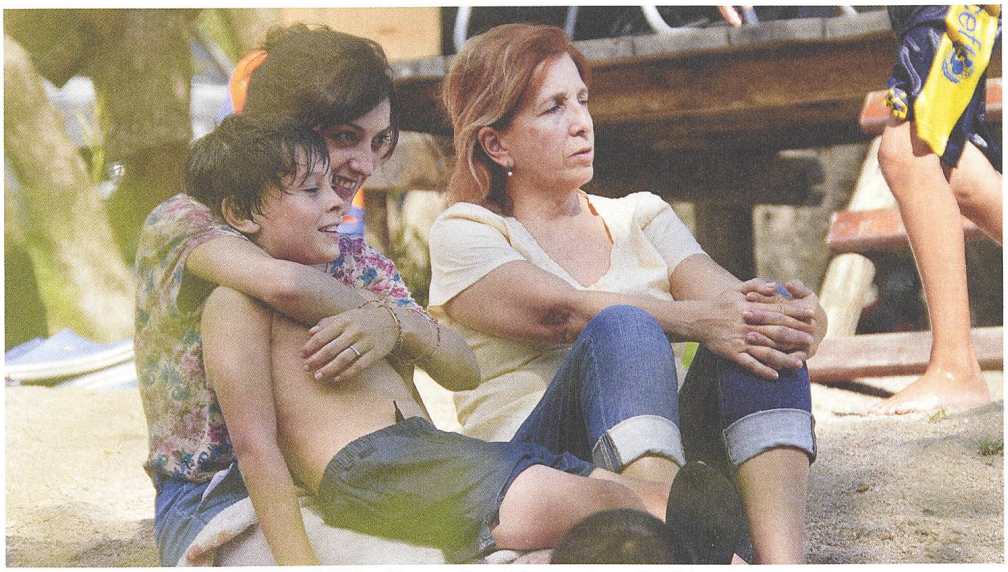
Eine Mischung aus Thriller, Politdrama und Farce. In der Enge eines Polizeiwagens werden die gesellschaftlichen und politischen Verwerfungen der ägyptischen Gesellschaft greifbar.

Mohamed Diab

Schon während die Signete der Produktionsfirmen auf der Leinwand erscheinen, hören wir einen startenden Motor, ein entferntes Hupen, Strassenlärm. Dann öffnet sich von innen eine schwere Metalltür eines Gefängniswagens, durch die die Kamera nach draussen blickt: Soldaten nehmen zwei Journalisten ihre Ausrüstung ab und werfen die beiden in den kleinen Raum. Sie sind die Ersten, aber noch lange nicht die Letzten, die in diesem mobilen und eigentlich temporären Gefängnis landen. Die Fahrt des Panzerwagens allerdings hat kein Ziel, denn die Gefängnisse Ägyptens sind im Juli 2013 bereits überfüllt.

Mohamed Diabs zweiter Spielfilm definiert Ort und Zeit des Geschehens ganz eng. Erzählt werden die Ereignisse eines einzigen Tages, zwei Jahre nach der Ägyptischen Revolution und ganz kurz nach der Absetzung des Präsidenten und Muslimbruders Mohamad Mursi. Das Land befindet sich in Aufruhr und vor einer unsicheren politischen Zukunft. Auf der Strasse liefern sich Mursis Anhänger einen Kampf mit Gruppierungen, die sich hinter die militärische Regierung stellen, während die Armee ihrerseits hilflos versucht, Ordnung herzustellen.

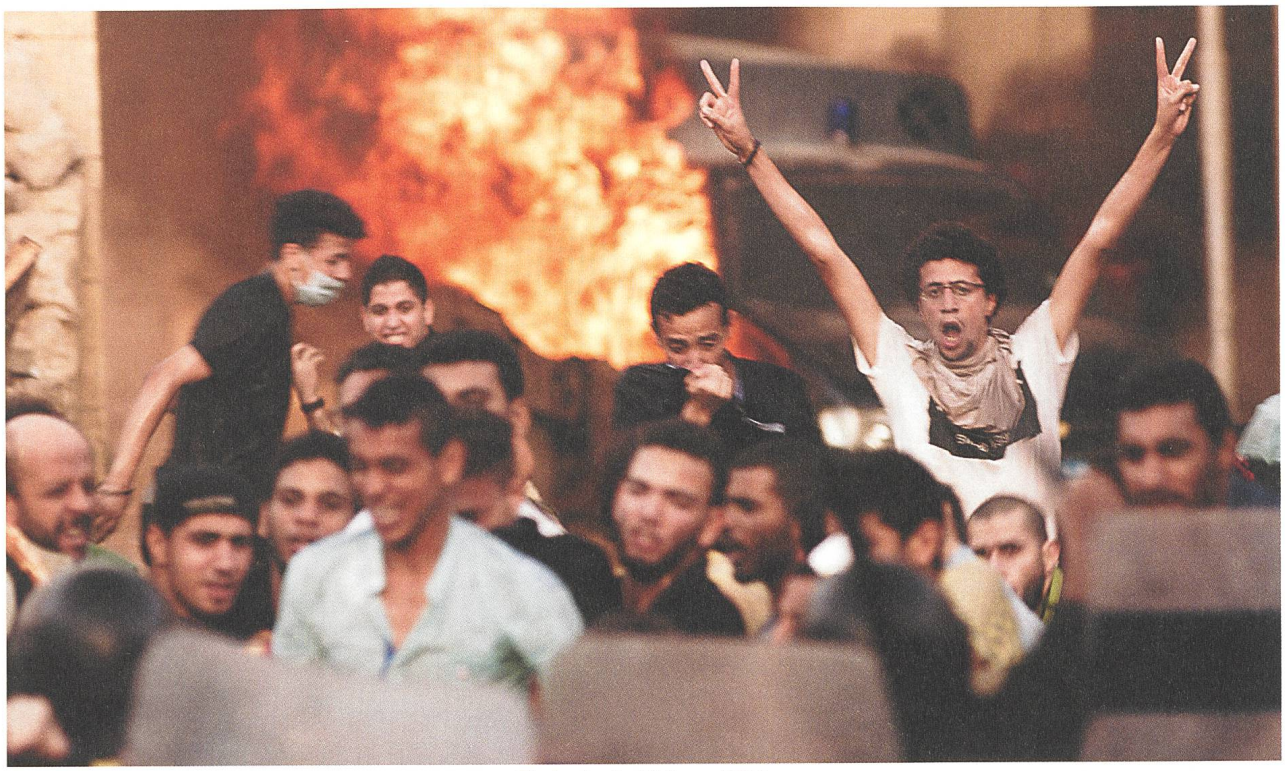
Nach und nach landen ganz unterschiedliche Menschen aus beiden Lagern in der Gefängniszelle auf Rädern. Die etwa zwanzig Figuren bilden eine repräsentative Stichprobe aus der ägyptischen Gesellschaft: Neben den beiden eher beobachtenden Journalisten sind es Muslimbrüder, die untereinander eine Zweiklassengesellschaft bilden. Eine resolute Krankenschwester



Une vie ailleurs Ohne Mutter, aber glücklich

Une vie ailleurs Regie: Olivier Peyon

Clash Huis-clos im Polizeiwagen



Clash Regie: Mohamed Diab

drängt sich freiwillig in den Wagen, ihrem Mann und dem zehnjährigen Sohn folgend. Ein DJ, der sich zwischendurch Sorgen um seine Figur macht, überwirft sich mit seinem besten Freund, weil er heimlich in dessen Schwester verliebt ist. Ein Obdachloser landet hier ebenso wie eine grau verschleierte Jugendliche, die sich Vorwürfe macht, weil sie ihren betagten Vater auf die Strasse mitnahm. Der Letzte, der sich unfreiwillig zu dieser Gruppe gesellt, ist ein Soldat, ein Christ, dem die Krankenschwester rät, er solle besser seine Kreuztätowierung verstecken.

Während draussen die Lager aufeinanderprallen und in einem zweiten, hoffnungslos überfüllten Gefängniswagen nebenan Menschen sterben, setzen drinnen die Sorge um Angehörige, Hitze, fehlendes Wasser und der Mangel an Platz und sanitären Anlagen den Gefangenen zu. Hier gilt kein Gesetz, die Menschen müssen mit ihren unterschiedlichen politischen Ansichten selbst umgehen. Nur in wenigen Momenten gewinnt Menschlichkeit die Oberhand, die Differenzen scheinen sich eher zu verstärken. Viele sehnen sich nach der Ägyptischen Revolution zurück, als alle noch geeint das gleiche Ziel verfolgten.

Mohamed Diab ist in Ägypten eher als Aktivist denn als Filmemacher bekannt. Er war 2011 ein glühender Promoter der Bewegung und wollte ursprünglich schon bald nach seinem Erstling Cairo 678 einen Film über die Revolution drehen. Aber beim Schreiben musste er merken, dass seine Ideen schnell obsolet wurden, weil die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in Ägypten rasant vonstatten gehen. Dennoch sind in Clash die Kontrahenten immer noch die gleichen wie damals: Revolutionäre, die Muslimbrüder und die Armee. Das Einzige, das sich als Thema von der Revolution für den Film übernehmen liess, war ihr Scheitern.

Diab moduliert die Stimmung zwischen stillen Momenten und heftigstem Streit, er lässt in der Huis-clos-Situation keine Langeweile aufkommen. Die Handkamera von Ahmed Gabr, sosehr sie auch in ihrer Mobilität eingeschränkt ist und den acht Quadratmeter grossen Raum nie verlässt, vermittelt Dynamik und Chaos. Den Film auf diesem begrenzten Raum zu realisieren, war aufwendig und eine technische Herausforderung. Gedreht wurde ein Jahr lang in einem aus Holz nachgebauten Polizeiwagen. Dieser stand in einer Wohnung. Die Proben mit den Schauspielern nahmen mehrere Monate in Anspruch, wobei in dieser Zeit zusammen mit den Darstellern die Figuren detaillierter ausgearbeitet wurden. Vor den definitiven Aufnahmen leistete sich Diab Probeaufnahmen, die als Story Board fungierten. Erst dann entstand der definitive Wagen, der wie ein echter Polizeilaster aussah und fahrtüchtig war. Die finalen Aufnahmen wurden innerhalb der acht Quadratmeter und in 26 Tagen gemacht. Alle Schauspieler waren jeweils anwesend.

Die unmittelbar spürbare Enge und die emotionalen Eklats führen zu einer äusserst intensiven Erfahrung. Manchmal darf man kurz Luft holen, wenn sich die Gespräche plötzlich alltäglichen Belanglosigkeiten zuwenden oder doch echtes Interesse am anderen aufblitzt, etwa wenn der Obdachlose seinem verstorbenen Hund, seinem einzigen Freund, nachtrauert und ein Fremder Interesse zeigt und das Bild seines eigenen Vierbeiners hervorholt.

Immer wieder öffnet der Blick durch die Gitterstäbe den Raum, um ausserhalb Gewalt und Chaos zu erhaschen. Der Überblick fehlt jedoch, und das bedrohliche Aussen dringt immer wieder ins Innere hinein und lässt die Eingeschlossenen zunehmend verzweifeln und sich aneinander aufreiben. So befindet sich die virtuos geführte Kamera mitten in den politischen und gesellschaftlichen Verwerfungen und vermittelt ein erschütterndes Bild der ägyptischen Gesellschaft.

Wegen seiner Aufmüpfigkeit wurde einer der Journalisten mit Handschellen angekettet. Aus dieser fixen Position beginnt er, mit einer in seiner Hightech-Uhr versteckten Kamera das Geschehen im Wagen zu filmen, mit der Begründung, Filme könnten Menschen beeinflussen. Die Frage wäre hier bloss wie. Mohamed Diab bleibt seinen Figuren gegenüber jedenfalls unparteiisch. Am Ende kommt etwas Hoffnung auf, als der Bruder eines Insassen den Laster entführt und die Tür aufzubrechen versucht. Statt Freiheit erwartet die Menschen draussen aber ein wild gewordener Mob, und das Gefängnis verwandelt sich überraschend in einen Schutzraum. Die grünen Laserstrahlen der Protestierenden, deren Zugehörigkeit unklar bleibt, dringen als Erstes durch die Nacht ins Innere. Immer mehr der Strahlen zerteilen das Dunkel, bis ein wildes Durcheinander von Linien diese ohnehin unübersichtliche Situation im visuellen Chaos enden lassen.

Am Ende ist nicht nur die Minikamera zerstört, die Aufnahmen sind verloren, auch die Bilder von Clash lösen sich auf, enden im Nichts. Ein verstörendes Ende für ein Scheitern und eine scheinbar ausweglose Lage.

Tereza Fischer

→ Regie: Mohamed Diab; Buch: Khaled Diab, Mohamed Diab; Kamera: Ahmed Gabr; Schnitt: Ahmed Hafez; Ausstattung: Hend Haidar; Musik: Khaled Dagher. Darsteller (Rolle): Nelly Karim (Nagwa), Hany Adel (Adam), Tarek Abdel Aziz (Hossam), Ahmed Malek (Mans), Ahmed Dash (Fares), Husni Sheta (Fisho), Aly Eltayeb (Huzaifa), Amr El Kady (M. Hashem), Mohamed Abd El Azim (Radwan). Produktion: Film Clinic, Sampec Productions, Emc Pictures. Ägypten, Frankreich 2016. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Cineworx

The Handmaiden / Ah-ga-ssi

Park Chan-wook spielt virtuos mit Genres, Stilen und Zitaten. Ein sinnlich-geistreiches Vergnügen.

Park Chan-wook

Obwohl das koreanische Kino eines der produktivsten und erfolgreichsten des Fernen Ostens ist, und das nicht nur auf dem heimischen, sondern auch auf den Märkten der benachbarten Länder, wird es bei uns im Verhältnis zu seiner Bedeutung eher selten wahrgenommen. Vielleicht weil die koreanische Kultur nicht so vertraut ist, wie es vermeintlicherweise die des gegenüberliegenden Japans ist. So können Filmliebhaber immerhin ein paar vergangene und vielleicht sogar derzeitige Regiegrössen Japans aufzählen, und für alle anderen besitzt das Land darüber hinaus ein nettes Sammelsurium an exporttauglichen Kulturgütern, die zwar ganz unterschiedliche Kanäle der Begeisterung bedienen, doch so zumindest eine gefühlte Nähe herzustellen wissen: Zen, Manga, Sushi und Sudoku, um nur einige dieser Kulturprodukte zu nennen. Auch China (und mit ihm das dazugehörige Hongkong) gelingt es irgendwie, sich auf der mentalen und kulturellen Landkarte zu platzieren, und sei es nur wegen seiner schieren Grösse und furchteinflössenden wirtschaftlichen Macht. Nachdem volksrepublikanische oder auch taiwanische Filme in den Achtzigern und Neunzigern an westlichen Filmfestivals geradezu mit Preisen überschüttet wurden, gelingt es ihnen auch heute noch, regelmässig an den grossen Filmmessen oder sogar im westlichen Kinosaal präsent zu sein – so etwa die Filme von Zhang Yimou, dessen kommerzielle Protzproduktion The Great Wall Anfang Jahr in der Schweiz immerhin 40 000 Eintritte verzeichnet hat, aber auch Arthouse-Filme wie die von Jia Zhang-ke.

Doch das erfolgreiche und auch in Zahlen produktive koreanische Kino, das durchaus etwas zu bieten hat (sieht man mal von den lokalen, in Asien beliebten, aber hier wohl eher untauglichen sentimentalen Schluchz- und Liebesfilmen ab), schafft es nur ganz selten, dem westlichen Desinteresse zu entgehen. Neben Kim Ki-duk ist es in den vergangenen Jahren noch am besten Regisseur Park Chan-wook gelungen, dessen flamboyante, stilistisch und auch inhaltlich oft wirblige Filme auch bei uns auf Interesse stossen. Fast alle seine Filme liefen auf einem der grossen Festivals, Sympathy for Mr. Vengeance (2002), Lady Vengeance (2005) oder Stoker (2013) kamen in die Kinos oder sind zumindest auf dem DVD-Markt erhältlich, und Old Boy gilt bei vielen westlichen Fimliebhabern sogar als Kultfilm. Zu hoffen ist, dass auch der neuste Film von Park Chan-wook, The Handmaiden, in unseren Kinos einen zählbaren Erfolg ausweisen wird. Und das aus einem ganz simplen Grund: Er hätte es verdient!

Der Film basiert, eher lose, auf dem Roman «Fingersmith» der walisischen Autorin Sarah Waters. Während Waters' Vorlage im viktorianischen Grossbritannien angesiedelt ist, setzt Park seine Figuren in dem von den Japanern besetzten Korea der dreissiger Jahre ihrem Schicksal aus. Ein koreanischer Hochstapler, der sich als ein japanischer Graf Namens Fujiwara ausgibt, hat es auf die reiche Lady Hideko abgesehen. Er möchte die mental und körperlich fragil wirkende Frau heiraten, ihr beträchtliches Erbe an sich reissen, um sie danach in eine psychiatrische Klinik abzuschieben. Hideko wohnt im riesigen Anwesen ihres sehr vermögenden Onkels Kouzuki, einem gebildeten, jedoch brutal-herrischen Büchernarr, der ebenfalls mit dem Gedanken spielt, seine Nichte zu heiraten. Vorerst missbraucht er Lady Hideko aber vor allem dazu, als Vorleserin von erotischer Literatur bei regelmässig einberufenen Herrenabenden zu dienen, zu denen auch Graf Fujiwara eingeladen wird.

Um seinen Plan durchzusetzen und noch besser das Gefühlsleben von Lady Hideko steuern und überwachen zu können, sorgt der Graf dafür, dass die Taschendiebin Sook-hee bei ihr als Dienstmädchen eingestellt wird. Im Gegenzug verspricht er Sook-hee einen Teil des Schmucks von Lady Hideko. Der Plan scheint zunächst aufzugehen: Die Herrin schliesst Sook-hee sofort in ihr Herz. Doch auch das Dienstmädchen findet Gefallen an der schüchternen und des Lebens und Liebens so unkundigen Herrin. Sook-hee, aus deren Perspektive die Geschichte erzählt wird, behandelt sie immer mehr wie eine Puppe, eine Metapher, die auch in den Filmbildern genüsslich zelebriert wird. Irgendwann begibt sich die Geschichte in die in Literatur und Film klassische Konstellation, bei der die Rollen von Herr(in) und Diener(in) austauschbar werden. Mehr noch: Es schleicht sich eine immer hand- und zungenfestere erotische Beziehung zwischen den beiden Frauen ein.

Sook-hee bekommt nun Gewissensbisse und beginnt, ihre heimlichen Verpflichtungen gegenüber Graf Fujiwara infrage zu stellen, versucht sogar, die geplante heimtückische Hochzeit zu verhindern. Fujiwara, der dieser Kehrtwende auf die Schliche gekommen

ist, schafft es dennoch, Sook-hee zu nötigen, den abgesprochenen Plan durchzuführen: Schliesslich fahren alle drei nach Japan, Fujiwara heiratet Lady Hideko, und kurze Zeit später bringen er und Sook-hee die verstörte Frau in die Irrenanstalt. Und dort …

Spätestens jetzt habe ich mir wohl böse Ressentiments seitens aller Spoiler-Phobiker eingehandelt. Doch ganz zu Unrecht. Denn erstens habe ich den Verlauf der Geschichte nur bis zum Ende des ersten von drei Kapiteln erzählt und selbst dabei so manches der viel komplexeren Wendungen unterschlagen. Und zweitens: Ob diese Handlungsschilderung wirklich der Wahrheit entspricht, stellt infolge der Film selbst vehement infrage. Die verworrene, sich spiegelnde, dann wieder kehrende, verschiedene Erzählperspektiven, zeitliche Ebenen und Tonlagen einnehmende Geschichte von Betrug und Gegenbetrug ist in der Tat nur schwer in Worte zu fassen. Dennoch ist das spätestens seit Christopher Nolan im modernen Kino beliebte Vexierspiel mit sich verändernden Erzählwahrheiten hier – anders als bei vielen weniger gelungenen Würfen – erheblich mehr als ein selbstgefälliges Stilmittel. Dem mäandrierenden Aufbau gelingt es wirklich trefflich, mal Neugier und Spannung, mal die Figurenentwicklung, mal eine rein kinematische Ästhetik und mal die narrative Logik zu bedienen. Und selten hat es so Spass gemacht, einen Film nach dem Ende mental noch mal Revue passieren zu lassen; dabei kann man tatsächlich Neues entdecken.

Park Chan-wook, der vor seiner Regielaufbahn auch Kritiker war, zeigt die ganze Breite seines filmischen Wissens und Könnens, denn so ein eklektisches Spiel von Stilformen und auch Zitaten kann auch kolossal danebengehen, zur eitlen, postmodernen Augenzwinkerei werden. Bei jeder zweiten Szene hat man tatsächlich das Gefühl, hier komme einem etwas bekannt vor: die Tradition der asiatischen Geisterfilme oder Fantasyfilme, Kurosawas Rashomon natürlich, die japanische *roman-porno-* oder *pinku-eiga*-Tradition oder die verrückt überladenen Werke des Hongkongers Tsui Hark, aber auch Dangerous Liasons oder Les diaboliques oder vielleicht Hitchcock, Tarantino und Brian de Palma. Und ist es nicht auch eine typische Film-noir-Geschichte? Das alles mag stimmen, doch die von Park in mehr als zweieinhalb Stunden gegossene Legierung ist weit mehr als die Summe ihrer Teile. Sie bewahrt sich selbst in ihrer Heterogenität ein hohes Mass an Stringenz, Selbständigkeit und Originalität.

Sehr gewinnend sind da zum Beispiel der Schauplatz und das Dekor: So, wie die Geschichte mit westlichen und östlichen Versatzstücken operiert, besteht das Herrenhaus von Kouzuki aus einem westlichen, im viktorianischen Stil erbauten Flügel, wo so manche (britische) Geistergeschichte spielen könnte, und aus einem japanischen Trakt, einem schönen Pavillon, bei dem jedes Verschieben von Türen und Trennwänden neue An- und Einsichten ermöglicht. In einem Teil dominiert abendländische Opulenz in Form von Kommoden, Vitrinen und Bettüberwürfen, von Tapeten und schweren Gardinen, im anderen die schlichten Geometrien Japans. Und manchmal verbinden sich diese widersprüchlichen Ästhetiken sogar im selben Bild.

Auch die Kameraarbeit scheint sich nicht festlegen zu wollen. Manchmal sucht sie schöne, stabile Zentralperspektiven, doch dann schwebt sie geisterhaft-zügellos durch die Räume, wird zur im wahrsten Sinn des Wortes kinematischen Kamera, die ungebunden jede erdenkliche Position einnehmen kann. Auch hier sind die vielen Perspektivwechsel indes funktional an das Geschehen gebunden: Oft ist die Kamera so platziert, dass sie ein Wissensgefälle zwischen Zuschauer und Protagonisten produziert, dann zum Beispiel, wenn wir die Mimik einer abgewandten Figur erspähen, die als ihr Kommentar zum Geschehen gilt. Andere Male bindet uns der subjektive Kamerablick hingegen strikt an die (begrenzte) Sicht einer Hauptfigur. Und wie jedes andere Ausdrucksmittel in diesem Film führt uns die Kamera auch gern an der Nase herum. Wie die Geschichte von The Handmaiden auch eine über das Geschichtenerzählen an sich ist, wirken die Kameraeinstellungen wie eine Reflexion über das Bildermachen. Trotzdem geht bei all diesem formalen Wettrüsten das Inhaltliche nicht unter, wie es – der Vergleich mag seltsam klingen – bei den computergenerierten Bildgewittern vieler bombastischer Mainstreamfilme leider oft der Fall ist, die die Figuren als eher leblose Hüllen zurücklassen. Formsprache und Inhalt stehen bei Park Chan-wook in jenem Einklang, den gute Werke fordern.

Und selbstverständlich lockt der Film auch mit seiner allgegenwärtigen Erotik. Auch hier geht es von leichten Anspielungen und Symbolsprache über Softpornografisches bis zu Sadomasoszenen. Das Geschlechterverhältnis, neudeutsch: die Genderpolitik, steht dabei stets im Fokus. Die Männer sind in ihrer Sexualität dabei oft grotesk unbeholfen, bedienen sich rücksichtslos ihrer Machtposition, die sich dann aber gar nicht als solche herausstellt. Und sie kastrieren sich gegenseitig, wie eine Sequenz gegen Schluss uns zu verstehen gibt. Demgegenüber erscheinen die (lesbisch orientierten) Frauen subversiv mit der eigenen Sexualität umzugehen. Allerdings läuft der Film hier Gefahr, Klischees zu bestätigen, die er eigentlich hinterfragen möchte. In einer Szene zerstören die beiden Frauen die Bibliothek des fiesen Onkels Kouzuki, darunter auch die erotische Literatur, die Lady Hideko zum Pläsier der Mannsbilder vorlesen musste: Hier und in ähnlichen Szenen wird dann eben doch eine klassische Gegenüberstellung inszeniert, in der alles Männliche mit der Rationalität, der Kultur und der gesellschaftlichen Macht korrespondiert, während die Frauen sich ganz auf das Gefühl verlassen, auf den eigenen Körper, das Animalische und die Intuition.

Doch zumindest in einem stehen Männlein und Weiblein bei The Handmaiden auf einer Stufe: Sie sind erfrischend niederträchtig und rücksichtslos.

Till Brockmann

→ Regie: Park Chan-wook; Buch: Chung Seo-kyung, Park Chan-wook, nach dem Roman «Fingersmith» von Sarah Waters; Kamera: Chung Chung-hoon; Schnitt: Kim Jae-bum, Kim Sang-beom; Ausstattung: Ryu Seong-hee; Kostüme: Cho Sang-kyung: Musik: Cho Young-wuk. Darsteller (Rolle): Kim Min-hee (Lady Hideko), Kim Tae-ri (Sook-hee), Ha Jung-woo (Graf Fujiwara), Cho Jin-woong (Kouzuki), Kim Hae-sook (Frau Sasaki). Produktion: Moho Film, Yong Film; Syd Lim, Park Chan-wook. Südkorea 2016. Dauer: 146 Min. CH-Verleih: Spot on Distribution; D-Verleih: Koch Film

The Handmaiden Regie: Park Chan-wook

The Handmaiden Kim Min-hee und Kim Tae-ri

The Handmaiden Die Herrin und ihre Zofe

Graphic Novel

In «La Douce» zeichnet François Schuiten die Liebe eines Lokführer zu seiner ausrangierten Lokomotive. Dabei zeigt der Comic auffällige Parallelen zu Abel Gances Epos La roue.

Lebenslinien

«Endlich allein … mit ihr!» Mit diesem seligen Seufzer scheint die Erfüllung einer romantischen oder erotischen Sehnsucht besiegelt. Auf den zweiten Blick stimmt das sogar. Der Lokführer Léon van Bel liebt seine Maschine auf eine solch innige Weise, wie er sie nie zu einer Frau entwickeln mochte. Nun ist ihre Zweisamkeit endgültig exklusiv, er muss seine «Douce» nicht mehr teilen mit den Fahrgästen, den Vorgesetzten und nicht einmal mit seinem Heizer Henri.

Zärtlich streichelt er sie und wischt ihre Verkleidung so gründlich ab, dass er sich darin spiegeln kann. Jetzt kann er sie nach Herzenslust verwöhnen, sich um jeden Bestandteil der Maschine mit einer Sorgfalt kümmern, für die während des alltäglichen Betriebs keine Zeit blieb. Und während er versonnen sein Werk betrachtet, schmeckt ihm die Zigarette besser als jemals zuvor. François Schuiten löst diese Szene in ein Wechselspiel aus Halbnaher und Nahaufnahme auf, die klare, ruhige Anordnung der Panels unterstreicht Intimität und Harmonie dieses Beieinander von Mensch und Maschine.

Bereits auf Seite 19 seines Albums «La Douce» scheint unwiderruflich festzustehen, dass Léon seine Lok nie wieder fahren wird. Sie wurde ausrangiert, denn die Bahngesellschaft stellt ihre Linien auf Elektrobetrieb um. Schon auf den ersten Seiten kündigt sich dieser Wandel an, werden die Totalen der Landschaften, durch die Léon und seine Douce fahren, von Strommasten eingerahmt. Zusammen mit einer Handvoll verschworener Kollegen versteckt er die Lok in einem heimlich errichteten Hangar, um sie vor der Verschrottung zu retten. Dort könnten der Lokführer und das Triebfahrzeug einen langsamen Liebestod sterben. Aber die Sabotage wird entdeckt, Léon kommt ins Gefängnis und findet sich nach der Haft in einer veränderten Welt wieder, an deren Ende er nach seiner geliebten Lok suchen wird.

Mit seinem Zyklus über die *cités obscures*, die geheimnisvollen Städte, hat sich Schuiten als ein nostalgischer Visionär vorgestellt. Auch «La Douce» spielt in einer unbestimmten Zeit, in der der Fortschritt andere Wege geht als in der Realität: Die Dampflokomotive wird durch Schwebebahnen ersetzt, denn die Erde ist durch ein rätselhaftes Hochwasser bedroht. Mit einem Bein steht das Album dennoch in der Wirklichkeit: Lokomotiven des Typs Atlantic 12 gab es tatsächlich. Die Maschinen mit der stolzen Art-déco-Verkleidung wurden Ende der dreissiger Jahre entworfen, erreichten eine Spitzengeschwindigkeit von 165 km/h und wurden 1962 ausser Betrieb genommen. Eine der Loks wurde, der Legende nach, unter ganz ähnlichen Umständen gerettet wie im Album.

Nun nimmt sie einen Ehrenplatz im Eisenbahnmuseum «Train World» ein, das Schuiten im September 2015 im ehemaligen Bahnhof seines Brüsseler Stadtteils Schaerbeek eröffnete. Die Vorbereitungen nahmen zehn Jahre in Anspruch und verliefen zeitweilig parallel zur Arbeit an «La Douce». Das Museum lädt den Besucher zu einer immersiven Reise durch die Geschichte der Eisenbahn ein und führt vor Augen, dass Schuiten ein entschieden parteiischer Eisenbahnfanatiker ist. Seine Liebe gilt den alten Dampflokomotiven, die noch von den rationalen Wundern der Industrialisierung künden. Die zeitgenössischen beschäftigen seine Phantasie hingegen weniger; ihr Design erscheint ihm hässlich und seelenlos. Das hält ihn wiederum nicht davon ab, von den Zügen der Zukunft zu träumen, die dereinst vielleicht die verlorene Eleganz wieder erwecken.

Diese Spannung zwischen den Epochen bestimmt auch «La Douce». Im Album freilich kann sich der Comic-Künstler entschlossener auf das Terrain der Mythologie begeben: Seine Titelheldin entkommt der Zeit. Nicht von ungefähr ist das Album in Schwarzweiss gehalten (nur auf dem Umschlag leuchtet das tiefe Grün der stromlinienförmigen Verkleidung der 12.004), was unweigerlich an filmische Vorläufer denken lässt. Schuiten unterhält seit langer Zeit eine enge Beziehung zum Kino, hat an der visuellen Gestaltung mehrerer Filme mitgewirkt (darunter Toto, le héros und Mr. Nobody von Jaco van Doermael, dem er eingangs dankt und dessen Züge der poetische Metallsammler Edgard trägt) und mit seinem Szenaristen Benoît Peeters zwei Dokumentarfilme konzipiert. Das bedeutet nicht, dass sich seine Visionen an filmischen Vorbildern entzündet haben, aber filmgeschichtliche Referenzen lassen sich finden. Als Erstes mag einem da Jean Renoirs La bête humaine einfallen, der 1938 herauskam, im gleichen Jahr, in dem die Atlantic 12 den Betrieb aufnahm. Renoir begreift die Lok «La Lison» als eine Hauptfigur des Films; auch von ihr heisst es, sie sei gefrässig (ein Vorwurf, den Léon über seine «Douce» nicht gelten lässt), und es ist erstaunlich, dass Schuiten kein lautmalerisches Äquivalent zum Keuchen der am Ziel angekommenen, ruhenden Maschine gesucht hat. Auch Jean Mitrys essayistische Montage Pacific 231 zeichnet das Porträt einer Lokomotive (übrigens das gleiche Modell wie bei Renoir). Sie illustriert Arthur Honeggers gleichnamigen berühmten sinfonischen Satz. Über den Komponisten lässt sich eine weitere aufschlussreiche Spur auslegen, denn Pacific 231 entstand zeitgleich mit Abel Gances Epos La roue, den Honegger ebenfalls vertonte. Das ist einer der grossen Eisenbahnfilme, die die plastische Wirkung dieses Topos vollends ausschöpfen. Der Schienenstrang wird wie bei Schuiten gleichsam zur Lebenslinie des Helden, des Lokführers Sisif. Eingangs rettet der Witwer bei einem Zugunglück ein kleines Mädchen und nimmt sie als Tochter bei sich auf. Später verliebt er sich insgeheim in sie und tauft seine Lokomotive auf ihren Namen, Norma. Auch Gance erzählt von der Beseelung einer Maschine. Anders als bei Renoir und Mitry verkehrt die Eisenbahn nicht auf ebener Strecke, sondern in den Alpen. In eine solche Gebirgsszenerie, wo die Technik einer übermächtigen Landschaft trotzen muss, verlegt auch Schuiten die Strecke der Atlantic 12, die in Wirklichkeit zwischen Brüssel und Lille verkehrte.

La Roue verrät eine prunkende Erzähllust, die als einzigen Massstab die eigene Vorstellungskraft akzeptiert. Gance will das Vokabular und die Grammatik des Kinos radikal erweitern. Zum ersten Mal kopiert er Schrifttafeln nicht nur in die Zwischentitel, sondern auf die Bilder. Nicht nur damit nimmt er die Ästhetik des Comics vorweg. Die Realschauplätze verfremdet er durch Masken und Blenden, die den Bildraum kühn verengen oder zu Breitwandformaten öffnen. Nicht anders verfährt Schuiten bei der Gestaltung seiner Panels.

Gerhard Midding

→ La Douce
François Schuiten. Paris 2012. Deutsche Ausgabe: «Atlantic 12», Hamburg 2012

Endlich allein...
...mit dir!
Hier drin wirkt sie noch größer.
1200
Ich kann mich um jede kleine Einzelheit kümmern.

The Lego Movie ist nur oberflächlich betrachtet ein Brickfilm und fast vollständig am Computer entstanden. Interessant ist dabei die Anlehnung an klassische Zeichentrickfilme.

Brickfilm meets Tex Avery

Schon in den siebziger Jahren haben Amateurfilmer Lego als Ausgangsmaterial für Stop-Motion-Animationen entdeckt. In den letzten fünfzehn Jahren hat die Produktion sogenannter Brickfilme (*brick* für Bau- oder eben Lego-Stein) dank Youtube und Vimeo jedoch einen regelrechten Boom erlebt. Einerseits werden aus klassischen Lego-Steinen grafisch stilisierte Bilder zusammengebaut wie im White-Stripes-Musikvideo Fell in Love with a Girl (2002) von Michel Gondry. Verbreiteter ist hingegen der Einsatz von vorgefertigten Lego-Figuren, die sich in dreidimensionalen Sets bewegen. Neben akribisch nachgestellten Star Wars-Szenen dominieren hier vor allem anarchische Neukreationen, die unter Rückgriff auf Merchandisingprodukte und hochspezifische Teilchen vom Pouletbein bis zu Harry Potters Zauberstab die etablierten Fantasy-Universen gezielt durcheinanderwirbeln.

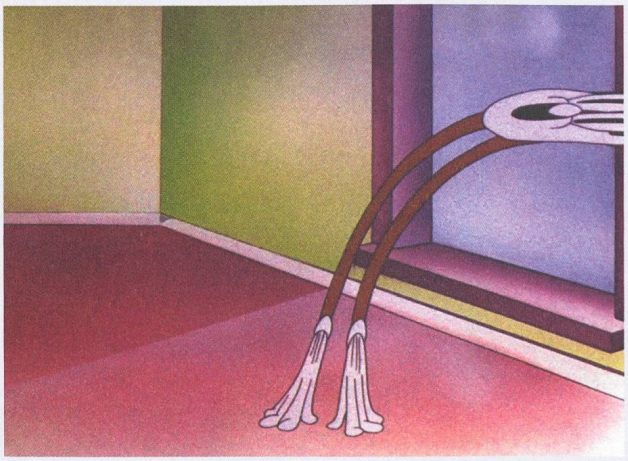
Folgerichtig handelt The Lego Movie (2014) von *Phil Lord* und *Christopher Miller* als erster offizieller Kinoblockbuster des Lego-Konzerns denn auch von der kindlichen Experimentierlust, die ein konformistischer Diktator mit Alleskleber zum Erstarren bringen will. Dramaturgisch orientiert sich der selbstreflexive «Werbespot», dessen atemlose Gagrevue auch kürzeste Aufmerksamkeitsspannen bedient, an der aus Star Wars, Lord of the Rings oder The Matrix bestens bekannten Heldenreise: Ein «auserwählter» Jedermann muss die Welt von einer tyrannischen Herrschaft befreien. Selbstverständlich wird er dabei von einer starken Frau und den zu Warner Bros gehörenden DC-Superhelden unterstützt.

Kreative Selbstbeschränkung

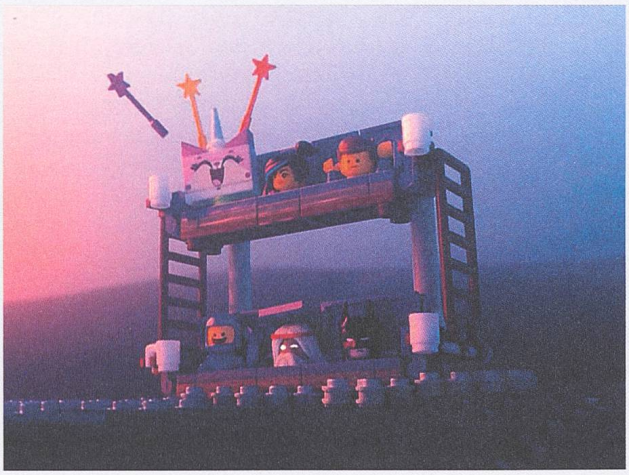
Viel interessanter als die Story ist jedoch die detailverliebte visuelle Umsetzung, die bis auf wenige Ausnahmen komplett am Computer entstand. Im Gegensatz zu den offensichtlich digitalen Lego-Videospielen und -Fernsehfilmen imitierte das auf Fotorealismus spezialisierte Special-Effects-Studio *Animal Logic* für The Lego Movie den spezifischen Stop-Motion-Look von Brickfilmen unter ausschliesslicher Verwendung des Lego-Sortiments. Wie uns der erste Auftritt des Protagonisten Emmet anhand von Turnübungen vor Augen führt, konzentriert sich die Animation ausschliesslich auf Bewegungen, die der realen Materialität und Kombinationsmöglichkeit von Lego-Figuren entsprechen. Diese konsequente Selbstbeschränkung führt indes immer wieder zu originellen Lösungen.

Erwartungsgemäss sind die aufgemalten Gesichter der Figuren zweidimensional animiert. Gleichzeitig stellt The Lego Movie diese Konvention aus, ohne die Illusion zu brechen. Das zeigt sich etwa am zweigesichtigen Polizisten, dessen fröhliches Gesicht stellvertretend für seine positive Persönlichkeitshälfte zuerst mit Nagellackentferner wegpoliert und schliesslich von krakeliger Kinderhand wieder

Scaredy Cat (1948) Bewegung dreifach zerlegt



Baby Bottleneck (1946) Smear-Effekt



The Lego Movie (2014) Unikitty mit sprühenden Sternen

The Lego Movie Raucheffekte aus Lego-Steinen

neu gezeichnet wird. Selbst bei wiedererkennbaren Spezialteilchen ist der Abstraktionsgrad so gross, dass sie sich für die Simulation komplexer Stofflichkeiten wie Wasser, Feuer oder Staubwolken zweckentfremden lassen.

Am andern Ende der Komplexitätsskala besteht der rosafarbene Körper von Emmets Begleiterin Unikitty, einer aufdringlich niedlichen Kreuzung aus The Last Unicorn und Hello Kitty, lediglich aus einem unbeweglichen Torbogen ohne Gelenke. Anstatt den steifen Plastikkörper zur Erweiterung der Bewegungsfreiheit digital zu biegen, ersetzen ihn die Animatoren in klassischer Stop-Motion-Manier je nach gewünschter Pose durch andersförmige Lego-Teile. Angesichts einer derart limitierten Körpersprache dient die übertriebene Mimik von Unikittys Manga-artigen Kulleraugen als wichtigstes Ausdrucksmittel.

Zeichentricktechniken: Lego mit *smears*

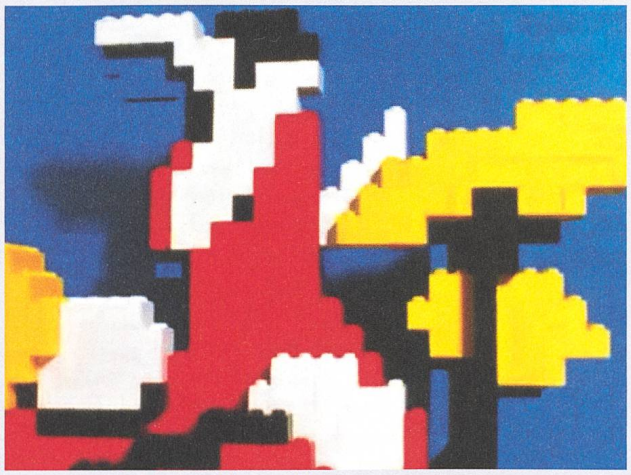
Zusätzlich markieren Sternchen und andere Gegenstände, die aus dem flachen Kopf der Figur sprühen, emotionale Akzente. Wie Unikittys finaler Wutausbruch zeigt, übersetzen die Animatoren auch andere Cartoon-Stilmittel aus der Zweidimensionalität des Zeichentricks virtuos in die Räumlichkeit des digital simulierten Stop-Motion-Films. So führen extreme Emotionen bei der Einhornkatze zu expressionistischen Farbveränderungen, wobei die feuerrot flackernde Fratze sogar kurz von innen heraus leuchtet, bevor sich der Kopf im Stil einer *Tex-Avery*-Figur explosionsartig zu einer grafischen Silhouette mit herausspringenden Augen umformt.

Da die Figuren wie beim echten Stop-Motion-Film nach Möglichkeit zweibildweise (also nur 12 statt 24 verschiedene Einzelbilder pro Sekunde) animiert sind und The Lego Movie durchgehend auf digitale Bewegungsunschärfe verzichtet, beugen die Animatoren dem bei schnellen Bewegungen drohenden Ruckeln mit sogenannten *smears* vor. Diese speziell von *Bob Clampett* und *Chuck Jones* popularisierte Zeichentricktechnik basiert auf der Erkenntnis, dass sich Objekte vom einen zum nächsten Bild visuell überlappen müssen, damit wir eine flüssige Bewegung wahrnehmen. Bei schnellen Bewegungen werden die Figuren deshalb gern mit langgezogenen Schlieren nach hinten verlängert, wie das im Fall von Emmet mit orangen Lego-Steinen geschieht. Origineller wirken hingegen die als *smears* bezeichneten Zwischenzeichnungen, die eine Figur so weit in die Länge ziehen, bis sich die Einzelbilder überlappen. Solche grafisch abstrakten Verformungen kommen etwa zum Einsatz, wenn eine Figur in Windeseile ein Raumschiff zusammensetzt. Als Unikitty blindwütig auf die feindlichen Roboter eindrescht, werden die Geschwindigkeitsstriche zu *smears* eines sich stetig verändernden Körpers, der bisweilen in seine Bestandteile zerlegt durch die Luft fegt.

Ironischerweise besteht die Faszination dieses inhaltlich konventionellen Blockbusters gerade darin, dass sich die computergenerierte Lego-Welt inklusive visueller Verzerrungen und Effekte theoretisch tatsächlich aus handelsüblichen Lego-Teilen nachbauen liesse. So regt The Lego Movie ausgerechnet mit der Adaption altbekannter Stilmittel die kreative Erweiterung des Brickfilmvokabulars an, falls dieser Ansatz angesichts der halsbrecherisch schnellen Reizüberflutung denn überhaupt bemerkt wird.

Oswald Iten

→ The Lego Movie
Regie, Buch: Phil Lord, Christopher Miller; Kamera: Pablo Plaisted; Schnitt: David Burrows, Chris McKay; Musik: Mark Mothersbaugh. Produktion: Warner Bros. USA 2014. Dauer: 100 Min. Verleih: Warner Bros.



Fell in Love With a Girl White-Stripes-Video

Für die Fondation Beyeler hat This Brunner eine Filminstallation geschaffen, die unter dem Einfluss der impressionistischen Malerei entstanden ist und vom Einfluss auf die französische Avantgarde erzählt.

Sous l'influence de Claude, Vincent, Paul ... et les autres

Filmbulletin *Herr Brunner, Ihre Installation heisst ja «Sous l'influence de ...». Unter wessen Einfluss standen Sie bei dieser Arbeit? Unter jenem von Monet oder dem der französischen Filmemacher der zwanziger Jahre?*

This Brunner Von beiden natürlich. Zunächst einmal interessiere ich mich fürs Kino und insbesondere für das französische Kino, das ich schon immer sehr gern hatte. Von den Anfängen, die ich jetzt wieder aufgefrischt habe, bis zur Nouvelle Vague sind es absolute Trouvaillen, ein Kleinod nach dem anderen. Auf der anderen Seite wurde ich durch mein Grosselternhaus sehr früh in Museen eingeführt. Wir gingen oft ins Churer Museum, das voll mit Bildern von Segantini und Giacometti war. Und auch wenn ich als Kind durchs Museum rannte wie Jean-Claude Brialy und Anna Karina in Bande à part, um Lärm zu machen, sagte meine Grossmutter immer: «Luege! Luege!» Mit der Zeit habe ich tatsächlich hingeschaut und viel gelernt.

Wie sind Sie dazu gekommen, die Installation in der Fondation Beyeler zu machen?

Als mich Sam [Keller, Direktor der Fondation Beyeler] angefragt hat, die Installation zu realisieren, hatte er gerade eine Absage von Wim Wenders bekommen. Das wäre seine erste Wahl gewesen. Danach dachte er sofort an mich. Als ich fragte, bis wann die Arbeit fertig sein sollte, kam die klassische Antwort, die ich seit fünf Jahren höre: «Eigentlich sofort.» Das erste Mal hiess es: «Bis morgen müssen wir ein Konzept haben.» Das war bei «Magnificent Obsession – The Love Affair Between Movies & Literature». Auch diesmal musste es schnell gehen, die Eröffnung sollte in drei Monaten sein. Zudem musste die Installation zwei Wochen davor stehen, also hatte ich zehn Wochen für alles. Es war ein Rennen gegen die Zeit, ich habe Tag und Nacht gearbeitet, wie in einem Rausch.

Wie ist die Idee zu dieser extrem breiten Projektion entstanden?

Ich habe das Konzept wie schon bei «Magnificent Obsession» über Nacht gemacht, habe allerdings alles wieder über den Haufen geschmissen. Ursprünglich hatte ich die Idee, in einer riesigen Aufnahme des Seerosenteichs in Lücken, die an der Stelle der Seerosenblätter sein sollten, Clips laufen zu lassen. Als ich aber die Filme dann endlich wiedergesehen habe, wusste ich, dass diese wunderschönen Filme so gross wie möglich projiziert werden mussten. Das war eine ästhetische Herausforderung, diese fast 25 Meter lange und 5 Meter hohe Wand so gut wie möglich zu füllen. Die andere Überlegung bezüglich der Grösse richtete sich auf die Häufigkeit, in der im Impressionismus Landschaften dargestellt werden. Da kann man eigentlich gar nicht genug in die Breite gehen. Monet hatte zwar erst mit seinen Seerosenbildern sozusagen ein CinemaScope-Format gemalt. Aber so bin ich auch auf die Verdopplung, also die Wiederholung desselben Bildes gekommen. Da lag die Idee der Spiegelung nahe. Allzu getreu wollte ich die impressionistischen Werke nicht aufnehmen. Ich hätte mit Slow Motion arbeiten und total meditative Bilder kreieren können, die Esoteriker glücklich gemacht hätten. Das wollte ich nicht, denn die Impressionisten waren damals modern, sowohl die Maler wie auch die Filmemacher.

Die Filmemacher von damals haben die technischen Mittel der Kinematografie ausgeschöpft, mit dem Ziel, die Wahrnehmung zu erneuern. Haben Sie das Material nachbearbeitet und Effekte hinzugefügt?

Nein, alle Effekte, wie Doppelbelichtungen oder Unschärfen sind im Originalmaterial enthalten. Ich habe auch an der Geschwindigkeit nichts verändert. Die einzigen Eingriffe sind langsame Überblendungen zwischen den Sequenzen, denn die Übergänge sollten nicht hektisch wirken. Ich wollte zwischendurch auch Ruhe reinbringen.

Hatten Sie beim Kompilieren nicht auch Ehrfurcht vor diesen Meisterwerken, die Sie gehemmt hat?

Auf jeden Fall! Aber es ist nun meine siebte Arbeit, bei der ich mit fremdem Filmmaterial arbeite. Dass ich es ernst meine, zeigen meine Werk- und Sammlerdokumentationen. In jeder Dokumentation sind alle Filme auf DVD in voller Länge enthalten, damit die Sammler seriös die einzelnen Filme entdecken können. Die tollen Bilder sind ja das Verdienst der Filmemacher.

In diesem Fall nicht nur, denn mit der Art und Weise, wie Sie die Bilder anordnen, wird ein Nachdenken über den Impressionismus möglich. Insbesondere mit der Spiegelung der Bilder entwickeln Sie ein eigenes faszinierendes visuelles Spiel.

Ich habe das Material auf zwei Arten gestaltet. Zum einen habe ich mit den Bildern gearbeitet und Verdoppelungen eingefügt, um die Breite der Installation zu nutzen. Ich wechsle zwischen einem einzigen Bild, das gespiegelt und nochmals verdoppelt wird, und bis zu vier verschiedenen Bildern nebeneinander. Der andere Eingriff betrifft die Musik.

Der halbstündige Film wird von Arvo Pärts Symphonie Nr. 4 untermalt. Wie sind Sie auf diese Musik gekommen?

Bei der Wahl der Musik musste ich mich selbst korrigieren. Das Naheliegende für mich wäre gewesen, die Musik von Erik Satie zu verwenden, die mir wahnsinnig gefällt und die ich in meiner Jugend viel gehört habe. Satie oder Debussy hätten auch in die Zeit des Impressionismus gepasst. Aber Saties Musik ist viel zu oft verwendet worden, von Cocteau und vielen anderen. Zum Glück stiess ich dann auf Arvo Pärt. Ich bin musikalisch nicht sonderlich gebildet, habe aber einen tollen Freundeskreis, auf den ich mich verlassen kann, und ich erinnerte mich, dass Prinz Sadruddin Aga Kahn von der Symphonie Nr. 4 von Pärt geschwärmt hatte. Ich habe sie sofort gekauft und mich reingehört. Das war vor über zehn Jahren. Jetzt habe ich sie mit den Bildern ausprobiert, und sie hat für mich perfekt gepasst, weil es eine Erneuerung ist. Das Stück war ja ein Auftrag des Museums in Los Angeles an Arvo Pärt, eine Symphonie über die Stadt zu schreiben. Die Stadt der Engel und der Erzengel. Ja, Engel und Erzengel, das alles ist drin, auch in vielen dieser Filmausschnitte. Für mich verleiht sie den Bildern Tiefe und erhebt sie über eine Sonntagsmalerei hinaus, die manche Leute in den Werken der Impressionisten sehen.

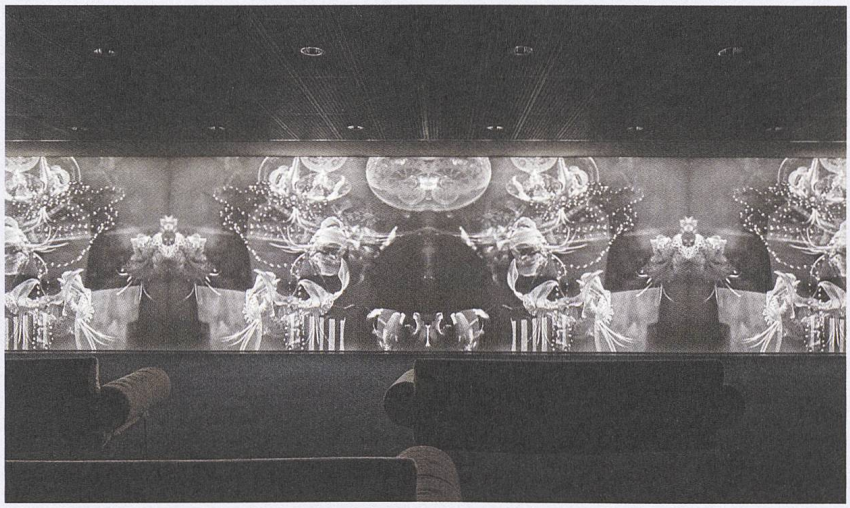
Ich möchte nochmals auf die Spiegelungen zurückkommen, ein Sujet, das bei Monet oft vorkommt und das mich auch gerade im extremen Breitbildformat an die Arbeit der Fotografin Jungjin Lee erinnert. Sowohl bei der Malerei als auch bei der Fotografie geht es um Atmosphären, um ein Festhalten von flüchtigen Augenblicken. Wie lassen sich die Spiegelungen in Ihrer Arbeit beschreiben?

Die Spiegelungen in meiner Installation sind eher kaleidoskopisch. Das fasziniert mich, und ich habe es schon in früheren Arbeiten aufgenommen. In «Let's Pop Again» und «Beauties and Bitches on the Beach» zum italienischen Kino von 1950 bis heute. Wenn Fellini in Giulietta degli spiriti Giulietta Masina mit einem Hut zeigt, der das Kader zu zwei Dritteln füllt, sie das Gesicht dreht und eine Kamerafahrt das Bild verändert, ergeben sich durch eine Spiegelung fantastische Effekte. Und auch bei La dolce vita kann der Strand nicht breit genug sein. So weit das Auge reicht.

Die Atmosphäre eines einzigen Augenblicks zu vermitteln, das geht im Film nicht eins zu eins. Der Film zeichnet sich durch Dynamik und Geschwindigkeit aus. Ich habe langsame Momente drin, wenn etwa ein Zug in Doppelbelichtung durch den Himmel und über die Wolken fährt. Oder einen Autounfall, bei dem die Vögel auf den Drähten sitzen. Ein Bild, das mich übrigens an Ozu erinnert. Offensichtlich stand auch er unter Einfluss und hat sich im französischen Film bedient. Eine Sequenz, die mir sehr gefällt, stammt aus Jean Renoirs La fille de l'eau, in der ein Mann und eine Frau auf demselben weissen Pferd durch lichte Wälder reiten.

Die Installation oszilliert zwischen wenigen narrativen und vor allem kontemplativen Momenten, zwischen Abbild und Abstraktion.

Das Narrative hat mich nicht interessiert. Was mich bei den Impressionisten beeindruckt hat, sind zum Beispiel Bilder von Häusern, die vollkommen überwachsen sind, sodass dieses Haus eins wird mit der Natur. Es gibt eine Stelle in der Installation, an der eine Frau aus einem überwachsenen Haus hinaustritt und über eine Wiese davonläuft. Das sind Momente, die mich faszinieren. Es wäre auch schwierig gewesen, aus den 24 Filmen einen neuen narrativen Film zusammenzustellen. Die zwölf Filmemacher waren zwar alle sehr von der impressionistischen Malerei beeinflusst, und doch sind sie extrem unterschiedlich. Man



Rays Filme zum Beispiel werden später surreal und abstrakt, während wir bei Jean Vigo im poetischen Realismus ankommen.

Wenn wir die inhaltliche Beziehung zwischen Monet und Ihrer Arbeit anschauen, dann fällt Wasser als ein omnipräsentes Element auf. In Ihrer Installation spiegelt sich das Wasser zusätzlich im Fluiden der Form wider.

Da würde ich gerne auf eine bezaubernde Stelle hinweisen, die man nicht verpassen sollte: In Louis Feuillades Le cœur et l'argent fährt ein Paar in einem Ruderboot über einen Teich, sozusagen in einem Wohnzimmer. Es ist die Erinnerung der Protagonistin, die sich in der einen Hälfte des Bildes materialisiert. Ich habe diesen Ausschnitt verdoppelt und gespiegelt, was das Ganze nochmals stärker verrätselt.

Wenn man sich die Materialität von Monet vergegenwärtigt, dann wäre es im Kino die Materialität des Films, das Korn, die Kratzer. Nun sind mir in Ihrer Installation an zwei, drei Stellen grobe Pixel aufgefallen, die mich aus dem Fluss der Bilder herausgerissen haben.

Das musste ich in Kauf nehmen, obwohl ich wirklich alles dafür getan habe, dass das Material so gut wie möglich aufbereitet wird. Diese Ausschnitte waren mir aber zu wichtig, als dass ich hätte darauf verzichten wollen. Die meisten Betrachter bemerken die Pixel aber nicht.

Sie lassen sich auch als Verweis auf eine neue Medialität lesen.

Man merkt an dieser Stelle die Grenzen der Technik. Auch das hat seinen Wert. Aber im grossen Ganzen sind die Filme in einem sehr guten Zustand, wenn man bedenkt, von welch schlechter Qualität die Filmkopien waren, mit denen ich in den sechziger Jahren an die Filme herangeführt wurde. Vor lauter Kratzern sah man kaum etwas.

Mussten Sie viele Ausschnitte und Filme weglassen?

Ja, denn ich wollte die Dauer auf eine halbe Stunde beschränken. Innerhalb eines Museumsbesuchs soll der Film auch für die schon etwas müde gewordenen Besucher eine optimale Länge haben. Aber es gibt viele, die sich die Zeit nehmen und das Ganze zweimal schauen. Der Film hat zwar mit einer Szene aus Vigos Zéro de conduite einen fulminanten Abschluss, aber eigentlich kann man jederzeit in die Installation einsteigen.

Ich kann gut verstehen, dass man länger als dreissig Minuten dranbleibt. Der Film ist eine geballte Ladung an visuellen Explosionen, (film)historischen Themen und Referenzen und Bezügen zur impressionistischen Malerei. Welchen Fokus wollten Sie vor allem setzen?

In erster Linie die Natur als impressionistisches Thema. Aber auch die Geschwindigkeit. In einem Büchlein von Georges Clémenceau beschreibt er, wie für Monet die Geschwindigkeit und Mobilität plötzlich wichtige Themen geworden waren. In diesem Sinn habe ich auch Ausschnitte aus den Filmen der französischen Avantgarde aufgenommen wie die Lokomotive, die durch den Himmel fährt, den Blick aus einem fahrenden Auto in die vorbeiflitzenden Bäume oder ein Auto, das durchs Meer zu fahren scheint. Das sind erhabene Momente der Filmgeschichte.

Mit This Brunner sprach Tereza Fischer

→ Die Installation «Sous l'influence de Claude, Vincent, Paul ... et les autres» ist noch bis 14. Mai im Rahmen der Ausstellung «Monet» in der Fondation Beyeler in Riehen bei Basel zu sehen. www.fondationbeyeler.ch

In Serie

In Crazy Ex-Girlfriend ist die Anwältin Rebecca Bunch unsterblich in ihren Jugendschwarm verliebt, aber nur scheinbar. Die Musical-Serie feiert die Parodie und erhebt das zirkuläre Prinzip von Serien zum eigentlichen Thema.

Noch mal von vorn

Ab der zweiten Staffel beginnt die Serie Crazy Ex-Girlfriend mit einer Tanznummer als Vorspann: Ein Trupp von Tänzerinnen – alle im gleichen kurzen Röckchen und mit übergrossem Kartonherzen auf ihrem Rücken – schart sich um die Protagonistin der Serie, Rebecca Bunch. Am Ende der Nummer drapieren sich die Tänzerinnen so, dass die Herzen auf den Rücken sich zu einem Porträt von Josh Chang fügen, jenem Mann, in den Rebecca unsterblich verliebt ist. Dann bricht durch dieses Porträt Rebeccas Gesicht hindurch, beseelt und breit grinsend. Doch die Kamera verharrt allzu lange auf Rebecca, und ihre Begeisterung entpuppt sich alsbald als schierer Irrsinn. Im Verstoss gegen das Timing besteht genau die Pointe nicht nur dieser Sequenz, sondern der ganzen Serie: Das Lustige ist vom Beängstigenden höchstens zeitlich getrennt. Wenn man nur lange genug draufbleibt, entlarvt sich Komödiantisches unweigerlich als Grauen.

Natürlich ist dieser Vorspann ein direktes Zitat jener berühmten Choreografien, die Busby Berkeley für die Hollywoodmusicals der dreissiger Jahre eingerichtet hat und in denen der einstige Drill-Sergeant Tänzerinnen zu riesigen Ornamenten arrangierte. Als offenkundige Vorlage diente insbesondere die surrealistische Traumnummer «I Only Have Eyes for You» aus Berkeleys Dames, in der sich aus den Kostümen der Tänzerinnen ein Porträt der Hauptdarstellerin Ruby Keeler zusammensetzt und durch das dann Keeler selbst wieder hervortritt. Das Zitat ist hübsch anzusehen, aber wäre einigermassen schal, würde es sich nicht sogleich auch als hintersinniger Kommentar entpuppen. Denn wer sich daran erinnert, dass es bei Berkeley das Porträt der Tänzerin ist, durch das sie hindurchdringt, begreift, dass es auch in Crazy Ex-Girlfriend nur scheinbar um den geliebten Mann geht: In Wahrheit dreht sich alles egomanisch nur um Rebecca. «Es ist euch schon klar, dass ihr alle gar nicht existiert», sagt sie denn auch bei einer Reprise des Vorspanns am Schluss der Episode zu all den Tänzerinnen um sie herum. Bei Busby Berkeley kriegten die Starlets in den «Parades of Faces» immerhin noch für einen kurzen Moment je ihre eigene Grossaufnahme. Bei Rebecca Bunch liegt nicht einmal das drin. Vielmehr sagt sie zu ihren Tänzerinnen: «Ihr seid nur in meinem Kopf, und ich kann euch einfach verschwinden lassen, wie es mir beliebt» (was einer besonders Aufmüpfigen denn auch prompt passiert), um dann den Befehl auszugeben: «Okay, alles noch mal von vorn!» Das ist ebenso clever selbstreflexiv wie unmittelbar witzig. Und bodenlos abgründig ist es dazu.

Crazy Ex-Girlfriend erzählt von der ebenso erfolgreichen wie depressiven Anwältin Rebecca, die eines trüben Tages in Manhattan ihrem Teenagerschwarm Josh begegnet und sich kurzerhand entschliesst, diesem ins sonnig-kalifornische Kaff West Covina zu folgen, fest entschlossen, die Liebe von einst doch noch zu verwirklichen, und zwar gegen alle Widerstände der Realität. Es ist eben diese Realitätsverweigerung, die das Musical für die Serie zum Genre der Wahl macht. So, wie man im Musical bekanntlich in Tanz und Gesang ausbricht, wenn die Wirklichkeit zu überwältigend wird, singt sich auch Rebecca die Welt zurecht. Etwa wenn sie sich im «Sexy Getting Ready Song» ausmalt, wie sie sich schön macht, oder in «I Give Good Parent» davon rappt, wie sie beim Thanksgivingessen die Eltern des Angebeteten für sich einnimmt. Freilich ist die Selbstdemontage dieser musikalischen Phantasieszenarien immer schon in diese eingebaut – daher rührt ihr komischer Effekt. «Je suis garbage», singt an einer Stelle Rebecca als französisches Chanson, und der schönste Ohrwurm der Serie trägt den Titel «It Was a Shit Show».

Rachel Bloom, die Hauptdarstellerin und Schöpferin der Serie, und ihr Team an Mitspielern verstehen es perfekt, die verschiedenen Sparten von R'n'B bis Heavy Metal und Cool Jazz bis Country mitsamt deren Texttropen und Inszenierungsstilen zu imitieren, sie derart präzise überzeichnend, dass die Verballhornung sich als noch virtuoser entpuppt als das, was sie auf die Schippe nimmt.

Die Parodie setzt ein Mass an Kenntnis voraus, die auch die aufrichtige Liebe zum Parodierten beweist. Der Serie geht es denn auch offensichtlich um mehr, als um jenes bloss oberflächliche Pastiche, das jüngst der ebenso geistlose wie unpräzise La La Land seinem Publikum als echtes Gefühl hatte andrehen wollen. Jede Minute von Crazy Ex-Girlfriend ist aufrichtiger als der ganze Film. In all ihrer Ironie meint die Serie es tatsächlich ernst mit ihrer Hinwendung zum Musical, unterzieht das Genre aber gerade deswegen einer radikalen Kritik. Diese Serie macht uns nämlich nachträglich klar, was im Musical eigentlich immer schon Sache war. Schon immer hatte die Überwindung des Alltäglichen, für die wir die Musicals so lieben, etwas aggressiv Zerstörerisches, und immer schon war Narzissmus deren eigentlicher Motor. Wenn etwa am Ende von Vincente Minnellis An American in Paris der von seiner Geliebten verlassene Gene Kelly allein durch die Bildwelten der französischen Impressionisten tanzt, ist er scheinbar verzweifelt, in Wahrheit aber am Ziel seiner Träume. Was kann es Schöneres geben als diesen furiosen Tanz durch die eigenen

Phantasien! Das darauf folgende Happy End zu zweit macht im Vergleich dazu deutlich weniger Spass. Kein Wunder, dass da der Film sofort abblendet. Exakt so will in Crazy Ex-Girlfriend auch Rebecca sich die Liebe lieber im eigenen Kopf ausmalen als sie tatsächlich mit jemandem ausprobieren. Statt in den anderen ist man bloss in die eigene Verliebtheit verliebt. Droht hingegen, dass das Gegenüber sich allzu sehr selbst behauptet, muss es verschlungen werden. Die angebliche Romantik ist eigentlich Zerstörungslust, so wie die Verschmelzung der Liebenden im Tanz, wie es uns Ginger Rogers und Fred Astaire einst vorgeführt haben, eigentlich nur eine besonders elegante Form jener Auflösung im Anorganischen ist, die Freud als Todestrieb bezeichnet.

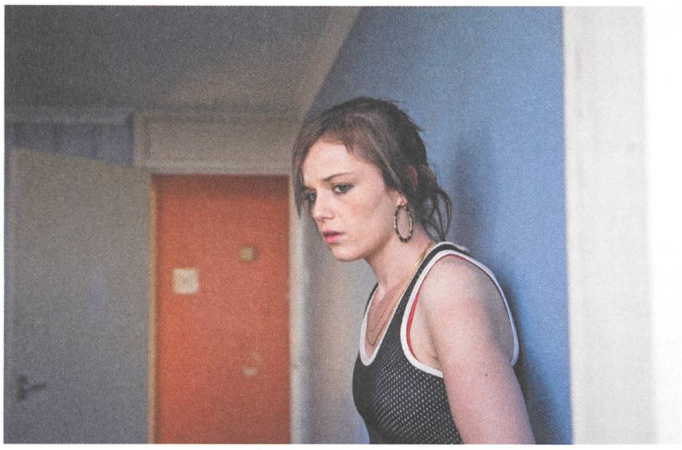
In seinem Fernsehgespräch Abécédaire sagt Gilles Deleuze über Vincente Minnellis Filme: «Minnelli hatte eine echte Idee. Er stellt eine aussergewöhnliche Frage: Was bedeutet es, im Traum eines anderen gefangen zu sein? Das reicht vom Komischen bis zum Tragischen bis zum Grauenvollen. Gefangen zu sein im Traum von jemandem. Vielleicht ist das der Horror in seinem reinsten Zustand.» Das könnte als Formel für das Musical an sich gelten und für Crazy Ex-Girlfriend sowieso.

Es bedeutet aber auch, dass Personenentwicklung hier eigentlich gar nicht vorgesehen ist. Einer der Running Gags von Crazy Ex-Girlfriend ist denn auch das regelmässige Treffen Rebeccas mit ihrer Psychoanalytikerin, das immer nur auf Gesprächsverweigerung hinausläuft. Und wenn etwas von Rebecca begeistert als therapeutischer Durchbruch gefeiert wird, war das wieder nur etwas, das sie sich selbst ausgemalt hat. Sie ist analyseresistent wie jener andere Seriencharakter und Serientäter Tony Soprano, und ihrer Analytikerin wird dereinst nichts anderes übrig bleiben als abzubrechen, was sich ohnehin nur ziellos im Kreise dreht. Auch das macht Crazy Ex-Girlfriend zu einer so interessanten Serie: dass sie die zirkuläre Struktur des Serienformats nicht zu unterschlagen versucht, sondern im Gegenteil zu ihrem eigentlichen Thema macht. Während man aktuell gern jenes Fernsehformat feiert, das eigentlich ein zehnstündiger Film ist, den man bloss der Konsumierbarkeit halber in ein Dutzend Episoden zerlegt hat, ist Crazy Ex-Girlfriend gar nicht anders als in Form einer Serie denkbar. Der grosse dramaturgische Bogen, für den zeitgenössisches Quality TV so gern gelobt wird, soll hier gerade unterlaufen werden, mit tragikomischem Effekt: Rebecca Bunch will sich gar nicht entwickeln, sondern so bleiben, wie sie sich erträumt. Statt vorwärts drängt es sie von Anfang

an zurück in jenen Teenagerzustand, von dem sie nachträglich glaubt, in ihm sei sie damals glücklich gewesen. Make my feelings great again! Die Serie ist ein gewitzter Kommentar zum egozentrischen Zeitgeist und eine Antwort auf die Frage, warum das Genre des Musicals so gut in unsere Gegenwart und ins Serienformat passt. Seien es die aufgereihten Leiber in den Ornamenten Busby Berkeleys oder die aus früheren Shows rezyklierten Songs in Singin' in the Rain – das Musical war schon immer seriell strukturiert und auf Repetition angelegt. Die einzigartigen Gefühle, die sie angeblich zelebrieren, sind in Wahrheit Bildungen eines Wiederholungszwangs. So lacht man, wenn man sich über die Absurditäten von Crazy Ex-Girlfriend amüsiert, letztlich auch über sich selbst und über die eigene, abgründige Lust an Serien. Denn auch wir klicken wie Rebecca Bunch in ihrem Kopftheater viel lieber statt weg zur nächsten Folge. Okay, noch mal von vorn!

Johannes Binotto

→ Crazy Ex-Girlfriend USA, seit 2015, bis jetzt 31 Episoden in zwei Staffeln, Anfang dieses Jahres wurden die Vorbereitungen zu einer dritten Staffel angekündig. Idee: Rachel Bloom, Aline Brosh McKenna. Zu sehen auf The CW, Netflix, SRF.



Fish Tank (2009) Regie: Andrea Arnold

Toni Erdmann (2016) Regie: Maren Ade

Frühreife und Spätzünder

Selina Hangartner,
Marian Petraitis

Selina Hangartner und Marian Petraitis sind Assistierende am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, wo sie zuletzt gemeinsam ein Seminar zum Thema «Coming of Age im Film» geleitet haben.

Zur Entwicklung des Coming-of-Age-Films

Dem Erwachsenwerden gehört ein eigenes Genre. Typischerweise sind die Hauptfiguren Jugendliche mit all ihren hormoninduzierten Kämpfen und Krämpfen. Der Streifzug durch das Gegenwartskino stellt Variationen vor: jene, die viel zu früh erwachsen sein müssen, und solche, die sich noch mit 30 abzunabeln versuchen. Was beide zeigen: Ob auf der Leinwand oder dem Tablet, Coming of Age ist überall!

Erwachsenwerden, das ist im Film schon lange mit den immergleichen Themen verbunden: Zugehörigkeit und Abgrenzung, Suche nach sich selbst, Schulalltag, erste grosse Liebe, Stress mit den Eltern, Sex. Hollywood kennt für den Umgang mit der vielleicht aufregendsten und anstrengendsten Lebensphase zwei grosse Referenzpunkte: Zum einen die Geburt der Jugendkultur in den Fünfzigern, als die Filmindustrie Heranwachsende gerade erst als Thema und Jugendliche als zahlkräftiges Publikum entdeckt – wo James Dean und Marlon Brando damit ringen, gegen wen sie rebellieren und welcher Gang sie angehören sollen. Und zum anderen drei Jahrzehnte später John Hughes mit seinem Highschool-Filmzyklus, der wie kein zweiter die Sorgen und Wünsche der Vorstadt-Teenager für das amerikanische Kino aufbereitet. Hughes' Vorstellung von Coming of Age lebt bis in die neunziger und nuller Jahre auf grossen Leinwänden, aber auch auf kleinen Bildschirmen weiter und wird dort stetig variiert.

Im amerikanischen und deutschsprachigen Gegenwartskino aber findet sich längst ein neuer Umgang mit dem Erwachsenwerden: Plötzlich werden die Figuren immer später erwachsen. War im klassischen Kino das Älterwerden noch mit typischen Übergangsritualen – «Rites de passages» – markiert, verflüssigt sich heute diese Grenze zunehmend. Parallel zum Lebensgefühl vieler heutiger Zuschauer scheinen die Protagonisten mit einer profunden Unsicherheit konfrontiert; oft sind sie zu alt, um ihre jugendliche Unreife noch geltend zu machen, gleichzeitig plagt

sie das Gefühl, nicht wirklich im Leben angekommen zu sein. Das «Dazwischen», das «In-Between» wird zum Dauerzustand erklärt.

Gleichzeitig lässt sich eine weitere Variante an neueren Coming-of-Age-Filmen ausmachen, Filme, in denen die Figuren viel zu früh erwachsen werden müssen. Sie sind das Gegenstück zum Spätentwickler, aber auch zum exzessiven Superheldenkino Hollywoods. Der Unterschicht angehörig, spiegeln diese Figuren nicht nur das private Dilemma der Adoleszenten, sondern darüber hinaus auch die soziopolitischen Probleme einer ganzen Gesellschaftsschicht.

Generationenkonflikte

Vom Erwachsenwerden erzählen heisst von Eltern und Kindern erzählen. In kaum einer Lebensphase reiben sich die Generationen stärker aneinander, werden Väter und Mütter zum Sinnbild dessen, was von den Nachkommen als Vorbild entweder begehrt oder abgelehnt wird. Der New Yorker Regisseur Noah Baumbach inszeniert in seinen Filmen immer wieder Generationenkonflikte, wenn er vom späten Coming of Age erzählt. Baumbach wählt dazu oft einen spielerischen Zugang, etwa in Frances Ha, einem Film, den er gemeinsam mit seiner Partnerin Greta Gerwig geschrieben hat. Um Weihnachten besucht Frances (gespielt von Gerwig) ihre Eltern, die, irgendwo an der Westküste der USA heimisch, ein typisches Vorstadtleben führen. Entspanntes Essen im Kreis der Familie, ein Kirchenbesuch; der Kontrast könnte kaum grösser sein zu Frances' Grossstadtleben in Brooklyn, wo die Mittzwanzigerin ihre Wohnung mit exzentrischen jungen Städtern teilt und oft gar nicht weiss, wie sie die Miete aufbringen soll. Frances ist etwas traurig, als sie die Sicherheit ihres Elternhauses wieder verlässt und zurück nach New York reist. Weder im vorstädtischen Lebensraum ihrer Eltern noch im turbulenten Brooklyn scheint sie ganz angekommen zu sein. «I'm so embarassed. I'm not a real person yet», entfährt es ihr an einer Stelle.

Genau wie dieser ereignislose Besuch bei den Eltern reiht Frances Ha episodenhaft unaufgeregte Begegnungen und Erlebnisse der jungen Protagonistin aneinander. Der Film ist in Schwarzweiss und einer Filmsprache inszeniert, die nicht zufällig an das Kino der Nouvelle Vague erinnert. Das europäische Vorbild ist auf der Tonspur omnipräsent, besteht der Soundtrack doch weitgehend aus Liedern, die französische Komponisten für Truffaut und Godard geschrieben haben. Auch auf dramaturgischer Ebene werden Assoziationen zum europäischen Arthouse-Kino geweckt, denn Frances Ha unterläuft ganz bewusst eine klassische Erwartung an Wendepunkte in der Geschichte. Mögliche «Rites de Passages» stellen sich hier mehrmals als folgenlos heraus. So unternimmt Frances eine Reise nach Paris, was im amerikanischen Kino oft die Möglichkeit zur Selbstfindung markierte – hier mündet die Erfahrung jedoch im Nichts. Obwohl zur Reminiszenz an das französische Kino der frühen Sechziger stilisiert, bietet Frances Ha mit seiner Episodenhaftigkeit und «Ereignislosigkeit» eine Identifikationsfläche. Der Film mag den einen oder anderen Zuschauer an eigene Erfahrungen erinnern: Nicht immer stellen sich grosse Hürden im Leben auch als Wendepunkte heraus – das Älterwerden besteht nicht aus einer Aneinanderreihung ereignisvoller Schlüsselmomente.

Frischer Wind im deutschsprachigen Autorenkino

Frances Ha stellt in der Suche nach Bedeutung und (Weiter-)Entwicklung im Meer der städtischen Anonymität den Versuch dar, möglichst authentisch vom Lebensgefühl vieler Spätadoleszenter zu erzählen. Dieser Zugang zur urbanen Lebenswirklichkeit bringt gerade in den letzten Jahren auch dem deutschsprachigen Autorenkino frischen Wind. 2012 etwa machte Jan-Ole Gerster mit seinem Erstling Oh Boy von sich reden (siehe auch Filmbulletin 2.17). Ausgelöst durch den Umstand, dass sein Vater ihm den Geldhahn für die Altbauwohnung zugedreht hat, macht sich Dauerstudent und Endzwanziger Niko auf die Suche nach sich selbst. In eleganten, mit stilvollem Jazz unterlegten Schwarzweissbildern und irgendwo zwischen Nouvelle Vague und Woody Allen lässt sich Gersters Hauptfigur durch ein zeitloses Berlin treiben, stets auf der Suche nach einem «richtigen» Kaffee, der ihn aus dem Tagtraum, in dem er sich gemütlich eingerichtet hat, aufwecken könnte. Der Film zelebriert Nikos Sinnsuche als traurig-komisches Leiden an der Ereignis- und Folgenlosigkeit seiner Grossstadtexistenz. Erst auf den zweiten Blick entwirft Oh Boy die Suche auch als Generationenkonflikt: Nikos Eintritt in die Erwachsenenwelt gelingt nicht durch den Konflikt mit dem redegewandten, aber gefühlskalten Unternehmervater, sondern dank der Begegnung mit einem versehrten alten Mann, der ihm in einer Kneipe vom Trauma der Reichskristallnacht erzählt. Nikos Identitätssuche führt so auch zur Frage, welche Rolle die deutsche Geschichte beim Erwachsenwerden spielt; seine Orientierungslosigkeit lässt sich als generationenübergreifende Heimatlosigkeit verstehen.

Berlin ist auch Schauplatz für Sebastian Schippers Victoria von 2015. Kurz vor der Morgendämmerung, am Ende einer Partynacht lernt die junge Spanierin Victoria auf dem Nachhauseweg eine Gruppe Berliner Jungs kennen. Auch Schippers Film variiert die typischen Coming-of-Age-Themen, die Fragen nach Gemeinschaft und eigener Identität, das Motiv der nie enden wollenden Nacht. Formal gibt sich der Film radikal, um einen möglichst authentischen Zugang herzustellen: Mit improvisierten Dialogen und in einer einzigen, 140-minütigen Kameraeinstellung gedreht, versucht der Film, einem grossstädtischen Lebensgefühl an der Schwelle zwischen Tag und Nacht, zwischen jugendlicher Partylaune und ernstem Interesse an erwachsenen, dauerhaften Bindungen nahezukommen, Schipper lässt den Film aber nach der Hälfte in ein klassisches Heist-Movie kippen.

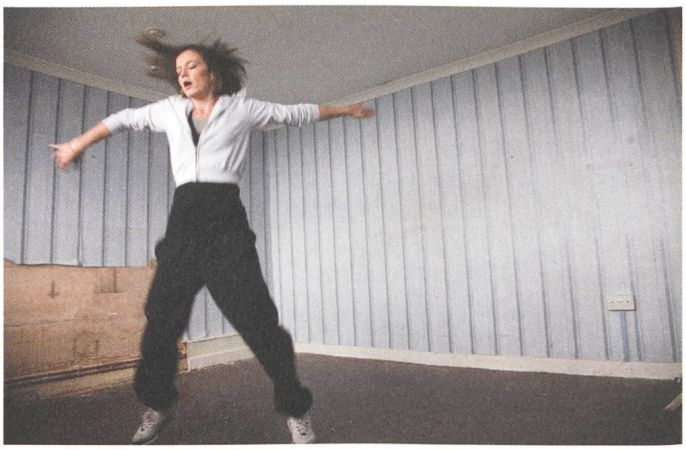
Im vergangenen Kinojahr war es dann allen voran Maren Ades Toni Erdmann, der international für Furore sorgte. Die Geschichte des 65-jährigen Winfried, der sich mit Perücke und falschen Zähnen bewaffnet, um als sein Alter Ego Toni Erdmann das Verhältnis zu seiner ihm entfremdeten Tochter Ines wiederherzustellen, war nicht nur ein Befreiungsschlag für die angestaubte deutsche Komödie, sondern ist in erster Linie eine Coming-of-Age-Geschichte. In der wohl rührendsten Szene des Films sehen wir Ines, wie

Frances Ha (2012) Regie: Noah Baumbach

Winter's Bone (2010) Regie: Debra Granik

While We're Young (2014) Regie: Noah Baumbach

Wendy and Lucy (2008) Regie: Kelly Reichardt



Fish Tank (2009) Regie: Andrea Arnold

The Future (2011) Regie: Miranda July

Stranger Things (2016) von Matt und Ross Duffer

sie nach einem Streit ihrem Vater, ihn aus der Distanz beobachtend, in einen Park folgt. Winfried ist nicht in seiner Toni-Erdmann-Verkleidung unterwegs, sondern in einem archaischen, traditionell bulgarischen Fellkostüm samt riesigem, stabförmigem Kopf. Auf Ines' vorsichtige Annäherungen folgt eine Umarmung, beide scheinen sich zum ersten Mal seit Ewigkeiten wieder nah. Beide umtanzen sich in einem vorsichtigen, beinahe kindlichen Spiel, ehe Ines wieder umkehrt und Winfried erschöpft zu Boden sinkt. Lange hat kein Film mehr ein poetischeres Bild für eine Vater-Tochter-Beziehung gefunden, die damit verbundenen Ablösungs- und Wiederannäherungsmomente als zentrale Themen des Erwachsenwerdens inszeniert.

Die «teen angst» der Grossstädter

Die Stadt als Lebensraum beschäftigt auch Noah Baumbach nochmals – in While We're Young. Hier wird das Älterwerden aber aus neuer Perspektive betrachtet: Es ist nicht mehr die Generation der jungen Zwanzigjährigen, die nach ihrer Identität als Erwachsene sucht, sondern es sind der 44-jährige Filmemacher Josh und seine Frau Cornelia, im hippen New York zu Hause, die trotz (oder wegen) ihrem gemütlichen Eheleben unzufrieden sind und sich nach Veränderung sehnen. Zunächst angetan von der Dynamik der jüngeren Generation, versuchen beide, einem jungen Paar nachzueifern, wobei sie bei jedem Annäherungsversuch einen Graben zwischen die Generationen zu heben scheinen; ein fehlendes Verständnis für die jeweils andere Generation durchzieht die Komödie motivisch. Während sich die Eheleute etwa an den Verlockungen neuer Technologien erfreuen, im Ehebett auf ihren iPhones herumtippen und den Fernsehabend mit Video-on-Demand-Service zelebrieren, hören die Jungen ihre Musik wieder auf Vinyl, schauen Dokumentarfilme auf VHS und geniessen ein Retro-Dasein.

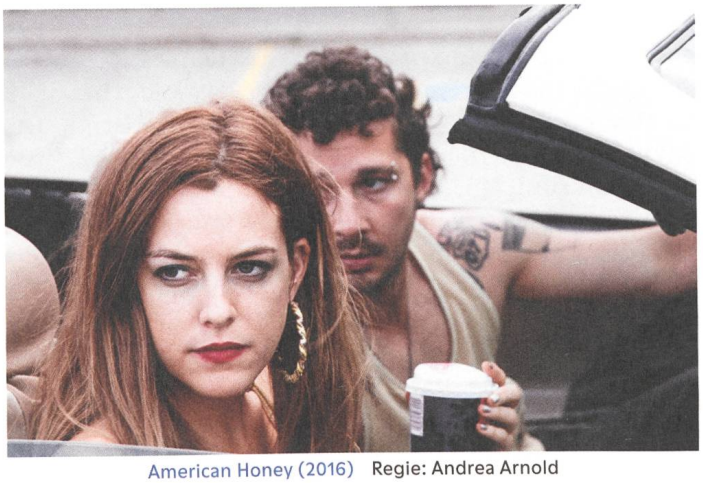
While We're Young, der eine Abrechnung sowohl mit dem Hipster- als auch mit dem Yuppie-Dasein ist und das Leben als ewigen Reifeprozess schildert, enthält sich schlussendlich jeder Wertung: Wirken die Mittvierziger in ihrem Festhalten an Regeln und Moral verstaubt, geht der jüngeren Generation trotz Dynamik und Lebensfreude jegliche Tiefe ab. Ihre Liebe für alles, was «vintage» und geschichtsträchtig ist, erscheint dann beinah als ironische Kompensation ihrer eminenten Oberflächlichkeit. Erst spät im Film erkennt das ältere Paar, dass das scheinbar Spontane der jüngeren Generation eher Performance als profunde Lebenseinstellung ist; an James Deans prototypischem Teenager Jim Stark interessiert sie wohl nur noch die schicke rote Jacke.

Regisseure wie Noah Baumbach stehen natürlich auch in der Tradition des wohl bekanntesten Grossstadtneurotikers Woody Allen, der mit seinen Filmen die Sinnsuche der amerikanischen Provinz-Teenager-Filme spätestens mit der New-York-Trilogie Ende der Siebziger in die Grossstadt verlagerte. Wer heute von den Jungen und Junggebliebenen, den Herausforderungen des urbanen Lebens erzählen will, kann dies also kaum tun, ohne sich auf Allen zu beziehen. Regisseure und Regisseurinnen wie Noah Baumbach, Lena Dunham oder Miranda July variieren Allens Themen rund um den hadernden Städter. Der ringt nicht mehr mit der Vorstadtenge und einer bigotten, restriktiven Gesellschaft, sondern mit den Herausforderungen einer globalisierten Welt – und mit der Überforderung durch die sich daraus ergebenden Möglichkeiten. So schwebt über fast allen Figuren dieser neuen Grossstadtfilme die Angst vor Entscheidungen, herrscht ein Lebensgefühl des Sich-alles-offen-Haltens, Alles-erleben-und-auskosten-Wollens. Und damit verbunden die grosse Angst, bald schon selbst zum alten Eisen zu gehören und vergessen zu gehen. Dieses Lebensgefühl strahlt dabei in die gesellschaftlich-mediale Wirklichkeit zurück: in eine Welt, in der jeder einen eigenen Blog oder Youtube-Channel haben kann, der ihn oder sie potenziell zum Star macht, in der jede Konsumentscheidung als Ausdruck des eigenen Individualismus genutzt werden muss und in der man sich ständig neu erfinden und flexibel für die Karriere und Liebe bleiben soll. Da bleiben genug Möglichkeiten, die «teen angst» des Coming-of-Age-Films zu erneuern und für das Gegenwartskino aufzubereiten.

Eine Katze für die Zukunft

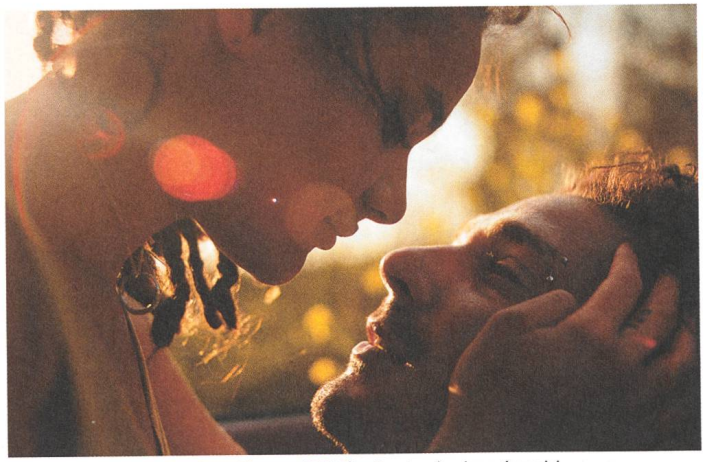
Wie lähmend der Widerspruch sein kann, der sich aus dem Wunsch nach dem ewigen, jugendlichen «In-Between» und der gleichzeitigen Angst speist, dabei das Leben zu verpassen, zeigt eindrücklich Miranda Julys The Future. Im Zentrum ihres Films stehen Jason und Sophie (July selbst), die sich mit der Adoption einer schwerkranken Katze vorsichtig an die verantwortungsvollen Aufgaben des Erwachsenseins heranwagen wollen. Auf Zeit und damit in Massen versteht sich, denn sie gehen fest davon aus, dass die Katze fünf, maximal noch sechs Monate zu leben hat. Umso grösser ist ihre Panik, als sie erfahren, dass ihre neue Begleiterin bei guter Pflege bestimmt noch fünf Jahre vor sich haben könnte. «We will be fourty in five years. – Fourty is basically fifty and then … – That's it for us!» Die dreissig Tage vor der Katzenadoption, versprechen sich beide, sollen zur Erfüllung der bis anhin nicht verfolgten Lebensträume dienen. Über meist groteske, manchmal phantastische, immer aber entrückte filmische Miniaturen öffnet Miranda July die seelischen Abgründe, die unter den charmanten Merkwürdigkeiten des Paars schlummern. Für Jason manifestiert sich die Angst vor Konflikten und Entscheidungen im Wunsch, die Zeit anhalten zu können. Ein Wunsch, der so lange wächst, bis er wahr wird. Das ist aber keine Alternative, sondern der viel grössere Albtraum, wie er feststellen muss. Die Tanzlehrerin Sophie wiederum treibt die Sehnsucht nach einem Ort der Selbsterfüllung an. Sie entscheidet sich für ein Videoprojekt, das sie auf Youtube doch noch berühmt machen soll: dreissig Tage, dreissig Tänze. Ein Versuch, letztlich doch noch von allen gesehen zu werden. Das Projekt scheitert jäh. «But I e-mailed everyone. They are all waiting for it.» – «No one cares.» – «I know!», trifft beide die schmerzhafte Erkenntnis.

While We're Young (2014) Regie: Noah Baumbach



American Honey (2016) Regie: Andrea Arnold

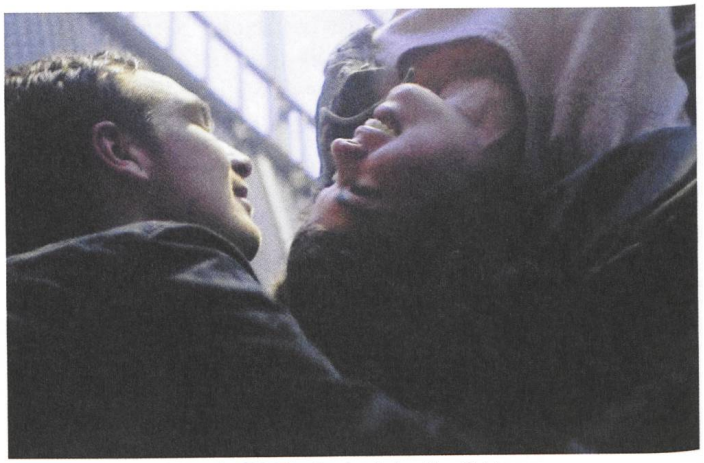
Frances Ha (2012) Regie: Noah Baumbach



American Honey (2016) Regie: Andrea Arnold

Girls (2012) von Lena Dunham

The Future (2011) Regie: Miranda July



Victoria (2015) Regie: Sebastian Schipper

In der Schlüsselszene des Films wird Sophie bei ihrer Flucht aus der gemeinsamen Wohnung von ihrem «Vintage»-Pullover verfolgt. Als das Kleidungsstück sie im spiessigen Vorstadthaus ihres neuen Geliebten einholt, schlüpft sie in den Pullover und vollendet ihr Projekt doch noch: Während dieser sich zu einer elastischen Blase verformt und sie verschlingt, tanzt sie vorsichtig tastend durch den Raum, bis sie sich schliesslich aus dem Kleidungsstück befreit: ein schaurig-schöner Coming-of-Age-Moment, der Assoziationen an tierische Häutungen und damit zum Body-Horror weckt.

Erwachsenwerden, zwischen Tablet und Leinwand

Die Sinnfragen spät erwachsen werdender, urbaner Männer und Frauen sind nach dem Independentkino längst auch von den amerikanischen Streamingdiensten für sich entdeckt worden. Netflix bietet mit Easy eine Serie mit losen Episoden und wechselnder Starbesetzung an, die als aufpolierte Variation des Mumblecore-Kinos erscheint, das Noah Baumbach entscheidend mitprägte. Amazons Serie Transparent kombiniert virtuos die Identitätssuche des späten Coming of Age mit LGBTQ-Themen. Gleichzeitig wirbeln die Streamingdienste mit der Produktion von Spielfilmen und dem Kauf von Filmrechten die alten Vertriebsmodelle durcheinander – und erzeugen so eine neue Fluktuation zwischen den Dispositiven.

Wie zurzeit kaum ein anderer Schauspieler steht wohl Adam Driver für diese neue Durchlässigkeit. Bekannt wurde Driver in der HBO-Serie Girls, in der sich eine Gruppe junger Frauen mit dem Leben in New York herumschlägt. In seiner Rolle als Liebhaber von Hannah (gespielt von Serienschöpferin Lena Dunham) zeigte er sich als innerlich zerrissener Jung-Erwachsener im New Yorker Haifischbecken. Wie die weiblichen Titelheldinnen ist auch Adam auf der Suche nach sich selbst, die Paarbeziehung ist das Schlachtfeld: So treibt die Serie das Hin und Her in der Beziehung von Adam und Hannah an; zwischen kühlen, obsessiven Sexdates und der von beiden herbeigesehnten grossen Liebe, dem Wunsch nach ehrlicher Intimität. Letztlich suchen beide – er als handwerklich begabter, scheuer Künstler, sie als neurotische Schriftstellerin und Journalistin – nach dem richtigen Ort für die Selbstverwirklichung. «I think I'm the voice of my generation. Or a voice of a generation», bringt Hannah ihren eigenen Grössenwahn und die Kompliziertheit der sie umgebenden globalisierten Welt auf den Punkt. Wie passend, dass Driver in Jim Jarmuschs Paterson in der gleichnamigen amerikanischen Kleinstadt als Poet seine Sinnsuche fortsetzt. In einem Film, der die Langsamkeit und Ereignislosigkeit als Quelle für poetische Auseinandersetzung mit der Zeit nutzt – und damit durchaus etwas mit Baumbachs Frances Ha und Gersters Oh Boy gemein hat.

Früh erwachsen werden: der neue Realismus

Ganz anders geht ein anderer Trend des Gegenwartskinos mit dem Erwachsenwerden um. So verschreibt sich eine ganze Reihe von Filmen der letzten Jahre einem filmischen Realismus, der das Erzwungene eines verfrühten Reifeprozesses zeigt. So präsentiert etwa Andrea Arnolds American Honey einige «typische» Coming-of-Age-Motive: Die adoleszente Hauptfigur ist auf einer ermüdenden Suche nach Zugehörigkeit, will sich selbst finden, die Beziehung zu ihrem Umfeld auf den Prüfstand stellen. Genau wie in Arnolds Fish Tank von 2009 geht es hier im Gegensatz zu den berühmten Teenagerfiguren der Filmgeschichte aber nicht mehr um Highschool-Cliquen und schlechte Noten, nicht mehr um die «Prom Night» und den dazugehörigen ersten Sex.

In Arnolds Filmen weichen diese «Luxusprobleme» dem harschen Alltag der amerikanischen beziehungsweise britischen Unterschicht: Vulgaritäten, Gewalt, sexuelle Übergriffe dominieren das feindliche Umfeld dieser Teenfiguren. Oft kämpfen sie ums Überleben, sehnen sich nach Schutz und Liebe; das Zweite allzu oft vergebens. Auf formaler Ebene folgen Arnolds Filme einer europäischen Kinotradition: mit Handkamera, natürlichem Licht, Laiendarstellern und entlang improvisierter Dialoge; Unschärfen und lange Einstellungen dominieren diese Ästhetik. Stets befindet sich die Kamera in der Nähe der weiblichen Hauptfigur, blickt ihr über die Schultern oder direkt ins Gesicht, um die Not der schweigsamen Protagonistinnen von ihren Mienen abzulesen. Ein Vergleich mit dem sozialrealistischen Körperkino der belgischen Brüder Dardenne liegt nahe, wo seit den frühen Neunzigern in Filmen wie Rosetta, L'enfant, Le fils oder Le gamin au vélo die Protagonisten um ihre Existenz bangen. Aber auch im amerikanischen Independentkino knüpft Arnolds jüngste Tour de Force durch die Heartlands bereits an eine gewachsene Tradition um Schlüsselwerke wie Debra Graniks Winter's Bone oder Kelly Reichardts Wendy and Lucy an, die seit Ende der nuller Jahre unter dem Label «Neo-Neorealism» zusammengefasst werden. Die Filme fungieren mit ihrem meist unerbittlichen, analytischen Blick auf ein gewaltsames, kaltes und abweisendes Amerika auch als Gegenentwurf zum ausufernden Superheldenkino Hollywoods, erzählen sie doch aus der geografischen Mitte vom gesellschaftlichen Rand Amerikas.

Dass die Hauptfiguren viel zu früh schon erwachsen sein müssen, ist ihrer vollständigen Perspektivlosigkeit geschuldet. Neben dem Ringen um Existenz treten ihre Hoffnungen und Wünsche, die bei der Identitätsbildung im Coming-of-Age-Film sonst so elementar erscheinen, in den Hintergrund. In American Honey hat sich die achtzehnjährige Star vom häuslichen Missbrauch gerade erst gelöst, um nun mit einer Crew junger Magazinverkäufer scheinbar ziellos durch das Herz der USA zu ziehen. Unterwegs wird sie einmal gefragt, was ihr Traum sei, was sie im Leben erreichen möchte. «Nobody asked me that before», antwortet sie verwundert. Eine Zukunftsperspektive existiert

While We're Young (2014) Regie: Noah Baumbach

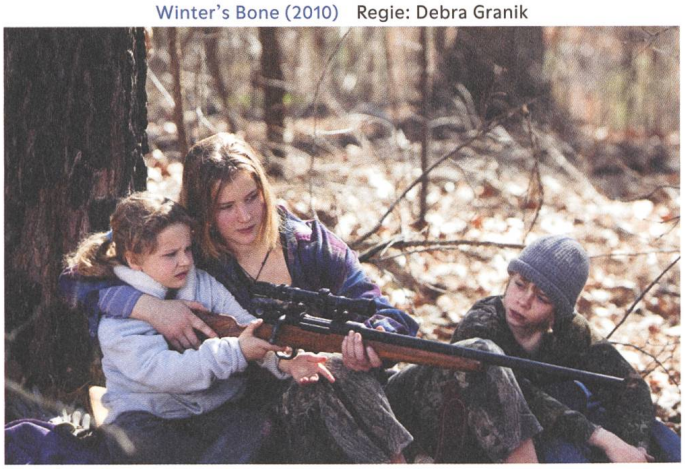
American Honey (2016) Regie: Andrea Arnold

American Honey (2016) Regie: Andrea Arnold

Wendy and Lucy (2008) Regie: Kelly Reichardt

The Future (2011) Regie: Miranda July

Winter's Bone (2010) Regie: Debra Granik



Victoria (2015) Regie: Sebastian Schipper

für diese Unterschicht gar nicht erst. Obwohl sie von der imposanten Natur Nordamerikas umgeben sind, scheinen die Protagonisten gefangen zu sein.

Dass Adoleszente weder Kinder noch Erwachsene sind, ist Grundkonflikt fast aller Coming-of-Age-Filme. Deutlich wird diese ambivalente Existenz – diese unsichtbare Schwelle, an der sich Teenager im Film bewegen – etwa in einer Szene in Arnolds Fish Tank, in der die schlafende, angetrunkene fünfzehnjährige Mia vom neuen Liebhaber ihrer Mutter ins Bett getragen wird. Verfremdet durch eine orange Lichtquelle und die leichte Zeitlupe erhält die Szene eine poetische Qualität. Im Delirium nimmt das junge Mädchen wahr, wie Conor sie sanft ins Bett legt und ihr Schuhe und Hose auszieht. Seine Gesten erscheinen fürsorglich und erotisch zugleich. Mia befindet sich in einem Schwebezustand zwischen familiärer Geborgenheit und latenter Erotik. Sie, die sich in einer Plattenbausiedlung im englischen Essex durchschlagen muss, wird bald zur versessenen Liebhaberin des viel älteren Conor. Dass sie schon mit fünfzehn in eine gewaltsam-erotische Beziehung ohne Hoffnung auf ein glückliches Ende gezogen wird, verdeutlicht, dass den Figuren in diesem Milieu eine geschützte Kindheit nicht gestattet ist – viel zu früh wird ihnen diese entrissen.

Mit Nostalgie zum Erfolg

Und was macht Hollywoods Blockbusterkino? Es übersetzt die Konflikte der Jungerwachsenen vor allem in das Fantasy-Genre. Die vielen Superheldenfilme von Marvel und DC etwa deklinieren die Fragen um Verantwortung und Selbstsuche in alternativen Universen, über Körperverformungen und Superkräfte. Franchise-Filme wie The Hunger Games oder Maze Runner projizieren die Ängste und Konflikte von Heranwachsenden, ihre Suche nach sich selbst und der passenden Gemeinschaft in futuristische Kampfarenen und labyrinthische Zwischenwelten, die immer öfter den Levels von Computerspielen ähneln und damit auch an die medialen Alltagswelten ihrer adoleszenten Zuschauer anknüpfen.

Wie sehr Hollywood auf die erzählerische wie ökonomische Lukrativität von phantastischen Coming-of-Age-Geschichten setzt, zeigte vor allem die jüngst gestartete Wiedererweckung eines besonderen Franchise-Films. 2015 brachte J. J. Abrams gemeinsam mit dem neuen Rechteinhaber Disney mit Star Wars: The Force Awakens die wohl beliebteste Saga der Filmgeschichte zurück auf die Leinwand. Adam Driver spielt hier den wankelmütigen Bösewicht Kylo Ren, Sohn von Kultfigur Han Solo. Zweifelnd, halbstark und machtbesessen verkörpert er den neuen Bösewicht, voller Wut auf den eigenen Vater Han Solo und gleichzeitig voller quälender Liebe für ihn und vor allem voller Faszination für den grossen Darth Vader. Für welche Seite der Macht er sich entscheidet, ist wie schon bei Luke Skywalker die gleiche Frage, wie welcher väterlichen Figur er sich zuwenden und welche er bekämpfen soll. Das ist ein klassisches Coming-of-Age-Motiv, das The Force Awakens wie die gesamte Handlung beinahe unverändert aus dem ersten Star Wars-Film A New Hope von 1977 recycelt. Das Verhältnis von Kylo Ren und Han Solo fungiert denn auch als Scharnier zwischen dem «alten» und dem «neuen» Publikum. Während Kylo Ren die jungen Zuschauer für den Star Wars-Kosmos gewinnen soll, dient die Rückkehr von Han Solo vor allem der Adressierung älterer Fans, die sich damit in ihre eigene Kindheit zurückversetzt fühlen. Eine zeitgenössische Variation und einen gesellschaftspolitischen Kommentar liefert der Franchise-Film letztlich im Figurenpersonal: Der männliche Held weicht einer weiblichen Hauptfigur, der abtrünnige «Stormtrooper» ist schwarz. Eine Entwicklung, die der jüngste Star Wars-Ableger Rogue One weiterführt, indem er den Zusammenschluss der Rebellen verschiedenster kultureller Herkunft inszeniert. Hinter der vorsichtigen Aktualisierung steht auch ein ökonomisches Kalkül, das den nostalgischen Wert der Filme in die Gegenwart zu übertragen versucht.

Wie erfolgreich eine aktualisierende Variation solch nostalgisch besetzter Coming-of-Age-Geschichten sein kann, zeigte sich jüngst auch auf den kleinen und grossen Bildschirmen. In der von Kritik und Publikum gleichermassen gefeierten Horror- und Science-Fiction-Serie Stranger Things stellen sich Kinder und junge Erwachsene einem Monster, das in einer düsteren Parallelwelt lebt und sich mit Vorliebe die Adoleszenten aus dem amerikanischen «Suburbia» einverleibt. Die acht bisher erschienenen Episoden verwenden genretypische Horror- und Science-Fiction-Elemente, erzählen aber auch von den Problemen der jungen Hauptfiguren: Zugehörigkeit und Ausgrenzung unter Gleichaltrigen, Streit mit den Eltern, ein erster Kuss, beste Freundschaften. Natürlich wird die Auseinandersetzung mit dem Monster zur ultimativen Herausforderung, an der die Protagonisten wachsen und anhand derer sie die Relevanz von Familie und Freundschaft neu erfahren können.

Nur noch einmal Kindsein ...

In erster Linie aber setzt Stranger Things auf Nostalgie. Die Serie spielt mit einer postmodern anmutenden Lust an Referenzen, baut darauf, dass die Zuschauer die Verbindungen zum Kino der Achtziger, zu den Filmen Steven Spielbergs oder John Carpenters, zu den Geschichten von Stephen King oder zu Rob Reiners Stand by Me erkennen. Die Protagonisten der Geschichte, die sich 1983 abspielt, konsumieren mit naiver Freude die Meilensteine der damaligen Populärkultur wie das Brettspiel «Dungeons & Dragons», Sam Raimis Evil Dead oder die ersten Star Wars-Filme, die in dieser Serienwelt gerade erst den Markt erreicht haben. Stranger Things richtet sich damit weniger an ein adoleszentes Publikum. Vielmehr scheint die Serie für die erwachsenen Zuschauer konzipiert, die sich dank der unzähligen Pastiche-Momente unweigerlich an die Populärkultur ihrer eigenen Teenagerzeit zurückerinnern. Wie in den neusten Star Wars-Filmen werden kindliche Erinnerungen und Sehnsüchte einer ganzen Generation reanimiert, wird den Zuschauern das ewige «In-Between» in Form der ultimativen, postmodernen Achtziger wieder zugänglich gemacht. So darf auch der heute erwachsene Zuschauer für einen kurzen Moment noch einmal ganz Kind sein. ×

Kurz belichtet

3 DVDs 6 Bücher

DVD →

Sinnlich, melancholisch, politisch

Medicine for Melancholy (Barry Jenkins, USA 2008), Format 1:1.85, Sprache: Englisch, Untertitel: Englisch, Vertrieb: IFC Films, Code 1

Der Morgen nach dem One-Night-Stand. Er ist um Freundlichkeit bemüht, sie einsilbig. Doch ganz so schnell gibt er nicht auf, und so lernen sich, nach einigen Anlaufschwierigkeiten, Micah (Wyatt Cenac) und Jo (Tracey Heggins) kennen. Damit beginnt Medicine for Melancholy, das Debüt von *Barry Jenkins*, der für seinen Zweitling Moonlight unlängst den Oscar als bester Spielfilm erhielt. Im Lauf des Tags schlendert das afroamerikanische Paar nun durch San Francisco, unterhält sich, gibt sich aber auch entspanntem Schweigen hin. Man liebt sich am Nachmittag, kocht gemeinsam Nachtessen, geht tanzen in einer Bar, schweigt und redet wieder – lernt sich kennen. Das alles zeigen Jenkins und sein Kameramann *James Laxton*, der auch Moonlight fotografierte, auf wunderbar poetische Weise: in entsättigten Farben, körnigem Bild und mit pulsierender Kamera, ohne jemals an den Figuren zu kleben. Stattdessen bieten sie ihnen (und den Zuschauern) bewundernswert viel Freiraum. Dazu passt, dass San Francisco, die heimliche dritte Protagonistin, auf wohltuend frische Art inszeniert wird, die gar nichts mit den gängigen Postkartenansichten zu tun hat. Daraus entsteht ein Film der leisen, zugleich äusserst präzisen Töne, von jener Zärtlichkeit und Dringlichkeit, an die acht Jahre später Moonlight unmittelbar anschliessen wird.

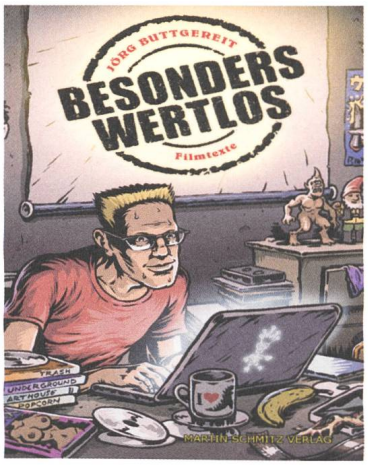
Wie in der Geschichte von Chiron fehlt auch in der Begegnung zwischen Micah und Jo das Politische nicht. Denn im Lauf ihres Kennenlernens kommen Unterschiede zum Vorschein. Micah macht seiner Wut über den amerikanischen Rassismus mehrmals Luft, definiert sich als Schwarz und versteht das als politisches Statement. Jo wiederum will sich nicht auf ihre Hautfarbe reduzieren lassen und findet, Micah habe «a very serious race issue». In dieser Diskussion, die sich wie ein roter Faden durch den Film zieht, liegt der womöglich schärfste, aber keineswegs einzige politische Kommentar von Medicine for Melancholy. Oder wie viele Filme kennen Sie, in denen sich zwei Weisse ineinander verlieben und Meinungsverschiedenheiten darüber entdecken, wie sie sich ihrem eignen Weisssein gegenüber positionieren? Dass es in einem schwarzen Film sehr wohl geschieht, ist kein Zufall: Als Angehöriger einer Minderheit muss man sich auf eine Art mit sich selbst auseinandersetzen, wie es für die Mehrheit nie der Fall sein wird (aber doch so dringend nötig wäre).

Ironie der Geschichte: Drei Jahre nach Medicine for Melancholy entstand Andrew Haighs vielgelobter Film Weekend. Die Gemeinsamkeiten sind verblüffend: Hier wie dort geht es um einen One-Night-Stand und die Stunden danach, um das sinnliche Auskundschaften von Intimität, urbanem Lebensgefühl und politischer Zugehörigkeit; ausserdem sind beide Regisseure schwul. Die Unterschiede geben zu denken: Bei Haigh sind die Protagonisten weiss, bei Jenkins schwarz. Weekend wurde durch die umgehende Aufnahme in die renommierte Criterion Collection geadelt. Medicine for Melancholy dagegen wird – falls überhaupt – nur deshalb von einem grösseren (sprich: weissen) Publikum wahrgenommen, weil Jenkins für Moonlight den Oscar erhielt. Seinem Erstling wird das in keiner Weise gerecht, ist aber Ausdruck genau jenes Missstands, den der Filmemacher in Medicine for Melancholy offen und klug thematisiert: die rassistische Grundierung des Independentkinos, das – bei allem Anspruch auf Toleranz und Freigeist – eine weisse Angelegenheit ist.

Philipp Brunner

Bücher →

Im Abseits der Filmgeschichte



Jörg Buttgereit: Besonders wertlos. Filmtexte. Berlin, Martin Schmitz Verlag, 2015, 198 S., Fr. 23.90, € 17,80

Christian Kessler: Der Schmelzmann in der Leichenmühle. Vierzig Gründe, den Trashfilm zu lieben. Berlin, Martin Schmitz Verlag, 2015, 298 S., Fr. 25.40, € 18,80

Christian Kessler: Das versteckte Kino. Die besten Filme, von denen Sie niemals gehört haben. Berlin, Martin Schmitz Verlag, 2016, 332 S., Fr. 25.40, € 18,80

Marcus Stiglegger: Grenzkontakte. Exkursionen ins Abseits der Filmgeschichte. Berlin, Martin Schmitz Verlag, 2016, 239 S., Fr. 23.90, € 17,80

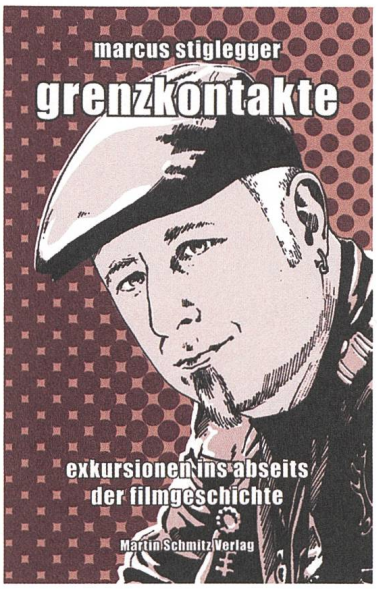
Für *Marcus Stiglegger* ist es das «Abseits der Filmgeschichte», für *Christian Kessler* sind es «Filme, die ihr Heil im Desperadotum suchen, ausserhalb der Herde», im besten Fall ermöglichen sie «die Begegnung mit einer von der Norm abweichenden Weltsicht, die einem neue Wege aufzeigt», während *Jörg Buttgereit* sich wohlfühlt unter «Überzeugungstätern», Fans, Nerds oder Leuten wie Wenzel Storch, dem «durch seine Hingabe zur eigenen Filmkunst hoch verschuldeten Filmemacherberserker». Mit ihren Textsammlungen entführen die drei Autoren den Leser in ein Kino jenseits des Mainstreams, hin zu «Absonderlichkeiten» (wie Das Stundenhotel von St. Pauli, «dem einzigen St.-Pauli-Film, der zum grössten Teil in Berlin gedreht wurde», so Kessler), zu «Abseitigem», in den «Underground» – wobei Jörg Buttgereit sich gleich fragt: «Underground – gibt's so was überhaupt noch? Oder ist das einfach nur schnödes 80er-Jahre-Revival für die Erfolglosgebliebenen, die es nicht rechtzeitig in eine Kunstgalerie geschafft haben?» Gerade Buttgereit geht in seinen Texten (überwiegend Kolumnen für die österreichische Filmzeitschrift «ray») immer wieder von seinen subjektiven Seherfahrungen aus, ist als Fan, Sammler, Filmemacher

und Kritiker (ich denke, das ist die angemessene Rangfolge) auf Augenhöhe mit dem, über das er schreibt. Er lässt den Leser teilhaben an seiner Vorliebe für japanische Monsterfilme, berichtet von seinem ersten Filmerlebnis (Sindbads siebente Reise/ The 7th Voyage of Sinbad), von denkwürdigen Erfahrungen bei Pressevorführungen und beim Ansehen obskurer Filme, die gerade mit einer DVD-Veröffentlichung geehrt werden. Reichhaltig und liebevoll illustriert ist der Band mit zahlreichen Plakaten (aus Buttgereits eigener Sammlung) der besprochenen Filme, sowie einigen Fotos, die den Autor zusammen mit seinen Heroen (wie Udo Kier) zeigen.

Christian Kessler hat seiner ersten Textsammlung («Wurmparade auf dem Zombiehof») mittlerweile zwei weitere Bände folgen lassen: «Der Schmelzmann in der Leichenmühle» versammelt wiederum 40 Texte – «Vierzig Gründe, den Trashfilm zu lieben», wie sein Untertitel lautet. Meistens von einzelnen Filmen ausgehend, weiss Kessler dabei immer wieder interessante Fakten über deren Produktion und die Beteiligten einzuflechten. Seine oft flapsige Schreibweise und seine wortwitzelnden Kalauer («Wir halten zu Samen» ist der Text über einen Pornofilm betitelt) sind immer noch gewöhnungsbedürftig, aber wie Buttgereit weiss auch er seine Liebe zum absonderlichen Film dem Leser zu vermitteln und ihn damit (meistens) anzustecken. Mit seinem Text zu Christoph Schlingensiefs Terror 2000 beweist er zudem, dass sein Filmgeschmack nicht so eng ist, wie es ihm manche unterstellen: «Ich glaube schon, dass Christoph Schlingensief eine sehr genaue Vorstellung von der Wirkung seiner Sachen hatte, aber er tat das nicht, um solche Reaktionen zu erzeugen. Er wollte die Dinge so erzählen, wie er sie sah.»

Abgesehen davon, dass er wiederum Texte zu 40 Filmen in zehn Kapiteln versammelt, ist das jüngste Buch von Kessler etwas anders gelagert: Es geht um «verfemte Grenzgänger», die sich «abseits der Pfade tummeln», um Filme, denen bei ihrer Erstaufführung nicht der ihnen zustehende Erfolg beschert war und denen auch «die späte Würdigung versagt blieb» (weshalb er hier etwa Michael Powells Peeping Tom nicht behandelt). Bei einer Reihe von Filmen könnte man darüber streiten, ob sie nicht doch inzwischen ihr Publikum gefunden haben, etwa The Black Cat und Detour, beide inszeniert von Edgar G. Ulmer und in Deutschland seit einigen Jahren auch auf DVD verfügbar. Aber, zugegebenermassen, dies sind Filme, denen man wegen ihrer offensichtlichen Qualitäten eine grösstmögliche Bekanntheit wünscht. Wenn Kessler diese Filme charakterisiert als «Leuchttürme, die mitten auf dem Festland installiert wurden» («zwar werden sie niemals ein Schiff auf den rechten Pfad lotsen, aber ihr Licht kann trotzdem für Erbauung sorgen im Leben vieler Filmfans»), dann hat er mich sofort gewonnen als Leser, der ihm neugierig folgt auf seinen Expeditionen, sei es zu Filmen, die ich selber schätze (wie Haskell Wexlers Medium Cool, Larry Cohens God Told Me To oder Brian De Palmas Frühwerk Greetings), solchen, die ich als höchst bizarr in Erinnerung habe (wie Ken Russells Spätwerk The Lair of the White Worm) oder solchen, die ich immer noch nicht anzuschauen geschafft habe (wie Joe Dantes HBO-Produktion The Second Civil War). Wie der Band von Buttgereit sind auch die beiden von Kessler mit zahlreichen Plakatabbildungen in Farbe illustriert und verfügen über Personen- und Filmtitelregister.

Bei Kessler und Buttgereit ist die Liebe zum abseitigen Kino ganz unmittelbar, bei Prof. Dr. Marcus Stiglegger dagegen gefiltert durch seine akademische Karriere. Den vollmundigen Klappentext, der vieles aufzählt (u. a. «Bonusmaterial für über 100 DVDs und Blurays») und die (Selbst-)Charakterisierung auf der Buchrückseite («einer der originellsten und mutigsten deutschen Filmwissenschaftler») finde ich eher abschreckend, ebenso das Cover mit dem eigenen Porträt zu zieren – das macht Jörg Buttgereit zwar auch, aber da hat das – er, umgeben von seinen Sammelgegenständen – eine selbstironische Note. Einen zwiespältigen Eindruck hinterliess bei mir das Gespräch, das den Band abschliesst und in dem sich (der mit Stiglegger befreundete) Kai Naumann als Stichwortgeber betätigt. Das beginnt ansprechend mit frühen Filmerfahrungen, macht auch verständlich, wie sich bestimmte Vorlieben und spätere Forschungsgebiete bei Stiglegger entwickelten, kulminiert aber in einer Selbstdarstellung vom Autor als Superstar, was auch die beigegebenen Fotos noch unterstreichen.



Die zwanzig Texte des Bands lesen sich dann allerdings überraschend gut und unakademisch, nur gelegentlich werden Theoriefragmente eingestreut, meist jedoch argumentiert der Autor an den Filmen selber entlang. Gegenstand seiner Ausführungen sind überwiegend DVD-Veröffentlichungen (möglicherweise sind die Texte auch für diese selber entstanden), wobei das Spektrum von einem Mondo-Film bis zu Bruno Dumont und Benedek Fliegauf reicht.

Eingerahmt werden diese kurzen Texte durch zwei längere, einerseits eine kompakte Einführung in das Werk von Mario Bava, andererseits einem Nachruf auf Andrzej Zulawski, über den Stiglegger bereits verschiedentlich publiziert hat und von dem er schon im Vorwort schreibt: «Bis heute spuken seine Bilder in meinem Kopf.» Frank Arnold

Anzeige

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

Filmpromotion

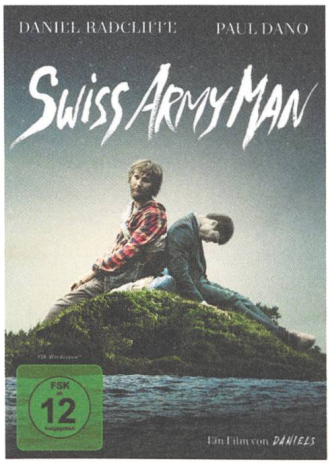
ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

DVD →

Ziemlich beste Freunde



Swiss Army Man (Daniel Kwan, Daniel Scheinert, USA, Schweden 2016), Format 1:2.40, Sprache: Englisch, Untertitel: Deutsch oder Englisch, Vertrieb: Capelight Pictures, Koch Media

Weil er auf einem gottverlassenen Eiland gestrandet ist und jede Hoffnung verloren hat, beschliesst der schüchterne Hank, seinem Leben ein Ende zu setzen. Doch Rettung naht in letzter Sekunde – in der wohl unerwartetsten Gestalt, die es in der Filmgeschichte je gegeben hat: An den gleichen Strand gespült wird nämlich auch Manny. Der allerdings ist tot und auch schon reichlich aufgebläht. Hanks Enttäuschung ist so verständlich wie vorübergehend. Denn im Nu entpuppt sich Manny als veritable Multifunktionsleiche, die mit dem erstaunlichsten Set an Survivaltools ausgestattet ist: Boot fahren, jagen, sogar kommunizieren – das alles lässt sich mit Manny trefflich bewerkstelligen. Und so begibt sich dieses ungleiche Paar auf den abenteuerlichen Trip zurück in die Zivilisation. Es ist der Beginn einer wunderbaren Freundschaft.

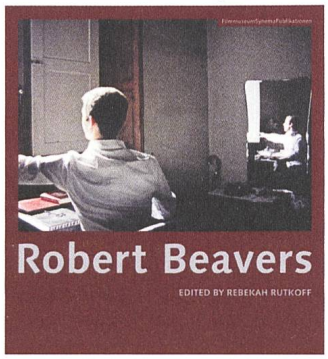
Bei einem Projekt wie Swiss Army Man ist die Zahl der möglichen Fettnäpfe selbstredend unbegrenzt. Ein Film, der dem sogenannten guten Geschmack derart gezielt zu Leibe rückt (ihn aber auch immer wieder erfolgreich hinterfragt), hätte auf ganzer Linie scheitern oder zur lärmigen Klamotte werden können, die sich im Bruch möglichst vieler Tabus gefällt. Weder der eine noch der andere Fall ist eingetreten. Das liegt zum einen an der Ernsthaftigkeit und am überraschenden Fingerspitzengefühl, mit der die Regisseure *Daniel Scheinert* und *Daniel Kwan* bei ihrem Debüt vorgehen – auch wenn es schon hilfreich ist, wenn man als Zuschauer den Körpersäften gegenüber ein Minimum an Aufgeschlossenheit mitbringt. Zum anderen liegt es an der Besetzung,

die sich als geradezu ideal erweist. *Paul Dano*, der in Little Miss Sunshine den Bruder der umtriebigen kleinen Olive spielte, knüpft mit seiner Mischung aus Lakonik und Herzensgüte derart nahtlos an seine damalige Rolle an, dass man meinen könnte, Swiss Army Man sei die schlüssige Fortsetzung des Überraschungshits von 2006. *Daniel Radcliffe* wiederum setzt die Emanzipation von seiner Harry-Potter-Vergangenheit auf ziemlich kreative Art fort – etwas anderes bleibt ihm nach acht Filmen auch nicht übrig –, indem er sie zugleich nutzt und selbstironisch unterwandert. Nicht zuletzt unterzieht er das Klischee, wonach ein Schauspieler am Tiefpunkt seiner Karriere angelangt ist, wenn er eine Leiche spielen muss, einer gründlichen Revision.

Am Ende ist Swiss Army Man vieles zugleich: Tragikomödie und Abenteuerfilm, Buddy-Buddy-Movie und Musical, vor allem aber ein liebevoller Blick auf die Zaghaften, die glauben, sie genügen nicht, und die zum Lachen (oder Furzen) in den Keller gehen. Der eigentliche Kniff (und listige Reiz) dabei: Im Grunde geht es in Swiss Army Man um nichts anderes als darum, mit einem Toten über das Leben zu sinnieren. Und über alles, ja, alles, was dazu gehört. Das geschieht mit derart hingeworfener Leichtigkeit und in so traumwandlerisch schönen Bildern, dass es ein Vergnügen ist und zum ermutigenden Kommentar darüber wird, woran einen die ganz gewöhnliche falsche Scham im Leben hindern kann. Also ja, es ist in Ordnung, wenn man furzt; hin und wieder müssen wir das alle. – Eine helvetische Redensart besagt, ein rechter Schweizer habe immer ein Sackmesser bei sich. Mag sein, denn das Utensil ist unbestreitbar praktisch. Aber es ist doch so: Mit einem Manny unterwegs zu sein, ist viel lustiger. Philipp Brunner

Buch →

Robert Beavers



Rebekah Rutkoff (Hg.): Robert Beavers. Wien, FilmmuseumSynemaPublikationen Nr. 30, 2017, 224 S., Englisch, € 22

Robert Beavers gehört zu den jüngeren Filmemachern aus dem Umkreis des New American Cinema. Mit 16 Jahren kam er im Sommer 1965 aus dem heimischen Brookline, Massachusetts, nach New York, um in den Archiven der Film Library im Museum of Modern Art und in der Cinematheque von Jonas Mekas nach Filmkopien für seine Schulkinogruppe zu suchen. Doch nachdem er die Filme von Carl Linder und Gregory Markopoulos gesehen hatte, beschloss er, selber Filmemacher zu werden.

1971 erschien mit «Still Lights» der erste Sammelband mit Beavers' Schriften. In der Einleitung adressiert Jonas Mekas explizit ein Publikum, das Beavers' Filme nicht kennt, das aber zahlreiche schlechte Filme gesehen habe und gerade deshalb von der Aussergewöhnlichkeit von Beavers' Kunst überzeugt sein müsse. Ins Zentrum seiner Argumentation stellt Mekas – ganz in der Tradition der Avantgarde – den Neuheitsanspruch von Beavers' Filmen: Wenn auch seine Art des Filmens und Schneidens Schule machen und er eines Tages nicht mehr der «Young Artist» sein werde, sondern ein «Old Master», bleibe er doch derjenige, der mit der Tradition gebrochen und eine neue Sprache entwickelt habe. Der von der US-amerikanischen Autorin *Rebekah Rutkoff* herausgegebene Sammelband über Robert Beavers bestätigt diesen von Mekas vorgezeichneten Weg, der Old Master steht noch immer für eine neue Sprache.

Den Beiträgen von Weggefährten, Kuratoren und auch Akademikern – darunter Susan Oxtoby, Ute Aurand und Haden Guest – sind frühe Texte von Kritikern vorangestellt, einschliesslich des Vorworts von Mekas. Wie Rutkoff feststellt, sind sie vom Drang durchwaltet, das Werk Beavers bekannt zu machen, obgleich die Autorinnen und Autoren wissen, dass dies mit der Schrift nur bedingt möglich ist. Auch die aktuellen Texte sind mit dieser Mischung aus Vermittelnwollen und Eingeschränktsein grundiert. Der Band steht damit für eine gewisse Beavers-Tradition: Bereits die ersten Schriften Beavers' von 1971 erschienen in einer Loseblattsammlung, neben Mekas' Vorwort ausgestattet mit Beavers' Notizen und zwanzig Einstellungen aus dem Projekt Still Lives – einem Behelf, um ein nur wenig verbreitetes Werk sichtbar zu machen. So sind auch diesem Band zahlreiche exemplarisch ausgewählte Einstellungen beigegeben, die einen Eindruck von Beavers' Bildpoetik geben. Er selbst verändert seinen Werkkorpus immer wieder, seine frühen Filme Spiracle (1966) und On the Everyday Use of the Eyes of Death (1966) entkanonisierte er gleichsam, und 1990 integrierte er mit radikalen Kürzungen und Umarbeitungen sein gesamtes Œuvre in den Zyklus My Hand Outstretched to the Winged Distance and Sightless Measure. Zugleich widmet er sich der Weiterführung der Arbeit seines Partners Markopoulos, mit dem er in Griechenland einen eigenen Aufführungsort institutionalisierte und dort auch das Temenos-Archiv (weiter)entwickelt. Indes wissen die Autorinnen und Autoren inzwischen die Distanz zu diesem Werk für sich zu nutzen, sodass hier erstmals Texte über Beavers mit analytischer Sorgfalt und historischem Bewusstsein miteinander versammelt sind. Während sich biografische Interpretationen durch grosse Diskretheit auszeichnen, sind die Auseinandersetzungen mit den Einflüssen von Architektur oder bildender Kunst umso detaillierter. Es ist dem *Österreichischen Filmmuseum* hoch anzurechnen, dass es sich seit 1969 (!) um die Sichtbarmachung Beavers' kümmert. Der Band schliesst an die Publikation «Die ausgestreckte Hand» an, die 2010 anlässlich einer Beavers-Retrospektive im Filmmuseum erschienen ist.

Stephan Ahrens

Buch →

Kafka geht ins Kino

Hanns Zischler: Kafka geht ins Kino. Erweiterte Neuauflage. Berlin, Galiani, 2017. 216 S. mit DVD, Fr. 52.–, € 39,90

1996 ist bei Rowohlt «Kafka geht ins Kino» von *Hanns Zischler* erschienen (ja, vom Schauspieler, dessen Leidenschaft für Kino und Literatur etwa auch das Rowohlt Literaturmagazin 43 «Borges im Kino» zu verdanken ist). W. G. Sebald schrieb 1997 dazu in der «Weltwoche»: «Nimmt man heute wahllos eine der seit den fünfziger

Jahren erschienenen Kafka-Studien zur Hand, so ist es beinahe unglaublich, wieviel Staub und Schimmel die existenzialistisch, theologisch, psychoanalytisch, strukturalistisch, poststrukturalistisch, rezeptionsästhetisch oder systemkritisch inspirierte Sekundärliteratur bereits angesetzt hat, wie öde in ihr auf jeder Seite das Geklapper ist der Redundanz. Natürlich gibt es zwischendrin auch etwas anderes, denn im geraden Gegensatz zu dem auf den Mühlen der Akademien gemahlenen Schrot steht die gewissenhafte und geduldige Arbeit der Herausgeber und Realienforscher. (...) Und zu diesen treuen Sachwaltern zählt nun auch Zischler, der 1978 während der Arbeit an einem Fernsehfilm über Kafka erstmals auf die in seinen Tagebüchern und Briefen verstreuten, teilweise, wie er schreibt, sehr knappen und kryptischen Notizen zum Kino stiess und sich in der Folge wunderte, wie wenig die Literaturwissenschaft dazu zu sagen hatte. Für Zischler war das sonderbare Desinteresse Anlass für wahrhaft detektivische, über all die inzwischen vergangenen Jahre sich hinziehende Nachforschungen in Berlin und München, in Prag und Paris, in Kopenhagen und Verona, Nachforschungen, deren Ergebnisse nun versammelt sind in einem mit den erstaunlichsten Fundstücken versehenen, ohne jede Prätention geschriebenen, in jeder Hinsicht vorbildlichen Band.»

2017 nun ist bei Galiani eine erweiterte Neuauflage des Bands erschienen: im festen Einband, leuchtend rot, mit auf dem Cover abgebildeten Kinoreklamen aus der Zeit. Zischler hat stark überarbeitet, auch umgestellt und natürlich ergänzt. Und berichtigt gleich zu Beginn einen «Wahrnehmungsirrtum», der ihn zu weiteren Recherchen und genauen Beobachtungen veranlasst hat: Der Satz «Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt» aus Kafkas Tagebuch von 1909 dürfe bei genauerer Betrachtung nicht mit dem legendenumwobenen L'arrivée d'un train dans la gare à La Ciotat aus dem ersten Programm der Gebrüder Lumière in Verbindung gebracht werden, wie es im Auftakt der Ausgabe von 1996 geschah, auch wenn es sehr schön wäre. Es gibt also eine Menge von Gründen, sich die Neuausgabe anzuschaffen und die beiden Bände gar vergleichend zu lesen.

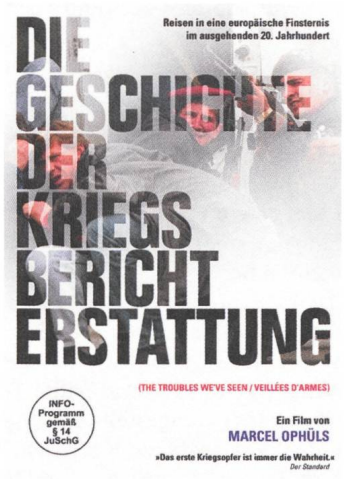
Nicht zuletzt auch wegen der dem Band beigelegten DVD mit insgesamt gut 150 Minuten Film, die dank der Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum München und der Unterstützung durch die Kulturstiftung des Bundes zustande kam. Sie enthält etwa die zweiminütige Strassenbahnfahrt durch Prag von Jan Kříženecký von 1908 – ein kontrastreicher Kommentar zu Kafkas Bemerkung in einem Brief an Felice Bauer: «... immer wenn ich von den Sommerfrischen, die ja schliesslich doch unbefriedigend ausgegangen waren, in die Stadt zurückkam, hatte ich eine Gier nach den Plakaten und von der Elektrischen, mit der ich nachhause fuhr, las ich im Fluge, bruchstückweise, angestrengt die Plakate ab, an denen wir vorüberfuhren.» Oder dann Die weisse Sklavin von August Blom von 1911, an dessen Beispiel Zischler sehr schön zeigen kann, wie bei Kafka Kinoeindrücke in sein Schreiben Eingang finden.

Man verzeihe dem Rezensenten die Zitatflut, doch sie scheint mir dem höchst anregenden Band die angemessene Form.

Josef Stutzer

DVD →

Viele Wege führen nach Sarajevo



Die Geschichte der Kriegsberichterstattung / Veillées d'armes (Marcel Ophüls, Frankreich 1994), Format: 16:9, Sprache: Französisch, Untertitel: Deutsch, Vertrieb: Absolut Medien

Marcel Ophüls hat es zur schönen Kunst erhoben, das Publikum auf dem falschen Fuss zu erwischen. Seine Dokumentarfilme fangen nie so an, wie es sich gehört. Was beispielsweise hat der Schauspieler Philippe Noiret in einem Film über Kriegsberichterstatter in Ex-Jugoslawien zu suchen?

Allerdings hat Noiret, den Ophüls eingangs während einer Drehpause interviewt, Bemerkenswertes beizutragen. Er spricht über die Vergeblichkeit von Zeugenschaft: Hätte es die Menschheit noch rechtzeitig aufgerüttelt, Bilder von Auschwitz zu sehen? Der unberechenbare Dokumentarist nähert sich seinen schweren Themen auf Umwegen, sprunghaft und assoziativ. Vom Überlebenskampf der Journalisten, die im sturmreif geschossenen Holiday Inn in Sarajevo wohnen, schneidet er auf das gleichnamige Hollywoodmusical, in dem Bing Crosby erstmals von einem «White Christmas» träumte. Freizügig zitiert er aus Filmen von Hawks, Wilder und natürlich den Marx Brothers, die in Duck Soup munter den Balkan verwüsten.

Dieser demonstrative Unernst baut dem Publikum keine kurzweiligen Brücken, sondern legt ihm Stolpersteine in den Weg. Die Länge und Angriffslust von Ophüls' Arbeiten sprengten das Programmschema der Fernsehsender. Umso dankbarer muss man für ihre (vom Ophüls-Kenner Ralph Eue betreute) Edition bei Absolut Medien sein. Die Geschichte der Kriegsberichterstattung von 1994 bezeichnete er als seinen pessimistischsten Film. Selbstironie dient ihm als Zuflucht, um nicht in Zynismus zu verfallen. Er ist Moralist. Ihn interessiert die Haltung, die seine Interviewpartner zu Fragen wie Leid, Mut und Anstand beziehen. Den Korrespondenten, die aus dem belagerten Sarajevo unter Lebensgefahr berichten, zollt er grossen Respekt. In seinen Memoiren «Meines Vaters Sohn» nennt er sie die Aristokraten dieses Berufs.

Zu seiner Reise bricht der Regisseur mit seinem Kameramann *Pierre Boffety* (auch er Filmemacher in zweiter Generation) auf wie einst die Protagonisten aus seines Vaters Film De Mayerling à Sarajewo: im Orient-Express. Das hat nicht nur biografische Triftigkeit. Ophüls erschliesst sich die Katastrophen des 20. Jahrhunderts vom Anfang und Ende her. In Sarajevo fielen die tödlichen Schüsse, die zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs führten. Acht Jahrzehnte später wird hier eine neue Form der Zensur erprobt: Journalisten von Heckenschützen ausschalten zu lassen.

Den Gegensatz zwischen Propaganda und Wahrheitssuche arbeitet Ophüls im Panoramablick vom Krimkrieg über den Spanischen Bürgerkrieg und den Holocaust bis zu den ethnischen Säuberungen in Ex-Jugoslawien heraus. Im zweiten Teil bricht sich leidenschaftliche Medienkritik Bahn. Sie zielt vor allem auf das Fernsehen, das Bilder produziert, die stark im Moment und dann flüchtig sind. Ophüls gewährt bittere Innenansichten vor allem französischer Sender. Sein Unbehagen an Infotainment und narzisstischer Nähe zur politischen Macht ist von grosser Aktualität. Hier hat Noiret erneut einen denkwürdigen Auftritt: «Nicht Sie sind der Star!», weist er eine selbstgefällige Moderatorin mit erhabener Arroganz zurecht.

Gerhard Midding

In der № 4 / 2017 ...

From What Is Before (2014) Regie: Lav Diaz

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer (Gesamtverantwortung)
Josef Stutzer

Verlagsleitung und Inserateverwaltung

Stefanie Arnold
+41 52 550 05 56
inserate@filmbulletin.ch

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur, Die Orthografen, Zürich

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Lukas Foerster, Mariama Balde, Simon Spiegel, Johannes Binotto, Dominic Schmid, Lukas Stern, Michael Ranze, Uwe Lützen, Philipp Brunner, Stefan Volk, Philipp Stadelmaier, Erwin Schaar, Till Brockmann, Gerhard Midding, Oswald Iten, Selina Hangartner, Marian Petraitis, Frank Arnold, Stephan Ahrens, Kristina Köhler

Titelbild

I Am Not Your Negro (2016), Regie: Raoul Peck; Joseph L. Mankiewicz and James Baldwin merging with the crowd, © Dan Budniks

Fotos

Wir bedanken uns bei: Cineworx, Basel; trigon-film, Ennetbaden; Agora Films, Sister Distribution, Genève; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Koch Films, Planegg; Fondation Beyeler, Riehen; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi Zürich, Frenetic Films, Look Now! Filmverleih, Pathé Films, Spot on Distribution, Universal Pictures International UPI, Warner Bros., Xenix Filmdistribution, Zürich; Berlinale, Edition Salzgeber, Neue Visionen Filmverleih, Piffl Medien, Berlin; Haut et Court Distribution, Sophie Dulac Distribution, Paris; Filmgalerie 451, Stuttgart

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen

PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente

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

© 2017 Filmbulletin

59. Jahrgang
Heft Nummer 362 / Mai 2017 / Nr. 3
ISSN 0257–7852

Pro Filmkultur

Filmbulletin – Zeitschrift für Film und Kino ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 50 000 und mehr unterstützt:

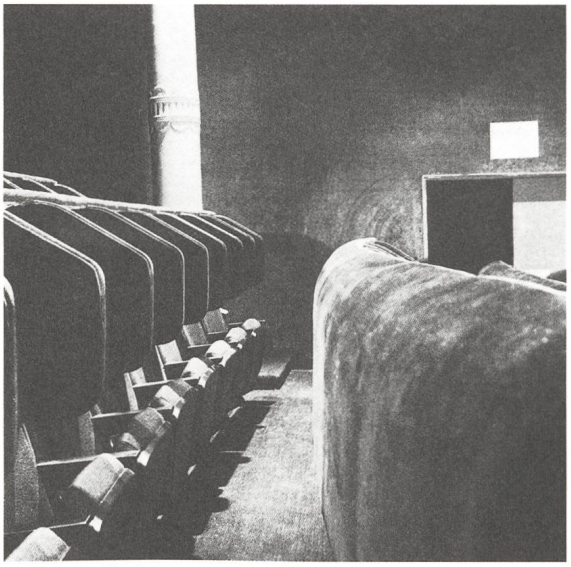
Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

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

4DX Technik im Kinosessel, von Dunst bis Wind



Zurückgenommen Das unsichtbare Kino

Geschichten vom Kino

Seit wenigen Jahren gibt es High-Tech-Kinosessel, die das Kinoerlebnis noch bewegender machen sollen.

Vom Kinosessel

Sich hinsetzen und zurücklehnen, bevor das Licht ausgeht und der Film beginnt – jeder Kinobesuch beginnt mit und auf einer Sitzgelegenheit. Erfahrene Kinogänger wissen, wie stark das Filmerleben vom Sitz abhängen kann, wie unbequeme Plastikschalenstühle oder zu steile Sitzlehnen den Sehgenuss beeinträchtigen können. Dabei geht es nicht allein um den Sitzkomfort, sondern auch um die Art und Weise, wie der Kinosessel unsere Sinne auf die Leinwand ausrichtet. Es macht einen Unterschied, ob man wie im Theater aufrecht positioniert ist, den Blick auf die Leinwand fokussiert, oder ob man wie im heimischen Wohnzimmer auf einem Sofa sich fläzt, die Beine lässig hochgelegt.

Dass Kinositze die Haltung der Zuschauer zum Film beeinflussen, erkannten Kinoarchitekten schon früh. Der perfekte Kinosessel, so war man sich in den dreissiger Jahren einig, sollte den Zuschauern ermöglichen, ihren Körper vollständig zu entspannen und gleichzeitig ganz Auge und Ohr zu werden für das Geschehen auf der Leinwand. Bis heute stellen wir uns diesen idealen Kinosessel zumeist als Polstersitz aus rotem Samt oder Plüsch vor; doch das war nicht immer so. In den Zeltkinos um 1900 sass man dicht gedrängt auf Holzstühlen oder -bänken, die Sitznachbarn nur wenige Zentimeter entfernt. Der gepolsterte Sessel stammt aus einer Zeit, in der sich das Kino Theater und Oper zum Vorbild nahm und auch deren Innenausstattung imitierte. Der mit dem weichen Kinosessel verbundene Luxus war ein Politikum, machte er doch soziale Unterschiede sichtbar. «In einen bequemen Sessel gelehnt» schaut die «elegante Gesellschaftsdame» denselben Film wie «das Weib aus dem Volke nur wenige Strassen weiter eng auf harter Holzbank zusammengedrängt», beobachtete ein Filmkritiker 1912.

So waren Gegenentwürfe zum bequemen Plüschsessel häufig als politisches Statement angelegt. Wider die Gemütlichkeit eines Kinos, das wie ein bürgerliches Wohnzimmer mit gepolsterten Möbeln und Prestigeleuchtern ausgestattet war, entwarf der österreichische Künstler Peter Kubelka in den siebziger Jahren ein «unsichtbares Kino». Ganz in Schwarz gehalten und mit einfachen Holzbänken ausgestattet sollte der Kinoraum in der Wahrnehmung der Besucher vollständig zurücktreten, damit diese mit allen Sinnen in den Film eintauchen könnten.

Umgekehrt lassen sich derzeit einige Trends beobachten, die den Kinosessel als besonderen Mehrwert oder Mittel zur Intensivierung in Szene setzen – so etwa in den «Filmlounges», die mit der Gemütlichkeit eines High-End-Wohnzimmers aufwarten. Hier sitzt man auf breiten Ledersesseln mit verstellbarer Rückenlehne, Fusshockern und Couchtischen, auf denen die Antipasti-Platte und das Glas Rotwein Platz finden.

Weniger zum Essen eignen sich die 4DX-Kinos, in denen hochtechnisierte Sitze die Zuschauer durchrütteln und nass spritzen. Seit 2009 vertreibt das südkoreanische Unternehmen CJ 4DPLEX diese Technologie, die vor allem bei Action- und Horrorfilmen ihre volle Wirkung entfaltet. Der Kinosessel zuckt, spritzt, raucht und verströmt Gerüche – die Special Effects bleiben nicht auf den Film beschränkt, sondern rücken den Zuschauern regelrecht auf den Leib. Bei Kampfszenen holpert und wackelt der Sitz, sodass man auch mal einen unsanften Tritt in den Rücken abbekommt. Wenn es im Film regnet, bekommt man (bloss nicht zu viel!) Sprühregen ab. Und wenn die Kamera durch die Lüfte fliegt, verstärken Bewegungen des Sitzes das schwebende Gefühl. Das macht mindestens so viel Spass wie eine Fahrt auf der Wildwasserbahn, bleibt aber recht plakativ. Richtig unheimlich wird es dagegen, wenn in den leiseren Szenen das Knarren und Knirschen der Sitzmechanik selbst zu hören ist und man für einen kurzen Moment wie aus einem Traum erwacht. Fast scheint es, als wolle uns der Kinosessel daran erinnern, dass er auch noch da ist – und dass wir die Illusion, die er herstellt, nicht allzu ernst nehmen sollen.

Kristina Köhler

→ 4DX-Kinos
Arena Cinemas Sihlcity, Zürich
Arena Cinemas La Praille, Genf

August Diehl Stefan Konarske Vicky Krieps Olivier Gourmet

DER JUNGE KARL MARX

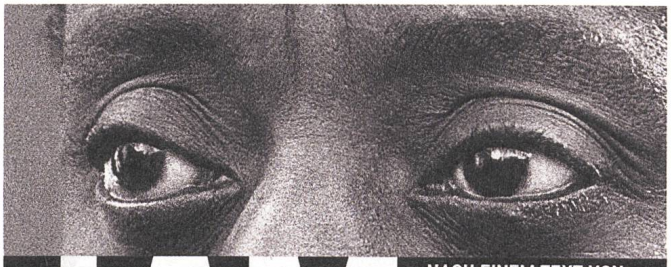
Ein Film von **RAOUL PECK**

«Ein Film voller Ecken und Kanten, streitbar und im besten Sinne agitatorisch.»

PROGRAMMKINO.DE

RIFFRAFF agora FILMCOOPI BOURBAKI

Ab 11. Mai im Kino



I AM NOT YOUR NEGRO

NACH EINEM TEXT VON **JAMES BALDWIN**

EIN FILM VON **RAOUL PECK**

ERZÄHLER **SAMUEL L. JACKSON**

OSCAR **NOMINATION 2017**

KLUG, INHALTSSTARK, TIEFSINNIG.
VON SELTENER STRAHLKRAFT.

RTS

'DER SCHWARZE IST NIE SO FÜGSAM GEWESEN, WIE DER WEIßE ES GLAUBT', LACHT ER. UND ES IST EIN VERGNÜGEN, JAMES BALDWIN ZUZUSEHEN UND ZUZUHÖREN. DENN MIT SEINEM CLOWNGESICHT À LA HENRI SALVADOR, KOMBINIERT MIT DEM PHARAONISCHEN HOCHMUT EINES MILES DAVIS, VERKÖRPERT ER DEN AUFRÜTTELNDEN AUFRUF ZUR UNIVERSELLEN BRÜDERLICHKEIT."

LE TEMPS

EIN NOTWENDIGER FILM,
DER WENIGER DEN ZURÜCKGELEGTEN WEG ALS DIE EINZUSCHLAGENDE MARSCHROUTE AUFZEIGT.

LE COURRIER

JETZ IM KINO

REX, BERN KINOK, ST.GALLEN BOURBAKI, LUZERN
ARTOUHSE, ZÜRICH QTIOPIA, USTER LUNA, FRAUENFELD
CAMEO, WINTERTHUR STADTKINO, BASEL ...

PG-13

sister

FÜR DEN SCHWEIZER FILM

SRG SSR