Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 59 (2017)
Heft: 363

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: 06.08.2025

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

Fr. 10.– € 8.–
9 770257 785005 04

Nº 4 / 2017
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino

Das Hongkongkino ist tot … und in bester Verfassung! S. 6

COLIN FARRELL NICOLE KIDMAN KIRSTEN DUNST ELLE FANNING

INNOCENT, UNTIL BETRAYED.

The Beguiled

WRITTEN FOR THE SCREEN AND DIRECTED BY SOFIA COPPOLA

BEST DIRECTOR
FESTIVAL DE CANNES

JURY PRIZE
FESTIVAL DE CANNES

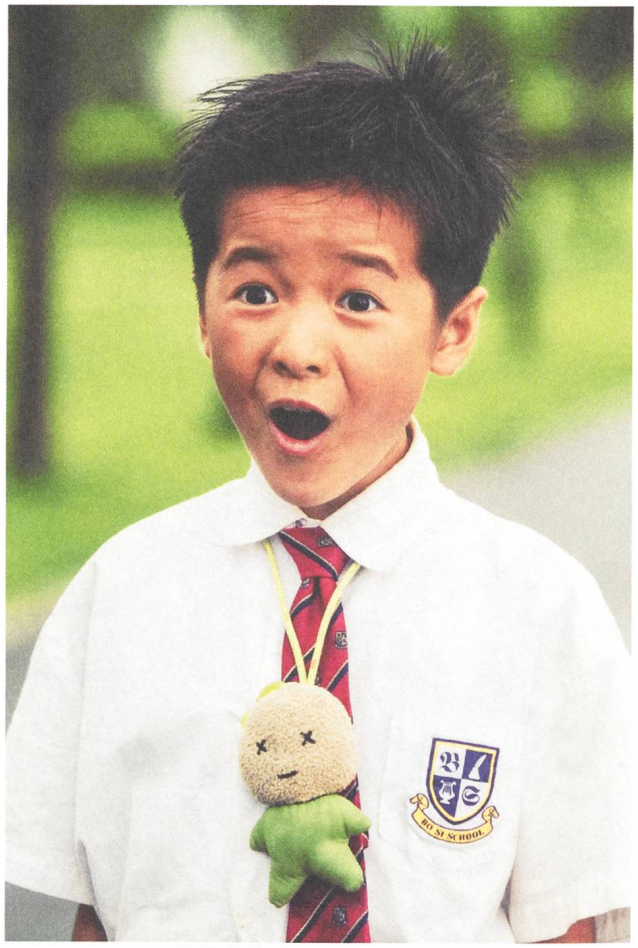
FOCUS FEATURES PRESENTS AN AMERICAN ZOETROPE PRODUCTION
COLIN FARRELL NICOLE KIDMAN KIRSTEN DUNST ELLE FANNING "THE BEGUILED" MUSIC BY PHOENIX COSTUME DESIGNER STACEY BATTAT
FILM EDITOR SARAH FLACK, ACE PRODUCTION DESIGNER ANNE ROSS DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY PHILIPPE LE SOURD, AFC EXECUTIVE PRODUCERS FRED ROOS ANNE ROSS ROMAN COPPOLA ROBERT ORTIZ
FOCUS FEATURES A COMCAST COMPANY #TheBeguiled PRODUCED BY YOUREE HENLEY SOFIA COPPOLA WRITTEN FOR THE SCREEN AND DIRECTED BY SOFIA COPPOLA
© 2017 FOCUS FEATURES LLC. ALL RIGHTS RESERVED.
UNIVERSAL A COMCAST COMPANY

AB 29. JUNI IM KINO

In the Mood for Love (Hongkong 2000) Regie: Wong Kar-wai, mit Maggie Cheung und Tony Leung

«Love is all a matter of timing.
It's no good meeting the right person too soon or too late.»

Wong Kar-wai



Cj7 (2008) Regie: Stephen Chow

Das Hongkong-kino ist tot ...

S. 6–16 Essay
von Till Brockmann

und in bester Verfassung!

Kritiken

S. 24
La idea de un lago
Milagros Mumenthaler
von Michael Pekler

S. 25
Gute Tage
Urs Graf
von Tereza Fischer

S. 27
Calabria
Pierre-François Sauter
von Martin Walder

S. 29
Centaur
Aktan Arym Kubat
von Stefan Volk

S. 30
Where is Rocky II?
Pierre Bismuth
von Philipp Stadelmaier

S. 33
The Beguiled
Sofia Coppola
von Tereza Fischer

S. 35
The Transfiguration
Michael O'Shea
von Philipp Stadelmaier

S. 37
Fai bei sogni
Marco Bellocchio
von Patrick Straumann

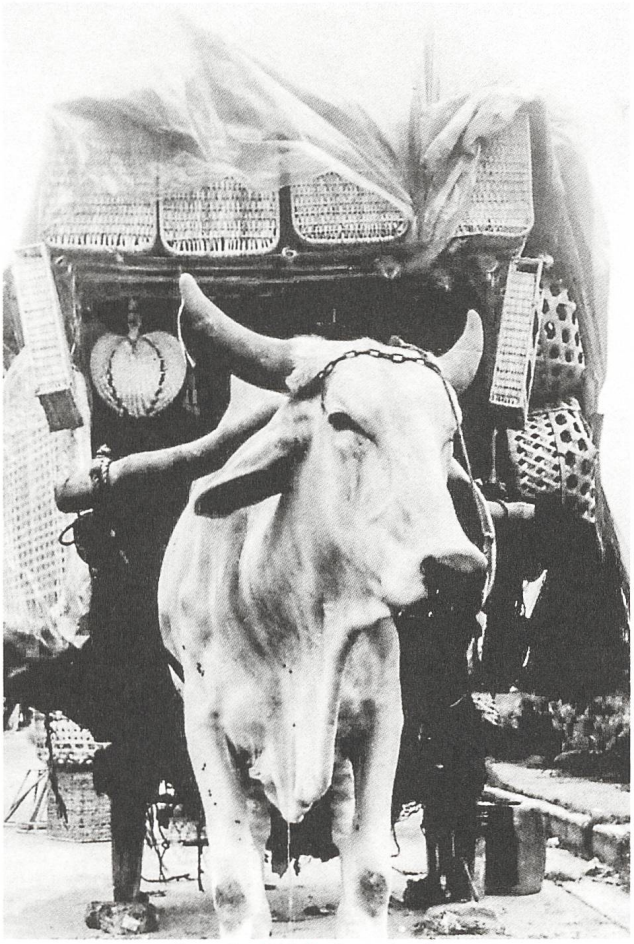
S. 40
Une vie
Stéphane Brizé
von Martin Walder

S. 41
Sunset Song
Terence Davies
von Oswald Iten

Die unmögliche Sekunde

S. 51–57 Essay
von Philipp Stadelmaier

Zum Kino von Lav Diaz



Heremias (2006) Regie: Lav Diaz

Rubriken

S. 5 Editorial
Geschichte und Geschichten
Tereza Fischer

S. 17 Der Spoiler
It is happening again
Simon Spiegel

S. 18 Flashback
Zeit der Wölfe
Peter Kremski

S. 20 Festival
Oberhausen 2017
Dominic Schmid

S. 44 Close-up
Den Kanal wechseln
Johannes Binotto

S. 46 Festival
Cannes 2017
Tereza Fischer

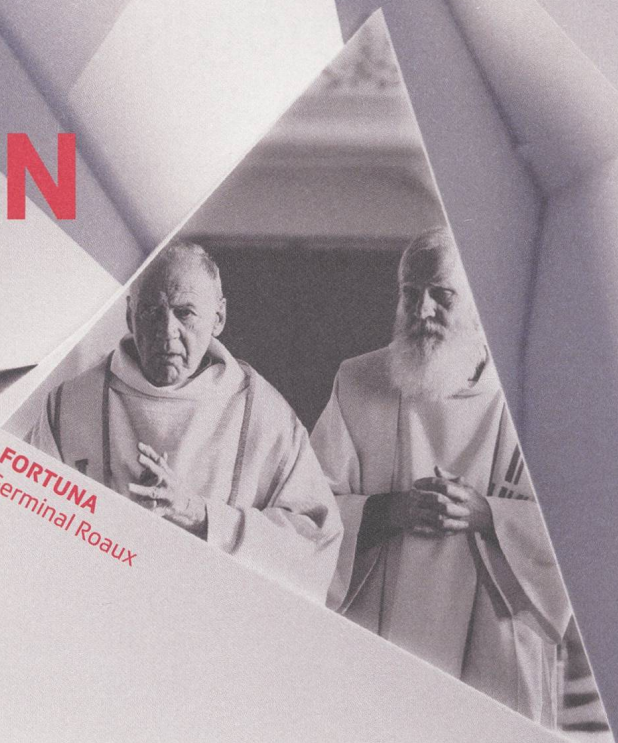
S. 48 In Serie
Selfiesex
Sulgi Lie

S. 50 Fade in/out
Vom Faktischen als Feind der Fiktion, dem normativen Denken und Älplermagronen
Uwe Lützen

S. 59 Kurz belichtet
3 DVDs, 3 Bücher

S. 64 Geschichten aus dem Kino
Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lissabon
Kristina Köhler

COMING SOON



FORTUNA
Germinal Roaux

GLAUBENBERG
Thomas Imbach

IL MANGIATORE DI PIETRE
Nicola Bellucci

DAS BLUE NOTE PROJEKT (AT)
Sophie Huber

FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

SRG SSR

Geschichte und Geschichten

Mit Shoah stellte Claude Lanzmann Mitte der achtziger Jahre eine monumentale filmische These zu den audiovisuellen Möglichkeiten auf, Geschichte zu erzählen. In seinem neun Stunden langen Dokumentarfilm berichten Überlebende des Holocaust über das, was ihnen widerfahren ist, ohne dass Archivmaterial und schon gar keine Reenactments vorkämen. Man könne das Grauen nicht zeigen, war Lanzmanns Überzeugung. Es entsteht in den persönlichen Erzählungen, die keine Distanzierung erlauben.

In Cannes stellte der mittlerweile 91-Jährige seinen neuen Film vor, der mit dem Titel Napalm ebenfalls an die Schrecken eines Krieges anspielt. Überraschenderweise kommen nicht Überlebende zu Wort, sondern Lanzmann selbst. Er erzählt in der zweiten Hälfte des Films seine eigene Liebesgeschichte, die nur am Rand mit dem Koreakrieg zu tun hat. Als er 1953 als Teil einer Delegation offiziell von Kim Il-sung eingeladen wurde, verliebte er sich in die Krankenschwester, die ihm eine Woche lang B12-Spritzen gab.

Lanzmann ist ein hervorragender Erzähler, der es beherrscht, die Geschichte spannend und bildlich wiederzugeben. Hätte er die Liebesgeschichte als Fiktion verfilmt, hätte er es nie geschafft, jedem einzelnen Zuschauer die Frau, in die er sich damals verliebt hatte, als die ultimative mysteriöse Schönheit zu vermitteln. Einzig, weil er es unserer Phantasie überlässt, sie uns vorzustellen, wird sie tatsächlich zu der faszinierenden Frau, der Lanzmann erlegen ist. Die historischen Dimensionen, die sich in Lanzmanns Erzählung eröffnen, gehören zum Werk des Dokumentarfilmaltmeisters.

Auch der philippinische Filmemacher Lav Diaz beschäftigt sich mit der Vergangenheit und arbeitet die lange Leidensgeschichte seines Landes auf. Auch er benötigt in seinen Spielfilmen sehr viel Zeit für die sich langsam entwickelnden Dramen. Damit ermöglicht er ein Eintauchen, ein Eingesogenwerden in eine Welt, die nicht nur vom Leiden, sondern auch vom Wahnsinn durchtränkt ist. Der derzeitige Terror auf den Philippinen und Rodrigo Dutertes blutiger Drogenkrieg lassen sein Werk tragischerweise sehr aktuell bleiben. *Philipp Stadelmaier* führt in seiner genauen Analyse in Diaz' Filme ein, die aufgrund ihrer ausserordentlichen Länge leider nur selten im Kino zu sehen sind. Am kommenden Bildrausch Filmfest in Basel, das vom 21. bis 25. Juni stattfindet, wird glücklicherweise The Woman Who Left (Ang babaeng humayo) gezeigt, der letztes Jahr den Goldenen Löwen der Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia gewann. Lav Diaz selbst ist Teil der Bildrausch-Jury und wird bei der Premiere anwesend sein.

Zwanzig Jahre ist es her, seit die Kronkolonie Hongkong an die Republik China zurückgegeben wurde. Wer einen Blick zurück auf die Klassiker des Hongkongkinos werfen möchte, der wird in den folgenden Monaten dazu die Gelegenheit im Filmpodium Zürich, im Kinok St. Gallen und im Berner Kino Rex haben. Es ist ein Filmschaffen, das in den achtziger und neunziger Jahren viele wegweisende Filme hervorgebracht, den Actionfilm massgeblich geprägt und das bunte Mischen von Genres salonfähig gemacht hat. Für uns ist das Jubiläum ein Anlass, das heutige Filmschaffen genauer anzuschauen. *Till Brockmann* ist nicht nur ein herausragender Kenner, er ist heuer wieder ans Hong Kong International Film Festival gereist und hat mit hiesigen Hauptakteuren über die Entwicklung der Filmindustrie in diesen letzten zwei Dekaden gesprochen. Im Zentrum stand die Frage, wie sich Hongkongs und Chinas Filmschaffen gegenseitig beeinflussen. Ein Blick auf ein aussergewöhnliches Kino. Tereza Fischer

Stanley Kwan

Das Hongkong-kino ist tot ...

Till Brockmann

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

Shaolin Soccer (2001) Regie: Stephen Chow

Cj7 (2008) Stephen Chow

und in bester Verfassung!

Vor zwanzig Jahren, am 1. Juli 1997, ging die ehemalige britische Kronkolonie Hongkong an das Mutterland China zurück. Während bis zu Beginn der neunziger Jahre die Filmproduktion des Stadtstaates noch zu den quantitativ und qualitativ stärksten Südostasiens zählte, ist seither ein massiver Rückgang zu verzeichnen, zumindest was die Produktionszahlen anbelangt. Wer hier einen direkten Zusammenhang sieht, liegt allerdings falsch.

Ein Blick in die letzten zwei Jahrzehnte lokaler Filmgeschichte und eine Umschau vor Ort anlässlich des 41. Hong Kong International Film Festival lassen erkennen, wie wirkungsmächtig, vielschichtig und widersprüchlich die Beziehung des Hongkongfilms zur ökonomischen und politischen Situation in China ist.

Die Blütezeit

Allgemein gilt die Zeit von Anfang der achtziger bis Mitte der neunziger Jahre als Blütezeit des Hongkongfilms – dieser wichtigen Schaffensperiode ist derzeit im Filmpodium der Stadt Zürich, im Berner Kino Rex und im Kinok St. Gallen eine reichhaltige Retrospektive gewidmet. Während der noch unter britischer Flagge sich befindende Stadtstaat für eine kurze Zeit zwischen 1971 und 1973 mit den Filmen von Bruce Lee zum ersten Mal auch weltweit auf sich aufmerksam machte, begann in dieser goldenen Epoche eine wahrliche Dominanz des Hongkongfilms an den heimischen Kinokassen und eine Erfolgsgeschichte im ganzen südostasiatischen Raum.

Die ersten Knospen der Blütezeit zeigten sich Ende der siebziger Jahre, als eine Reihe von Regisseuren aus dem kantonesischen Fernsehen in die Kinobranche übersiedelte und diese mit neuen künstlerischen Ideen und einer stärkeren Fokussierung auf die Alltagsrealität der Stadt aufmischte. Mit ihnen setzte auch der Siegeszug der kantonesischen Sprache ein – lange war das lokale Idiom eher nur in kleineren Produktionen vertreten, während die bedeutenden Filme zumeist auf Mandarin gedreht wurden. Diese als *Hong Kong New Wave* bezeichnete Gruppe von Filmemachern war zwar eher heterogen, doch sie beeinflusste sowohl das künstlerisch anspruchsvolle als auch das kommerzielle Kino und wurde mit Filmen wie *Ann Huis* Boat People (1982) auch international wahrgenommen.

Der kantonesische Film erfuhr aber vor allem im Unterhaltungskino einen phänomenalen und ungeahnten Popularitätsgewinn: Neben traditionellen Genres wie dem Schwertkampf-, Kung-Fu- oder Geisterfilm lockten seit den achtziger Jahren auch Komödien, Liebes-, Action-, Polizei-, Gangster- oder Fantasyfilme das Publikum in Scharen in die Kinos. Besonders gerne würfelte man auch Genres durcheinander. *Jackie Chan* stieg mit seiner Mischung aus Kung-Fu, Action und Komödie zu einem Star auf, dessen Charme und akrobatische Fähigkeiten bald auch ein Millionenpublikum ausserhalb der Grenzen der kleinen Kronkolonie für sich gewann. Der eklektische Regisseur *Tsui Hark* schuf mit seinen flamboyanten, manchmal hektischen Genrevermischungen ein Kino, das nur noch aus Energie und visuellem Einfallsreichtum zu bestehen scheint. Daneben gab es Regisseure, die etablierten Genres zu neuen Höhenflügen verhalfen, so etwas *Ringo Lam* und *John Woo* dem Actionkino. Woo kann ohne Übertreibung als der weltweit einflussreichste Actionspezialist des ausgehenden Jahrtausends bezeichnet werden: Seine von Zeitlupe, Montagegewittern und Dutzenden von Leichen gekennzeichneten Choreografien der Gewalt ernteten auch in den USA grosse Bewunderung, sodass er Mitte der neunziger Jahre vom Hollywoodkino abgeworben wurde.

Im Kielwasser dieses lebhaften Mainstreamkinos – und zugleich von dessen filmtechnischem Know-how, seinen narrativen Vorlagen und etablierten Stars profitierend – traten ausserdem weitere künstlerisch ambitioniertere Regisseure in Erscheinung wie *Stanley Kwan*, *Fruit Chan* und allen voran *Wong Kar-wai*, der zu einem Liebling des internationalen Arthousekinos avancierte. Es kommt also nicht von ungefähr, wenn *David Bordwell*, einer der renommiertesten amerikanischen Filmwissenschaftler und Kenner des internationalen Kinos, zur Jahrtausendwende über das Filmschaffen Hongkongs allgemein urteilte: «Since the 1970s it has been arguably the world's most energetic, imaginative popular cinema.»

Das Einsetzen der Krise

Natürlich ging bei all dieser Euphorie auch in der Filmbranche nicht vergessen, dass der britischen Kronkolonie am 1. Juli 1997 die Rückgabe an das chinesische Mutterland bevorstand. Seit 1984, dem Jahr der Unterzeichnung des Rückgabevertrags, der dem Stadtstaat immerhin eine Teilautonomie und Sonderrechte garantierte, grassierte ein diffuses Unbehagen über ganz Hongkong, das sich thematisch auch in so manchem Film offenbarte. Die brutale Unterdrückung der Demonstrationen auf dem Tiananmen-Platz 1989 seitens der volksrepublikanischen Regierung alimentierte diese Zukunftsängste zusätzlich. Da das

Hongkongkino aber schon immer bis auf wenige Ausnahmen eskapistisch und gänzlich unpolitisch war, betrafen die Bedenken eher die allgemeinen ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen als Ängste vor ideologischer Zensur.

Tatsächlich setzten lange vor dem Schicksalsjahr 1997 Entwicklungen ein, die der Filmindustrie Hongkongs schwer zusetzten und die nichts mit der Übergabe zu tun hatten. Viele nennen das Jahr 1993 als Wendepunkt, denn damals passierte etwas Unerhörtes: Mit Spielbergs Jurassic Park stand zum Jahresende eine US-Produktion an erster Stelle der Top-Ten-Filme an der Hongkonger Kinokasse. Das, was für die meisten Länder der Welt eine Normalität ist, kratzte am Selbstverständnis der erfolgsverwöhnten Filmindustrie, denn in den Boomjahren waren sämtliche Filme auf den ersten zehn Plätzen heimische Produktionen. In der Folge errang Hollywood kontinuierlich immer grössere Anteile am Hongkonger Kinomarkt bis zur heutigen Vormachtstellung; zur gleichen Zeit gingen die Zuschauerzahlen allgemein massiv zurück, was man auch auf ein verändertes und diversifizierteres Freizeitverhalten der Jugendlichen zurückführte. Noch verheerender als auf dem heimischen Markt setzte die US-Konkurrenz der Hongkongfilmindustrie aber auf deren Auslandsmärkten zu. Auch zur Blütezeit der achtziger und neunziger Jahre waren die lediglich fünfeinhalb Millionen Einwohner (heute sind es deren sieben) des Stadtstaats nur marginal für den Erfolg der Filmindustrie verantwortlich, denn das Hongkongkino war immer ein Exportkino: Der wichtigste Auslandsmarkt war zweifellos Taiwan, doch die Hongkonger Produktionen waren auch in Singapur, Japan, Malaysia, Korea, Thailand, Indonesien und anderen Ländern des südostasiatischen Raums äusserst populär. Es kam sogar vor, dass manche Filme spezifisch für eines dieser Länder gedreht und gar nie in Hongkong selber aufgeführt wurden. Diese Auslandsmärkte fielen indes fast gänzlich der aggressiven Expansionspolitik der amerikanischen Produzenten und Verleiher zum Opfer.

Weitere Gründe für den Einbruch der heimischen Filmindustrie sah man auch in der asiatischen Finanzkrise Ende der neunziger Jahre und in der mangelnden Qualität der Produktionen selber: In den Boomjahren habe man zu sehr auf Quantität als auf Qualität gesetzt, das Publikum bevorzuge die höheren Standards ausländischer Produktionen und sei der formelhaften, sich wiederholenden lokalen Filme überdrüssig geworden, hiess es. Während solche Ansichten immer spekulativ und kontrovers bleiben, gibt es einen letzten Grund, der nicht von der Hand zu weisen ist (obwohl er auch die ausländischen Produktionen betraf): Die besonders vom Festland ausgehende immense Videopiraterie hat das Kino zweifellos Millionen Zuschauer gekostet. Für den Preis eines Kinobesuchs konnte und kann man in der nahen chinesischen Grenzstadt Shenzen, aber auch auf dem Schwarzmarkt in Hongkong selbst gleich ein Dutzend aktueller Filme kaufen.

Trotz des eindeutigen Einbruchs in den letzten zwanzig Jahren wäre es aber eine grobe Übertreibung, zu behaupten, das Hongkongkino sei damit von der Bildfläche verschwunden.

Deutliche Lebenszeichen

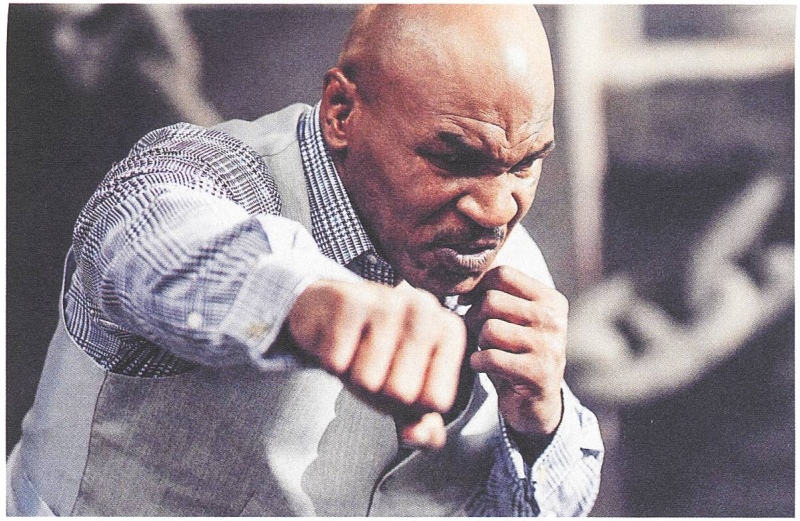
Es ist nichts Ungewöhnliches daran, wenn man sich in einem Land über den Zustand der indigenen Filmproduktion erkundigt, dass man sehr unterschiedliche Antworten bekommt. Je nach persönlichem Geschmack, ökonomischem Interesse oder filmpolitischen Wunschvorstellungen bekommt man divergierende Einschätzungen zu hören. Es gibt überall Optimisten und Pessimisten, propagandistische Schönredner und notorische Meckerer – das kennen wir auch hierzulande. Doch wer sich heutzutage in der Filmbranche Hongkongs umhört, erhält eine Bandbreite an Antworten, die in ihrer Widersprüchlichkeit geradezu abenteuerlich ist: Vom faktischen Tod des «wahren» Hongkongkinos bis zur Aussage, es ginge der indigenen Filmproduktion prächtig und es stünde ihr eine noch rosigere Zukunft bevor, sind alle Positionen vertreten. Paradoxerweise haben beide Seiten durchaus eine Berechtigung, so zu urteilen, wie wir hier nachfolgend darlegen wollen.

Der oben bereits hinreichend skizzierte Niedergang des Hongkongkinos ist nicht von der Hand zu weisen und nicht nur in Zuschauer-, sondern auch in Produktionszahlen zu belegen: Wurden in den fetten Jahren an die 200 Spielfilme produziert, kamen letztes Jahr noch grade 61 in die Kinos. Während vor dem Einsetzen der Krise, 1992, die einheimischen Produktionen noch 75 Prozent der Einkünfte am Box-Office ausmachten, zeigt sich 2015 mit den ausländischen (mehrheitlich Hollywood-)Produktionen, die 76 Prozent der Eintrittsgelder einheimsten, ein genau umgekehrtes Bild.

Doch nun kann man auch argumentieren, dass eine heimische Filmproduktion, die um die 25 Prozent des eigenen Markts innehat, gar nicht so schlecht dasteht – vergleichbar in etwa mit dem deutschen Film, der in den letzten fünf Jahren im Inland einen Marktanteil zwischen 18 und 27 Prozent besass. In vielen Ländern der Welt, so auch in der Schweiz, wäre das ein Wunsch- und Glanzresultat. Wenn auch die erste Position der zehn erfolgreichsten Filme in den letzten Jahren (fast) immer von Hollywoodstreifen belegt wurde, schaffen es regelmässig auch zwei, drei Hongkongfilme, sich in dieser Bestenliste zu platzieren.

Letztes Jahr landete zum Beispiel Cold War II von *Leung Lok-man* und *Luk Kim-ching* auf einem soliden dritten Platz und liess amerikanische Blockbuster wie Batman v Superman, Doctor Strange oder Deadpool hinter sich. Dabei handelt es sich um einen spannenden Action-Polizeifilm in klassischer Hongkongmanier, wie er auch in den frühen neunziger Jahren hätte gedreht werden können. Mit *Aaron Kwok*, *Chow Yun-fat* und *Tony Leung Ka-fai* ist er ausserdem mit Schauspielern besetzt, die in den achtziger Jahren Starstatus erlangten und an der Kinokasse offensichtlich immer noch Zugkraft besitzen.

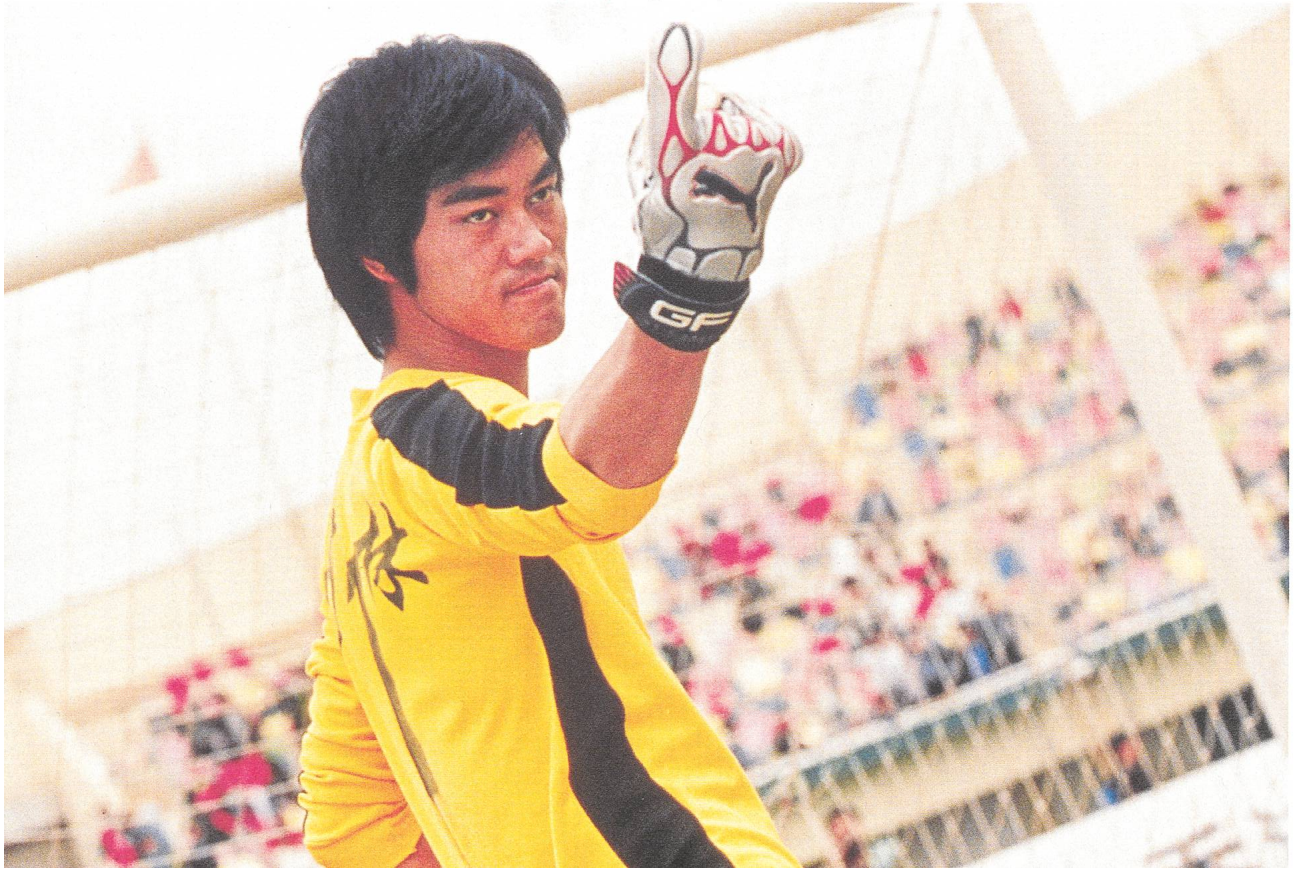
Trotz Krise ist in den letzten zwanzig Jahren eine ganze Reihe von Filmen produziert worden, die in Hongkong und ausserhalb des kleinen Territoriums Beachtung gefunden hat. So etwa der in drei Teilen herausgekommene Infernal Affairs (2002–03), der nicht



Ip Man 3 (2015) Regie: Wilson Yip, mit Mike Tyson

Boat People (1982) Regie: Ann Hui

Shaolin Soccer (2001) Regie: Stephen Chow



Rouge (1982) Regie: Stanley Kwan

nur ein lokaler Kassenschlager war, sondern auch in Hollywood so geschätzt wurde, dass Warner Bros. die Rechte für ein Remake kaufte und den Film 2006 unter der Regie von Martin Scorsese als The Departed in den USA auf den Markt brachte. Grosse Erfolge feierten auch die Kung-Fu-Fussballkomödie – ja, so etwas gibts! – Shaolin Soccer (Regie: Stephen Chow), die sich 2001 vor allen ausländischen Produktionen behauptete, und die ebenfalls unter der Regie Chows entstandene Science-Fiction-Komödie Cj7 (2008). Die historische Figur des legendären Grossmeisters Ip Man, dem wichtigsten Vertreter der Kampfkunst Wing Chun, hat dem Hongkongkino in den letzten Jahren ebenfalls eine Reihe von Erfolgen beschert: Ip Man (2008), Ip Man 2 (2010) und Ip Man 3 (2015), alle unter der Regie von *Wilson Yip* und mit dem Schauspieler, Actionchoreografen und Kampfkünstler *Donnie Yen* in der Hauptrolle, erzielten sehr positive Resultate sowohl im Inland als auch im Ausland – der dritte Teil hat weltweit immerhin 160 Millionen US-Dollar eingespielt; und Wong Kar-wais Version The Grandmaster (2013), die eher eine Charakterstudie als ein Kampfkunstfilm ist, behauptete sich im internationalen Arthousecircuit.

Johnnie To, einer der dynamischsten und angesehensten Regisseure und Produzenten Hongkongs, der seine Karriere ebenfalls in den Boomjahren lancierte, schafft es immer noch jedes Jahr, mindestens einen Film in die Kinos zu bringen. Nicht alle sind kommerziell erfolgreich, doch die meisten von ihnen laufen an den grossen Festivals und werden bei den Hong Kong Film Awards regelmässig ausgezeichnet. Es kommt auch wiederholt vor, dass manche Produktionen sogar besser im benachbarten Ausland laufen als in Hongkong selbst, wenn auch nicht in dem Ausmass, wie es früher der Fall war. Und auch bei den Asian Film Awards oder bei den für den chinesischsprachigen Film wichtigen Golden Horse Awards in Taipeh sind Filmschaffende aus Hongkong nach wie vor in allen Kategorien gut vertreten.

Angesichts dieser positiven Zeichen wundert es nicht, wenn *Li Cheuk-to*, einer der bedeutendsten Filmkritiker und -historiker Hongkongs und seit mehreren Jahren künstlerischer Leiter des Hong Kong International Film Festivals, im Gespräch durchaus positiv vom Zustand des Hongkongkinos spricht: «Ich bin auf jeden Fall nicht der Meinung, dass es vom Künstlerischen her, bei den qualitativen Standards, einen Niedergang in den letzten zwanzig Jahren gegeben hat. Im Gegenteil, wenn man den grossen numerischen Rückgang bei den Produktionszahlen bedenkt, der ja ausser Frage steht, kann man sogar sagen, dass zwar weniger, aber im Durchschnitt vielleicht bessere Filme gemacht werden. Natürlich kann man behaupten – das sind numerische Spielereien –, dass die Anzahl von wirklich guten Filmen pro Jahr bestimmt etwas kleiner ist als früher, aber einfach weil damals so viel mehr produziert wurde. In den achtziger Jahren konnten die erfolgreichen Filmemacher teilweise zwei, sogar drei Filme pro Jahr drehen! So war die Gesamtzahl guter Filme höher. Heute braucht ein guter Filmemacher vielleicht zwei bis drei Jahre, um ein Projekt zu realisieren. Allerdings sind die Filme dann oft mit einem grösseren Budget ausgestattet und haben bessere Production Values. Selbst die Veteranen haben diesbezüglich dazugelernt und auch was die Qualität der Drehbücher anbelangt, gibt es nach meiner Ansicht Fortschritte.»

Zwar sind auch für Li die Rahmenbedingungen für den Hongkongfilm eindeutig schlechter geworden, und auch die Zensur kann für manche Filme ein Problem darstellen – dazu später mehr, doch das sollte nicht zu einem Pauschalurteil verleiten: «Jeder Film hat seine eigenen Herausforderungen, und es müssen viele und verschiedene Sachen stimmen, dass er gelingt. Aber zu sagen, vor 1997 waren die Produktionen gut und danach sind sie aufgrund von politischen oder ökonomischen Gründen schlechter, das wäre eine unsinnige und viel zu triviale Vereinfachung.»

Li sieht nicht nur in der Konkurrenz Hollywoods den Grund dafür, dass es der Hongkongfilm sowohl bei den heimischen als auch bei den Zuschauern in ganz Südostasien heute so viel schwerer hat als in der Blütezeit. Das ausschlaggebende junge Publikum sei heute viel kosmopolitischer und suche sich die Vorbilder im globalisierten Kulturangebot. «Damals in den Achtzigern und Neunzigern war die Populärkultur anders: Die Hongkongstars aus der Popmusik [von denen viele auch Schauspieler sind, A. d. R.], unsere Filmstars generell genossen einen hohen Status rund ums Chinesische Meer. Diese Stars waren von Thailand bis Japan beliebt, und es hiess: Wenn etwas in Hongkong klappt, dann klappt es auch im benachbarten Ausland. Hier hat sich das Blatt gewendet: Stars aus Ländern wie Japan oder auch Korea haben heute einen starken Marktwert, auch solche aus der Volksrepublik China. In China selbst sind die eigenen Stars oder eben solche aus Korea oder gar aus den Vereinigten Staaten zugkräftiger als jene aus Hongkong – mit Ausnahmen. Es hat sich eine viel stärkere Internationalisierung entwickelt, bei der sich Hongkong keine Vormachtstellung mehr erarbeiten kann. Wenn etwas in Hongkong funktioniert, heisst es schon lange nicht mehr, dass es auch für den Rest Asiens taugt.»

Die Beziehung zur Volksrepublik

Doch der eigentliche Schlüsselfaktor, um das Hongkongkino der letzten zwanzig Jahre zu verstehen, das Thema, das bei jedem Gespräch innerhalb der Filmbranche, bei jedem Symposium an erste Stelle steht, ist die Beziehung zur Volksrepublik China. Sie ist Glück und Verderb, Chance und Fluch zugleich.

Die Verflechtung der Hongkongfilmindustrie mit der des chinesischen Mutterlandes ist enorm und zeigt sich auf jeder Ebene: Sie erstreckt sich auf Produktion, Verleih und Marketing, betrifft Ressourcen ebenso wie Personal und schlägt sich selbst in der Filmästhetik nieder. Hongkong und China sind im Film so eng verbunden, wie es auf politischer und gesellschaftlicher Ebene zurzeit noch ein Wunschtraum ist. Nicht bei allen jedoch beruht diese Schicksalsgemeinschaft auf purer Gegenliebe, für manche ist sie nur ein notwendiges Übel, eine unausweichliche Überlebensstrategie. Trotzdem besteht kein Zweifel daran, dass beide Seiten von dieser Vermählung profitieren.

Der chinesische Filmmarkt ist der zweitgrösste der Welt und sollte nach neusten Projektionen im Jahr 2019 die USA auf Position eins ablösen. Nach Jahren rasanter Entwicklung, in denen Tausende neue Kinos gebaut wurden – in den letzten zehn Jahren hat sich die Anzahl Leinwände mehr als verzehnfacht –, und jährlichen Wachstumsraten des Box-Office von über 30 Prozent gab es 2016 zwar einen relativen Einbruch (es ist allerdings noch nicht klar, ob das Wachstum von «nur» 3,7 Prozent nicht auch auf eine korrektere Erfassung von vormals geschönten Daten zurückzuführen ist). Doch für das Hongkongkino mit seinem vergleichsweise winzigen Heimmarkt wirkt das Potenzial in China nichtsdestotrotz wie ein ökonomisches Himmelsreich.

Auch anderen Ländern, allen voran den Vereinigten Staaten, lässt der chinesische Markt Dollarzeichen in den Augen aufflackern, doch Hongkong besitzt gegenüber der Konkurrenz entscheidende Vorteile. Da sind die gemeinsame Sprache und die, trotz historisch gewachsener Unterschiede, gemeinsame kulturelle Basis zu nennen. Und vor allem unterliegt der Stadtstaat nicht den protektionistischen Restriktionen, mit denen die Volksrepublik ihren Markt immer noch schützt: In China dürfen pro Jahr maximal 34 ausländische Filme verliehen werden (seit 2012; von 2000 bis 2012 waren es nur 20 und davor sogar nur 10), ausserdem müssen ausländische Firmen einen Teil der Gewinne abliefern, und während besonders profitablen Spielzeiten im Jahreskalender – zum Beispiel den Neujahrsferien – sind die Säle nur chinesischen Produktionen vorbehalten. Reine Hongkongfilme, die von der Zensurbehörde in China für den Verleih freigegeben werden, unterliegen indes nicht dieser Importquote und müssen zudem einen viel geringeren Teil der Gewinne abliefern. Koproduktionen zwischen China und Hongkong werden sogar vollumfänglich wie einheimische Filme behandelt. Da ist es nicht erstaunlich, dass Hongkong das mit Abstand wichtigste Koproduktionsland auf dem Festland ist: 2016 waren 54 (60 Prozent) von 89 chinesischen Koproduktionen solche mit einer Hongkongpartnerschaft.

Seit mehr als fünfzehn Jahren gibt es so unzählige Allianzen zwischen staatlichen und privaten Filmakteuren des Festlands und solchen aus Hongkong. Hongkongproduzenten haben in China eigene Branchen aufgemacht, chinesische Unternehmen besitzen Beteiligungen an Hongkongfirmen. Investoren aus der ehemaligen Kronkolonie betreiben eigene Kinoketten auf dem Festland oder sind zumindest daran beteiligt – so zum Beispiel auch Actionstar Jackie Chan, der Mitbesitzer von Multiplexkinos in vierzehn chinesischen Grossstädten ist. Für ausländische Filmfirmen ist Hongkong zudem eine Art Eingangstor zum chinesischen Filmmarkt geworden. Viele haben sich deshalb mit eigenen Zweigstellen dort niedergelassen. Und der Hong Kong International Film & TV Market (Filmart) ist auch wegen der geografischen und strategischen Nähe zur Volksrepublik zur grössten Messe der Unterhaltungsindustrie in ganz Asien aufgestiegen. Noch sichtbarer als auf finanzieller Ebene ist die Präsenz Hongkongs im volksrepublikanischen Filmwesen auf persönlicher Ebene: Unzählige Produzenten, Regisseure, Schauspieler und Techniker arbeiten heute ganz oder mehrheitlich in China statt in der ehemaligen Kronkolonie.

Letztes Jahr war die Anwesenheit von in China arbeitenden Hongkongregisseuren in den Top-Ten-Listen der Kinoeintritte nicht nur spürbar, sondern geradezu spektakulär. Fünf der zehn erfolgreichsten Filme wurden von Filmemachern der kleinen Finanzmetropole im Süden inszeniert; die restlichen waren Hollywoodproduktionen – nimmt man nur die zehn erfolgreichsten chinesischen Werke, sind dort mit ein paar Ausnahmen sogar ausschliesslich Hongkongfilmemacher zu finden. An erster Stelle stand The Mermaid des schon erwähnten Komödienspezialisten Stephen Chow, ein mehr als schräger Öko-Fantasy-Streifen, der in der Volksrepublik zum erfolgreichsten Film aller Zeiten wurde. Damit löste er den halbanimierten Abenteuerfilm Monster Hunt ab, der 2015 zu dieser Ehre kam und mit *Raman Hui* ebenfalls einen Hongkongregisseur aufwies (der das Metier allerdings bei DreamWorks erlernte).

Viele andere der grossen Regisseure der achtziger und neunziger Jahre wirken heute in der volksrepublikanischen Unterhaltungsindustrie: Tsui Hark hat schon mehrere Blockbuster für den chinesischen Markt gedreht, so die VRC-HK-Koproduktion Detective Dee and the Mystery of the Phantom Flame (2010), Flying Swords of Dragon Gate (2011) oder den diesen Februar in den Kinos gestarteten und von Stephen Chow produzierten Journey to the West: The Demons Strike Back, der bereits 250 Millionen US-Dollar eingespielt hat. Auch *Dante Lam*, *Wong Jing* und sogar John Woo, der vor 1997 nach eigenen Aussagen auch wegen ideologischer Antipathien gegenüber der Volksrepublik von Hongkong nach Hollywood übersiedelte (!), haben sich mittlerweile mit dem chinesischen Mutterland – und dem dort zu verdienenden Zaster – angefreundet. Gleiches ist für Produzenten und auch Stars zu vermerken: Es gibt fast niemanden der grossen Schauspielerinnen und Schauspieler des Hongkongkinos, die im letzten Jahrzehnt nicht, oft sogar vorwiegend, im Mainland-Kino arbeiteten.

All diese Entwicklungen kommentiert *Esther C. M. Yau*, eine der namhaftesten chinesischen Filmforscher, trocken: «The naming of Hong Kong cinema became detached from the city of Hong Kong in the mid-2000s.» In der Tat fällt seit geraumer Zeit die Definition äusserst schwer, was das Hongkongkino genau sei oder welche Filme dazu zu zählen seien. Je nach Perspektive werden ganz verschiedene Werke ein- oder ausgeschlossen. Das gilt jedoch gleichermassen für viele Produktionen aus der Volksrepublik. Der damals auch bei uns populäre Hero (2002) war eines der ersten Werke, bei dem diese Zuschreibung schwerfiel: Zwar wurde der Film ausschliesslich mit chinesischen Geldern finanziert und mit *Zhang Yi-mou* von einem Regisseur gedreht, der die sogenannte *Fünfte Generation* mitbegründete und so massgeblich zur Erneuerung des volksrepublikanischen Films beitrug. Andererseits waren die meisten Schauspieler etablierte Stars des Hongkongkinos. Ebenso arbeiteten viele Techniker von

dort gewichtig am Film mit, so der Actionchoreograf *Ching Siu-tung* oder der australische Kameramann *Christopher Doyle*, der sich mit den Filmen von Wong Kar-wai einen internationalen Namen gemacht hatte. Deshalb wirkt Hero in vielen Belangen wie ein typischer Film der ehemaligen Kronkolonie. Sowieso trägt jeder Kampfkunstfilm Spuren des Hongkongkinos: Denn während auf dem Festland dieses eskapistische und dazu oft mit einem feudalistischen Gesellschaftssystem verbundene Genre aus ideologischen Gründen jahrelang verpönt war, blickt die Kinematografie des Stadtstaates auf eine reichhaltige und somit prägende Tradition zurück.

Die heutigen komplexen Wechselwirkungen zwischen der Hongkonger und der volksrepublikanischen Filmindustrie werden des Öfteren mit der Beziehung zwischen dem britischen Kino und Hollywood verglichen. Auch dort wirken Regisseure, Produzenten und Schauspieler auf beiden Fronten, kommt es zu Geldflüssen und Beteiligungen in beide Richtungen, mit einer klaren ökonomischen Dominanz der USA. Der auf die Filmindustrie spezialisierte Kritiker *Lam Kam-po* zieht ebenfalls diesen Vergleich: «Es ist normal, dass sowohl junge als auch etablierte Regisseure nach dem grösstmöglichen Markt streben, ob sie ihn nun mögen oder nicht. Viele britische Regisseure arbeiten in den USA, wenn ihnen die Möglichkeit dazu geboten wird. Es ist für sie relativ einfach, weil sie die gleiche Sprache sprechen. Genauso versuchen viele Hongkonger Talente, auf dem viel grösseren chinesischen Markt Fuss zu fassen. Andere britische Regisseure wie etwa Ken Loach wollen hingegen dezidiert nicht in Hollywood arbeiten und bleiben in Europa. Doch es gibt andererseits auch viele britische Filme, die von den USA koproduziert werden.» Einen gewichtigen Unterschied gebe es aber schon, fügt Lam an: «Für einen britischen Regisseur ist es im Vergleich viel leichter, sich nur auf den heimischen Markt zu beschränken, denn der ist immer noch gross genug. Der geschrumpfte Kinomarkt hier in Hongkong ist hingegen fast zu klein: Wenn überhaupt, kann nur mit einem kleineren Budget gedreht werden, und es braucht viel Unterstützung, wenn möglich auch von der öffentlichen Hand.»

Divergenzen und Differenzen

Trotz der starken Vermischung und den symbiotischen Wechselwirkungen kommt die Beziehung zwischen der Filmbranche des Festlands mit derer Hongkongs nicht ohne Reibungen aus. Die damals von Deng Xiaoping für die Wiedervereinigung verkündete Losung «Ein Land, zwei Systeme» gab ein gewisses Konfliktpotenzial schon vor, und die unterschiedliche politische und wirtschaftliche Geschichte hat darüber hinaus zu spürbaren Mentalitätsunterschieden geführt. Es ist in dieser Hinsicht interessant, wie auch die Koproduktionen oder Filme, die eine starke Präsenz von Hongkongern bei den Kreativkräften aufweisen, beim Publikum sehr unterschiedlich ankommen. Beispielsweise platzierte sich der erwähnte letztjährige Kassenschlager in China The Mermaid trotz der Regie von Stephen Chow in Hongkong nur auf Rang sieben. Andere Filme, die in Hongkong Erfolg haben, scheitern hingegen in China. Li Cheuk-to erklärt, wie es für Hongkongregisseure ein heikler Prozess war und immer noch ist, sich dem Geschmack des Mutterlands anzupassen: «Während in den Achtzigern und Neunzigern die Filmemacher von hier noch eine sehr gute Kenntnis des heimischen Publikums hatten, ist es heute sehr schwierig für sie, ihre Zuschauer einzuschätzen. Als der chinesische Markt immer wichtiger wurde, hat sich erst mal eine Verunsicherung eingestellt: Was will das neue Publikum, wie tickt es? Die Regisseure und Produzenten haben zunächst eine Trial-and-error-Strategie verfolgt. In diesem Prozess gab es auch viele Misserfolge und Pleiten – die aber auch lehrreich und spannend waren. Sagen wir so: Damals haben die Filmemacher intuitiv die Filme so gemacht, wie sie für *ihr* Publikum am besten waren. Heute müssen sie die Sache viel bewusster durchdenken.»

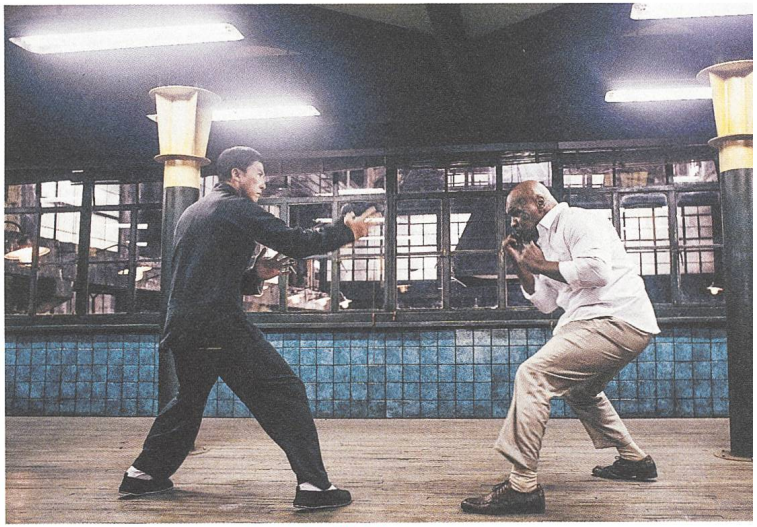
Auch in der Arbeitsweise ist ein Unterschied der Kulturen zu spüren. Man hört immer wieder Klagen der Hongkonger: Das chinesische Personal sei langsam, kompliziert und unproduktiv. Die Hongkonger gelten in China hingegen oft als arrogant und unkultiviert. So in etwa die gängigsten Vorurteile, die natürlich nur hinter vorgehaltener Hand geäussert werden. Stanley Kwan, einer der bekanntesten Vertreter des Autorenkinos der Blütezeit – sein berühmtes Werk Rouge (1987) ist im Programm des Filmpodiums zu sehen –, erzählt uns, wie er für Centre Stage (1992) schon sehr früh in China gearbeitet hat: «Wir haben den Film im staatlichen Shanghai Studio gedreht. Obwohl Schanghai die Wiege der chinesischen Filmindustrie ist, war es dazumal sehr schwierig mit den Technikern. Das Kernteam hatte ich deshalb aus Hongkong mitgebracht, doch es waren auch viele lokale Mitarbeiter dabei: Diese Leute aus den staatlichen Studios waren fix angestellt und bekamen am Ende des Monats ihren, wenn auch bescheidenen, Lohn, egal ob gerade ein Film gedreht wurde oder nicht. Um sechs Uhr wollten sie Feierabend machen, während wir aus Hongkong gewöhnt waren, bei Engpässen auch bis tief in die Nacht hinein zu drehen. Das brachte Kommunikationsschwierigkeiten und Streit.» Und er fügt schmunzelnd an: «Auf dem Papier waren es 150 Mitarbeiter, doch von denen haben wir am Tag meistens nur 30 oder 40 gesehen. Doch wenn wir am Mittag Dim Sum oder später das Abendessen bestellt haben, dann waren plötzlich alle anwesend.»

Der massive Zufluss von Filmemachern und Technikern aus Hongkong seit der Jahrtausendwende war indes auch eine gezielte Politik der chinesischen Filmbranche, die von deren Know-how profitieren wollte. Bis in die neunziger Jahre war eine kommerzielle Filmwirtschaft in China fast inexistent, während die Kollegen aus der südlichen Sonderzone auf eine jahrzehntelange Erfahrung zurückblicken konnten – was aber nicht bedeutet, dass sie bei allen beliebt waren. Auch Stanley Kwan beteuert aber, dass sich die Situation inzwischen stark verbessert habe. Besonders junge Leute, die von den Filmschulen kommen, seien heute viel engagierter, professioneller und auch gewillt, für einen Film Opfer zu bringen. Trotzdem seien immer noch Unterschiede vorhanden, das brauche halt Zeit.

Cold War II (2016) Regie: Leung Lok-man, Luk Kim-ching

Infernal Affairs III (2003) Regie: Lau Wai-keung, Alan Mak

Flying Swords of Dragon Gate (2011) Regie: Tsui Hark



Ip Man 3 (2015) Regie: Wilson Yip

Hero (2002) Regie: Zhang Yi-mou

Weeds on Fire (2016) Regie: Chan Chi-fat

Rouge (2987) Regie: Stanley Kwan

Mad World (2016) Regie: Wong Chun

Ein weiteres Thema, das im Umfeld von «Ein Land, zwei Systeme» immer wieder für Konflikte sorgen kann, ist selbstverständlich das der Zensur. Obschon auch heute die meisten Filmemacher Hongkongs sich nach wie vor nicht zu einem dezidiert politischen Kino bekennen, weiss man natürlich, dass bei ungeliebten Ansichten oder gar offener Kritik an der Volksrepublik ein Ausschluss vom dortigen Markt droht. Auch Filme, die nur für den heimischen Markt bestimmt sind, können es bei brenzligen Themen schwer haben, denn Peking übt bekannterweise einen nicht geringen Druck auf die Sonderverwaltungszone Hongkong aus, auch wenn in deren Grundrecht die Meinungsfreiheit theoretisch verankert ist. Und wie Kwan vermerkt, möchte man es sich als Filmemacher auch nicht mit der Regierung oder der Filmindustrie Chinas verscherzen, da man früher oder später vielleicht doch auf finanzielle Unterstützung der dort ansässigen Firmen angewiesen ist.

Die Folge ist, dass viele Filmemacher eine Selbstzensur betreiben und manche Themen von vornherein meiden oder ihre Aussagen verschlüsseln. Das muss aber nicht nur ein Nachteil sein, meint Li Cheuk-to, die Zensur könne auch zu raffinierten Geschichten und Metaphern führen. Schliesslich sei das Kino im Osten Europas zur Zeit des Eisernen Vorhangs auch nicht unbedingt schlechter gewesen als heute, nur weil es damals eine strenge Zensur gab.

Ein Hauptproblem mit der Zensurbehörde der chinesischen Zentralregierung ist vor allem ihre Unberechenbarkeit. Der Gewinner des Hong Kong Film Award 2015 hiess Ten Years. Dieser von fünf Regisseuren in ebenso vielen unabhängigen Episoden gedrehte Low-Budget-Film zeigt ein düsteres, dystopisches Zukunftsbild von Hongkong im Jahr 2025, das die Machthaber in Peking massiv erzürnte, sodass der Film in China verboten wurde. Das war vorauszusehen. Doch auch Trivisa, der 2016 sogar in fünf Kategorien ausgezeichnet wurde, ein gänzlich unpolitischer Actionthriller im Gangstermilieu, bei dem drei junge Hoffnungsträger (*Jevons Au*, *Frank Hui*, *Vicky Wong*) Regie führten, wurde in China verbannt – und das wie meistens: ohne jegliche Begründung. Das löste Wut, Unverständnis und ein grosses Rätselraten in der ehemaligen Kronkolonie aus. Die plausibelste Erklärung ist, dass einer der Regisseure (Au) auch bei Ten Years mitwirkte. Das käme aber einer unverhältnismässigen Überreaktion der Zensurbehörde gleich, zumal gerade dieser die wohl harmloseste Episode beisteuerte. Und die Tatsache, dass in Trivisa ein korrupter chinesischer Beamter vorkommt, sollte ebenfalls nicht zählen, da der Kampf gegen die grassierende Korruption eines der Hauptanliegen des Präsidenten der Volksrepublik, Xi Jinping, ist.

Die Spaltung, die weite Teile der Hongkonger Gesellschaft betrifft, wenn es darum geht, wie man sich gegenüber den Machthabern in Peking verhalten solle, ist auch sonst im Filmwesen zu spüren. Jackie Chan, der ehemalige Publikumsliebling und Superstar, trifft in Hongkong mittlerweile nicht nur auf Gegenliebe, nachdem er sich mehrmals hinter die chinesische Regierung gestellt hat. Er verkündete unter anderem, als Chinese solle man das eigene Mutterland nicht öffentlich mit Kritik beschmutzen, egal wo man lebe. Dass er sich zudem angeblich in Limousinen der Roten Armee durch China chauffieren lasse, hat ihm ebenfalls nicht nur Freunde geschaffen. Auch das Regie-Urgestein Wong Jing, der seit den Achtzigern unzählige Genrefilme gedreht hat, wird von einem Teil des Publikums boykottiert. Wong hat allen Exponenten der Unterhaltungsindustrie, die sich 2014 mit der Demokratiebewegung Hongkongs, dem sogenannten *Umbrella Movement*, solidarisiert haben, öffentlich die Freundschaft gekündigt und verlauten lassen, er würde sie nie wieder in einem seiner Filme beschäftigen. Seitdem ist er für viele ein (sehr) rotes Tuch.

Identität des Hongkongkinos

Für viele Kulturschaffende, Intellektuelle und weitere Einwohner der ehemaligen Kronkolonie ist aber selbst die Zensur nicht die eigentliche Bedrohung des Hongkongkinos. Sie befürchten, dass die oben beschriebene starke Vermischung mit dem Filmwesen auf dem Festland, der immer grösser werdende kommerzielle Druck zu einer Auflösung der eigenen Identität und ihrer Spiegelung im Kino führen könnte. Es steht ausser Frage, dass das Kino, neben der Kantopop-Szene (Popmusik in kantonesischer Sprache), als grösste kulturelle Errungenschaft der sonst prosaischen Finanzmetropole gilt. Es ist für viele Einwohner ein gewichtiger Teil der Selbstwahrnehmung. Und die grössten Pessimisten erklären bereits jetzt das Hongkongkino diesbezüglich als gestorben.

Li Cheuk-to und andere Stimmen sind dahingegen weniger schwarzmalerisch, zumal das Kino in Hongkong sich schon immer dauernd erneuern musste. Ausserdem solle man den Begriff der Identität auch nicht überstrapazieren, meint Li: «Die meisten Filmemacher haben eine andere Sicht der Dinge als die Kritiker, die besten versuchen vor allem, ehrlich zu sich selbst zu sein. Themen wie Identität sind für sie nicht prioritär, die entspringen eher aus der theoretischen Analyse eines filmischen Textes. Und gute Filme, auch von einer neuen Generation von Filmemachern, entstehen nach wie vor in Hongkong. Wenn das Publikum sie annimmt, sind sie automatisch auch identitätsstiftend.»

Auch die öffentliche Filmförderung, die lange Zeit eher darbte und nur selten die eigentliche Produktion von Filmen mitfinanzierte, hat in den letzten Jahren angezogen. Hervorzuheben ist die *First Feature Film Initiative*, die erst seit 2014 alljährlich drei von einer Jury ausgewählte Filmprojekte mit gesamthaft 9 Millionen Hongkongdollar unterstützt (etwa 1,2 Millionen Franken), davon 5 Millionen für den Gewinner. Voraussetzung ist, dass es sich um ein Erstlingswerk handelt, dass das Projekt fest in der lokalen Filmbranche verankert ist, die Beteiligten mehrheitlich aus Hongkong stammen und auch das Thema für den Stadtstaat relevant ist. Der Erfolg stellte sich auf Anhieb ein: Zwei von den beim ersten Mal geförderten Projekten wurden letztes Jahr bei den Hong Kong Film Awards mit Preisen ausgezeichnet: Mad World von *Wong Chun* und Weeds on Fire von *Chan Chi-fat*.

Der erste Film behandelt das im Hongkongfilm bis anhin selten aufgegriffene Thema von psychischer Krankheit und schildert, wie ein älterer Lastwagenchauffeur sich um seinen unter einer bipolaren Störung leidenden Sohn kümmert. Der zweite erzählt die auf wahren Gegebenheiten beruhende Geschichte eines Junioren-Baseballteams. Er ist zwar mit etwas gar viel Pathos versehen, doch der beschworene Durchhalte- und somit Siegeswille gepaart mit einem nostalgischen Blick macht ihn zu einem typischen Hongkongfilm.

Auch der erwähnte Trivisa, der sogar an der Berlinale lief, wurde von einem öffentlichen Förderungsprogramm unterstützt, das Johnnie To ins Leben gerufen hatte. Sowieso ist es auffällig, wie viele etablierte Regisseure und auch Produzenten, die ihr Geld zumeist auf dem grossen chinesischen Markt verdienen, bereit sind, kleinere, lokal verankerte Filme in Hongkong zu unterstützen. Noch wichtiger für das Weiterbestehen eines «echten» Hongkongkinos ist aber die Tatsache, dass auch die bekannten Schauspielerinnen und Schauspieler, oft für eine sehr begrenzte Gage, bei kleineren Projekten oder in Arthousefilmen auftreten. Eine weltweit ziemlich einzigartige Tradition, von der bereits die Autorenfilmer der achtziger und neunziger Jahre profitierten – so etwa Wong Kar-wai, der immer die allergrössten Stars in seinem Cast hatte, selbst als er noch nicht berühmt war. Der Regiedebütant Wong Chun konnte für seinen Mad World zum Beispiel auf *Eric Tsang*, einen der bekanntesten Schauspieler Hongkongs, zählen, der den Vater spielte, und auf den Jungstar *Shawn Yue*, der den kranken Sohn verkörperte: Beide waren einverstanden, sogar ohne jede Gage im Film mitzuspielen! Natürlich wissen viele Schauspieler, dass man bei ernsthafteren, bei den Kritikern beliebten Arthouseproduktionen eher zu begehrten Auszeichnungen kommen kann als beim kommerziellen Mainstream, doch die Unterstützung der heimischen Filmkultur spielt dabei gleichfalls eine wichtige Rolle.

«The flavor»

Es gibt keinen Artikel oder keine längeren Abhandlungen über das Hongkongkino, die von einem indigenen Filmkenner verfasst wurden, ohne die beschwörende Forderung, der Hongkongfilm dürfe nicht seine typische, einzigartige Ausstrahlung verlieren. Dafür wird im Englischen meistens der Begriff *Hong Kong flavor* benutzt. Doch wie definiert man diesen unverwechselbaren Geschmack des Hongkongkinos? Neben dem Gebrauch der kantonesischen Sprache, die nach wie vor essenziell ist, obwohl man bei den vielen Einwanderern in den Strassen Hongkongs heute immer häufiger auch Mandarin hört, werden ganz verschiedene Merkmale aufgezählt. Für Stanley Kwan ist die Komplexität ein wichtiger Faktor: «Die Filme sollten die Vielschichtigkeit und Diversität Hongkongs reflektieren, wie das in den Filmen der frühen Achtziger der Fall war. Untertöne gehören zu einem guten Hongkongfilm.» Und auf jeden Fall sollten sie die Liebe zur Stadt ausdrücken, topografisch klar identifizierbar sein. «Das bringt meistens eine nostalgische Note mit sich.» Li Cheuk-to zählt eine ganze Reihe von Ingredienzen auf, die den Hongkonggeschmack ausmachen. «Gib nie auf!»: das sei eine Lebenseinstellung, die sich in fast allen Hongkongfilmen finden lasse. Ausserdem sei grosse Energie und auch Wildheit typisch für das heimische Kino, «the Hong Kong extravaganza», wie es auch David Bordwell ausdrückte. «Und es ist ein schneller Erzählrhythmus wichtig, eine kalkulierte Effektivität für das Publikum: In jeder Sequenz muss etwas passieren. Und damit meine ich nicht nur Actionfilme, sondern auch Liebesgeschichten oder Komödien. Ausserdem zeigt der Hongkongfilm eine starke Verbindung zur örtlichen Populärkultur, zum Fernsehen, zu Comics oder der Kantopopszene. Ebenso ist das häufige Vermischen von Genres ein typisches Merkmal», fährt Li fort. «Auch eine gewisse Bodenständigkeit und Vulgarität gehört durchaus zum Hongkongfilm, in den Komödien im Zusammenhang mit dem Wortwitz.» Und zuletzt beteuert auch Li, dass die Stadt als dramaturgisch sprechender Schauplatz mit ihren wiedererkennbaren Quartieren und Orten in den Filmen vorkommen müsse. Wie manche Verfolgungsjagden mitten in den belebten Strassen gedreht wurden, manchmal sogar ohne Genehmigung, das sei schon phantastisch, gerät Li ins Schwärmen. Tollkühn und waghalsig zu sein, das gehöre eben auch zu einem guten Hongkongregisseur.

Auch wir haben uns schon oft von dieser Begeisterung anstecken lassen und teilen die Hoffnung, dieses aussergewöhnliche Kino möge nie verschwinden. Gib nie auf! ×

→ Filmen aus der Blütezeit des Hongkongkinos, den achtziger und neunziger Jahren, kann man im Juli und August an drei Orten in der Schweiz (wieder) begegnen: am ausführlichsten im *Filmpodium Zürich*, mit etwas reduziertem Umfang im *Kino Rex* in Bern und im *Kinok* in St. Gallen. Das Programm reicht von Melodramen wie Rouge von Stanley Kwan und Comrades: Almost a Love Story von Peter Chan über Martial-Arts-Filme wie Once upon a Time in China II von Tsui Hark und Iron Monkey von Yuen Woo-Ping bis zu Kriminalfilmen wie The Mission von Johnny To. In Chicken and Duck Talk von Clifton Ko gehts ums Essen, Autumn Moon von Clara Law zeichnet unter anderem ein melancholisches Porträt von Hongkong. Selbstverständlich darf auch Jackie Chan nicht fehlen, er ist mit den Komödien Projekt A und Wheels on Meals vertreten.

→ Am 1. Juli gibt es im Filmpodium ein Podiumsgespräch mit *Till Brockmann* und *Ralph Umard*, Autor von «Film ohne Grenzen: Das neue Hongkong-Kino». Im Anschluss wird Rouge von Stanley Kwan gezeigt.

Der Spoiler

Vor 25 Jahren lief die bahnbrechende TV-Serie Twin Peaks. Nun flimmert die dritte Staffel über die Bildschirme. Da die Serie auch in Sachen Spoiler neues Terrain erschloss, eignet sie sich perfekt als Schlusspunkt für unsere Spoiler-Rubrik. Fortsetzung folgt.

It is happening again

«Who killed Laura Palmer?» – Nach über einem Vierteljahrhundert wird diese Frage wieder aktuell. David Lynch und Mark Frost haben sich entschieden, ihrem gemeinsamen Kind Twin Peaks eine dritte Staffel zu spendieren. Die Film- und Fernsehwelt ist aus dem Häuschen wie schon lange nicht mehr. Denn obwohl die Einschaltquoten der Ur-Serie im Laufe der zweiten Staffel massiv einbrachen, stellt Twin Peaks eine Zäsur in der Geschichte des Fernsehens dar. Vieles, was wir heute als natürliche Ingredienzen anspruchsvoller Fernsehunterhaltung betrachten – Ironie und Selbstreflexivität, das Mischen von Genres, Abschweifungen ins Absurde, schräge Figuren und das Zelebrieren von Stimmungen –, Dinge, die man aus dem Kino bereits kannte, wurde mit Twin Peaks fernsehtauglich. Weder The Sopranos noch Breaking Bad oder True Detective wären ohne Lynchs und Frosts Pionierleistung denkbar.

In Sachen Spoiler erschloss Twin Peaks ebenfalls neues Terrain. Auf den ersten Blick war der Aufbau der Serie simpel: Dale B. Cooper, Special Agent des FBI, kommt nach Twin Peaks, um den brutalen Mord an der Ballkönigin und Everybody's Darling Laura Palmer aufzuklären. Cooper, eine stets perfekt gescheitelte Mischung aus Sherlock Holmes und buddhistischem Mönch, bringt in seinen Recherchen Schreckliches ans Licht. Das vermeintlich idyllische Nest entpuppt sich als Sündenpfuhl, Laura war in ein kaum entwirrbares Netz aus Drogenhandel, Prostitution und Erpressung verstrickt. In Twin Peaks hat fast niemand eine weisse Weste, könnte praktisch jeder der Mörder sein. Und als wäre das noch nicht genug, spielen übernatürliche Kräfte mit hinein.

Was an Twin Peaks von Anfang an faszinierte, war, dass Lynch und Frost den Fokus weniger auf den Plot im klassischen Sinn legten, sondern vielmehr eine von eigenen Regeln geleitete Welt entwarfen, die allmählich enthüllt wurde. Im Zentrum stand nicht mehr ein Handlungsstrang, der zu einem Ende kommen konnte, für die Fans ging es stattdessen darum, die Logik dieser Welt zu verstehen. Der Mord an Laura entpuppt sich dabei als kleiner Stein in einem absurden Mosaik, womit auch die ursprüngliche Leitfrage nach dem Mörder immer mehr zur Nebensache gerät. Als dieser Mitte der zweiten Staffel schliesslich überführt wird, ist denn auch gar nichts geklärt. Längst stehen andere Fragen im Zentrum: Wer ist Bob, was die Black Lodge, und was hat es mit den Eulen auf sich?

Der Film- und Fernsehwissenschaftler Matt Hill spricht in diesem Zusammenhang von Hyperdiegese und meint damit ein räumliches Verständnis von Erzählung, in dem die konkrete Handlung nur einen begrenzten Ausschnitt auf eine voll ausstaffierte narrative Welt gewährt, gewissermassen die Spitze des erzählerischen Eisbergs.

Inwieweit diese Entwicklung von Anfang an so geplant war, ist umstritten, zweifellos wirkte die Twin Peaks-typische Erzählweise aber stilbildend. The X-Files und Lost sind nur die beiden prominentesten Beispiele für Serien, die dieses Prinzip noch weiter treiben. Insbesondere Lost ist je länger, je weniger an einer geschlossenen Handlung, sondern an der dem Ganzen zugrunde liegenden Mythologie interessiert – dank diversen Flahsbacks, Flashforwards und schliesslich sogar Flashsideways geht ohnehin jegliche Kohärenz flöten.

Dass diese Form des Erzählens gerade für Serien attraktiv ist, liegt auf der Hand, ermöglicht sie doch praktisch beliebige Fortsetzungen. Nur weil Lauras Mörder gefasst ist, muss noch lange nicht Schluss sein, schliesslich gibt es noch so manches, was wir nicht verstehen. Da vieles unklar ist und Zusammenhänge oft nur angedeutet werden, eignet sich diese Erzählform auch ideal, um Fans heranzuzüchten. In der Fanforschung spricht man von «forensischen Fans», die detektivisch alle Einzelheiten auf mögliche Hinweise hin auswerten und sich dann online mit anderen Fans austauschen. Twin Peaks gilt gemeinhin als erste Serie, für die sich ein derartiges Online-Fandom bildete – zur grossen Verblüffung der Verantwortlichen beim Fernsehsender ABC.

Was bei Twin Peaks noch eine Überraschung war, wurde spätestens bei Lost zum integralen Teil der Marketingstrategie. Die Serie rund um den Absturz des Oceanic-Flugs 815 war ganz auf aktive Zuschauer ausgerichtet, die im Netz und in anderen Medien nach weiteren Hinweisen suchen sollten. Zugleich führte Lost aber in aller Deutlichkeit die Grenzen dieses Prinzips vor: Wie schon bei Twin Peaks wurde man als Zuschauer das Gefühl nicht los, dass es mit der vermeintlichen inneren Logik dieser Welt doch nicht so weit her sein könnte. Obwohl Lost ganz wesentlich auf der Behauptung aufbaute, dass alles irgendwie zusammenpassen würde, ging am Ende gar nichts mehr auf. Der Eisberg unter der Plot-Oberfläche war eine Schimäre.

In abgeschwächter Form ist hyperdiegetisches Erzählen heute so präsent wie nie zuvor. Die diversen Mega-Franchises sind alle als grosse Netzwerke aus Filmen, Comics, Games und Onlineangeboten konzipiert. Kein Film steht mehr für sich allein, sondern verweist immer auf andere mediale Inhalte. Erzählerisch befriedigend ist das nicht unbedingt, wirtschaftlich interessant aber auf jeden Fall.

Simon Spiegel

1998 wurde František Vláčils Marketa Lazarová von 1969 in einer Umfrage unter tschechischen Kritikern zum besten tschechischen Film gewählt. Nun kommt das bildgewaltige Historienepos auch im deutschsprachigen Raum zu verspäteten Kinoehren.

Zeit der Wölfe

Eine schneebedeckte Ebene, horizontal durchzogen von schwarzen Streifen abgestorbener Gräser, eine karge, unbeseelte Winterlandschaft unter tief hängendem Himmel. Eine Erzählerstimme hebt an und stimmt ein auf eine Geschichte, die in einem harten Winter spielte vor langer Zeit, als «der Frost so streng war wie das Christentum jener Tage». Ein anderes Winterbild folgt. Aus der Tiefe des Bildraums lösen sich schwarze Schatten, die in Kolonne durch den Schnee jagen, diagonal durchs Bild und an der sich ihnen annähernden Kamera vorbei. Ein Rudel Wölfe, aus dem Wald hervorgebrochen, durchstreift die offene Schneelandschaft.

Mit dieser tief zielenden Sinnbildlichkeit beginnt František Vláčils legendäres Mittelalterepos Marketa Lazarová. Die ersten Bilder suggerieren schon, dass die Welt in «jenen Tagen» nicht paradiesisch freundlich war. Die Wölfe werden fortan die Filmhandlung in leitmotivischer Wiederkehr begleiten. Die erste Szene, die sich aus den Anfangsbildern entfaltet, zeigt, wie zwei Wegelagerer eine kleine Reisegruppe überfallen und niedermachen. Als sie sich vorübergehend vom Tatort wegbegeben, nutzt gleich eine andere Diebesbande die Gelegenheit, den beiden Räubern ihre Beute heimlich abzujagen. Die Wölfe warten derweil cool und diszipliniert, bis die Reihe an ihnen ist, das Werk zu vollenden.

Die Geschichte, die der Film im Folgenden erzählt, handelt von der räuberischen Rivalität zweier freiherrschaftlicher Familienclans im mittelalterlichen Böhmen, die in weiträumiger Nachbarschaft in ihren Festungen hausen und profitbewusst die Handelsstrasse kontrollieren, die durch ihr Terrain führt. Als der eine Clan im Rahmen des am Anfang erfolgten Überfalls einen deutschen Grafensohn entführt, macht sich ein Trupp Soldaten unter Führung eines altgedienten Hauptmanns auf den Weg, um dem räuberischen Treiben dieses Clans ein für alle Mal ein Ende zu setzen.

Die Lage verkompliziert sich dadurch, dass ein Sohn des militärisch in die Enge getriebenen Räuberbarons aus Rache die jüngste Tochter des anderen Clanchefs, der mit den anrückenden Soldaten paktiert, entführt und vergewaltigt. Parallel dazu entspinnt sich eine Liebesbeziehung zwischen einer Tochter des Räuberbarons und dem gefangenen Grafensohn. Auf einer zweiten Handlungsebene erzählt der Film damit vom Schicksal dieser beiden jungen Paare.

So wird Marketa, die Tochter des Lazar, die eigentlich dem jungfräulich keuschen Klosterleben zugedacht war, die Geliebte von Mikoláš, einem der beiden Wegelagerer vom Anfang und Lieblingssohn des rabiat-despotischen Räuberhauptmanns Kozlík. Und der jünglinghafte Grafensohn Kristián, der eigentlich zum zukünftigen Bischof von Hennau auserkoren war, wird der Geliebte von Kozlíks wilder und tabuloser Tochter Alexandra, die zuvor in einem inzestuösen Verhältnis mit ihrem Bruder Adam stand.

Die Entdeckung der sinnlichen Liebe ist ein zentrales Motiv in Vláčils Darstellung des mittelalterlichen Kosmos, in dem eine sich expansiv ausbreitende und sexuell repressive Christianisierung auf Reste eines anarchisch-ungehemmten Paganismus trifft. Vater Kozlík beschwört immer noch die alten Götter, und Tochter Alexandra vollzieht den Liebesakt mit Bruder Adam an einer heidnischen Kultstätte und voodoohaft-rituell mit frischem Hühnerblut. Vater Lazar auf der Gegenseite opfert heuchlerisch Tochter Marketa dem neuen Gott, indem er sie an ein Kloster überweist, um sich mit ihrer Keuschheit von seinen heimlich begangenen Räubersünden freizukaufen, von denen seine Tochter nichts weiss.

Der Kozlík-Clan übt stattdessen sein Räuberhandwerk offen aus und auch mit schonungsloser Konsequenz. Der Despotismus des Familienoberhaupts Kozlík ist allerdings auf seine Weise nicht weniger repressiv und ufert in Sadismus aus. Indem sich Mikoláš und Marketa sowie Kristián und Alexandra zueinander bekennen, rebellieren sie mit ihrer Liebe gegen eine Repressivität, die sich auf allen Seiten findet und sich in den patriarchalischen Vaterfiguren repräsentiert. Auch Kristiáns gräflicher Vater spielt da eine entsprechende Rolle.

Vláčils Film basiert auf einem 1931 erschienenen Roman des avantgardistischen Schriftstellers Vladislav Vančura, eines Hauptrepräsentanten des tschechischen Surrealismus. Der Film ist also auch als Literaturverfilmung zu sehen. Die zentrale Figur in Vančuras Roman ist jedoch der Erzähler selbst, der allgegenwärtig alle Handlungsfragmente miteinander verknüpft und pathetisch kommentiert und sich dabei wie ein moderierender Reporter immer wieder wichtigtuerisch ins Bild und vor die von ihm geschilderte Handlung schiebt. Dabei tritt er auf wie ein Deklamationskünstler in der Tradition eines mittelalterlichen Spielmanns, der seinem von ihm direkt angesprochenen Publikum einen Heldengesang aus alten Tagen präsentiert, wobei der durchtriebene Erzähler die Akzente hier aber neu und anders setzt.

Vláčil gelingt es, der Vorlage mit grossem Respekt zu begegnen und dennoch inhaltlich wie formal eigene Wege zu gehen. So ist etwa Adam keine Figur des Romans, und eine inzestuöse Liebe mit Alexandra kommt folglich nicht vor. Auch eine heidnische Kultstätte gibt es nicht, geschweige denn die bizarre Erotik eines Voodoo-Rituals. Und was Kristián betrifft, so ist er im Roman keineswegs zum Bischof auserkoren. František Vláčil und Drehbuchautor František Pavlíček verschärfen mit diesen Veränderungen den kulturellen Clash von Christentum und Paganismus, um den es ihnen sehr wesentlich geht.

Formal ist Vláčils Film nicht weniger avantgardistisch als die Vorlage. Im Vorspann nennt er den Film nicht Epos, sondern Rhapsodie, betont damit das Bruchstückhafte, aus dem die Handlung sich zusammensetzt, sodass sie auf den ersten Blick nicht selten unzusammenhängend und fast in sich zerrissen erscheint. Es ist ein frei-rhythmisches und assoziatives, sich bis ins Subjektiv-Visionäre wagendes Erzählen, das den Film charakterisiert, statt eines von einer

weiten Geste getragenen Erzählduktus, den man von einem klassischen Filmepos kennt.

Vláčil interessiert sich für die Psychologie der Figuren. Flashbacks und Flashforwards, subjektive Erinnerungen und Imaginationen der Figuren bis hin zu Wahnvorstellungen durchbrechen die scheinobjektive Chronik des Erzählens unentwegt, ergeben in der Montage ein kompliziertes Erzählgeflecht, verlangen dem Zuschauer einiges ab. Dank seines experimentellen Tenors ist der Film eine echte Herausforderung. Um die Handlung nachvollziehen zu können, braucht es ein wiederholtes Sehen.

Marketa Lazarová ist ein rhapsodisch strukturiertes Epos, das durch seine poetisch-bizarre Bildgestaltung und seine exzessiv-mäandernde Erzählweise letztlich zu einem monumentalen Poem wird – fast drei Stunden lang und in Scope-formatigem Schwarzweiss. Musikalisch wird dies unterstützt von einem – auch hier: rhapsodischen – Chorwerk aus modernen und archaischen Klängen, das die vorgeführte Welt «jener Tage» dem heutigen Blick auf faszinierende Weise noch fremder erscheinen lässt.

František Vláčil war einer der grössten Individualisten der tschechischen Filmkunst, verglichen mit Eisenstein und Tarkowski, mit Bergman und Kurosawa. 1960 hat er als Spielfilmregisseur debütiert und die sechziger Jahre – Zeit der Neuen Welle – wurden seine kreativste Schaffensperiode. Das Drehbuch zu Marketa Lazarová hat er über drei Jahre entwickelt, die Dreharbeiten dauerten 18 Monate (von 1965 bis 1967).

Natürlich ist sein Film ganz dem Zeitgeist dieser Jahre verpflichtet und deshalb auch als politische Allegorie lesbar. Wenn am Anfang des Films der «strenge Frost» vergangener Jahre beklagt wird, dann wird damit der Ruf nach einem befreienden Tauwetter im Sinne sozialer Erneuerung unüberhörbar. Erhofft wird damit in jeder Hinsicht, auch politisch, ein neuer Frühling.

So gesehen, ist die im Film anklingende expansive Christianisierung Osteuropas in weit zurückliegender Vergangenheit auch zu entschlüsseln als die bis in die damalige Gegenwart fortdauernde expansive Sowjetisierung Osteuropas der jüngeren Vergangenheit. Der Film erzählt also verdeckt im Gewand eines mittelalterlichen Epos von einem anarchisch-individualistischen Widerstand gegen repressive Formen ideologischer Autorität, womit er konkret abzielt auf den dogmatischen Kommunismus in der CSSR. So wurde er damals auch verstanden und seine Aufführung vonseiten staatlicher Autorität bewusst torpediert: Kritisch vorgehalten wurde ihm ein sinnloser Formalismus (auch das erinnert an Eisenstein). Nach dem rabiaten Ende des Prager Frühlings 1968 sah sich der nonkonformistische Freigeist František Vláčil erst einmal kaltgestellt.

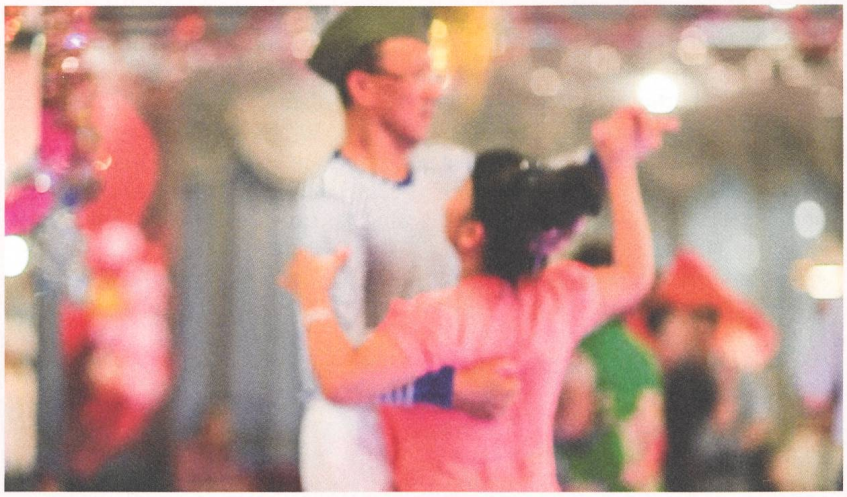
Peter Kremski

→ In Deutschland wird Marketa Lazarová von Drop-out Cinema in Mannheim verliehen; die DVD ist bei Bildstörung erschienen mit Bonusmaterial wie der Dokumentation Der schicksalhafte Rausch des František Vláčil, den zwei Kurzdokumentationen Das Leben František Vláčils und Im Netz der Zeit, einem filmbegleitenden Gespräch mit Olaf Möller und Interviews mit der Filmjournalistin Zdena Škapová, dem Kunsthistoriker Jan Royt und dem Restaurationsleiter Ivo Marák.

An den 63. Kurzfilmtagen Oberhausen konnte man alte Dinge neu sehen. Kino, das die Götter weckt, und Filme, die zueinander sprechen.

500 000 Years von Chai Siris

Oberhausen 2017



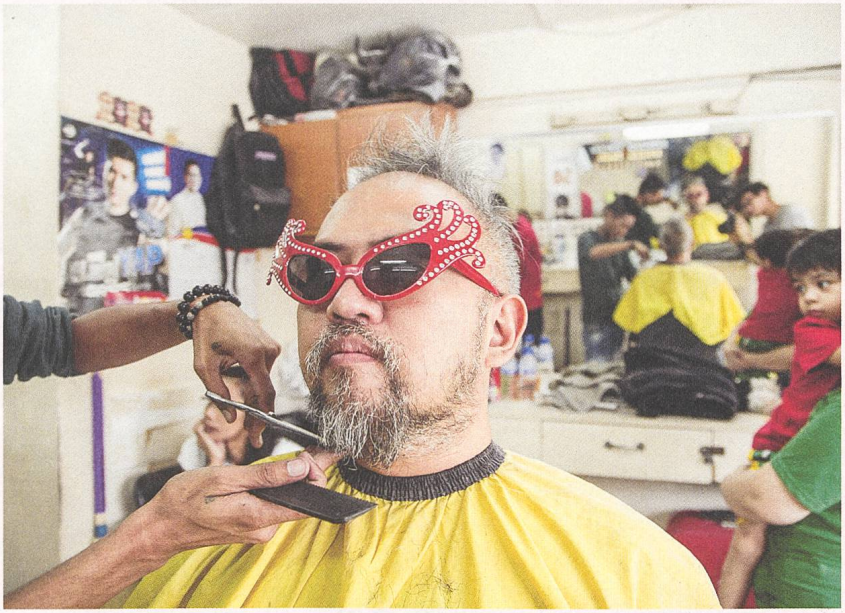
Off Takes von Hao Jingban

«Theoretisch gesehen gibt es keine banalen Bilder, nur inkompetente Betrachter.» Der Satz ist programmatisch nicht nur für Off Takes, einen der interessantesten Beiträge der diesjährigen Oberhausener Kurzfilmtage, sondern für das ganze Festival. Vordergründig eine Montage widerspenstiger Aufnahmen eines Projekts über Pekinger Ballsäle, entpuppt sich der 20-minütige Film von *Hao Jingban* als vielschichtige, herausfordernde und intelligente Meditation darüber, wie alle Bilder erst mal ein Rätsel darstellen, für ihren Schöpfer wie für den Zuschauer, und dass sich deren wahre Bedeutung, wenn überhaupt, zuweilen erst Jahrzehnte nach ihrem Entstehen offenbart. Zuallererst aber macht der Film deutlich, dass Bilder einer Reflexion, eines Resonanzraums jenseits der Kinoleinwand bedürfen, in dem sie ihre Wirkung entfalten können, sei diese intellektuell, poetisch oder im besten Fall beides.

Ein gutes Beispiel für diese Anforderung an den Zuschauer ist Qiu (Late Summer) von *Yi Cui*, ein weiterer chinesischer Wettbewerbsbeitrag. Eine einzige unbewegte Einstellung zeigt ein altehrwürdiges chinesisches Theater. Innerhalb weniger Minuten wird eine Reihe Tische gedeckt und ein Publikum hereingelassen, das sich sogleich aufs Essen stürzt. In rascher, fast stakkatoartiger Abfolge wird auf der Theaterbühne dann ein Querschnitt chinesischer Performancekultur geboten, bis die letzten beiden Darstellerinnen das Publikum auch schon wieder freundlich und bestimmt zum Verlassen des Theaters auffordern, wohl um der nächsten Gruppe Platz zu machen. Selten hat man im Kino in solch kurzer Zeit und in solch reduzierter Form einen derartigen Kontrast zwischen den verschiedenen Zeitlichkeiten eines einzigen Raums sehen, ja spüren können, wie in diesem mit dem Hauptpreis des Festivals bedachten Film.

Mit dem Kurzfilmfestival verhält es sich in seiner Essenz gewissermassen ähnlich. Allein der Takt, in dem man hier in fünf Tagen einer Vielzahl von Filmen ausgesetzt wird, die allesamt eine ureigene und in der Regel originelle Betrachtungsweise der Realität entwerfen, lässt einem (im besten Sinn) das Hirn rasen. Dabei ist es einerlei, ob man gerade aus einer Werkschau des hyperaktiv-genialen philippinischen Punkpoeten *Khavn* kommt (der darüber hinaus eigens für das Festival eine Ausstellung in Form eines Manila-Slums entworfen hat) oder aus einem der hervorragend kuratierten Blöcke des internationalen Wettbewerbs, in dem die Filme so programmiert sind, dass sich zwischen ihnen – mal inhaltlich, mal formal – ein feiner Dialog entspinnt, der die Erfahrung des Festivals statt zur Summe mehr zum Produkt seiner einzelnen Bestandteile werden lässt. Wie im animierten Kurama no himatsuri von *Yosuke Tani*, in dem sich anlässlich eines traditionellen japanischen Feuerfestivals die beschworenen Yōkai-Monster tatsächlich manifestieren, oder im thailändischen 500 000 Years von *Chai Siris* das Kino selbst die Götter (oder zumindest die Geister der Geschichte) zu erwecken scheint, entsteht in Oberhausen etwas, das ich an anderen Filmfestivals so noch nicht erlebt habe.

Nebst dem faszinierenden und zeitgemässen Themenblock «Soziale Medien vor dem Internet» und einer Liebe auf den ersten Blick zum verspielten Werk der hawaiianischen Videokünstlerin *Nina Yuen* sind es immer wieder diese unmittelbaren Verbindungen im internationalen und im deutschen Wettbewerb, quer über formale, soziale und auch qualitative Grenzen hinweg, die das Festival so berauschend machen. So lässt sich in einer auffälligen Vielzahl von Beiträgen immer wieder das Wasser oder allgemein das Flüssige als thematische



Happyland Der philippinische Künstler Khavn zeigte eine Rauminstallation

oder formale Obsession herauslesen. In poetischer Weise im kenianischen Seeds von *Philippa Ndsi-Herrmann* etwa, einem wunderschönen kleinen Filmgedicht und einer Liebeserkärung an das Meer als Ort des Ursprungs wie des Todes. Oder in *John Akomfrahs* Tropikos, einem im 16. Jahrhundert spielenden experimentellen Drama, in dem einer der wohl bedeutendsten Experimentalfilmer unserer Zeit Flüsse und Meeresbuchten mit verschiedenen Artefakten der Ausbeutung, traumverlorenen Darstellern und Voice-over-Texten aus Werken von Milton und Shakespeare zu einer komplexen Meditation über das koloniale Erbe Grossbritanniens zusammenführt. Auch im mutmasslichen Publikumsliebling They Just Come and Go des Kroaten *Boris Poljak* steht eine kleine seichte Meeresbucht in Split im Zentrum, in der in der surreal wirkenden Morgendämmerung die betrunkene, übernächtigte Partyjugend auf Senioren bei ihrem frühmorgendlichen Bad trifft. Obwohl man sich den Bildausschnitt teilt, könnten die jeweiligen Realitäten unterschiedlicher nicht sein – ein skurriler Kontrast, der, obwohl der Film besonders im Vergleich zu den meisten anderen Filmen nicht viel tiefer geht als die gezeigte Meeresbucht, wohl als einer der amüsantesten in Erinnerung bleiben wird.

Nachdenklicher machen jene Filme, die eine bestimmte Landschaft so intensiv zu ihrem jeweiligen Thema in Verbindung setzen, dass tatsächlich von einem neuen Blick auf allzu Bekanntes gesprochen werden kann. Der britische Beitrag The Separate System von *Katie Davies* wie auch Tiefenschärfe von *Mareike Bernien* und *Alex Gerboulet* aus dem deutschen Wettbewerb werfen beide einen Blick auf scheinbar unspektakuläre Stadtlandschaften, wobei diese unter dem (Voice-over-) Vorzeichen eines bestimmten Traumas betrachtet werden: dem des kriminell gewordenen Kriegsveteranen, der keinen Anschluss an die Gesellschaft mehr findet, im einen; jenem der NSU-Morde in Nürnberg im anderen. Beiden Landschaften wird auf diese Weise ein besonderer, unbelebter Affekt verliehen, der die jeweiligen Traumata nicht an Einzelschicksale bindet, sondern zurück ins darunterliegende System verfolgt, das sich in eben jenen Landschaften äussert.

Es sind neue oder vielleicht nur vergessene Arten des Sehens, die man – mit etwas Anstrengung – in Oberhausen erlernen kann. Ganz so unbeschwert wie das etwa fünfjährige Mädchen aus *Davood Hilmandis* persönlichem Erinnerungsessay Me Montage, das der Regisseur zur Premiere ins Kino mitgebracht hatte, wird aber wohl kaum jemand mehr auf die Bilder reagieren können. Zum allerersten Mal in einem Kino vergleicht sie das Erlebnis mit dem Besteigen eines Bergs. Als sie dann schliesslich während der Vorführung auf der Leinwand erscheint, erfüllt ein begeistertes Kichern aus dem Publikum den ganzen Saal – mein kleiner Lieblingsmoment des Festivals und eine Erinnerung daran, wie wertvoll Kino immer dann ist, wenn wir in ihm nicht nur die Welt, sondern auch uns selbst erkennen können.

Me Montage von Davood Hilmandis

Tiefenschärfe von Mareike Bernin und Alex Gerboulet

Dominic Schmid

→ www.kurzfilmtage.de

NEUCHÂTEL INTERNATIONAL FANTASTIC FILM FESTIVAL

THE SWISS EVENT FOR FANTASTIC FILM, ASIAN CINEMA & DIGITAL CREATION

30 JUNE - 8 JULY 2017

17TH EDITION

MAIN SPONSORS

BCN *bluestar Le Matin RTS Radio Télévision Suisse

MAIN MEDIA PARTNER

SRG SSR

NIFFF.CH

Kritiken

S. 24
La idea de un lago
Milagros Mumenthaler
von Michael Pekler

S. 25
Gute Tage
Urs Graf
von Tereza Fischer

S. 27
Calabria
Pierre-François Sauter
von Martin Walder

S. 29
Centaur
Aktan Arym Kubat
von Stefan Volk

S. 30
Where is Rocky II?
Pierre Bismuth
von Philipp Stadelmaier

S. 33
The Beguiled
Sofia Coppola
von Tereza Fischer

S. 35
The Transfiguration
Michael O'Shea
von Philipp Stadelmaier

S. 37
Fai bei sogni
Marco Bellocchio
von Patrick Straumann

S. 40
Une vie
Stéphane Brizé
von Martin Walder

S. 41
Sunset Song
Terence Davies
von Oswald Iten

The Beguiled (2017) Regie: Sofia Coppola

La idea de un lago

Eine argentinische Spurensuche nach dem verschwundenen Vater, bei der die familiären Erinnerungen ihren Platz finden.

Milagros Mumenthaler

Eine unausgesprochene Sehnsucht zieht sich durch diesen Film: nach dem Alltäglichen, aber auch nach der Vergangenheit. Diese Sehnsucht zeigt sich auf unterschiedliche Weise. Einmal ist da der Wunsch der Fotografin Inés, einen persönlichen Bildband zu vollenden, der vor der Geburt ihres ersten Kindes fertig werden und ihre eigene Kindheit dokumentieren soll. Der Grafiker hat bereits erste Entwürfe vorbereitet, auch die Einleitung ist fertig geschrieben. Handschriftlich. Doch von ihrem Vater, der 1977 während der Militärdiktatur spurlos verschwand, besitzt Inés nur ein einziges Bild – entstanden beim jährlichen Sommerurlaub der Familie in Patagonien. Es zeigt Inés als kleines Mädchen mit einem hageren Mann in hellblauem Hemd, der sie zärtlich an der Hand hält.

Es gibt aber auch den Wunsch, mit der Vergangenheit abzuschliessen. Man hat die sterblichen Überreste von *Desaparecidos* gefunden, nun könnte man mittels eines genetischen Tests endgültig Gewissheit erlangen. Ein paar Tropfen Blut von Inés und ihrem Bruder Tomás würden genügen. So wie damals, als Inés sich im Urlaub für Tomás mit einem Rosendorn in den Finger stach. Der Bruder bekam seine Kriegsbemalung, doch die Schwester war die Tapfere. Es sind diese stillen und so wenig aufdringlichen Momente, die La idea de un lago nicht nur bestimmen, sondern auszeichnen.

Die in ihrer Jugend nach Argentinien ausgewanderte Schweizerin Milagros Mumenthaler erzählt in ihrem zweiten Spielfilm, nach ihrem viel beachteten und in Locarno mit dem Goldenen Leoparden prämierten Debüt Abrir puertas y ventanas, von solchen Erinnerungen und davon, was diese in der Gegenwart bewirken. Dazu überlagert sie mehrere Zeitebenen: Da ist die kleine Inés am See, dann als Erwachsene an der Arbeit am Buchprojekt, für das sie die 1600 Kilometer von Buenos Aires nach La Angostura angereist ist, um sich der Vergangenheit zu stellen; und nicht zuletzt gibt es die schwangere Inés in der Gegenwart, die sich mit Freund, Bruder und Mutter auseinandersetzen muss.

Das Schöne an diesem Film ist, wie Mumenthaler diese Ebenen, die verschiedenen Orte und Zeiten, völlig unangestrengt zu einem Gesamtbild formt. Nicht Rückblenden, sondern sich immer wieder öffnende Zeitfenster vermitteln den Eindruck, als würde man in diese Familiengeschichte eintauchen – so wie die kleine Inés in den kristallklaren See. Es ist eine innere Erzählung, die Mumenthaler hier beschreibt, eine Entwicklung, die erst stattfinden kann, wenn die Dinge und Erinnerungen wieder ihren Platz gefunden haben. Die Wehmut, die so oft mit der Sehnsucht einhergeht, weiss Mumenthaler aber zu durchbrechen. Mit so surreal anmutenden Momenten wie jenem, in dem ein grasgrüner Renault 4, das alte Auto des Vaters, zu Neil Diamonds «Song Sung Blue» lustig im See treibt und seine Runden dreht.

Der Gegenwart in Buenos Aires, die sich vornehmlich in Innenräumen ereignet, steht vor allem die Vergangenheit der siebziger Jahre auf dem Land gegenüber. Doch stets sind diese pasticheartigen Bilder als solche kenntlich gemacht, etwa wenn Inés mit grünen Shorts und gestreiftem T-Shirt die Landschaft wie eine Bühne betritt, sich plötzlich zur Kamera umdreht und so lange auf das Objektiv haucht, bis ihr Atem das Glas beschlägt. Denn natürlich sind es in erster Linie die Bilder, an die man sich erinnert – diese Erzählung ist dem Kino immanent. Wofür sich Mumenthaler aber interessiert, das ist die Art ihrer Verwendung. In einer bezeichnenden Szene vergrössert Inés auf ihrem Laptop – während ihr die Mutter im Sekundentakt Nachrichten sendet – sukzessive das Bild des Vaters, wählt Ausschnitt für Ausschnitt, um schliesslich nur noch die verpixelten Augen eines Mannes zu sehen, der so seine Identität eingebüsst hat. Je genauer man schauen will, desto eher verliert man den Überblick.

Müsste man La idea de un lago auf ein Bild komprimieren, dann wäre es aber nicht jenes am See, sondern eines in der tiefschwarzen Nacht: Mit Taschenlampen ausgerüstet, hat sich eine Schar von Kindern, darunter Inés und Tomás, im Wald versteckt. Jedes Kind, das gefunden wird, muss fortan beim Suchen der übrigen helfen. Und als alle bis auf die Geschwister gefunden sind, nähern sich ihnen die tanzenden Lampen der anderen wie Sterne, deretwegen die Mutter jede Nacht im Freien auf der Terrasse schläft. Es sind aber auch suchende Lichter, die von der Angst und dem Schrecken der argentinischen Geschichte erzählen könnten.

Michael Pekler

→ Regie, Buch: Milagros Mumenthaler; Kamera: Gabriel Sandru; Schnitt: Gion-Reto Killias. Darsteller (Rolle): Carla Crespo (Inés), Juan Greppi (Tomás), Rosario Bléfari (Mutter), Malena Moiron (Inés als Mädchen). Produktion: Ruda Cine, Alina Film, RTS. Argentinien, Schweiz 2016. Dauer: 82 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih

Gute Tage

Urs Graf erzählt in seinem Dokumentarfilm unaufgeregt und präzis vom schmerzlichen Verlust an Lebenskraft. Ein berührendes Künstlerporträt.

Urs Graf

In seinem neusten Dokumentarfilm lotet Urs Graf Grenzen aus: die körperlichen Grenzen seiner Protagonisten, seine eigenen, aber auch die des Dokumentarfilms, wenn es darum geht, die Wirklichkeit filmisch zu erfassen. Das macht diesen eher nüchternen Film so reich. Er beginnt gleich mit einer Absage: Sobald sie wieder einen guten Tag habe, werde sie sich melden, um mit den Aufnahmen anzufangen, schreibt die Malerin Cristina Fessler. Sie ist die grosse Abwesende in diesem berührenden Kollektivkünstlerporträt. Ihre schwere Krankheit wird es nicht zulassen, dass sie vor ihrem Tod nochmals vor die Kamera tritt. Eine kurze Aufnahme zu Beginn zeigt sie beim Malen, sie hat eine neue Methode gefunden, um trotz fortschreitender Lähmungen weiterhin arbeiten zu können. Der Wunsch und Drang, kreativ zu sein, verlässt auch die anderen Protagonisten nicht, obwohl die Kräfte teilweise fast ganz nachlassen und die Abhängigkeit von anderen gross wird. Sie alle hoffen auf gute Tage. Die anderen, das sind die Plastiker und Maler Boris Mlosch, Renate Flury, Daniel Pestel und Schang Hutter.

In der ersten Einstellung folgt die Kamera einem Kiesweg entlang einer Autobahn, es ist die langsame Spur, auf der man in einem Höllentempo überholt wird. Der Tag ist trüb, der Nebel hüllt die Landschaft in ein beinahe undurchdringliches Weiss. Grafs Kamera bannt diese Unwirtlichkeit jedoch in poetische Bilder, in denen die Reduktion aufs Wesentliche visuell besticht. Nur noch das Nahe ist erkennbar. In den Bildern wirkt diese Schlichtheit absichtsvoll und schafft einen fast zu schönen Echoraum für das Schicksal jener porträtierten Künstlerinnen und Künstler, für die die Reduktion unfreiwillig und schmerzlich ist.

Langsamkeit und Einschränkung bestimmen das Leben der fünf Protagonisten. Um wie früher eine kraftvolle Wölbung bei einer Plastik hinzukriegen, braucht es Körperspannung, sagt Boris Mlosch. Er leidet jedoch an Lungenhochdruck, der dazu führt, dass er sich schon nach ein paar Pinselstrichen völlig ausser Atem hinlegen muss, nicht wissend, was er an diesem Tag überhaupt noch leisten können wird. «So dauert das fünfhundert Jahre!», sagt er in seiner ironischen Art. Den sichtbarsten Schwund an Vitalität hat dabei das Werk von Daniel Pestel erfahren. Die monumentalen, tonnenschweren Ebenholzplastiken sind filigransten, zerbrechlichen Miniaturen aus trockenem Laub gewichen, die Pestel mit viel Geduld einhändig zusammensetzt. Die halbseitige Lähmung nach einer Hirnblutung lässt ihn oft verzweifeln, denn die Leidenschaft und Kreativität haben im Gegensatz zum Körper nicht an Kraft eingebüsst. Immer wieder schafft es Graf, diesen Kontrast schmerzlich einzufangen. Während dreier Jahre besuchte er seine Protagonisten, hielt schriftlichen Kontakt zu ihnen und registrierte so das Auf und Ab, die guten und die schlechten Tage. Und auch den Tod.

In der Wahl der Materialien und Methoden spiegelt sich auch in Renate Flurys Werk die zunehmende Einschränkung durch Multiple Sklerose wider. Wenn sie arbeitet, spürt sie, dass es sie gibt. Obwohl sie vor der Kamera wenig von ihrem inneren Kampf lebt und ausgeglichen wirkt, erzählt sie von Angst und Wut. Und Mlosch schreibt aus dem Krankenhaus, dass er vor allem nachts die Hölle erlebe, eigentlich müsse Graf dann vorbeikommen. In den Bildern manifestieren sich diese Abgründe nur ansatzweise. Es sind Grenzen, an die sich Graf mit seiner Kamera nicht heranwagt und respektvoll seinen Protagonisten begegnet. Dabei ist sein Film im besten Sinn empathisch und persönlich, denn er stösst beim Arbeiten selbst an körperliche Grenzen. Sie schlagen sich im Film nieder, als er sich den Daumen bricht und nicht mehr filmen, sondern nur noch fotografieren kann. Damit ist auch sein Schaffen materiell reduziert – wie das seiner Protagonisten.

Schang Hutter, der spät im Film eingeführt wird, leidet unter einer Rückenverletzung und sich wiederholenden Streifungen. Er zeigt am wenigsten von seinem Hadern. Mit einem bewundernswerten Optimismus arbeitet er weiter, halt viel langsamer. «Ich hinke gerne herum.» So fügen sich die Schicksale, die unterschiedlichen Haltungen den Schmerzen und Rückschlägen gegenüber und die guten und schlechten Tage zu einem natürlichen Zyklus. Graf spiegelt ihn in Naturaufnahmen und sich abwechselnden Jahreszeiten und vermittelt so den Mut und die grosse Lebenskraft dieser Künstler. Trotz grösster Schmerzen sagt Mlosch: «Das Leben ist immer noch reizvoll.»

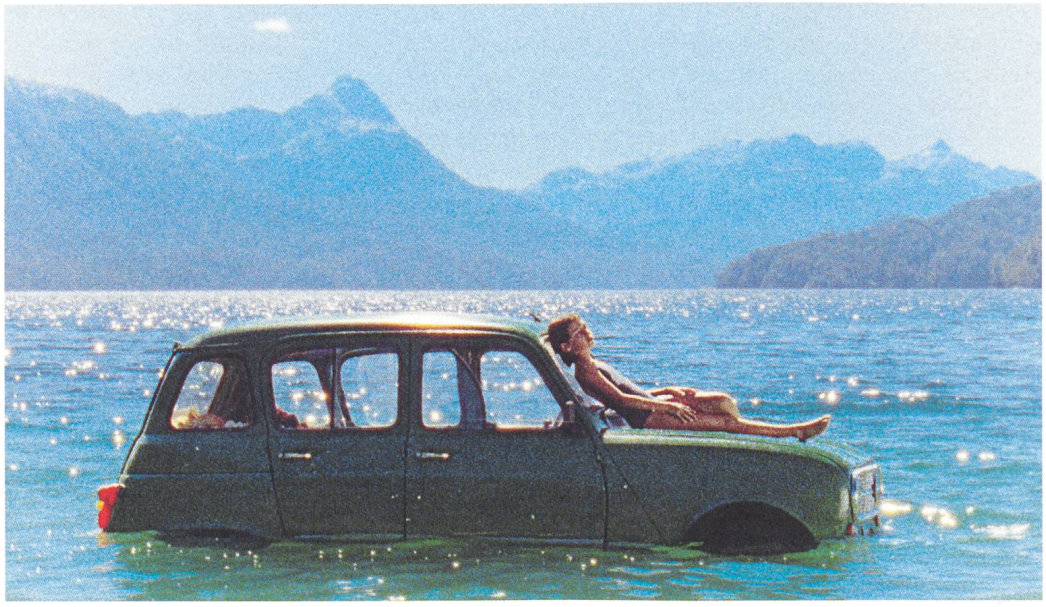
Tereza Fischer

→ Regie, Buch, Kamera, Ton, Schnitt: Urs Graf; Musik: Howard Skempton. Produktion: Filmkollektiv Zürich, Marianne Bucher. Schweiz 2017. Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih

Calabria Regie: Pierre-François Sauter

Calabria Regie: Pierre-François Sauter

Gute Tage Regie: Urs Graf



La idea de un lago Regie: Milagros Mumenthaler

Calabria

Wie ein Road Movie mit Sarg freundlich vom Leben erzählt.

Pierre-François Sauter

«Glaubst du, der da hinten spürt, dass er bald ankommt?», fragt einer im dunklen Anzug, weissen Hemd und mit getüpfelter Krawatte den ebenso würdig gewandeten Kollegen am Steuer. Im Heckfenster der Limousine, hinter einem Sarg, flieht die Asphaltmarkierung ins Dunkel einer Tunneldecke oder sonst ins Nirgendwo. Nein, das glaube er nicht, sagt der andere. Beider Blicke sind meist nach vorne auf die Strasse gerichtet, gelegentlich suchen sie mit einem Lächeln das Gesicht nebenan. Das elegant konkav geschnittene Heckfenster hat etwas von einem Bühnenportal. Glaubst du an die Auferstehung?

Zwei Männer überführen die sterblichen Überreste eines Mannes von der Schweiz in sein kalabrisches Dorf zur letzten Ruhe; zwei Tage und zwei Nächte dauert die Reise. Was geht einem da durch den Kopf? Pierre-François Sauter (Face au juge) erzählt es in seinem traumhaft leichten, lakonischen Roadmovie Calabria, an dessen Ende man für sich denkt, unbedingt müsse der Mann im versiegelten Sarg die Salzluft des Meers und die wilde Minze am Weg zum Friedhof gerochen haben.

Jovan Nikolić und *José Russo Baião* arbeiten bei den Pompes Funèbres Générales von Lausanne. Ihr Passagier war als Fremdarbeiter, wie man damals sagte, in die Schweiz gekommen, wohl im Eisenbahnwaggon dritter Klasse. Unsere Erinnerungsbilder davon sind schwarzweiss, wie zum Beispiel in Alvaro Bizzarris Dokumentarfeature Il rovescio della medaglia (1974). Sie setzen (unter anderen) den Anfang des Films, bevor dieser in die farbig unterkühlten, labyrinthischen Innereien des Spitals taucht und schweigend das Handwerk einer Einsargung protokolliert. Ein Mann namens Francesco ist an Krebs gestorben.

Jetzt also die Überführung aus der Schweiz nach einem Flecken namens Gasperina. Der Tote und seine zwei Begleiter, alle drei Fremde in unserem Land, wie immer ihr Fremdsein zu begreifen war oder ist: als Arbeitsalltag, als Schicksal, als Zufall von Lebensläufen, die sich kreuzen – und vielleicht in der Liebe verknüpfen. Idealerweise einer Liebe für immer, sagt Jovan, dann wäre die Seele dort angekommen, wo ihre eine Hälfte ganz hingehört, «forcément». Gute Roadmovies sind immer auch philosophische Filme über die Zeit.

Jovan ist serbischer Roma und stammt aus der Vojvodina, José ist Portugiese; von einer Kioskfrau an der Autobahntankstelle werden sie für Brüder gehalten. Jovan, der Musiker, versichert sich seit seiner Adoleszenz der Schönheit des Lebens in traurigen Liedern seiner Heimat, zu denen er sich auf der Gitarre virtuos begleitet: «Man lebt nicht tausend Jahre!» Oder er singt im Hotelzimmer in Follonica der kleinen Tochter zu Hause zärtlich ein Gutenachtlied ins Handy. Aber natürlich kann er auch «Strangers in the Night» vor sich hin klimpern, wenn der Regen aufs Autodach prasselt und das Geräusch des Scheibenwischers einen eigenen Takt gibt.

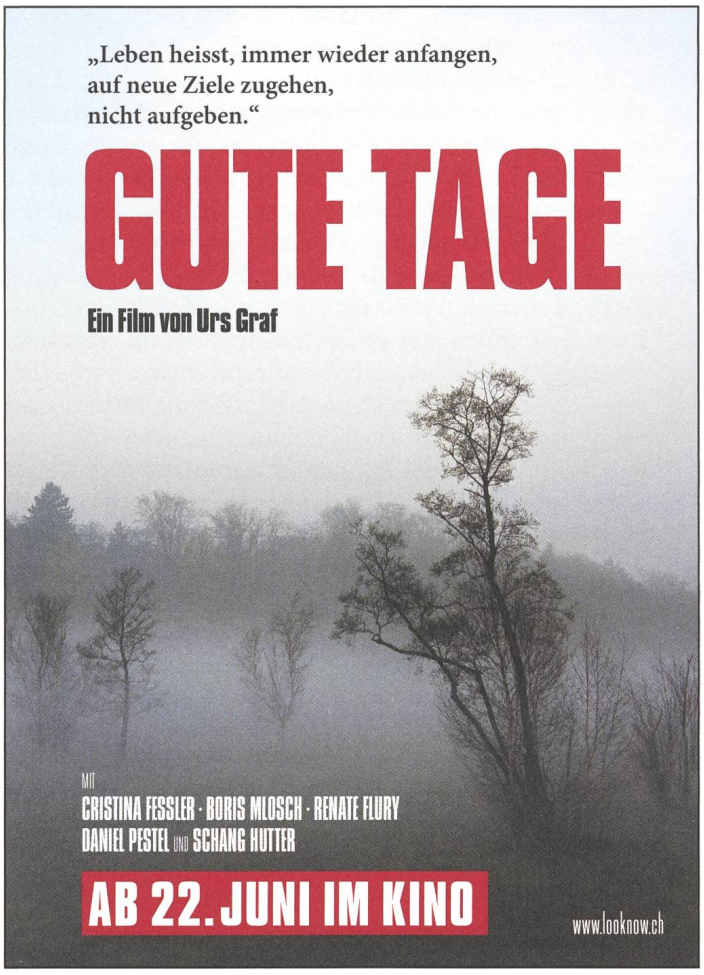
José, ein Secondo, ist einsilbiger, verschwiegener; sowie jedoch bei Genua das Meer in Sicht kommt, taut er spürbar auf, pfeift, rezitiert gar ein paar Zeilen seines portugiesischen Nationaldichters Camões. Und wenn er dann einmal, allein im Auto, David Oistrach mit dem Beethoven-Violinkonzert lauscht, verrät er uns beiläufig den Klang der eigenen Seele.

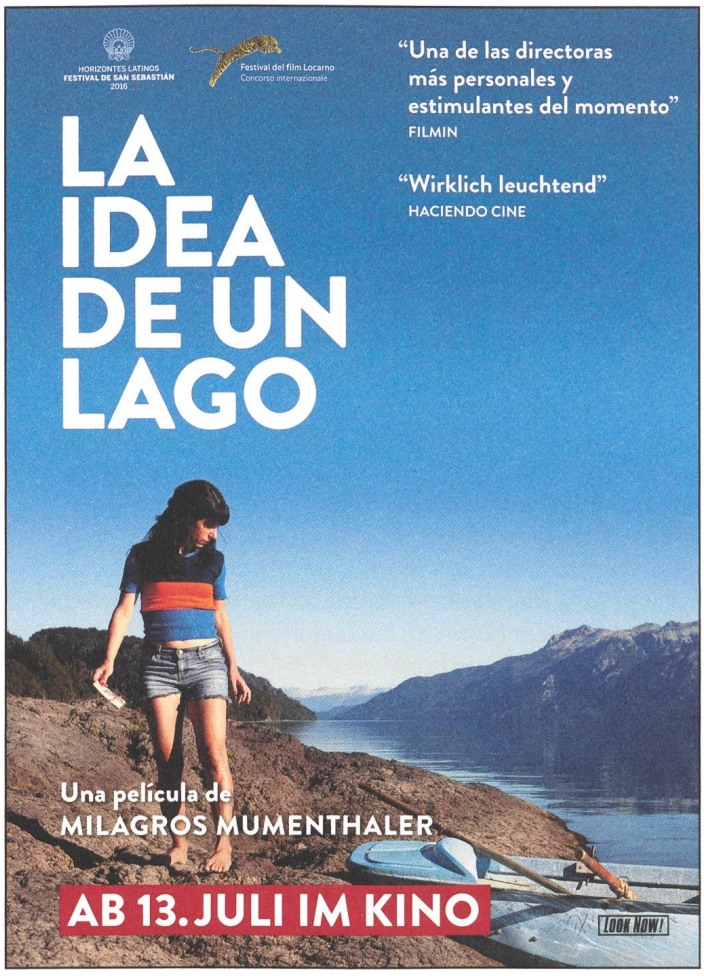
Als wäre solche Natürlichkeit das Resultat von lauter dokumentarischer Improvisation. Während der Fahrt sind wenige fixe Kamerapositionen auszumachen: nach vorne auf die Strasse, von vorne auf die Gesichter, nach hinten zum Sarg; daraus gefertigt die Montage der geglückten Momente zum Reisepoem. So einfach wäre das in Wahrheit kaum zu haben gewesen: «Une préparation précise permet plus de spontanéité», hat der Filmemacher erkannt. Etwa achtzig «Protagonisten» hat er gecastet, hat während mehrerer begleiteter Überführungen Orte und mögliche Situationen rekognosziert. Beim Drehen dann wurden Sequenzen wiederholt, wurden Themen, Situationen vom Regisseur angesteuert, angereizt. Er selber verbarg sich mit zwei Monitoren hinter Fahrer- und Beifahrersitz, steuerte Blende und Schärfe der beiden halbprofessionellen Kameras am Saugnapf auf der Windschutzscheibe. Hinter dem Leichenwagen fuhr das Begleitfahrzeug mit dem Chefkameramann. Hier hat also Regie stattgefunden, ohne dass man sich ihrer gewahr wird.

Was dergestalt vom Dokumentieren subtil in die Fiktion gleitet, ist gewollt, gewissermassen Kiarostami-Spiel. Aber mit welch schnörkelloser Delikatesse, welch besinnlicher Ruhe in vorzugsweise frontalen Einstellungen, die in ihrem zeitlichen Auslauf das bloss Anekdotische bannen. Und mit welch suggestiver Soundkomposition. Manchmal, wenn sie einander zum Beispiel ihre Muttersprache beibringen wollen, sind

Anzeige

Anzeige





Jovan und José sehr komisch, ein wenig wie Wladimir und Estragon bei ihrem Zeitvertreib im Beckett-Land. Nur dass in diesem Film die Blätter noch grün sind und es viele Blätter und Licht gibt. Dem Sarg hinten im Pullman zum Trotz. Dass Calabria es beim Schweizer Filmpreis im März nicht einmal in die Nominationen geschafft hat, bleibt wahrlich das Geheimnis der Filmakademie.

Martin Walder

→ Regie, Buch: Pierre-François Sauter; Kamera: Joakim Chardonnens, Pierre-François Sauter; Schnitt: Anja Bombelli; Ton: Patrick Becker, Masaki Hatsui. Mit José Russo Baião, Jovan Nikolić. Produktion: Le Laboratoire Central, Mira Film; Nadejda Magnenat, Hercli Bundi. Schweiz 2016. Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Vinca Film

Centaur

«Wir sind ein Volk von Nomaden. Einen Kirgisen ohne Pferd kann ich mir eigentlich gar nicht vorstellen.» Den verträumten Pferdedieb, der gegen die moderne Zeit kämpft, spielt Aktan Arym Kubat selbst.

Aktan Arym Kubat

Wenn der kirgisische Regisseur Aktan Arym Kubat (The Light Thief) über sein Heimatland spricht, gerät er mitunter regelrecht ins Schwärmen. Im Vergleich zu den Nachbarländern Kasachstan, Tadschikistan oder Usbekistan, sagt er dann, sei Kirgisistan eine Insel der Demokratie. Den Freiheitsdrang seines Volks führt er auf dessen nomadische Vergangenheit zurück. Lebende Sinnbilder dieser Tradition sind für ihn Pferde; die «Flügel der Menschen», wie er sie nennt. Auch der Protagonist seines neusten Spielfilms benutzt diese schöne, etwas pathetische Metapher und vermischt darin kirgisische und griechische Mythologien zu einer Schöpfungsgeschichte, die Mensch und Pferd untrennbar miteinander vereint. Genau wie die Titelfigur, die der 60-jährige Regisseur selbst verkörpert, ist auch Kubat mit Pferden aufgewachsen. Trotz solcher Parallelen stimmt das positive Bild, das Kubat in Interviews von seiner Heimat zeichnet, jedoch nicht mit demjenigen überein, das er in seinem Film entwirft.

In Centaur erscheint der gleichnamige Held wie ein in die Jahre gekommener kirgisischer Don Quichotte. Ein melancholischer Träumer, der seinen einsamen Kampf gegen die moderne Zeit, den Identitäts- und Freiheitsverlust des kirgisischen Volks ausficht. Um ihn herum machen sich dekadenter Kapitalismus und fanatischer Islamismus breit. Wildpferde werden brutal eingefangen, Rennpferde für teures Geld verkauft oder als Statussymbole gehalten. Centaur aber, der mit einer jungen taubstummen Russin verheiratet ist und selbst kaum ein Wort spricht, begehrt nur heimlich gegen solche Entwicklungen auf. Seit das örtliche Dorfkino in eine Moschee umgewandelt wurde, sitzt der einstige Filmvorführer zu Hause bei seiner Frau Maripa und dem zärtlich geliebten fünfjährigen Sohn. Oder er flirtet auf dem Markt mit der verwitweten Verkäuferin Sharapat. Nachts entwendet er die teuersten Rennpferde aus den Ställen, um auf ihnen mit geschlossenen Augen und ausgebreiteten Armen über die Steppe zu galoppieren. Hinterher stellt er die wertvollen Tiere stets wieder so ab, dass sie von ihren Besitzern gefunden werden können. Trotzdem wird er schliesslich als «Pferdedieb» überführt.

Sein Bruder, dem eines der Pferde gehört, legt vor dem Dorfrat ein gutes Wort für Centaur ein, weshalb ihm das Gefängnis erspart bleibt. Stattdessen soll er eine Pilgerreise nach Mekka antreten. Religion und Islam aber sind dem wehmütigen Kirgisen ebenso fremd wie die moderne, urbanisierte Zivilisation; vielleicht mit Ausnahme des Kinos. Überall, wohin er geht, trägt er die Filmrollen von Tolomush Okeyevs The Red Apple (1975) mit sich herum. In diesem unter der Flagge der Sowjetunion entstandenen kirgisischen Spielfilm verwechselt ein Künstler seine eigenen Phantasiegestalten mit der Realität. Bei Centaur ist das eher umgekehrt. Er somnambuliert durch die Wirklichkeit, als wäre sie ein Traum. Jedenfalls so lange, bis er bei einem seiner nächtlichen Ausritte gefasst wird. Jetzt droht ein schmerzhaftes, quälendes Erwachen, dem sich Centaur mit letzter Kraft zu entziehen versucht.

Kubat inszeniert diesen Konflikt in langen, sommerträgen Tableaus. Vor der überwältigenden Landschaft Kirgisistans, den endlosen Ebenen und schroffen

Gebirgen, schrumpfen die Protagonisten zu kleinen Punkten. Mensch und Natur sind aus dieser Perspektive untrennbar miteinander verknüpft. Die prachtvollen Panoramaaufnahmen und anhaltenden Totalen lösen das filmische Erzählen und den Zuschauerblick vom Gängelband einer durchgetakteten Schnitt-Gegenschnitt-Montage. Auch den Schauspielern eröffnet sich so ein grösserer Gestaltungsraum.

Vor allem aber atmet der Film jene Freiheit und Weite, aus der sich auch Centaurs Sehnsucht speist. Und auch das Publikum kann seinen Blick scheinbar ungezwungen umherschweifen lassen. Freilich ist diese rezeptive Freiheit letztlich vor allem eine schöne Illusion. Auf den zweiten Blick erweisen sich die Filmbilder als äusserst sorgfältig arrangiert. Erst durch den Verzicht auf schnelle Schnitte und wilde Schwenks wird etwa jene symbolkräftige Einstellung möglich, die aus der Vogelperspektive zeigt, wie Centaur, seine Frau und sein kleiner Sohn scheinbar einträchtig nebeneinander schlafen, bis Centaur heimlich aus dem Bett und aus dem Bild schleicht. Nur sein Schatten, der im Mondlicht auf Frau und Kind fällt, ist noch zu sehen, während er sich anzieht und sich schliesslich davonstiehlt. Eine wunderbare, kleine cineastische Kostbarkeit, die das Wesen dieser unspektakulären, surrealen Filmelegie beispielhaft charakterisiert.s

Es scheint, als stimmte Kubat mit Centaur ein Requiem an, einen Abgesang auf ein Kirgisistan, wie es heute nur noch in Träumen und Mythen existiert. Hört man den Filmemacher aber in Interviews von seinem Heimatland schwärmen, lässt sich die vermeintlich nostalgische Rückbesinnung durchaus auch als Weckruf verstehen. Kein schriller Alarmton freilich. Lediglich ein leises, lyrisches, ein zärtliches Summen. Stefan Volk

→ Regie: Aktan Arym Kubat; Buch: Aktan Arym Kubat, Ernest Abdyjaparov; Kamera: Khassan Kydyraliev; Ausstattung: Adis Seitaliev; Kostüme: Inara Abdieva; Ton: Gerben Kokmeijer; Musik: André Matthias. Darsteller (Rolle): Aktan Arym Kubat (Centaur), Nuraly Tursunkojoev (Nurberdi), Zarema Asanalieva (Maripa), Taalaikan Abazova (Sharapat), Ilim Kalmuratov (Sadyr), Bolot Tentimyshov (Karabay), Maksat Mamyrkanov (Teit). Produktion: Oy Art, Pallas Film, Asap Films, Volya Films. Kirgisistan, Frankreich, Deutschland, Niederlande 2017. Dauer: 89 Min. CH-Verleih: trigon-film

Where Is Rocky II?

An der Grenze zwischen Dokumentarfilm und Fiktion erzählt der Konzeptkünster Pierre Bismuth von der Suche nach einer mysteriösen, verschwundenen Skulptur des renommierten Künstlers Ed Ruscha.

Pierre Bismuth

Where is Rocky II? ist der erste Langfilm des französischen Konzeptkünstlers Pierre Bismuth, der sich bislang im Bereich der bildenden Kunst sowie als Drehbuchautor einen Namen gemacht hat: Gemeinsam mit Michel Gondry und Charlie Kaufman hat er die komplexe narrative Architektur zu Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004) entworfen, der von Kaufman geschrieben und von Gondry verfilmt wurde. Damals ging es um das Löschen von Erinnerungen. In Where is Rocky II? geht es um ein ausgelöschtes Kunstwerk.

Bismuths Film handelt von einem Werk des berühmten amerikanischen Künstlers Ed Ruscha, einer Skulptur in Form eines Felsens namens «Rocky II», die Ruscha in den siebziger Jahren in der Mojave-Wüste versteckt hatte, inmitten von anderen Felsen – und die von diesen absolut ununterscheidbar ist. Niemand weiss, wo der falsche Fels steht – und kaum einer weiss um seine Existenz. Zu Anfang des Films, 2009, taucht Bismuth bei einer Ausstellung von Ruscha in London auf. Der Meister ist anwesend, und Bismuth fragt ihn, wo er Rocky II versteckt habe. Ruscha hüllt sich in Schweigen. Danach sind wir fünf Jahre später in Los Angeles. Bismuth heuert einen Privatdetektiv an, Michael Scott, und erteilt ihm den Auftrag, den Felsen zu finden. Scott fährt in die Wüste und nach London, trifft alte Weggefährten des Künstlers und Mitglieder eines BBC-Kamerateams, das Ruscha bei der Platzierung des Felsens in der Wüste gefilmt hatte. Später wird Bismuth zwei Hollywooddrehbuchautoren anheuern, D. V. DeVincentis (Autor von Gross Pointe

Centaur Regie: Aktan Arym Kubat

Where is Rocky II? Der Künstler Jim Ganzer wird vom Detektiv Michael Scott befragt

Where is Rocky II? Die Drehbuchautoren D.V. DeVincentis und Anthony Peckham in der Mojave-Wüste

Blank und High Fidelity) und Anthony Peckham (Autor von Eastwoods Invictus und Guy Ritchies Sherlock Holmes), die einen Film schreiben, den man dann auch ausschnittsweise sieht und in dem ein Detektiv und ein Künstler versuchen, einen falschen Felsen zu finden, den der Künstler aus mysteriösen, möglicherweise gar kriminellen Gründen in der Wüste versteckt hatte. Und natürlich wird weder in Bismuths Film noch in diesem Film im Film der Felsen auftauchen.

Von Bismuth über Ruscha bis hin zum Detektiv und den Drehbuchautoren: Sämtliche Personen, die in Bismuths Spielfilm auftauchen, spielen sich selbst. Die Geschichte mit dem falschen Felsen ist ebenfalls wahr, ebenso wie Bismuths Suche nach Rocky II: Sein Film ist ebenso Fiktion wie Dokumentation. Darin gleicht er Ruschas Skulptur: So wie der Felsen ein Kunstwerk ist, das die Umgebung so perfekt imitiert, dass er von ihr nicht zu unterscheiden ist, tarnt sich Where is Rocky II?: Auf der einen Seite tut der Film so, als sei er eine Dokumentation; auf der anderen Seite vermischt er sich mit einer Thriller-Fiktion, in der ein mysteriöses Kunstwerk gesucht wird, das einst ein berühmter Künstler aus ungeklärten Gründen versteckt hat und das möglicherweise ein Geheimnis verbirgt.

Damit verteidigt Bismuths Film allein durch seine Form einen ironischen Begriff von (Film-)Kunst, die ihr Privileg verloren hat, sich nur noch chamäleonartig an ihre Referenten anpasst – und sich auflöst. Die Kunst, das Kino, Hollywood, all das hat seinen Glanz eingebüsst und versackt in einer Wüste aus Bildern. Die Clips aus «Monument One», dem fiktiven Film im Film, wirken nach einer traurigen und konventionellen Genrearbeit ohne Stars, die kaum heraussticht und bald im Sandmeer aus mittelmässigen Filmen verschwinden wird. Am Ende sitzen die beiden Autoren in der Wüste und schreiben ihr Drehbuch, während sich das Bild mit Schriftfragmenten füllt: Massen an Text, die über den heissen Steinen schmoren und verschwinden, in der Wüste verdorren.

Bismuths Ironie zeigt sich auch darin, dass er eine Thriller-Atmosphäre evoziert und sie dann ins Leere laufen lässt. Orte und Uhrzeiten werden eingeblendet, die dramatische Musik suggeriert Suspense. Bismuths eigene Motivation, den Felsen zu finden, wird jedoch nicht weiter erklärt, und es gibt offenbar auch kein tieferes Geheimnis, das mit dem Felsen oder Ruschas Entscheidung, seinen Standort nicht preiszugeben, verbunden ist: In Wahrheit scheint alles ziemlich belanglos. Indem Bismuth nun Ruscha einen Detektiv auf den Hals hetzt, macht er ihn zum Verdächtigen in einem Kriminalfall – auf ironische Weise. Auch die Drehbuchautoren überlegen sich eine Intrige um die verschollene Skulptur: Hat der von Ruscha inspirierte Künstler in ihrem Film im falschen Felsen etwa eine Leiche versteckt oder Drogen?

Es fällt nicht schwer, darin eine ironische Diskreditierung von Ruscha auszumachen. Der Film geizt nicht mit Aussagen von Kuratoren, Kunstexperten und Sammlern, die versichern, dass Ruscha der grösste, coolste und bekannteste lebende amerikanische Künstler sei, dessen Werke für Millionen gehandelt werden. Von einem solchen Ruhm kann Bismuth nur träumen. Aber er kann sich rächen, indem er aus Ruscha eine zwielichtige Gestalt macht, dessen Kunstwerk die Sichtbarkeit und Evidenz seiner Kunst selbst ins Wanken bringt: Die Drehbuchautoren überlegen, dass in ihrem Film der von Ruscha inspirierte Künstler durch die Entdeckung des Felsens als Hochstapler dastehen könnte.

Die Kunst ist eine einzige Hochstapelei: Das ist die Botschaft, die Bismuth absetzt. Da kann er sich selbst kaum ausnehmen. Seine kriminalistische Untersuchung von Ruschas falschem Felsen ist ironisch, ist selbst ein Fake. Der Felsen ist und bleibt verschwunden – alles andere ist Spekulation. Ironie und Hochstapelei enthüllen also keine ursprüngliche Wahrheit, sondern führen dazu, dass sich die Kunst ihrer selbst nicht mehr sicher sein kann. Sie kennt nur noch Formen der Simulation, wie den falschen Film im Film, den es am Ende nur als Trailer gibt. Wo die Kunst keine Eigenständigkeit mehr hat und mit der Wirklichkeit verschwimmt wie der künstliche Fels in der Wüste, ist sie reine Ironie. Wer Kunst machen will, muss Hochstapler sein.

Dazu kann sich Bismuth auf ein Zitat von Ruscha berufen, das er dem Film voranstellt: Hollywood sei nicht nur ein Name, sondern auch ein Verb – «you can hollywood anything». Wenn sich im digitalen Zeitalter, wo es überall Kameras und Bildschirme gibt, die Kunst, das Kino und Hollywood in der Wirklichkeit aufgelöst haben, kann man diese doch immer noch «hollywooden», oder, wie man heute sagen würde, trollen. In Bismuths seltsamer Doku-Fiktion hat die Kunst – und damit das Kino – keinen Sonderstatus mehr, sondern wird zum Trollen der Wirklichkeit, zur fröhlichen Praxis der Hochstapelei, zum digitalen Verbrechen. Wenn nur irgendwo eine Kamera läuft, können folglich, wie hier, Wikipedia, Google Maps, die kalifornische Sonne, die Strassen von Los Angeles, die Mojave-Wüste, Erinnerungen an frühere LSD-Partys, ein paar Kakteen, viele echte Steine und ein falscher einen «Film» ergeben – der so tut, als würde er das Verschwinden der Kunst untersuchen, die er vielleicht einmal gewesen ist.

Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch: Pierre Bismuth; Kamera: David Raedeker; Schnitt: Elise Pascal, Matyas Veress, Thomas Doneux; Musik: Hugo Lippens. Mitwirkende: Michael Scott, D. V. DeVindentis, Anthony Peckham, Jim Ganzer, Mike White, Edward Ruscha, Michael Goan, Eli Broad; Darsteller (Rolle) im Segment «Monument One»: Robert Knepper (Cal Joshua), Milo Ventimiglia (Detektiv), Richard Edson (Ted Simmons), Barry O'Rourke (Lou), Tania Raymonde (Emmy), Roger Guenveur Smith (Museumsdirektor), Stephen Tobolowsky (Byron). Produktion: Ink Connection, Vandertastic Films, Fracas Productions, In Between Art Film; Gregoire Gensollen. Frankreich, Deutschland, Belgien, Italien 2016. Dauer: 93 Min. D-Verleih: Rapid Eye Movies

→ In der Kunstzone der *Lokremise St. Gallen* wird unter dem Titel «Where is Rocky II? – Promotional Materials» vom 8. Juli bis 12. November der Konzeptkünstler Pierre Bismuth seinen Film analysieren, dekonstruieren und «ausstellen. Man darf gespannt sein. Selbstverständlich wird sein Kinofilm im *Kinok* gleichenorts integral zu sehen sein.

The Beguiled

Für ihr Remake von Don Siegels gleichnamigem Klassiker wurde Sofia Coppola in Cannes für die beste Regie ausgezeichnet.

Sofia Coppola

Was hat sie sich nur dabei gedacht? Das fragten sich viele Kritikerinnen und Kritiker, nachdem sie in Cannes Sofia Coppolas Remake von Don Siegels gleichnamiger Romanverfilmung gesehen hatten. Siegel hatte 1971 mit Clint Eastwood in der Hauptrolle einen (nicht unbedingt erstklassigen) Klassiker geschaffen: Eastwood spielt den im Sezessionskrieg am Bein schwer verwundeten Unionssoldaten, der von der Pilze suchenden 12-jährigen Amy aufgesammelt und in die nahe gelegene Mädchenschule mitgenommen wird. Wer da wen pflückt, bleibt in Siegels Film von Anfang an offen. Im Internat versucht Miss Martha Farnsworth, trotz des rundherum wütenden Kriegs den jungen Frauen Anstand und Bildung einzutrichtern. Das einzige männliche Wesen auf dem grosszügigen Südstaatenanwesen ist Amys Schildkröte. Aus christlicher Nächstenliebe will Miss Martha den Soldaten gesund pflegen, bevor sie ihn an die Konföderierten ausliefert. Schon durch seine reine Präsenz, aber erst recht durch schamloses Ausnutzen der Situation bringt der verdammt gut aussehende John McBurney bei allen Bewohnerinnen nicht nur Barmherzigkeit, sondern vor allem brachliegendes sexuelles Begehren an die Oberfläche.

Coppola macht weniger und damit aber auch mehr, denn sie überlässt vieles der Phantasie der Zuschauer. Sie reduziert an allen Ecken und Enden und schafft damit ein sinnliches und in sich geschlossenes Universum für das sich langsam warmlaufende Drama. In der neuen Fassung wirkt die Schule durch das Objektiv von *Philippe Le Sourd* wie ein Paradies. Ein Garten Eden, in dem die Frauen sich selbst versorgen. Vom Krieg gelangen nur Kanonendonner und Rauchschwaden hierher. Nur selten schauen Soldaten vorbei, um zurückhaltend nach dem Rechten zu sehen. Bis dieser attraktive irische Söldner erotisches Verlangen entfacht und die Sünde ins Paradies bringt. Im Gegensatz zu Eastwood, der sich in den ersten Minuten als skrupellos zeigt, bleibt *Colin Farrell* lange undurchsichtig, höflich zurückhaltend und charmant, denn er weiss, dass er vom Wohlwollen der Südstaatlerinnen abhängig ist.

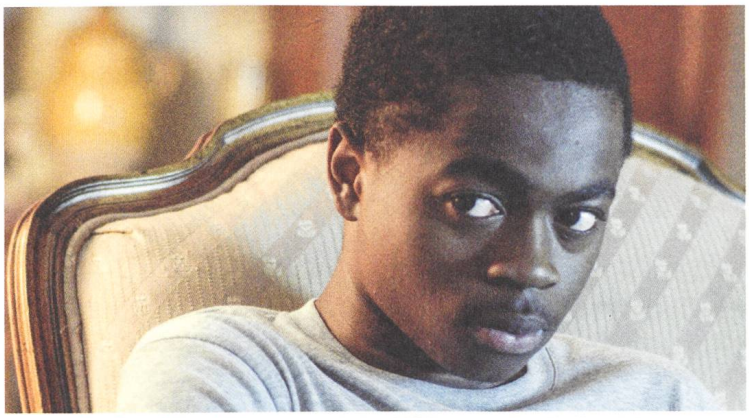
Bei Coppola wirken die jungen Damen weniger voller unterdrückter Erotik als eher etwas gelangweilt. Etwas allzu offensichtlich hängen *Elle Fanning* als pubertierender Alicia zum Zeichen ihrer Wildheit zwei Strähnen ins Gesicht. Sie wittert die Möglichkeit, endlich einen Mann in ihr Bett zu kriegen, und benimmt sich alles andere als diskret. Im Gegensatz dazu sehnt sich die nicht mehr ganz so junge Lehrerin Edwina eher nach einem Prinzen, der sie aus dem goldenen Käfig befreit. *Kirsten Dunst* lässt uns ob der Naivität der Unerfahrenen in jeder Szene erschaudern. Aber auch die von *Nicole Kidman* kontrolliert und kontrollierend gespielte Miss Martha geniesst die Gesellschaft eines Mannes. Wenn sie etwa am Anfang beinah zitternd mit einem Waschlappen über den nackten Oberkörper des Verletzten fährt. McBurney weiss auf der Klaviatur der unterschiedlichen Gefühle und Bedürfnisse zu spielen.

Es ist ein besonderes Vergnügen, zuzuschauen, wie sich die Damen herausputzen und sich gegenseitig in Verführungskünsten überbieten. Beim mit Kerzen erleuchteten Festmahl will Alicia vom Gast wissen, ob er denn ihren Apfelkuchen möge. Das tut er, und nicht nur das. Es folgt, wie könnte es anders sein, ein Fehltritt des Korporals, den Miss Martha unter medizinischen Vorwänden mit einer Beinamputation ahndet. Coppola beschränkt sich auch hier und lässt das Unappetitliche ausserhalb des Bildes. Mit der Amputation wechselt der bis dahin immer noch humorvolle Ton auf der Zielgeraden ins Thrillerfach. Der rasende McBurney sinnt auf Rache. Wie ein listiger Wolf in blauer Uniform ist er in das Haus der sieben Schönheiten eingedrungen, und unser Märchenwissen sagt uns, dass ihm das nicht gut bekommen wird.

Um ihre weiblichen Hauptfiguren in ihrer Integrität nicht zu kompromittieren, hat Coppola insbesondere auf moralisch heikle Aspekte verzichtet: auf Miss Marthas inzestuöses Verhältnis zu ihrem verstorbenen Bruder oder auf die Sklavenhaltung. Auch zeigt sie ihre Sehnsüchte und erotischen Träume nicht explizit, verzichtet auf die Vermittlung von inneren Welten mittels Voice-over oder Flashback. Damit verzichtet sie auf die hysterische Darstellung weiblicher Hysterie und zeigt, wie die rächende Kastrationslust auf die Frauengemeinschaft (wiederver)einigend wirkt. Damit gelingt ihr eine feministische Variante zu Siegels Original. Tereza Fischer

→ Regie, Buch: Sofia Coppola, nach Thomas Cullinans Roman; Kamera: Philippe Le Sourd; Schnitt: Sarah Flack. Darsteller (Rolle): Nicole Kidman (Martha Farnsworth), Elle Fanning (Alicia), Kirsten Dunst (Edwina Dabney), Colin Farrell (John McBurney). Produktion: American Zoetrope. USA 2017. Dauer: 94 Min. CH-Verleih: UPI

The Beguiled Regie: Sofia Coppola, mit Nicole Kidman als Martha Farnsworth



The Transfiguration Regie: Michael O'Shea, mit Eric Ruffin als Milo

The Transfiguration Regie: Michael O'Shea, mit Chloe Levine als Sophie

The Transfiguration

Der 14-jährige Milo weiss alles über Vampire, hauptsächlich aus Filmen. Und er glaubt, selbst einer zu sein. The Transfiguration ist sowohl präzise soziale Studie als auch Horrorfilm, Bestandsaufnahme als auch Vision.

Michael O'Shea

Aus einer Kabine auf der Herrentoilette kommen seltsame Schlürfgeräusche, die bald auch einem Herrn am Pissoir auffallen. Der nähert sich der Tür, wirft einen Blick unter dem Türspalt durch und ist mehr oder weniger beruhigt: Die Anordnung der Schuhe auf dem Boden könnte auf eine sexuelle Interaktion hindeuten. Der Schnitt ins Innere der Kabine enthüllt eine ungleich bizarrere Szenerie: Milo, ein schwarzer Jugendlicher, hat sich über einen weissen Anzugsträger gebeugt, der leblos auf der Toilette sitzt, und saugt ihm das Blut aus dem Hals.

Milo, vierzehn Jahre alt, wohnt mit seinem älteren Bruder in einem Plattenbau einer armen und düsteren Gegend von New York. Durch eine Unterhaltung mit einer Sozialarbeiterin erfahren wir, dass Milo früher Tiere getötet habe, aber nun schon länger nicht rückfällig geworden sei. Klar: Mittlerweile hält er sich an Menschen. Denn Milo ist ein Vampir. Oder glaubt, dass er einer sei. Oder will einer werden. In einem Notizbuch sammelt er alle möglichen Informationen, die er über Vampire nur auftreiben kann, in Büchern – und vor allem in Filmen.

Milo sammelt ausserdem kleine Andenken an seine Opfer und versteckt sie hinter einem Stapel von VHS-Kassetten – von Vampirfilmen. Auf seinem Laptop schaut er alte Vampirklassiker und auf Youtube Videos, in denen Tiere geschlachtet werden. Er zeigt sie Sophie, die er erst kennengelernt hat, so wie man sich heute gegenseitig Youtube-Videos zeigt: Wie andere sich Musikclips aus längst vergangenen Zeiten vorführen, um in Erinnerungen an längst abgelegte Geschmäcker zu schwelgen, demonstriert Milo, dass er die Tiere längst für Menschen aufgegeben hat. So läuft der Bildungsprozess, der aus Milo einen Vampir machen soll, vor allem über Filme. Denn The Transfiguration wird durchzogen von der Frage, was ein «realistischer» Vampir ist – und für diese Frage, die für Milo essenziell ist, hat er keine andere Richtschnur als das Kino. Sophie empfiehlt ihm die Twilight-Saga, aber Milo hat andere Präferenzen: Nosferatu von Murnau natürlich und Shadow of the Vampire von 1994, ein Film von E. Elias Merhige, in dem John Malkovich Murnau bei den Dreharbeiten zu Nosferatu spielt. Ein «realistischer» Film, in so weit er sich auf ein reales historisches Ereignis bezieht. Ein weiterer Lieblingsfilm: Near Dark von Kathryn Bigelow, die schon immer grossen Geschmack an der maximalen sensorischen Immersion des Zuschauers hatte.

Die Figur des Vampirs hat also, auf den ersten Blick, eine doppelte Funktion. Er ist einerseits ein Filmvampir, eine Figur des Kinos. Und gleichzeitig ist er eine reale Figur, eine Metapher, um Horror und Elend in Milos Leben zu beschreiben, einen schwarzen, armen, einsamen Einzelgänger, dem die anderen gewaltsam das Leben aussaugen. So etwa die Gang aus Kleinkriminellen in seinem Viertel, die ihn als Freak malträtiert und vor seinen Augen einen Vorstadtjugendlichen tötet. Oder seine Mutter, die am Ursprung seiner Obsession mit Blut steht: In einem Flashback sieht man Milo, wie er sie mit aufgeschnittenen Pulsadern in ihrem Bett auffindet. Der Vampir ist eine Reaktion auf reale, erlittene, erfahrene Gewalt, eine soziale Metapher, ein Verweis auf konkrete Umstände.

Der Filmvampir und der «wirkliche» Vampir unterscheiden sich aber nur auf den ersten Blick. Tatsächlich sind sie untrennbar miteinander verwoben. Wenn Milo sich immer wieder Filme im Kino oder auf dem Bildschirm seines Laptops anschaut, stellt man schnell fest, dass er mit ihnen nicht viel anfangen kann – man könnte behaupten, dass er kein besonders guter Filmliebhaber ist, wenn er die Filme nur nach dem einzigen, abstrakten und vagen Kriterium des «Realismus» beurteilt. Aber es geht hier eben nicht darum, Filme zu kritisieren, sondern darum, in ihrem «realistischen» Potenzial jene Kräfte aufzuspüren, die der wirklichen Veränderung des eigenen Körpers dienlich sein können. Denn Vampire gibt es nur im Kino, somit ist dieses der einzige Gradmesser fürs Vampirische und seine Realität. Das heisst aber auch, dass das Kino nicht nur eine Wirklichkeit repräsentiert, sondern selbst auch eine Wirklichkeit ist. Und diese transformieren kann.

Die «Transfiguration» des Titels hat demnach mindestens zwei Bedeutungen. Einerseits meint sie die psychotische Veränderung eines Jungen, der zu viele Vampirfilme gesehen hat und dessen Glaube, ein Vampir zu sein, eine Reaktion auf die harte Realität um ihn herum ist. Dieser Vorgang wird von der Kamera aufgezeichnet. Die andere Umgestaltung ist aber jene, die durch die Kamera selbst vollzogen wird: die Verwandlung Milos in einen Vampir. Die Kamera ist hier wie das Beobachtungsinstrument in einer wissenschaftlichen

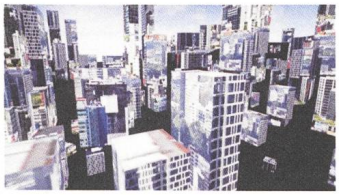
Anzeige

expand the experience

FILMEXPLORER

Der klingende Amateurfilm
Reviews DE

Ellen Fellmann | Extended Compositions
Reviews Interviews EN DE



Marc Lee
Reviews EN

Omer Fast | Continuity
Interviews EN

Borderland Blues
Reviews DE

The Borneo Case
Tips EN

I Am Not Your Negro
Reviews EN

How much of this is fiction?
Reviews EN

WWW.FILMEXPLORER.CH

Anzeige

Anzeige

Versuchsanordnung, das gleichsam ins Experiment eingreift, es beeinflusst – oft erinnert die Kamera an ein Mikroskop, mit dem O'Shea die Räume seziert, indem er sie verengt und die Schärfe auf nur einen bestimmten Teil der Einstellung richtet.

An The Transfiguration lässt sich daher eine Frage festmachen, die für zukünftige Auseinandersetzungen im amerikanischen Black Cinema und in der Darstellung von Schwarzen von immer grösserer Bedeutung werden dürfte: Darstellen oder transformieren? Bisher erfüllt das Kino noch seine Pflicht als «Kunst der Gegenwart», es versucht, die Dinge zu zeigen, wie sie sind: Raoul Pecks I Am Not Your Negro und Jordan Peeles Get Out (auch schon ein Horrorfilm), aber auch Jeremy S. Levines For Akheem oder Amman Abassis Dayveon, die auf der diesjährigen Berlinale in Nebenreihen liefen, stellen schwarze Körper in ihrer gegenwärtigen sozialen und rassistischen Einbettung dar. Das Kino zeigt die Dinge, wie sie sind, und saugt eine Realität aus, die ihrerseits das Letzte aus den Körpern der Figuren saugt. Barry Jenkins' Oscar-Gewinner Moonlight hat da zumindest das reale und symbolische Gewicht eines solchen Körpers bemerkbar gemacht, der immer wieder auf seine schwerwiegende Rolle als Schwarzer (und Schwuler) reduziert wird. Woran deutlich wurde, dass das Kino nicht nur die Dinge zeigen kann, wie sie sind, sondern auch, wie sie sein sollten. Es kann die Körper nicht nur beobachten, sondern auch verwandeln.

Bis zum Schluss gehen bei O'Shea die beobachtbare Realität und ihre Transformation Hand in Hand. Milo befindet sich in einem Werdensprozess, in dem er seine soziale Identität verlassen und sich einen neuen Körper, einen Vampir-Körper, einen unsterblichen Körper zulegen will. Unsterblich sein, nicht verschwinden müssen, auch wenn man pausenlos verletzt wird und andere verletzt: Das ist, nach Milo, das einzige Kriterium für einen «realistischen» Vampir. Am Ende stirbt Milo: Ein Sieg der Realität, so scheint es. Doch dann sehen wir seinen Körper bei der Autopsie. Ist das noch ein Aufzeichnen der Wirklichkeit – oder nicht schon etwas mehr? Vor dem Zuschauer werden Milos Organe freigelegt, die längst dabei waren, einem neuen Vampirkörper angepasst zu werden. Sie schienen noch nie so lebendig.

Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch: Michael O'Shea; Kamera: Sung Rae Cho; Schnitt: Kathryn J. Schubert; Ausstattung: Danica Pantic; Kostüme: Samantha Hawkins; Musik: Margaret Chardiet. Darsteller (Rolle): Eric Ruffin (Milo), Chloe Levine (Sophie), Aaron Clifton Moten (Lewis). Produktion: Transfiguration Production; Susan Leber. USA 2016. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Fai bei sogni

Das Kindheitstrauma und dessen jahrzehntelange Bewältigung verknüpfen sich mit der kollektiven Geschichte, wie hier auch Fiktion und Zeitkritik im Dialog stehen. Bellocchio kehrt damit auch zu den Hauptthemen seiner Filmografie zurück.

Marco Bellocchio

«Eyes wide shut» oder «Die Kunst des Sehens» hätten sich ebenfalls als Titel angeboten. Massimo ist neun Jahre alt, als er um die Weihnachtstage 1969 seine Mutter verliert, und er wird drei Jahrzehnte brauchen, um das Schweigen, das die Umstände ihres Todes umgibt, in einem eigentlichen Befreiungsakt zu brechen. Dass es sich hierbei um ein vom Vater und der Gesellschaft gleichermassen gehütetes «Familiengeheimnis» handelt, das erst am Ende der Handlung von einer Tante gelüftet wird, ist allenfalls von anekdotischer Bedeutung. Wichtiger als die finale Kenntnis der Fakten ist der schmerzhaft empfundene Prozess der Selbstfindung, den Massimo durchläuft; es ist die Spannung zwischen (individueller) Erinnerung und (kollektiver) Verdrängung, die Bellocchios Bildsprache Kohärenz und Kanten verleiht.

Hatte der analytisch geschärfte Blick des Regisseurs in seinem spektakulären I pugni in tasca (1965) zu paroxystischen Gefühlsexplosionen geführt, so ist der Grundton von Fai bei sogni eher *mezza voce* gehalten. In der Schlüsselszene tritt Massimos Mutter, nachdem sie ihrem Sohn in der fatalen Nacht «schöne Träume» gewünscht hat, lautlos aus dem dunklen Zimmer, und als der Junge, von einem Schrei aufgeweckt, in den Gang stürzt, sieht er seinen Vater, von zwei Männern begleitet, in einem Raum verschwinden; auch die anderen Türen des Korridors werden sich dem Kind sukzessive verschliessen.

Die anschliessende Suche nach Halt und Erklärung wird für Massimo ähnlich fruchtlos verlaufen:

die Vertreter der Kirche (dies ein Topos in Bellocchios Filmografie) sind psychologisch impotent und erklären ihm, die offiziell an einem Herzinfarkt verstorbene Mutter sei nun zu seinem Schutzengel geworden; der Vater, der jede Wärme vermissen lässt, wird sich jahrelang ins Schweigen flüchten. Auch der wissenschaftliche Unterricht, von dem sich Massimo Antworten auf seine metaphysischen Fragen verspricht, bietet keine Hilfe: Das Sonnenlicht könne nicht mit dem «Licht Gottes» gleichgestellt werden, wird ihm der Lehrer darlegen, als der Junge im Andenken an die Seele der Toten das Kirchenschiff nach der Schulstunde mittels Kerzen erleuchten will. Einzig Belphégor, die mysteriöse Phantomfigur der gleichnamigen Fernsehserie, die Massimo zusammen mit seiner Mutter mit Leidenschaft am Bildschirm zu verfolgen pflegte, wird dem Halbwaisen in seiner Einsamkeit zum imaginären Gesprächspartner und Ratgeber in Notsituationen.

Man könnte Bellocchios ziselierte Regieführung wörtlich nehmen und die in den folgenden Lebensabschnitten aufgestossenen Türen und Fenster als Versuch von Massimo verstehen, die ihm verschlossenen Zonen als Heranwachsender und Erwachsener zu erkunden. So etwa als er – mittlerweile ein angehender Journalist bei «La Stampa» – von der Redaktion aufgeboten wird, einen dekadenten Börseninvestor in dessen Privatpalast zu interviewen: Die Begegnung beginnt wie ein Initiationsritus, allerdings nimmt sie ein abruptes Ende, als die Carabinieri an der Tür klingeln und dem Anleger einen Haftbefehl vorlegen. Auch die Reportage über die Kriegswirren im ehemaligen Jugoslawien wird mit einer Desillusion enden: Nachdem Massimo ins Haus einer von einem Sniper erschossenen Mutter geschleust wird, muss er zusehen, wie sein Fotograf den unter Schock stehenden Sohn des Opfers ins Bild schiebt, um die Tatszene fotogener zu gestalten. Nur seine vom Vater geerbte Leidenschaft für den Juventus Turin, dessen Stadion den Ausblick aus dem Balkonfenster dominiert, wird sich wie ein Kanon durch sein Leben ziehen. Es braucht denn auch eine Gedenkfeier für die 1949 anlässlich eines Flugzeugabsturzes umgekommenen Mannschaftsspieler, damit es zum ersten Versuch einer Aussprache zwischen Massimo und dem Vater kommen kann.

Der Verweis auf die medialen Illusionen und Trugbilder, denen Massimo in seiner Vita begegnet, mag der literarischen Vorlage geschuldet sein (Fai bei sogni ist eine Adaption des autobiografischen Romans von Massimo Gramellini, der in Italien zum Bestseller avancierte), in inszenatorischer Hinsicht verdichtet sich der Dialog von Zeitkritik und Fiktion jedenfalls zu einer heterogenen Syntax, der Bellocchio seine grossen Filme der Jahre nach 2000 verdankt: Wie Vincere, der Mussolinis Aufstieg nachgezeichnet hatte, und Buongiorno, notte, der Aldo Moros Entführung im klaustrophobischen Huisclos vergegenwärtigte, bietet Fai bei sogni einen Rückblick auf eine Epoche, die sich in der Konfrontation von Dokument und Mise en Scène, in der Dialektik von intimem Gedächtnis und Geschichte zum persönlich gefärbten Kunstwerk verdichtet.

Es ist der Twist, den Massimo in der Eröffnungsszene mit seiner Mutter tanzt, der sich als Figur und Metapher dieser Verschränkungen ausweist. Die Szene, von Bellocchio wie ein unwiederbringliches Glücksmoment inszeniert, wird zum Ausgangspunkt einer emotionalen Reise, deren diverse Stationen ebenso an die musikalische wie an die visuelle Erinnerung appellieren: Während der von *Carlo Crivelli* supervisierte Soundtrack des Films (mit Einlagen von Cindy Lauper, Rafaella Carrà und Deep Purple) eine akustische Zeitgeschichte komponiert, werden die Fernsehbilder – von der Neujahrssendung der RAI über Murnaus Nosferatu bis zur Liveübertragung der Olympischen Spiele von München – zum Taktgeber der öffentlichen Erinnerungen. Korreliert werden die individuellen und die kollektiven Erfahrungen etwa in der Szene, in der Massimos Freundin Elisa mit ihrem Sprung ins Schwimmbecken die Performance der Münchner Athleten nachexerziert.

Das Kino als (die bessere) Psychoanalyse? Massimo lernte Elisa kennen, nachdem er während einer Panikattacke im Spital um Hilfe gerufen hatte. Am Telefon gab die Notfallärztin ihm den Ratschlag, eine Glasscheibe anzuhauchen, um den Rhythmus seines Atems wieder unter Kontrolle zu kriegen. Dass ihre Fähigkeit, dem Unsichtbaren einen sichtbaren Ausdruck zu verleihen, schliesslich zur inneren Befreiung führt, suggeriert der darauffolgende Spitalbesuch Massimos, der nach einigen Verzögerungen in eine Liebesbeziehung mündet. Später, anlässlich des Familientreffens, das vier Generationen von Elisas Verwandten auf einem Landsitz vereint, kommt es erneut zu einer Tanzszene, die, wie die Coda des Films suggeriert, Massimos Kindheitserinnerungen von ihren Lasten befreit. Es war Stendhal, der den Begriff der Kristallisation der Empfindungen prägte; in filmischer Hinsicht hat Bellocchio dem Konzept hier zu neuen, stringenten Konturen verholfen.

Patrick Straumann

→ Regie: Marco Bellocchio; Buch: Valia Santella, Edoardo Albinati, Marco Bellocchio nach dem gleichnamigen Buch von Massimo Gramellini; Kamera: Daniele Ciprì; Schnitt: Francesca Calvelli; Ausstattung: Marco Dentici; Kostüme: Daria Calvelli; Ton: Gaetano Carito; Musik: Carlo Crivelli. Darsteller (Rolle): Nicolò Cabras (Massimo als Kind), Dario Dal Pero (Massimo als Heranwachsender), Valerio Mastandrea (Massimo als Erwachsener), Guido Caprino (Vater), Barbara Ronchi (Mutter) Bérénice Bejo (Elisa). Produktion: IBC Movie, Kavac Films, Rai Cinema, Ad Vitam; Massimo Di Rocco, Attilio Moro. Italien, Frankreich 2015. Dauer: 133 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

Fai bei sogni Regie: Marco Bellocchio, mit Valerio Mastandrea

Une vie Regie: Stéphane Brizé

Une vie Regie: Stéphane Brizé, mit Judith Chemla

Une vie

Das Kino der Erzählungen von gefährdeter persönlicher Identität und Integrität ist vital: Stéphane Brizé steht da in einer Reihe mit Loach, Dardenne, Mungiu oder Farhadi.

Stéphane Brizé

Une vie – ein Leben, das einzige, das wir haben. Der Titel ist an Lakonie kaum zu überbieten mit Blick darauf, was Maupassant in seinem ersten gleichnamigen Roman von 1883 erzählt: ein Frauenleben aus dem normannischen Landadel im frühen 19. Jahrhundert. Wir sind im Lande Flauberts, Maupassants Mentor, wo es an der Kanalküste rau, über dem Land leer, in den alten Gemäuern kalt, in den Herzen sehnsüchtig und in den Köpfen rigide ist. Im Alltag herrschen Geheimnis und amouröser Verrat hinter der betulichen Fassade, und zwar – auch das macht die Geschichte klar – als Muster über Generationen hinweg. Da soll eine junge Frau sich treu bleiben können!

Jeanne Le Perthuis des Vauds, mit siebzehn der Klosterschule entronnen und von gut meinend kalkulierenden Eltern dem Leben in Gestalt eines kleinlichen und notorisch untreuen Julien de Lamare übergeben – sie kann es nicht so, wie sie es sich erträumt hat. Wohl lernt sie, aber der Preis ist hoch. Das ist zunächst tapfer und schön, dann von blindem Eigensinn und über die Jahre nur noch tragisch, wenn sich Jeanne an ihren einzig verbliebenen «Besitz», den Tunichtgut von Sohn, klammert. Mehr und mehr protokolliert das Buch, wie ein Leben sich ins Pathologische kanalisiert.

Einen zeitlich sehr weit gespannten Bogen haben wir hier, in Buch und Film ganz unterschiedlich erzählt, aber gleichermassen genau in der Beobachtung einer angekündigten Kapitulation vor der Vielfalt und dem Potenzial dessen, was ein Leben ausmachen könnte. Der Verzicht auf ein Versprechen von Glück ist grausam, und der letzte Satz von Roman und Film straft Versöhnlichkeit Lügen, wenn Jeanne sich der Obhut ihres Enkelkinds hingeben wird und ihre Dienerin bemerkt: «La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit.» *Judith Chemla* ist als Jeanne von stupender Präsenz in jedem Lebensalter. Welcher Reichtum an Facetten, der sich in die Anmut ihres Gesichts berührend einschreibt!

Stéphane Brizé kennt sich aus mit den Verrenkungen und der lenkenden Energie des Verrats, von denen er in seiner Adaption von Schnitzlers «Reigen» (Entre adultes) so stark erzählt hat, und mit dem drohenden Verrat an sich selbst, vor dem er seinen Lieblingsschauspieler Vincent Lindon in La loi du marché gerade noch hat entkommen lassen. Was macht er aus Maupassants Roman mit seiner deprimierenden Konklusion unter trübem Himmel, die nach der im Film bloss kurz signalisierten Sonnenbläue der Hochzeitsreise nach Korsika die Seelen bald besetzt hält?

Une vie ist ein Kostümfilm, der das Genre souverän unterläuft und weiss, dass man einer literarischen Vorlage nur gerecht wird, wenn man sie unzimperlich einer filmischen «Lesung» unterwirft. Was in diesem Fall heisst: Alles, was der Roman an Drama, auch an mörderischem, kinematografisch saftig offeriert, wird just nicht gezeigt. Die geradezu westernhaft spektakuläre Szene, in der ein furioser Vicomte die Liebeslaube auf Rädern mit Gattin und Julien in den Abgrund befördert – der Film lässt sie sich kurzum «entgehen». Gezeigt werden die Nachbeben. Die können wohl vor der nächtlichen Brandung heftig sein, wenn die dunkle Gestalt von Jeanne sich in die Wellen zu stürzen versucht hat und Julien ihr nachgestürmt ist. Aber wo seine zweite Untreue sich anbahnt, lässt Brizé keine verstohlenen Blicke hin- und herschiessen, wie jede 08/15-Regie verfahren würde. Zu sehen ist unverfänglich heiteres Cricket zu viert im Garten, scheinbar ohne dramaturgische Stringenz. Danach in einem Schnitt der Schock, Flash-artig der beobachtete Ehegatte hinter Stauden, wie er Jeannes beste Freundin küsst. Und dann ihre nächtlichen Tränen ins Kissen.

Zeit wird also nicht wie im Roman in ihrer linearen Entfaltung illustriert, sondern in schroffen Ellipsen rhythmisch komprimiert und dadurch erlebbar. Dabei ist die Erzählung durchsetzt von hellen Flashbacks in die anfängliche Harmonie eines Paars, dessen erotische Zuwendungen allerdings deutlich von Jeanne ausgehen. (Dies nach einer Hochzeitsnachtszene übrigens, die vom brutalen Close-up stets noch näher an zwei stumme Gesichter herangerückt war – eine Qual zuzuschauen.) Im Gegenzug wird Jeanne bald schon irritierend, weil kaum identifizierbar, als vor und zurück wippend gealterte Gestalt in Flashforwards eingeblendet. Ist der Zeitverlauf so filmisch doppelt gebrochen, erscheint er nur umso unerbittlicher ausgestellt.

Stilistisch fesselnd ist die Art, Nähe durch Distanz herzustellen, gerne mit grossen Brennweiten und privat gesprochenem Dialog, oft im Off. Die Handkamera ist durchwegs in quasidokumentarischer Beobachtungsposition, doch sucht sie nicht alert die Aktion und das Wort, sondern konzentriert sich auf

eine Situation, auf eine Reaktion, verharrt etwa zu Beginn allein auf Jeannes Gesicht, wenn das Arrangement ihrer Hochzeit durch die Eltern verhandelt wird. Wie die junge Frau da in einem bestimmten Moment nur noch die Augen niedergeschlagen verharrt, kommt dem Paradox eines stummen Schreis gleich, den ihr Une vie zugleich so schrecklich verweigert. Martin Walder

→ Regie: Stéphane Brizé; Buch: Stéphane Brizé, Florence Vignon, nach dem gleichnamigen Roman von Guy de Maupassant; Kamera: Antoine Héberlé; Schnitt: Anne Klotz; Ausstattung: Valérie Saradjian; Kostüme: Madeline Fontaine; Musik: Olivier Baumont. Darsteller (Rolle): Judith Chemla (Jeanne), Jean-Pierre Darroussin (der Baron), Yolande Moreau (die Baronin), Swann Arlaud (Julien), Nina Meurisse (Rosalie), Finnegan Oldfield (Paul), Olivier Perrier (Abbé Picot). Produktion: TS Productions; Miléna Poylo, Gilles Sacuto. Frankreich, Belgien 2016. Dauer: 119 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Sunset Song

In einer Hommage an Terence Davies zeigt das Bildrausch Filmfest Basel einen seiner besten Filme: eine lyrische Verfilmung eines schottischen Klassikers, in der sich Neues und Altes zu einer einzigartigen Erfahrung verbinden.

Terence Davies

Langsam schwebt die Kamera über ein beiges Weizenfeld, aus dem sich eine junge Frau erhebt und das Gesicht zur Sonne richtet, als wäre sie aus dem Land heraus geboren. Diese Einführung der adoleszenten Protagonistin Chris Guthrie erweckt den Eindruck, Terence Davies habe die schummrigen Innenräume seiner bisherigen Werke für Sunset Song erstmals durch helle Aussenschauplätze ersetzt. Immerhin wird das Farmerleben im Schottland des frühen 20. Jahrhunderts in *Lewis Grassic Gibbons* Roman erheblich von der Natur bestimmt, deren Grün-, Beige- und Blautöne der Kameramann *Michael McDonough* in opulenten 65-mm-Breitwandtotalen einfängt.

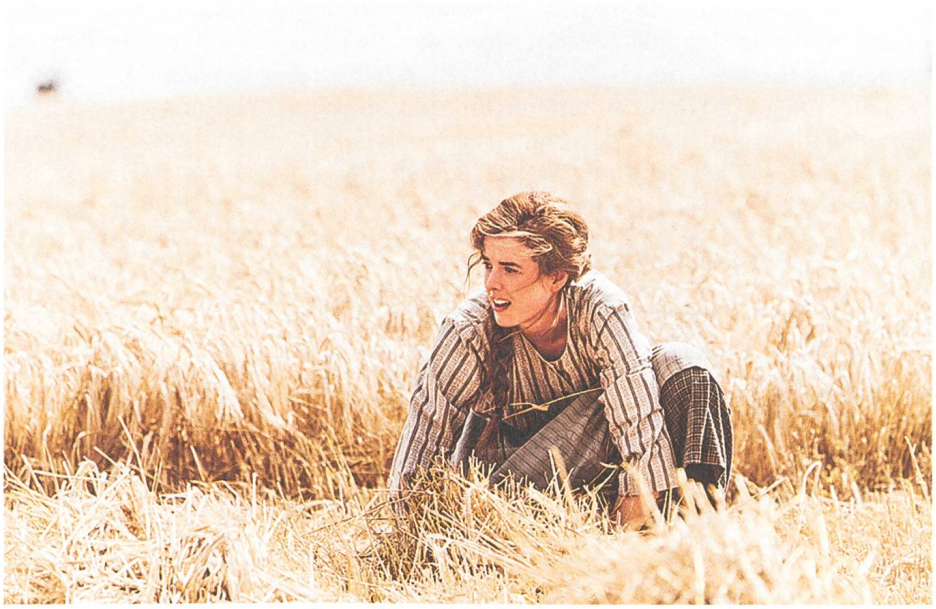
In der Erinnerung mögen die nuancierten Landschaftsbilder zwar dominieren, doch schon der erste Umschnitt in ein Schulzimmer zeigt, dass Davies dem häuslichen Kammerspiel auch in Sunset Song weitgehend treu bleibt. Obwohl die Vorzeigeschülerin Chris ursprünglich Lehrerin werden will, begnügt sich der Film mit zwei atmosphärischen Momentaufnahmen aus der Schule. Denn wie Chris aus dem Off erzählt, ist sie innerlich zerrissen zwischen ihrer Liebe zur englischen Literatur und jener zum schottischen Grund und Boden, die spätestens nach dem Umzug auf das Landgut Blawearie an Bedeutung gewinnen wird.

Als Chris aus einer Ode an Aberdeen vorliest, lernen wir ihre Eltern in einem seltenen Augenblick familiärer Harmonie kennen. Denn wie in den früheren autobiografischen Filmen des eigenwilligen Liverpoolers Davies herrscht auch im Hause Guthrie ein gewalttätiger Vater über die ständig wachsende Familie. Zwar lässt *Peter Mullan* hinter dem kernigen Befehlston des Tyrannen ab und zu eine liebevolle Seite durchscheinen, das Leiden von Chris' Mutter kann dies dennoch nicht lindern.

Lähmende Stillleben

Während Davies das Melodramatikpotenzial inhaltlicher Wendepunkte gern durch elliptische Raffung untergräbt, betont er jene lähmenden Momente, in denen sich die Familienmitglieder spannungsreich anschweigen oder reglos in den grünlich patinierten Wohnräumen zurückbleiben, deren Detailreichtum dank Digitalaufnahmen selbst bei wenig Licht zur Geltung kommt. Wenngleich die formale Strenge von Davies' Bildkompositionen in Sunset Song dank konventionellem Continuity Editing weniger stark auffällt als in Distant Voices, Still Lives (1988) oder The Long Day Closes (1992), arrangiert er die Schauspieler auch hier zu planimetrischen *tableaux vivants*, die bisweilen zu Stillleben erstarren.

So wird beispielsweise die unverhältnismässige väterliche Züchtigung von Chris' Bruder gerade dadurch unerträglich, dass die Kamera stoisch auf diesem verharrt, nachdem der Peiniger den Raum verlassen hat. Meist aber schwenkt die Kamera bei häuslicher Gewalt wie in Distant Voices, Still Lives auch in Sunset Song dezent vom Geschehen weg, wobei die Konzentration auf den Ton die Beklemmung noch steigert. Einmal verdichtet Davies die Erzählung gar, indem er die Geräusche einer ehelichen Nötigung mit den Schreien



Sunset Song Regie: Terence Davies

Agyness Deyn

Kevin Guthrie

der daraus resultierenden Geburt verschränkt, während wir mit Chris und ihrem Bruder beide Ereignisse hilflos durch die Wand hindurch mit anhören müssen.

Trotz der distanzierten Inszenierung erzeugt Davies eine grosse emotionale Nähe zu Chris, wenn sie etwa nach Avancen eines Wanderarbeiters vor dem Spiegel wortlos ihre aufkeimende Weiblichkeit zu begreifen beginnt. Ähnlich Davies' jungem Alter Ego in The Long Day Closes ist auch Chris eine klassische Beobachterfigur. Mehrmals steht sie wie Hester in The Deep Blue Sea (2011) an einem Fenster, fast nur erhellt vom Tageslicht, das von aussen auf ihre scharf geschnittenen Gesichtszüge fällt. Dabei orientiert sich Davies besonders gern an der atmosphärischen Beleuchtung von Vermeer-Gemälden. Diesmal hat er sich zudem auf Anregung seines Kameramanns die Bilder des Dänen Vilhelm Hammershøi zum Vorbild genommen, der oft einsame Frauen in durch Fenster erhellten Räumen malte.

Erinnerung und Vergänglichkeit

Ein wiederkehrendes Motiv in Davies' Werk ist das Treppenhaus, das der Regisseur immer wieder jener Treppe nachempfindet, auf der er als Kind jeweils auf die Rückkehr seiner Familie wartete. Während dieser Ort in den assoziativen früheren Filmen als Brücke zwischen den Zeiten diente, funktioniert er diesmal eher als Schwelle zu den schwer kontrollierbaren Vorgängen im oberen Stock und in der Aussenwelt. Denn im Gegensatz zu früheren Davies-Heldinnen ist Chris nicht nur von gesellschaftlicher Repression, sondern auch von Wind und Wetter abhängig. Gleichzeitig schöpft sie aus der schottischen Landschaft immer von neuem Kraft. Tatsächlich gibt die feingliedrige *Agyness Deyn* Chris ebenso bodenständig wie zerbrechlich (wobei sie für schottische Ohren offenbar zu sehr mit den lokalen Vokalfärbungen kämpft).

Nach dem Tod des Vaters sehen wir sie geradezu aufblühen. Mit ihrem einstigen Berufswunsch hat sie indes definitiv abgeschlossen. Als neue Herrin über Blawearie engagiert sie als Erstes eine erfahrene Haushälterin, wobei Davies die Zeit zwischen der Abreise der Verwandten und der Ankunft der Haushälterin in eine einzige elegante Kameradrehung packt. Solch autonome, meist von *Gast Waltzings* Filmmusik untermalte Kamerabewegungen dominieren denn auch die periodischen Montagen, zu denen Chris in der dritten Person über ihre innere Entwicklung und die Vergänglichkeit von Glücksmomenten sinniert.

Strukturierender Gesang

Waren Davies' autobiografisch geprägte Figuren oft nur bei Kinobesuchen glücklich, erfährt Chris die lang erträumte Wertschätzung und Zärtlichkeit ausgerechnet in der Ehe mit dem Farmersburschen Ewan, den sie um fast einen Kopf überragt. Ganz im Stil der Hollywoodfilme aus Davies' Kindheit, wo gemeinsames Singen selbst in Kriegsfilmen üblich war, übernimmt in Sunset Song das tradtionelle Liedgut eine ähnlich zentrale Funktion wie die unzähligen Showtunes in The Long Day Closes. Insbesondere die Ballade «Floo'ers o' the Forest», die schon in Gibbons Roman vorkommt und von einer historischen Niederlage der schottischen Armee erzählt, wird zum Leitmotiv von Chris' und Ewans Beziehung.

Wie exakt Davies die Musikszenen von vornherein plant, zeigt die Hochzeitsszene, bei der die ganze Gesellschaft in Chris' A-cappella-Gesang von «Floo'ers o' the Forest» einstimmt, bis diese nach einer langsamen Überblendung im unterdessen wieder leeren Raum die letzten Phrasen allein für Ewan singt. Mit dem gleichzeitigen Dehnen und Raffen der Zeit vermittelt Davies prägende Ereignisse gern als eine Art Zustand, zu dem die einzelnen Handlungen in der Erinnerung verschwimmen. In ähnlicher Weise zeigt er einen an sich ereignislosen sonntäglichen Marsch in die Kirche so ausführlich, dass der vom Glasgow Orpheus Choir gesungene Choral «All in the April Evening» ganz in den Vordergrund rückt.

Schliesslich leitet dieser Kirchgang noch einmal eine neue Phase in Chris' Leben ein. Als Folge einer puritanisch-propagandistischen Predigt vergiftet nämlich der bereits vorher diskutierte, bis dahin jedoch weit entfernte Grosse Krieg das Glück der Kleinfamilie und prüft Chris' Durchhaltefähigkeit und ihren Willen zur Vergebung in ungeahntem Mass. So erzählt dieser einfühlsame, in seiner Linearität gleichwohl konventionellste Film von Terence Davies auch vom Ende einer Epoche. Letztlich bleibt Chris nur das Land, das alle Veränderungen überdauert und als dessen Teil sie sich zunehmend selbst versteht.

Oswald Iten

→ Regie: Terence Davies; Buch: Terence Davies, nach dem gleichnamigen Roman von Lewis Grassic Gibbon; Kamera: Michael McDonough; Schnitt: David Charap; Ausstattung: Andy Harris; Kostüme: Uli Simon; Musik: Gast Waltzing. Darsteller (Rolle): Agyness Deyn (Chris Guthrie), Peter Mullan (John Guthrie), Mark Bonnar (Reverend Gibbon), Kevin Guthrie (Ewan Tavendale). Produktion: Hurricane Films, Iris Productions, SellOutPictures. Grossbritannien 2015. Dauer: 135 Min.

→ Sunset Song ist am 25. Juni, 14 Uhr, im Rahmen des Festivals Bildrausch Basel (21. bis 25. Juni) zu sehen, das Terence Davies unter dem Titel «Past and Passion» eine schöne Retrospektive ausrichtet, die von seinen autobiografisch geprägten frühen Filmen The Terence Davies Trilogy und Distant Voices, Still Lives über die kongeniale Literaturadaption The House of Mirth und der Hommage an seine Geburtsstadt Liverpool Of Time and the City bis zum wunderbaren Emily-Dickinson-Porträt A Qiet Passion reicht, das im Rahmen des Wettbewerbs Cutting Edge gezeigt wird. Terence Davies wird in Basel anwesend sein.

→ Videoessay auf www.filmbulletin.ch

In Personal Shopper spukt es auf allen Kanälen. Die Geister kommunizieren per SMS, suchen sich aber auch traditionellere Kanäle wie Wasserhähne. Über die unheimliche Invasion des Privaten.

Den Kanal wechseln

Selbst die beste Technik ist vor gespenstischen Mucken nicht gefeit. Im Gegenteil. Das Übersinnliche sucht sich zu seiner Übertragung zielsicher immer die neusten Kanäle. So heisst es in Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht «Doppeltgänger» über beängstigende Erscheinungen im nächtlichen Zimmer:

> *... es begann zu schwimmen*
> *Wie Bilder von Daguerre die Deck' entlang,*
> *Es wisperte wie jugendliche Stimmen,*
> *Wie halbvergessner, ungewisser Sang*

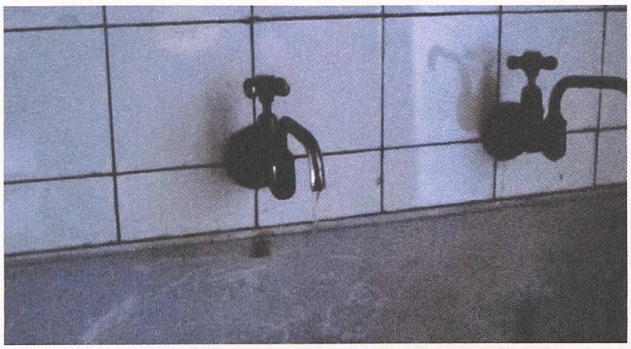
Albträume sind im Zeitalter entstehender Fototechnik auch nicht mehr das, was sie einst waren: Der Droste und ihren Zeitgenossen erscheinen um 1840 die alten Gespenster wie frisch erfundene Daguerreotypien. Und umgekehrt wird man die Fotografie alsbald dazu benutzen, bei Séancen den Auftritt fremder Mächte aufzuzeichnen – okkulte Strahlen und hervortretendes Ektoplasma werden erst sichtbar, indem man sie auf Platte bannt. Die neuen Medien garantieren so den Siegeszug des Übernatürlichen. Das wird am Ende des 19. Jahrhunderts Bram Stokers «Dracula» wie kein anderer Text vorführen. Hier gehen nicht nur die Vampire um, sondern mit ihnen auch die Übertragungstechniken: Tagebuch und Phonograph, Telegramm und Zeitungsausschnitt – all das treibt in Stokers Roman sein Unwesen. Dass Friedrich Wilhelm Murnau mit seinem Nosferatu ein Vierteljahrhundert später diesen vampirischen Medienreigen noch um die Kinematografie erweitern wird, erscheint nur als logische und bereits in Stokers Buch angelegte Fortsetzung. Die Witwe des Autors war da allerdings anderer Meinung und versuchte, Murnaus Film wegen Urheberrechtsverletzung vernichten zu lassen. Den über Twilight und True Blood bis heute anhaltenden Siegeszug der Vampire in Film und Fernsehen hat sie damit nicht aufhalten können. Dass Dracula sich aus den neuen Medien nicht wird aussperren lassen, hätte sie eigentlich schon nach der Romanlektüre wissen müssen.

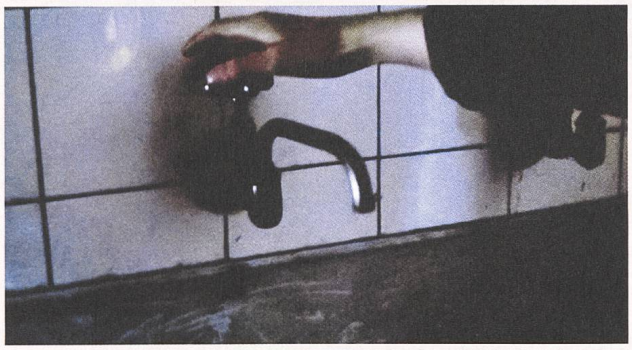
Avancierte Technik taugt nicht zur Austreibung des Unheimlichen, sondern sorgt vielmehr für dessen nur noch schnellere Verbreitung. Darum ruft auch das Monster in H. P. Lovecrafts Erzählung «The Thing on the Doorstep» seine Opfer per Telefon an. In Steven Spielbergs Poltergeist kommt das Böse aus dem Fernseher und in James Wans Insidious immerhin übers Babyfon.

In Olivier Assayas' Personal Shopper schliesslich benutzen die Gespenster WhatsApp und SMS. Das ist sehr viel unheimlicher, als es sich anhört. Auf dem Smartphone von Maureen Cartwright, die für eine Berühmtheit Einkäufe erledigt, trudeln Nachrichten mit unbekanntem Absender ein. «R U alive or dead?», tippt sie in zeitgenössischem Texting-Telegrammstil fragend zurück und schaltet ihr Gerät dann sogleich in den Flugmodus, weil sie die Antwort fürchtet. Es muss ihr toter Bruder Lewis sein, der ihre geheime Nummer kennt, ist sich Maureen sicher, sollte aber eigentlich wissen, dass kein Flugmodus gegen derartige Meldungen schützt. Das geblockte Gespenst schaltet ganz einfach auf den nächsten Kanal um.

Es ist gewiss kein Zufall, dass die geplagte Maureen von niemand anderem als *Kristen Stewart* gespielt wird, bei deren Anblick wir immer noch an die Vampirsaga Twilight denken müssen, mit der sie berühmt geworden ist. Auf ihrem iPhone empfängt sie nicht nur Nachrichten aus dem Jenseits, sondern schaut sich auch Dokumentarfilme über Geisterbilder von Daguerre und spiritistische Fotografen an. Bedenken wir auch, dass Maureen und ihr Bruder Zwillinge waren, sind wir endgültig wieder bei Droste-Hülshoff und ihren fotografischen «Doppeltgängern» angekommen. In Personal Shopper spukt es nicht nur auf allen Kanälen, sondern auch im vollen Wissen um deren lange Tradition als Gespenstermedien.

Die vielleicht prägnanteste unheimliche Erscheinung in Assayas' Film tut sich indes über ein Medium kund, das so alltäglich ist, dass wir es schon gar nicht als Medium erkennen: die Wasserleitung. Allein im dunklen Haus des toten Bruders hört es Maureen eines Nachts plötzlich plätschern. In der Küche steht der Wasserhahn offen. Als sie ihn zudreht, hört man, wie das Wasser im ersten Stock in die Badewanne strudelt. «Ich brauche mehr von dir», sagt die Schwester zu jenem unsichtbaren Geist, der am Hahn gedreht haben muss. Dabei ist eine offene Leitung doch eigentlich schon ziemlich viel. Zu viel. Sanitäre Installationen erscheinen denn auch nur denjenigen, die nicht lange genug über





deren Implikationen nachgedacht haben, als unproblematisch. Wenn man es hingegen genau betrachtet, sind die sich hinter Verputz versteckenden, dann aber über Löcher in der Wand hervortretenden Leitungen eigentlich Erscheinungen des Unheimlichen par excellence. Nicht zuletzt deswegen, weil sie die saubere Trennung zwischen hier und dort laufend durcheinanderbringen. Durch den Wasserhahn ergiesst sich das Aussen ins Innere, und durch den Abfluss strömt das Innere nach Aussen. «Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich», heisst es bei Freud. So wie bei Annette von Droste-Hülshoff alles zu schwimmen beginnt, macht es auch hier Angst, wenn die Gegensätze zusammenfliessen. Jede mit sanitärer Standardeinrichtung versehene Wohnung erweist sich bereits als unheimliches topologisches Gebilde im Stil einer Klein'schen Flasche, deren irritierende Eigenschaft es ist, dass, wenn man Wasser aus dieser Flasche ausgiesst, man damit nur wieder Wasser in sie hineinfliessen lässt. So bringen die kommunizierenden Röhren der Wasserleitung widersprüchliche Zustände und Orte in Kontakt: festes Rohr und flüssiger Strahl, Fülle und Leere, Intimität und Aussenwelt. Wahrscheinlich gehört deshalb der tropfende Wasserhahn zum Standardrepertoire des Angstkinos: Weil hier stetig etwas fliesst, was hätte verdrängt bleiben müssen. Man schaue sich nur etwa die Wasserhähne in Dario Argentos Profondo Rosso an, in dem sich Körperflüssigkeiten plötzlich als Leitungswasser und Badewannen als Mordwerkzeuge entpuppen. Ziemlich sicher hat sich Assayas auch davon inspirieren lassen – so wie sein ganzer Film eine Hommage an Argento ist. Doch man braucht solche Vorbilder gar nicht zu kennen, um sich von der Angst anstecken zu lassen, die in Personal Shopper aus der Leitung dringt. Der Wasserhahn, wird einem wieder bewusst, zählt zu jenen Schwellen, von deren Regulierung unser ganzes Sicherheitsgefühl abhängt. Fenster und Türen müssen sich schliessen lassen, wenn Gefahr droht. Dass jedoch auch bei verriegelter Haustür die tropfende Wasserleitung immer noch offen steht, ist darum umso unangenehmer.

Über die für uns so lebenswichtige Regulierung von Schwellen schreibt Vilém Flusser: «Raumgestalter sind dazu da, den Verkehr zwischen privat und öffentlich zu regeln. Zu diesem Zweck eben entwerfen sie Mauern, Fenster und Türen, und Strassen, Plätze und Tore.» Um dann anzufügen: «Die Trennung zwischen privat und publik wird immer weniger sinnvoll, wenn die sogenannten Politiker durch Kabel hindurch in die Küche uneingeladen auftauchen können. Das zwingt die künftigen Raumgestalter [...] nicht mehr über Dinge wie Mauern, Fenster und Türen, und auch nicht über Strassen, Plätze und Tore, sondern eher über Dinge wie Kabel, Netze und Information nachzudenken.» Man muss indes gar nicht erst bis zu den Mitteln der Telekommunikation gehen, bis zu den Kabeln und Netzen, um zu begreifen, dass im scheinbar intimen Raum plötzlich uneingeladene Gespenster auftauchen können. Vor Fotografie, Film, Telefon, TV und Mobilfunk sind die Geister schon in anderen Kanälen geschwommen. Durch jeden Wasserhahn kommt bereits eine Bedrohung, und am Abfluss des Waschbeckens steht jedes Heim dem Unheimlichen offen.

Johannes Binotto

→ Personal Shopper (F 2016) 00:32:35–00:34:29

Regie, Buch: Olivier Assayas; Kamera: Yorick Le Saux; Schnitt: Marion Monnier; Musik: Buxton Orr; Darsteller: Kristen Stewart, Lars Eidinger, Sigrid Bouaziz; CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

Cannes es sein: dass 2017 Frauen hauptsächlich dazu da sind, den roten Teppich zu dekorieren? Trotz Bemühungen wie der Initiative Women in Motion, die am Rande des Festivals Gespräche organisierte.

The Beguiled Regie: Sofia Coppola, mit Nicole Kidman

Cannes 2017

Es gab viel zu reden an dieser 70. und festlichen Ausgabe des Filmfestivals von Cannes. Nicht so sehr über die Filme selbst, unter denen sich keine herausragenden Werke fanden, als vielmehr über die Entwicklung der gesamten Filmproduktion. Im Bereich der Produktion und der Vertriebskanäle muss man sich an grosse Umwälzungen sehr schnell gewöhnen. Auf der anderen Seite verändert sich seit Jahrzehnten das ungleiche Verhältnis von Männern und Frauen im Regiefach viel zu langsam. Das Thema war bereits in den letzten Jahren virulent, was zeigt, wie schwierig es ist, in diesem Bereich etwas zu ändern. In Cannes könnte es am Festivalleiter Thierry Frémaux liegen.

Streaming gewinnt an Macht

Gleich zwei der diesjährigen Wettbewerbsbeiträge liefen unter der Flagge des Streaminggiganten Netflix, der Filme in erster Linie für die eigene Plattform produziert und nicht für die Kinoleinwand. Auf die Forderung der französischen Filmindustrie, Okja von *Bong Joon-ho* und The Meyerowitz Stories von *Noah Baumbach* sollten erst nach 36 Monaten nach dem Kinostart auf einer Streamingplattform laufen – zum Schutz der Kinokultur –, ging Netflix natürlich nicht ein. So ernteten die Filme gleich zu Anfang, als das Netflix-Logo auf der Leinwand im Palais erschien, laute Buhrufe. Den vielen Cinephilen im Publikum liegt offensichtlich immer noch viel an der Einzigartigkeit der Kinoerfahrung.

Auf die Frage, ob sie diese Kontroverse beunruhige, meinte *Tilda Swinton*, Darstellerin und Produzentin von Okja, eher gelassen, sie seien nicht nach Cannes gekommen, um einen Preis zu gewinnen, sondern um den Film vorzustellen. Zudem würden die meisten der in Cannes gezeigten Filme nie den Weg in die Kinosäle finden. Die Produktion und die Verwertung von Filmen ändern sich, und längst sehen auch nicht mehr alle Cinephilen Filme im Kino. Hauptsache, man hat überhaupt die Möglichkeit, einen Film zu sehen, könnte man argumentieren. Dennoch ist nicht abzustreiten, dass Okja, wie jeder andere Film auch, auf der grossen Leinwand an Wirkungskraft gewinnt. So stehen sich also Argumente für Verbreitung und für qualitativ höheres Filmerlebnis gegenüber.

In Hinsicht auf die Produktionsbedingungen gilt es auch zu bedenken, dass Netflix Bong Joon-ho für sein unterhaltsames, rasantes Öko-Aktivisten-Abenteuer um ein Fantasy-Riesenflusspferdschwein und ein kleines koreanisches Mädchen ein stattliches Budget und freie Hand gegeben hat. Eine Luxussituation für jeden Filmemacher.

Hikari Regie: Naomie Kawase, mit Ayame Misaki

Die Königinnen von Cannes

Ein weiterer Auftakt hat vereinzelt für Empörung gesorgt und hätte durchaus noch mehr Entrüstung verdient: Der Trailer des Festivals selbst macht unfreiwillig auf die eklatante Untervertretung von Filmemacherinnen in Cannes aufmerksam. Zum Jubiläum erscheinen im kurzen Festival-Intro rote Treppenstufen, die in den nächtlichen Himmel führen, und auf jeder Stufe stand jeweils ein Name eines berühmten Regisseurs. Auf diesen zwanzig Stufen, die jeden Tag mit neuen Namen versehen waren, war jeweils kein oder höchstens ein Name einer Regisseurin zu finden. Ein Verhältnis von 1:20 also.

Im Jahr 2017 und in der 70. Ausgabe sind es im Wettbewerb immer noch nur drei Filme, die von Frauen realisiert wurden. *Jane Campion* ist bis heute die einzige Frau, die die Goldene Palme gewonnen hat: Das war 1993 für The Piano. Campion stellte dieses Jahr die Fortsetzung ihrer Miniserie Top of the Lake vor und wurde bei den Jubiläumsfeierlichkeiten besonders geehrt. Gerade weil sie als einzige Frau im Männerclub auf der grössten Bühne fürs Kino stand. Campion war über diese Ehre wenig erfreut: Es sei ein tragischer Grund für Applaus.

Immerhin wurde *Sofia Coppola* als zweite Frau überhaupt mit der Auszeichnung für die beste Regie gewürdigt. Ihr The Beguiled (siehe S. 33) ist eine feministische Revision des gleichnamigen Klassikers von Don Siegel. Daneben steuerte *Naomi Kawase* mit Hikari (Radiance) eine sinnliche und poetische Kontemplation über das Sehen bei, und *Lynne Ramsay* stellte in ihrem Thriller You Were Never Really Here einen abgewrackten Antihelden ins Zentrum. *Joaquin Phoenix* gewann für die Darstellung dieser psychisch schwer angeschlagenen Figur den Preis für den besten Schauspieler.

Etwas besser stellte sich die Situation in den Nebensektionen dar. Der Frauenanteil in der «Quinzaine des réalisateurs» lag mit 35 Prozent noch höher als letztes Jahr. Dennoch, so war es *Nicole Kidman* nicht müde zu betonen, hat sich in all den Jahren wenig verändert. Mit gleich vier Produktionen hat die Australierin nicht nur dank ihrer Körpergrösse alle in Cannes überragt. Sie steht im Zenit ihrer Karriere und kann sich aussuchen, mit wem sie arbeiten will. Zwei der vier Filme wurden denn auch von Frauen realisiert: Jane Campion und Sofia Coppola. Sie wolle auch weiterhin Frauen unterstützen und alle 18 Monate unter weiblicher Regie arbeiten, gab sie bei der Pressekonferenz bekannt.

Nicht nur eine Frage der Zahlen

In der paritätisch zusammengesetzten Hauptjury unter dem Präsidium von Pedro Almodóvar bewertete neben Maren Ade, Agnès Jaoui und Fan Bingbing *Jessica Chastain* die Filme. Sie zeigte sich bei der Abschlusspressekonferenz erschüttert: nicht über das zahlenmässige Missverhältnis, sondern über die Darstellung von Frauen. Es sei verstörend, wie eindimensional Frauenfiguren in den Wettbewerbsbeiträgen gezeichnet seien, die zudem darauf beschränkt seien, auf Männer zu reagieren. Es brauche mehr alltägliche, authentische Frauenfiguren.

In der Tat: Die grosse Ausnahme im Wettbewerb war der Frauenfilm The Beguiled von Coppola. In *Ruben Östlunds* The Square, The Killing of a Sacred Deer von *Yorgos Lanthimos* und *Andrej Swiagintzews* Neljubow (Loveless) sind alle Figuren ohnehin eher typisiert, obwohl die Filme auf anderen Ebenen sehr wohl überzeugen. In der Satire Okja spielt Tilda Swinton wie so oft eine überzeichnete Bösewichtin. Andere Filme stellen Frauenfiguren weit an den Rand. Den Höhepunkt der Instrumentalisierung bot *Hong San-soos* Geu-hu (Le jour d'après), in dem drei Frauen um den Mann im Zentrum der Erzählung buhlen.

Was Chastain nicht erwähnt hat und was die Frauenfiguren auf jeden Fall authentischer machen würde, sind neben der psychologischen Tiefe auch Falten und Fettpölsterchen. Das ist allerdings etwas, das allen Damen auf dem roten Teppich schlicht «fehlt». Auch bei Coppola sehen alle Schauspielerinnen makellos aus, allen voran die fast fünfzigjährige Kidman. Wer sich diesen Mechanismen nicht mehr stellen mag, wechselt hinter die Kamera. In diesem Jahr präsentierten die Schauspielerinnen *Vanessa Redgrave*, *Robin Wright* und *Kristen Stewart* ihre Erstlingsfilme. Im besten Fall erschaffen diese Frauen authentische Frauenfiguren – sofern sie die Finanzierung dafür erhalten.

Der Filmwelt und dem Festival von Cannes ist zu wünschen, dass der Festivaldirektor Thierry Frémaux durch eine visionäre Frau ersetzt wird.

Tereza Fischer

Okja Regie: Bong Joon-ho, mit Tilda Swinton und Ahn Seou-hyun

In The Girlfriend Experience können einsame Banker eine Freundin mieten. Als Folge des Immergleichen angelegt, stellt die Serie die Sinnleere der in ihr dargestellten Welt bloss.

Selfiesex

Wie gebannt steht Christine Reade vor dem Fernsehbildschirm, der sie beim Masturbieren im Schlafzimmer zeigt. Einem vagen paranoiden Impuls folgend, hat sie zuvor ihre gesamte Wohnung mit 24/7-Webcams ausstatten lassen, aber sie wird beim Durchschauen der Überwachungsstreams nicht von der Präsenz eines Eindringlings überrascht, sondern von einem Bild ihrer selbst beim Solosex. Wenn es einen Moment gibt, der die serielle und sexuelle Ökonomie von The Girlfriend Experience verdichtet, dann ist es diese autoerotische Affektion durch einen visuellen Kurzschlusseffekt, der dann als GIF-Endlosschleife auf Repeat geschaltet wird.

Im Unterschied zu verwandten Szenen aus William Friedkins To Live and Die in L.A. (1985), in der Willem Dafoe seinen Realsex durch ein Video-Interface verdoppelt, oder auch Paul Schraders Auto Focus (2002), in dem wiederum Willem Dafoe und sein Compagnon Greg Kinnear zu ihren selbst gedrehten und selbst gespielten Home-Video-Pornos masturbieren, gibt es in der Autopornografie von The Girlfriend Experience keinen anderen Partner mehr. Vielmehr ist der Autofokus der Kamera nur noch auf sich selbst gerichtet.

Self-sex sells – das ist das Vermarktungsprinzip, dem sich die junge Jurastudentin Christine Reade mit Haut und Haaren verschrieben hat. Denn als High-End-Escort für die Chicagoer Finanzoligarchie bietet sie nicht nur ihren Körper an, sondern auch ihr Selbst, ihre Subjektivität – wäre das nicht ein viel zu altmodisches Wort in einer Welt, in der sich die Menschen wie ferngesteuert durch die verglasten Nichtorte des Kapitals bewegen. Erfahrung im emphatischen Sinn kann es eigentlich in dieser eisgekühlten Corporate World nicht mehr geben. Gleichwohl gibt es eine grosse Nachfrage nach der perfekten Simulation von Erfahrung, nach der totalen Girlfriend-Experience.

Diese Erfahrung bietet Christine Reade als Gesamtpaket an. Hier hält sich die Serie eng an ihre Vorlage, Steven Soderberghs gleichnamigen und unterschätzten Film von 2009, in dem der ehemalige Pornostar Sasha Grey eben nicht nur eine Sexarbeiterin, sondern auch eine Affektarbeiterin spielt, die den von der Finanzkrise gebeutelten Gefühlshaushalt der Wallstreet-Manager wieder in Balance bringt. Dass die Broker eben nicht nur vögeln wollen, sondern ein grosses Kuschel- und Redebedürfnis haben, ist in der Transaktion mit inbegriffen. Während den weniger betuchten Männern nur der schnöde Bordellbesuch bleibt, verspricht die glamouröse Girlfriend-Experience den Mehrwert der echten Emotion, ein durch Geld akkumuliertes Love Surplus. Christine Reades Meisterschaft besteht darin, dieser Affektware den Schein von Authentizität einzuhauchen. Weil Christine ihre Dienstleistung gegenüber der Konkurrenz illusorisch verfeinert hat, ist es nur folgerichtig, dass sie im Lauf der 13 Episoden von The Girlfriend Experience vor allem das Ziel verfolgt, optimale Verwertungsbedingungen für sich zu schaffen. Was eben auch impliziert, sowohl die Konkurrenz auszuschalten als auch die Infrastruktur zu kontrollieren. Die Konkurrenz, das ist zu Beginn der Serie ihre Freundin aus dem Jurastudium, Avery, die Christine überhaupt erst in Kontakt mit dem Escort-Geschäft bringt, aber psychisch zu labil ist, um mit ihr mitzuhalten. Die Infrastruktur, das ist Jacqueline, die Leiterin der Escort-Agentur, die eine zu hohe Provision für ihre Vermittlungsdienste verlangt.

Um sich vollends die Autonomie über ihr Unternehmen zu sichern, muss Christine auch ihren Boss bei der Anwaltskanzlei Kirkland & Allen ausstechen, bei der sie ein Praktikum absolviert. *Paul Sparks*, den man aus House of Cards kennt, spielt diesen David Tellis als völlig regungslose Charaktermaske. Dennoch geht er schliesslich an seiner Affäre mit Christine zugrunde. Ein virales Sexvideo, von dem unklar bleibt, ob es von einem eifersüchtigen Exkunden oder von ihr selbst verbreitet wurde, dient Christine als Erpressungsmittel gegen David Tellis, den sie der sexuellen Nötigung bezichtigt.

Learning from Kim Kardashian: Zweifellos hat sich Christine die Grundregel der Celebrity-Kultur zu eigen gemacht, dass ein Sexskandal in Social-Media-Zeiten dem eigenen Marktwert eher zugute kommt. Nur dass jede Form des Sozialen den Transaktionen dieser Ware-Geld-Monaden abhandengekommen ist: «It's called economy», entgegnet Christine David, als dieser sie nach seinem Rauswurf aus der Firma ein letztes Mal zur Rede stellen will. Kalkül ist alles, Leidenschaft ist nichts. In einer der finstersten Szenen der Serie zieht sich

der nun arbeitlos gewordene David in sein Zimmer zurück und masturbiert zum Sextape-Loop, der ihn selbst zu Fall gebracht hat: «You like being paid for sex, right?», fragt dort eine nachträglich verzerrte männliche Stimme beim Coitus a Tergo, und Christines Antwort darauf lautet: «Yes, it turns me on.» Als unentwegt wiederholtes Replay hallt diese leere Formel durch die letzten Folgen einer Serie, die mit grosser Stringenz ihre eigene Serialität als pornografische Endlosschleife formalisiert.

Auch David endet als onanistisches Anhängsel eines hypernarzisstisch mutierten Geschlechts, das von aller Sozialität und Alterität freigesetzt worden ist. Es wäre aber zu verkürzt, The Girlfriend Experience als eine (post)feministische Ermächtigungsfabel zu verstehen, in der Christine als Femme fatale das Finanzpatriarchat mit seinen eigenen Mitteln bekämpft. Denn die weibliche Gier nach Sex und Geld wird eben nicht als Exzess inszeniert, sondern in radikaler Monotonie ausgebreitet. Den gleichförmigen Sexszenen fehlt jede Körperlichkeit, ihre Sterilität entlehnt der Pornografie nur ihre serielle Form, nicht aber ihre verächtliche Fleischlichkeit. Weit entfernt ist man auch von den Transgressionsphantasien etwa von Belle de Jour, in der die Prostitution noch als sexuelles Phantasma einer antibürgerlichen Libertinage fungieren durfte. In The Girlfriend Experience ist der Sex von Lust oder Leid entkoppelt, er ist weder ekstatisch noch völlig freudlos, sondern seltsam neutralisiert, um nicht zu sagen – entsexualisiert. Aber auch das Geld, das Christine anhäuft, hat keine orgasmische Potenz mehr in dieser Hölle des Immergleichen, in der alles austauschbar ist: Designerwohnungen, Büros, Restaurants, Bars und Hotels der Upper Class mit ihren dezent gedeckten Farben, ob nun in Chicago oder in Toronto bei einer Dienstreise, alles sieht gleich aus. Nichts hinterlässt eine Spur, nichts bleibt, weder Orte noch Begegnungen noch in der tollen vorletzten Episode die eigentlich sehr netten Eltern von Christine. Alles wird von einer bleiernen Gleichförmigkeit totalisiert, die keine Geschichte mehr kennt, kein Trauma, keine Psychologie, keine Erfahrung.

Dieses Regime der Äquivalenz findet ihren kongenialen Antiausdruck in dem so entrückt schönen wie vollkommen leeren Gesicht der Hauptdarstellerin *Riley Keough* (als Enkeltochter von Elvis Presley ein Celebrity-Geschöpf), das uns in seiner Unlesbarkeit frösteln macht. Am Ende steht, wie sollte es anders sein, die Autonomie der Autorerotik, oder sollte man sagen: Selfiesex.

Sulgi Lie

→ The Girlfriend Experience USA 2016, 13 Episoden. Idee: Amy Seimetz, Lodge Kerrigan, nach dem gleichnamigen Film von Steve Soderbergh, der hier auch mitproduziert. Eine zweite Staffel mit neuem Star und neuem Schauplatz ist angekündigt. Zu sehen auf Amazon.

Truly fictitious.

Vom Faktischen als Feind der Fiktion, dem normativen Denken und Älplermagronen

INT. KINOSAAL – TAG

ORSON *besucht Podiumsdiskussionen der Filmbranche, so wie gerade. Pragmatisch gesehen ist ihm der Nutzen solcher öffentlich zur Schau getragener Diskurse nicht ganz klar. Denn die Leute aus der Branche wissen schon Bescheid, und andere tauchen selten auf. Aber es geht eben um das Ritual: Dass man sich austauscht. Gerade in Zeiten, da demokratische Prozesse aus der Mode zu geraten scheinen.*

Doch Orson fläzt sich trotzdem etwas gelangweilt in seinem Sessel. Und GABATHULER, *neben ihm, fläzt sich auch. Da fällt der folgende Satz:*

PODIUMSTEILNEHMERIN Wir wollen in der Schweiz ja nicht Hollywood kopieren.

Orson merkt auf, blickt kurz zu Gabathuler. Der zeigt keine Regung. Dann fläzt sich Orson weiter – allerdings etwas nachdenklicher.

EXT. RESTAURANT – TAG

Podiumsdiskussionen machen Orson hungrig. So sitzt er nun Gabathuler gegenüber und studiert ungeduldig, stumm das Menu. Doch dann sieht Orson hoch:

ORSON Was meinte die eben eigentlich mit «kopieren»?
GABATHULER Mh?
ORSON Und was mit «Hollywood»?
GABATHULER Hm?!
ORSON Der Satz eben!
GABATHULER Keine Ahnung. – Bist du eigentlich immer noch Vegetarier?
ORSON Ich nehme den Hamburger! Will doch im Ernst niemand hier die Studios kopieren.
GABATHULER Wäre ja auch absurd. Ich mach heute mal fleischlos, glaube ich.

Gabathuler bleibt beiläufig. Er ist zu beschäftigt mit seiner Entscheidung.

Aber Orson will Aufmerksamkeit und schnippt knapp vor Gabathulers Nase mit den Fingern. Der blickt verdattert hoch.

ORSON Stell dir mal vor: Wollyhood!
GABATHULER Hm?
ORSON Filmstudios in Wollishofen.
GABATHULER Hä?!
ORSON Zürich-Wolli-s-hooo-fen! Und dann der Schriftzug überm See.
GABATHULER Im Ernst?
ORSON Na ja, vielleicht ohne Schriftzug.
GABATHULER Träum weiter.
ORSON Und was ist mit Filmbyen, heisst übersetzt «Filmdorf», und befindet sich bei Kopenhagen? Ohne gäbe es kein «Dogma».
GABATHULER Musste ja kommen.
ORSON Was?
GABATHULER War ja nur eine Frage der Zeit, bis du Dänemark erwähnst.
ORSON Stimmt doch! Aber O.k. – Und was ist mit Babelsberg? Oder Cinecittà?
GABATHULER Das sind vor allem steuererleichterte Ableger von Hollywood. Oder nicht mal mehr so richtig, jetzt machen die ihren Umsatz immer mehr mit TV-Serien.
ORSON Könnte man ja auch als Kompetenzzentrum betrachten.
GABATHULER Sollen wir etwa Blockbuster nachmachen? Wir machen Autorenfilme, hier.
ORSON Sind die Coens keine Autoren? Tarantino? Lynch? P.T. Anderson? Sofia Coppola? Wes Anderson …
GABATHULER Ist ja gut!
ORSON Warum sollen wir solche Filme nicht kopieren wollen?

Orson macht bei «kopieren» mit den Fingern imaginäre Anführungszeichen in die Luft.

GABATHULER Die haben eine Filmindustrie. Haben wir nicht.
ORSON O.k., ein kommerzieller Faktor.
GABATHULER Ausserdem sind wir Europäer.

Orson guckt eindringlich, provozierend, sagt nichts, als würde ihm das Argument nicht ausreichen. Gabathuler steigt ein:

GABATHULER Und dann Schweizer.

Orson guckt weiter eindringlich.

GABATHULER O.k., und dann Romands, Deutschschweizer und Tessiner.
ORSON Und Berner, und Walliser, und Basler, und Genfer, und Appenzeller und, und, und … Kino ist grösser als das Denken in Regionen!
GABATHULER Wenn du Hunger hast, bist du unausstehlich.

Orson ist in der Tat hungrig. Sehr. Aber das würde er im Moment nie gelten lassen. Dennoch versucht er, sich zu beherrschen.

ORSON So ein Satz ist einfach nur normativ.
GABATHULER Er beschreibt die Verhältnisse.
ORSON Das Faktische ist, produktionstechnisch gesehen, der Feind der Fiktion.
GABATHULER Um das Faktische kommst du nicht herum.
ORSON Kino kommt immer um das Faktische herum – wenn es will.
GABATHULER Vielleicht mit seinen Geschichten. Aber doch nicht beim Machen.
ORSON Warum sagen wir nicht einfach: Das sind unsere Geschichten? Und dies und das brauchen wir dafür? Und wenn wir dafür Hollywood kopieren wollen, dann sollte das möglich sein.

Jetzt macht Orson die imaginären Anführungszeichen bei «Hollywood» und «kopieren». Orson guckt wieder eindringlich. Aber diesmal lässt sich Gabathuler nicht mehr provozieren. Er zuckt jetzt nur mit den Schultern. Dann betont sanft:

GABATHULER Schreib halt, was du erzählen musst. Und wenn die Geschichte gut ist, fügt sich der Rest. Aber vorher: Iss was!

Das wusste Orson eigentlich schon, aber manchmal geht es eben auch ums Ritual.

ORSON Weisst du was, ich nehme die Älplermagronen.

Uwe Lützen

The Woman Who Left (2016)

Die unmögliche Sekunde

Philipp Stadelmaier

Philipp Stadelmaier entdeckt das Kino über die französische Cinephilie. Er lebt in Frankfurt und Paris und schreibt seit 2012 als Filmkritiker für die «Süddeutsche Zeitung» sowie eine Doktorarbeit zu Godards «Histoire(s) du cinéma» und Serge Daney.

Zum Kino von Lav Diaz

A Lullaby to the Sorrowful Mystery (2016)

Lav Diaz, zuletzt ausgezeichnet mit dem Goldenen Löwen in Venedig, ist in aller Munde. Bekannt wurde der philippinische Cineast für seine bis zu zehnstündigen Schwarzweissfilme, in denen er die lange Leidensgeschichte des philippinischen Volks porträtiert, vor allem in der Marcos-Ära. Aber diese Filme sind nicht einfach «lang», sondern lassen eintauchen in das Bleiben einer verdichteten Zeit unter Bedingungen des Leidens und des Wahnsinns.

2016 war das Jahr des Lav Diaz. Nachdem er 2014 mit From What Is Before (Mula sa kung ano ang noon) den Goldenen Leoparden in Locarno gewonnen hatte (Filmbulletin 6.14), erhielt der philippinische Cineast auf der Berlinale für A Lullaby to the Sorrowful Mystery (Hele sa hiwagang hapis) den Alfred-Bauer-Preis, für seinen Kurzfilm The Day Before the End (Ang araw bago ang wakas) den Hauptpreis der Kurzfilmtage Oberhausen und für The Woman Who Left (Ang babaeng humayo) den Goldenen Löwen in Venedig. Es hat also seine Zeit gedauert, bis der 1958 geborene Filmemacher auf diese Höhe seines Ruhms gelangte. Was aber zu seinen Filmen passt, die sich ebenfalls ihre Zeit nehmen. Mit seinen knapp vier Stunden Länge ist The Woman Who Left für Diaz' Verhältnisse eher ein Kurzfilm. Die Regel sind acht Stunden wie in A Lullaby to the Sorrowful Mystery.

Vor Diaz' grundsätzlich schwarzweissen Filmen muss man also einfach sitzen bleiben, um in sie eintauchen zu können oder anders gesagt: um in der Zeit zurückzugehen. Zurück dahin, woher seine Figuren kommen: zurück in die Tiefe des Bildes, aus der sie langsam auftauchen und Gestalt annehmen, um wieder in ihr zu verschwinden. Diese Tiefe ist jene der langen Geschichte der Philippinen. Denn diese ist so sehr von Kolonialismus, Gewalt und Ungerechtigkeit geprägt, dass sie aus dem Blick geraten ist. Aus dieser zeitlichen und räumlichen Tiefe schälen sich in den ersten Einstellungen von From What Is Before die Figuren aus dem Hintergrund heraus, um langsam und ermattet nach vorne zu treten: aus einem Feld oder von einer Hügelkuppe. So ist Diaz' stundenreiches Kino ein Kino der Inversion dessen, was vor Leiden und Erschöpfung aus der Zeit gefallen ist.

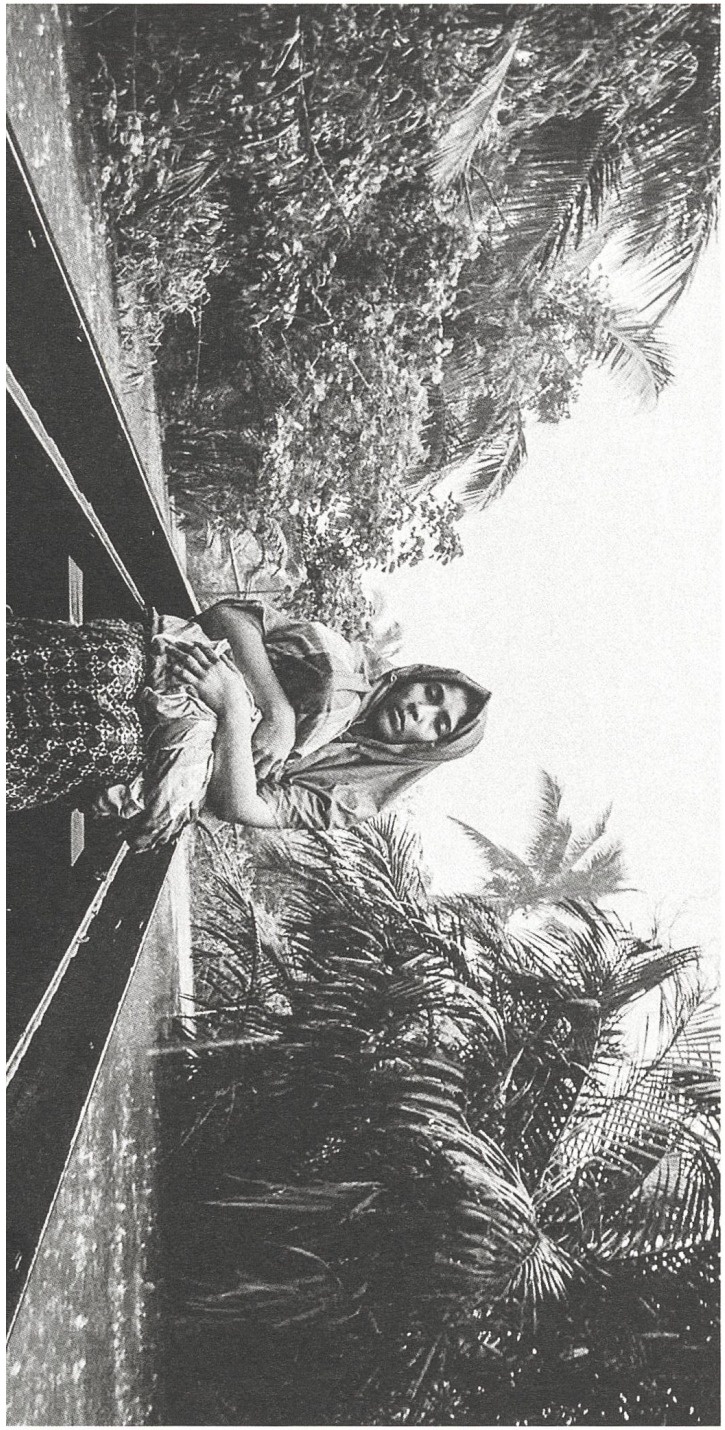
Von Magellan bis Marcos

Man muss also, um Diaz' Filme zu verstehen, weit zurückgehen. Mindestens bis 1521, als der Seefahrer Ferdinand Magellan auf den Inseln landete, die damals noch nicht Philippinen hiessen, nach der Kolonialisierung durch die Spanier aber auf den Namen ihres Königs Philipp II. getauft wurden. 1898 wurden die Spanier als Kolonialherren von den Amerikanern abgelöst, die bis 1946 blieben – unterbrochen von der japanischen Besatzung im Zweiten Weltkrieg. Nach dem Abzug der Amerikaner blieb der Archipel unter amerikanischer Einflusssphäre – gerade während der Herrschaft von Ferdinand Marcos, der mithilfe des Militärs 1972 die Verfassung aussetzte, das Kriegsgesetz verhängte und bis 1986 an der Macht blieb. Ob nun unter Fremdherrschaft oder Diktatur: Die brutale Unterdrückung antikolonialistischer oder demokratischer Bewegungen hat auf den Philippinen eine lange Tradition.

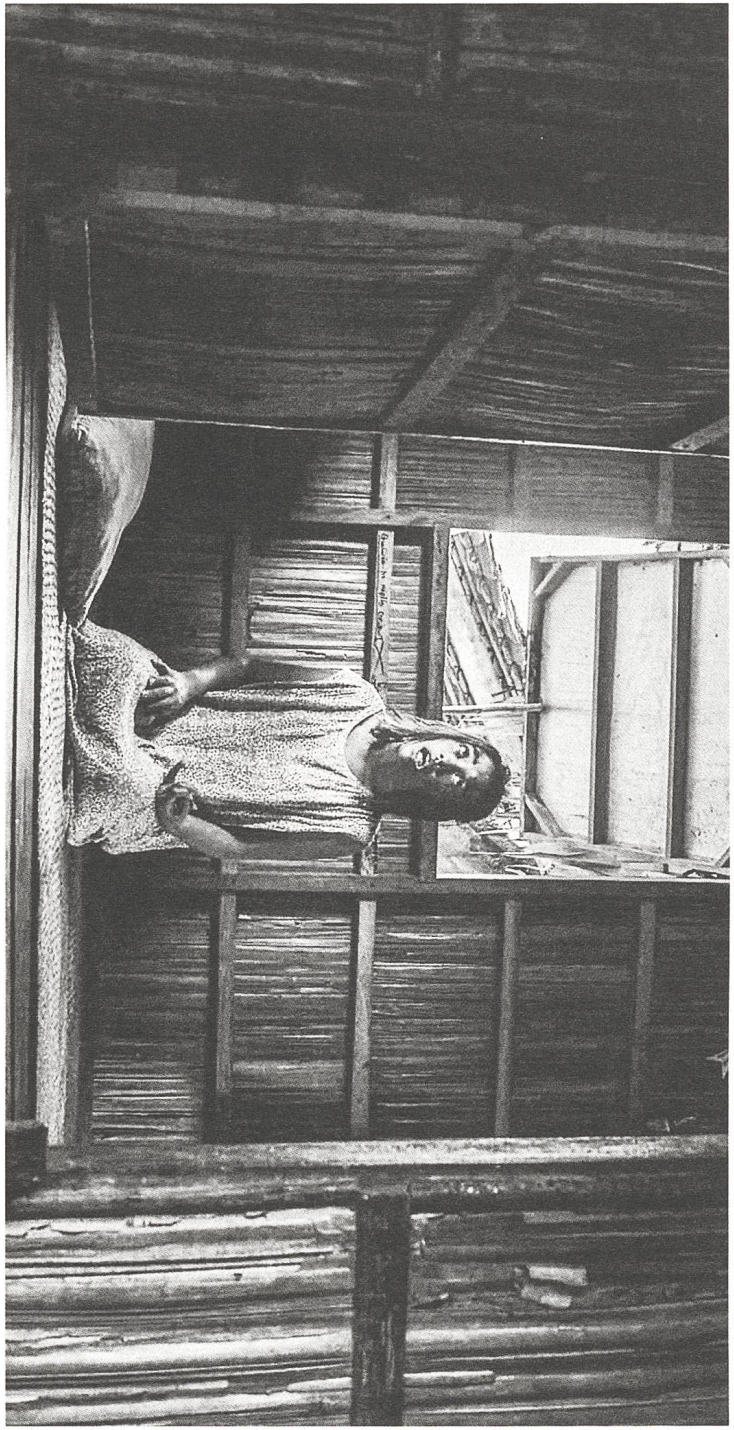
Diaz' Mutter ist Katholikin, der Vater Sozialist. Beide sind hochgradig engagiert in der Erziehung und der Bildung der armen Landbevölkerung. Auch Diaz selbst betrachtet, wie er immer betont hat, seine Kunst als utilitäre, nationalkulturelle Arbeit und nicht als «l'art pour l'art». Auch wenn seine Filme bisher eher auf internationalen Festivals, kaum aber auf den Philippinen gezeigt wurden, mit Ausnahme der «kürzeren» Filme um die vier Stunden wie The Woman Who Left oder Norte (2013), der auch in Frankreich und Deutschland ins Kino kam und ausnahmsweise nicht in Schwarzweiss, sondern in Breitwandformat und Farbe gedreht wurde. Mit seinen Filmen will Diaz auf die Fragen nach dem Leid und der Gewalt der Vergangenheit und im Alltag antworten und ein Bewusstsein für die philippinische Geschichte sowie eine Grundlage zur Verbesserung der aktuellen Lebensbedingungen schaffen. Dass Kino ein sozialpolitisches und pädagogisches Instrument sein kann, das hat Diaz aus den Arbeiten von Lino Brocka aus den siebziger Jahren gelernt, der sich in der Marcos-Ära dem von Hollywood geprägten Unterhaltungskino widersetzte und regimekritische, sozialdynamische, militante Filme drehte. Diaz' Evolution of a Filipino Family (Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino, 2004), der während der Marcos-Jahre spielt, erweist dem Meister eine Hommage: In einem in der Mitte des Films einmontierten Interview berichtet Brocka von der Zensur unter der Diktatur.

Von der Industrie zur Autonomie

Ab den achtziger Jahren beginnt Diaz, sich als Drehbuchautor und Regisseur in der philippinischen Filmindustrie zu verdingen. Die Filme entstehen unter grossem Budget- und Zeitdruck: sieben Tage für die Dreharbeiten, weitere sieben für die Postproduktion. Dabei prallt schon bald die sozialpolitische Agenda des Regisseurs auf den Unterhaltungsanspruch der Studiobosse. Naked under the Moon (Hubad sa ilalim



From What is Before (2014)



From What is Before (2014)

From What is Before (2014)

ng buwan, 1999) enthält ein späteres Leitmotiv von Diaz: eine umherirrende vergewaltigte junge Frau. Aber der Film wird von den Produzenten umgeschnitten und mit zusätzlichen «sensationellen» Sexszenen versehen. Der fünf Jahre später entstandene Evolution of a Filipino Family endet mit dem Zitat: «I know how Jean Vigo died», wobei weniger die Tuberkulose, die den Körper des französischen Filmregisseurs zerstörte, als Ursache gemeint ist, sondern vor allem die Produzenten, die Vigos Filme verstümmelten. Das war, als Diaz sich längst zu seinem eigenen Produzenten emanzipiert und von der Industrie komplett unabhängig gemacht hatte. Seitdem arbeitet er mit digitalen Mini-DV-Kameras, die um die Jahrtausendwende immer erschwinglicher geworden sind und damit in den nuller Jahren dem kostengünstigen digitalen Filmemachen der «Philippine New Wave» um Diaz, Khavn de la Cruz, Raya Martin oder Adolfo Alix Jr. den Weg ebnen. Diaz finanziert seine Filme aus eigener Tasche sowie mithilfe der philippinischen Filmförderung und internationaler Festivals. Ausserhalb der rigiden Zeitpläne der Filmindustrie kann Diaz seitdem den ewigen philippinischen Kampf um Freiheit mit der eigenen künstlerischen Befreiung verbinden. Endlich kann er sich Zeit nehmen, so viel, wie er braucht. Evolution of a Filipino Family dauert mehr als zehn Stunden.

Der lange Wahnsinn

Diaz' exzessiv lange Filme verführen bis heute viele Kritiker dazu, sich über nichts als diese Länge auszulassen. Um sie dann als entweder besonders intensiv oder besonders unerträglich zu bewerten. Sehr viel luzider ist da die Beurteilung des Kritikers und Diaz-Experten Michael Guarneri, der drei Gründe für die extreme Dauer von Diaz' Filmen nennt: die Manifestation von künstlerischer Unabhängigkeit vom Unterhaltungskino; die Rückkehr zu einer von Diaz in der präkolonialen malaysischen Kultur verorteten Zeitvorstellung, die der Verwertung, Beherrschung, Einteilung oder Teleologie der Zeit keinerlei Wert beimisst und sich nur ihrem Vergehen hingibt; und schliesslich die physische Konfrontation mit dem langen Leiden der philippinischen Bevölkerung.

Man könnte aber auch sagen: Diaz' Filme sind so lang, dass die Länge keine Rolle mehr spielt. Sie sind wahnsinnig lang. Bei Diaz ist die Zeit verrückt geworden. Die Dauer ist ein Wahnsinn – und gleichzeitig die Dauer eines Wahnsinns. Eine immer wiederkehrende Figur ist wie schon erwähnt die verrückt gewordene Frau: Evolution of a Filipino Family, worin vom Leben eines verarmten Familienclans auf dem Land während der Marcos-Ära erzählt wird, beginnt und endet mit der Geschichte der verrückten Hilda und ihres Adoptivsohns Raynaldo; From What Is Before porträtiert den Niedergang eines kleinen Dorfs während derselben Zeit (vor und während der Verhängung des Kriegsrechts) und kreist dabei ebenfalls hauptsächlich um die wahnsinnige Joselina, die von ihrer Schwester gepflegt wird; in Century of Birthing (Siglo ng pagluluwal, 2011) irrt eine junge Frau nach der Verbannung aus ihrer Sekte wahnsinnig geworden durch die Gegend. Eine Aufnahme ihres reglosen Gesichts, am Strassenrand, mitten in der Nacht, ebenso wie die Darstellung der beiden Schwestern in From What Is Before, die dem Leiden des Dorfs «ein Gesicht» gegeben haben, wie es am Ende heisst, zeichnen sich vor allem durch ihre Länge aus, womit diese Ikonen vor allem zu Ikonen der Dauer des Wahnsinns werden, der nicht vergeht.

Auch in Heremias (Heremias: Unang aklat – Ang alamat ng prinsesang bayawak, 2006) bewegt sich die gleichnamige Hauptfigur, ein fahrender Händler, lange nicht vom Fleck und beobachtet ein verfallenes Haus in der Hoffnung, die Diebe wiederzufinden, die ihm zuvor Wagen und Zugtier gestohlen haben. Er wird Zeuge verschiedenster Szenen, deren Protagonisten in immer neuen Varianten von Leid und Gewalt erzählen: ein misshandeltes Mädchen, ein entlassener Bediensteter, ein Mann, der seinen Bruder für ein Stück Land tötet. Was schliesslich in eine einstündige Einstellung mündet, in der eine Bande von Jugendlichen zu Noise-Musik eine ekstatische Drogen- und Zerstörungsparty feiert: ein Zeit-Trip ohne jedes Mass. Wenn die Dauer bei Diaz den Martern des philippinischen Volks einen epischen Ausdruck verleiht, muss man in diese Dauer stets den Wahnsinn miteinbeziehen, der die Dauer (de)strukturiert.

Das Dementi des Dementis und die Zeit, die bleibt

Gerade die ungeschnittene, einstündige Drogenparty in Heremias bringt auf den Punkt, dass man eine solche Länge nicht einfach erfassen kann. Man kann sie nicht erleben, ohne sie (und sich) dabei permanent zu verlieren. Es ist immer auch schon die Dauer ihres Verlustes, die Dauer eines Dementis dieses langen Leidens, das unerträglich und in jeder Hinsicht zu verurteilen ist. Dieses Nicht-aufhören-Wollen lässt einen verrückt werden. Denn wenn es bei Diaz nur diese lange Zeit des Leidens und der Ungerechtigkeit gibt und Gerechtigkeit völlig unmöglich ist, dann kann allein noch die Leugnung dieser Zeit bis zum Wahnsinn dem Unrecht Widerstand leisten. Gleichzeitig zeigt die Dauer dieser Filme auch an, dass diese Leugnung niemals absolut werden darf. Die Filme dementieren folglich noch ihr eigenes Dementi, geben die Zeit unter Bedingungen ihres Wahnsinns und ihrer Negation, um sie nicht dem Wahnsinn und der Negation zu überlassen. Gleichzeitig dementieren sie ihre eigene Leugnung und damit die süssliche Hoffnung auf eine mögliche Berichtigung des Geschehenen – also auf Erlösung, Hoffnung und Gerechtigkeit.

Dieses Dementi eines Dementis nimmt die Dauer der Ungerechtigkeit nicht hin, ohne diese ganz und gar zu verleugnen. Anstatt die Zeit vergehen zu lassen, lässt es die (Leidens-)Zeit andauern. In Evolution of a Filipino Family erfahren die anfangs schon schwierigen Umstände niemals eine Entwicklung, geschweige denn eine Verbesserung: Die «Evolution» ist keine. Alles bleibt, wie es ist, also schlimm. In From What Is Before fährt eine Frau auf einem Boot den Fluss hinauf, den Rücken in Fahrtrichtung, die Kamera starr auf sie gerichtet. Als wäre, wie bei Walter Benjamins «Engel der Geschichte», ihr starrer Blick der Vergangenheit zugewandt, auf ein endloses

Meer von Zerstörung: Die Immobilität der Frau markiert einen Stillstand, eine fortschrittslose Geschichte. Man muss jenen, die stets auf der Länge der Filme von Diaz wie auf ihrer vorrangigen, bewunderten oder nervigen Qualität herumreiten, stets diese Szene entgegenhalten, in der deutlich wird, dass es gerade die Länge ist, mit der sich diese Filme niemals abfinden.

Alles reisst

Diese schiere Stagnation jenseits einer «Dauer» entsteht auch dort, wo die Figuren handeln: Sie handeln undefiniert, mit leicht ausgefranster Entschlossenheit. Die Figuren tasten sich voran: im Wald, im Regen, an einem Bach, zögerlich und stolpernd. Ebenso werden die Dialoge gesprochen, stets eingelassen in die Umgebungsgeräusche, aus denen sie sich oft kaum abheben, langsam und mit Unterbrechungen zwischen den Repliken (nichts liegt Diaz ferner als ein schneller Schlagabtausch oder ein hitziges Streitgespräch). In An Investigation on the Night That Won't Forget (Pagsisiyasat sa gabing ayaw lumimot, 2012) filmt Diaz eine Stunde lang den Verleger Erwin Romulo, der von der nie aufgeklärten Ermordung der auch mit Diaz befreundeten Filmkritiker Nika Bohinc und Alexis Tioseco 2009 in Quezon City berichtet. Die Szene ist gerade dadurch beeindruckend, dass sich in diesem entmässigten Outtake das Stottern des noch immer vom Schock versehrten Erzählers laufend Bahn bricht und er die Erinnerung kaum in eine klare Form bringen kann.

Die einzige Sprache für das Elend ist in ihrer Kohärenz und Dauer zerrissen, aber Diaz lässt dieses Zerreissen eine Stunde lang andauern. Vom Zerreissen der Sprache im Angesicht des Terrors weiss auch der sozialistische Widerstandskämpfer am Ende von Melancholia (2008), der mitten im Dschungel, umkreist von herannahenden Killerschwadronen, in Briefen an seine Frau vom «Leiden meines Volkes» berichtet, um diese Briefe sogleich zu zerreissen und die Fetzen in den Fluss zu werfen. Alles zerreisst in diesen langen Filmen. In Evolution of a Filipino Family bricht in einer Szene, in der die Grossmutter eine Geschichte erzählt, das Militär ein, das auf der Suche nach «Terroristen» das Barrio verwüstet, was wiederum vom Einfall eines Rebellentrupps unterbrochen wird. Bild und Ton sind entzweit: In diesem Film wimmelt es nur so von digitalen Bildfehlern und Störungen auf der Tonspur, und in Heremias sind Bild und Ton manchmal versetzt, und oft besteht der Hintergrundton aus geloopten Passagen. Dass Diaz so dem Zerrissenen, Fehlerhaften und Zerfetzten in sein Kino Eingang gewährt, ist auch eine Provokation von professionellen und industriellen Richtlinien fürs Filmemachen.

Die tote Zeit und die Zeit des Todes

Sicher: Die Zeit «bleibt» bei Diaz auf den ersten Blick, indem er in einer antikonformistischen Pose die Ablehnung jeglicher Zeitökonomie offenkundig macht – was umso offensichtlicher ist, als seine Filme stets einer Narration folgen. Auf diese Weise kann ein normalerweise sehr kurzer Establishing Shot Minuten dauern: In Century of Birthing beobachtet man über mehrere Minuten hinweg in einer ungeschnittenen Einstellung eine Schauspielerin, wie sie einen Text lernt, bevor irgendwann der mit ihr befreundete Regisseur bei ihr eintrifft und der eigentliche Dialog zwischen ihnen beginnen kann. Immer zeigt Diaz die Elemente eines kürzeren Films an, den er provokanterweise verweigert.

Aber dieses Zeitregime konkurriert mit einem zweiten, die Ausdehnung trifft auf eine Verdichtung, mit der sie sich vermischt. Wenn dem, was sonst wenig Zeit hat, viel Zeit gegeben wird, dann wird ebenso dem, was gar keine Zeit hat, ein wenig Zeit gegeben: der Verdunkelung des Bilds im Verhältnis zur Tageszeit, einem Drehen des Körpers oder des Kopfs, aber vor allem all dem, was nicht gesehen werden kann und stets mit dem Zweifel, ob es überhaupt geschehe, behaftet ist, weil es sich im völligen Dunkel abspielt. In Melancholia verschwinden die dem Tod geweihten Widerstandskämpfer für lange Zeit im nächtlichen Dunkel des Dschungels, ohne dass man noch irgendetwas von ihnen erkennen könnte, während die Kamera weiterfilmt. Dasjenige, was nie den Vorzug des Ereignisses, der Erfahrung, der Dauer oder der Präsenz hatte, wird verkehrt in Ereignis, Erfahrung, Dauer und Präsenz, ohne den Mangel daran je zu kaschieren – diese Operation ist besonders dort zu spüren, wo der Mangel ein Mangel an Leben wird. In Evolution of a Filipino Family schleppt sich ein von einem Messerstich tödlich verwundeter Mann in einer irrsinnigen Tour de Force noch zehn Minuten lang weiter durchs Bild, bis er stirbt; gegen Ende von Melancholia zeigt Diaz einen toten Kämpfer auf dem Rücken eines Pferdes, minutenlang. Stets ist es eine scheinbar tote, leblose und ereignislose Zeit, die umgewandelt werden muss in eine Zeit des Todes und der Toten, um ihrem schieren Nicht, ihrem Tod entrissen und zu einem Etwas von Zeit verdichtet zu werden: Die Ausdehnung der Zeit ist tatsächlich nichts als ihre extreme Verdichtung.

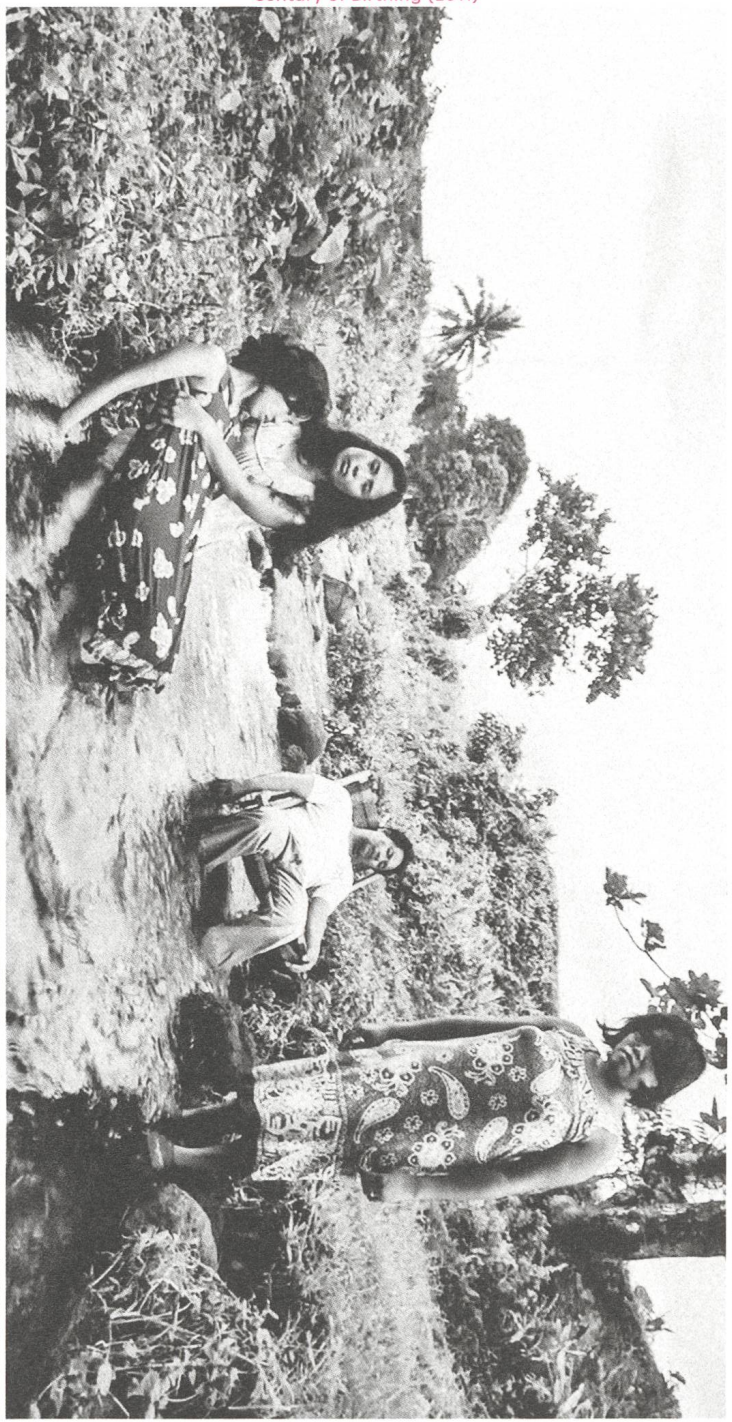
John Ford, Theater und Therapie

Man könnte Diaz mit Machern eines «Slow Cinema» wie Béla Tarr oder Andrei Tarkowski vergleichen, und auch mit Tsai Ming-liang, dem Diaz in Century of Birthing mit einem Filmposter von What Time Is It There? (2001) eine Hommage erwiesen hat. Aber Diaz' Kino erinnert vor allem an John Ford, der immer die Geschichte einer ganzen Gemeinschaft erzählt. Es ist unmöglich, beim durchs Land ziehenden Planwagen in Heremias nicht an die Arbeiterfamilie in Fords Grapes of Wrath (1940) zu denken, die während der Grossen Depression auf der Suche nach Arbeit und einem menschenwürdigen Leben mit einem Laster die Vereinigten Staaten durchquert.

Gemein haben Diaz und Ford vor allem die Art und Weise, wie sie Kino und Theater in ein Verhältnis setzen. In seinem Text «Le théâtre des entrées» (1990) hat Serge Daney das Theater bei Ford als Defilee von einzelnen Handlungen beschrieben und das Kino als Urbild in der Tiefe, als Bild vor allen anderen Bildern, das wie ein ursprüngliches Band aus Zeit alle anderen zusammenhält. Wie bei Ford treten die Figuren

A Lullaby to the Sorrowful Mystery (2016)

Century of Birthing (2011)



A Lullaby to the Sorrowful Mystery (2016)

aus der Tiefe in den Vordergrund, auf die Bühne der Geschichte, um dort ihre Vorstellung zu geben. Die meisten von Diaz' Schauspielern kommen vom Theater, ihr Spiel ist dementsprechend expressiv.

Aber bei Diaz ist es auch das Theater, das Schauspielen selbst, das in seinen Filmen immer wieder auftaucht. Melancholia erzählt von zwei Frauen und einem Mann, deren Angehörige oder Geliebte unter der Marcos-Diktatur entführt und getötet wurden, ohne dass ihre Leichen je gefunden worden wären. Um das Trauma dieses Verlusts zu überwinden, hat der Mann, der Autor und Verleger Julian (Perry Dizon), sich eine Theatertherapie ausgedacht, in der die drei immer wieder andere Identitäten annehmen. Im ersten Teil des Films leben sie in einem Bergdorf und «spielen» dort einen Zuhälter, eine Prostituierte und eine Nonne. Die «Nonne» bringt dieses Rollenspiel bald zur Verzweiflung: Wie lange sollen sie noch weiterspielen, bevor sie wieder anfangen können, normal zu leben? Das Theater ist Therapie, aber diese Therapie ist nur Theater, ist ein Raum der Verrücktheit, der Verdrängung, der endlosen Aneinanderreihung von Rollen. Schliesslich bringt die «Nonne» sich um.

Auch in Century of Birthing geht es um Heilsversprechen, die diesmal nicht therapeutischer, sondern religiöser Natur und erneut eng mit dem Theater verbandelt sind. Ein Erzählstrang handelt von einer religiösen Sekte um den Vater Tiburcio (Joel Torre). Wenn dieser sich vor dem Spiegel auf seine ekstatischen Rituale vorbereitet, wirkt es, als würde ein Schauspieler eine Rolle einstudieren. Eine andere Hauptfigur ist der Filmemacher Homer (wieder Dizon: eine Art Alter Ego von Diaz), der verzweifelt versucht, einen Film zu Ende zu schneiden. Die Hauptfigur dieses Films im Film ist eine Nonne. Nach Melancholia sehen wir hier erneut religiöse Figuren als dargestellte Rollen. Und auch hier versinkt dieses Theater schnell in Gewalt. Die Figur der Nonne des Films im Film wird ihren Körper grausam verstümmeln, «um Gott näher zu kommen»; eine junge Angehörige der Sekte wird vergewaltigt und aus der Gruppe ausgeschlossen, um schliesslich wahnsinnig geworden (und schwanger) durch die Gegend zu irren. Nach dem Vorfall erklärt der Sektenführer: «Das Theater ist zu Ende», und begeht Selbstmord. So stossen das Theater der Heilung und die Heilung als Theater schnell an ihre Grenzen: Das Theater vermischt sich bis zur Ununterscheidbarkeit mit der Verrücktheit und Gewalt, von der es erlösen soll, und fällt ihr zum Opfer.

«Cinema is being» und die unmögliche Sekunde

Schon in Melancholia tauchte aber neben dem Theater das Kino auf: Nach dem Selbstmord der «Nonne» und in der Krise des Theaters erhält der Verleger Julian Besuch von einem befreundeten Autor, der ein Manuskript mit dem Titel «The True History of Philippine Cinema» verfasst hat. Am deutlichsten handelt dann Century of Birthing vom Kino: Hier lässt Diaz mit dem Filmemacher Homer sein Alter Ego auftreten. «What is cinema?», wird Homer bald von einem Freund gefragt, der ihn interviewt. Der Filmemacher zählt auf: Kino sei eine Praxis, eine Ideologie, 24 Bilder pro Sekunde … Aber all das bleibt unbefriedigend, bis er schliesslich mit Heidegger antwortet: «Cinema is being». Kino ist Sein. Sind die Theaterszenen die zerfetzten Marker des Traumas, dann ist das Kino ihre Verbindung, der Fond, der sie zusammenhält und aus dem sie hervorgehen.

Das Kino als Sein ist auch ein Heilsversprechen. Will sich die Nonne in Homers Film opfern, um eine «echte Veränderung» zu provozieren und das christliche Heil auf eine konkrete körperliche Weise der geschundenen philippinischen Bevölkerung zukommen zu lassen, so ist auch Homer bereit, sich fürs Kino zu opfern: «Fuck myself, there is only cinema.» Das Kino ist das letzte mögliche Heil, die Hoffnung auf Ganzheit, auf Sein. Aber dieses Sein macht niemals ganz heil. Denn es kommt zu allem, *was* das Kino ist, immer noch hinzu. Das Kino ist eben *mehr* als eine bestimmte Quantität aneinandergereihter Fotogramme oder die Dauer des Leidens, die in ihm dargestellt, rationalisiert oder sublimiert wurden, es ist *mehr* als therapeutisches Theater: *Das Kino ist mehr als alles, was es sein könnte, weil es immer noch dieses Sein selbst ist.*

Diaz' Filme sind daher weniger «lang» als vielmehr ein endloser Aufschub, wie jener Film, an dem Homer arbeitet und mit dessen Endschnitt er an kein Ende kommt. Sie sind das jahrhundertelange Gebären eines Seins, das zu allem, was «sein» könnte, immer noch hinzugerechnet werden muss. Das Sein im Kino / das Kino des Seins kann man nicht machen und nicht gebären; es ist stets eine unmögliche Sekunde mehr. Ein Jetzt, das kaum eines ist. Das Kino gibt die Zukunft und die Vergangenheit – «jetzt», unterstreicht Homer im Gespräch mit seinem Freund. Er müsse den Film fertigstellen oder ganz aufgeben – «jetzt», drängt ihn die Schauspielerin, die in dem unvollendeten Werk die Nonne spielt. In diesem Jetzt behauptet sich ein Sein, das selbst nichts ist und niemals sein kann, in diesem Jetzt ohne Dauer, in einer unmöglichen Sekunde, einem goldenen Moment ohne Gold und dichtester Zeit ohne Zeit. Ist die Zeit bei Diaz verrückt, dann weil sie die unhaltbare und verrückte Zeit dieses Jetzt ist.

Century of Birthing zeigt die ultimative Solidarisierung Diaz' mit einer verrückten Hauptfigur und damit einer verrückten Zeit. Wenn die wahnsinnige Sektenfrau minutenlang auf einen Berg steigt, hört man das Schnaufen des Kameramanns (Diaz selbst) auf der Tonspur, der hinter ihr herläuft und die körperliche Anstrengung mit ihr teilt. Am Ende folgt Homer der hochschwangeren Verrückten. Sie treffen sich auf einem Feld, beginnen miteinander zu tanzen. Sie erkennen sich selbst im anderen: Er ist schwanger mit einem Film, sie mit einem Kind. Gemeinsam beginnen sie, auf dem Feld etwas zur Welt zu bringen – aber man sieht nicht, was. Weder das Kind, das die Geburt des Films bedeuten, verbildlichen könnte, noch den Film, der diese (und damit seine) Geburt zeigen könnte. Sie gebären nur eine verrückte Zeit, den endlosen Aufschub einer Geburt, an der die Zeit verrückt geworden ist. Das Einzige, was an dieser verrückten Zeit sicher ist, ist: Sie ist, jetzt. Ebenso wie das Kino von Lav Diaz. ×

→ Lav Diaz ist Mitglied der Jury des Festivals Bildrausch in Basel (21. bis 25. Juni). Aus diesem Anlass ist dort am 25.6., 15 Uhr, The Woman Who Left (Ang babaeng humayo) als Schweizer Premiere zu sehen.

Destination partner

ASCONA LOCARNO

70

Locarno Festival
2–12 | 8 | 2017

HISTORY IN THE MAKING

Main partners

UBS la Mobiliare MANOR swisscom

Institutional partners

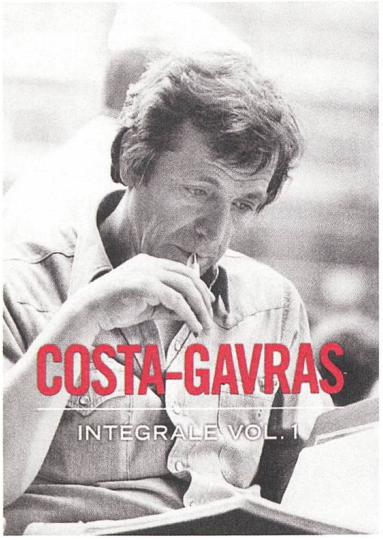
Republic and Canton of Ticino with SWISSLOS
Federal Office of Culture
Swiss Agency for Development and Cooperation SDC
City and Region of Locarno

Kurz belichtet

3 DVDs 3 Bücher

DVD →

Politik machen mit politischen Filmen



Costa-Gavras: Intégrale, Vol. 1: 1965–1983 (Box mit neun Filmen von Costa-Gavras), Formate 1:1.66, 1:1.85, 1:2.35, Sprachen: Französisch, Englisch, Untertitel: Französisch, Vertrieb: Arte France Développement

Dass der griechisch-französische Filmemacher Costa-Gavras heute etwas in Vergessenheit geraten ist, ist eigentlich schade, war er doch von den sechziger bis in die achtziger Jahre eine feste Grösse im politisch engagierten Kino Europas. Da scheint es nur gerecht, dass zurzeit sein Gesamtwerk neu herausgegeben wird, dessen erster Teil nun als Box mit neun Filmen vorliegt. 1933 als Konstantinos Gavras in Griechenland geboren, wandert der 21-Jährige nach Frankreich aus, wo er an der Sorbonne zunächst ein Literaturstudium beginnt, bevor er sich zum Regisseur und Produzenten ausbilden lässt. Seine Karriere nimmt rasch Fahrt auf: An seinen Erstling, den Krimi Compartiment tueurs, schliesst er mit dem Résistance-Drama Un homme de trop an, das mit *Jean-Claude Brialy*, *Michel Piccoli*, *Bruno Cremer* und *Claude Brasseur* bereits prominent besetzt ist.

Seine drei folgenden Filme, alle mit *Yves Montand* in der Hauptrolle, bringen ihm dauerhafte internationale Anerkennung. Mit ihnen definiert er zum einen die Konturen des Politthrillers neu, zum anderen empfiehlt er sich als politisch ebenso akzentuierter wie gewissenhafter Regisseur, der die Partei jener ergreift, die zum Spielball autoritärer, diktatorischer oder totalitärer Regimes werden. In Z kehrt er 1969 thematisch in seine Heimat zurück und beleuchtet die Hintergründe der griechischen Militärdiktatur. Belohnt wird das Werk, dessen Score von *Mikis Theodorakis* stammt, mit dem Oscar als bester fremdsprachiger Film. L'aveu klagt 1970, zwei Jahre nach dem Ende des Prager Frühlings, den politischen Terror zur Zeit der stalinistischen Tschechoslowakei an. L'état de siège wiederum blickt hinter die Kulissen der nach faschistischen Prinzipien regierten Diktatur in Uruguay.

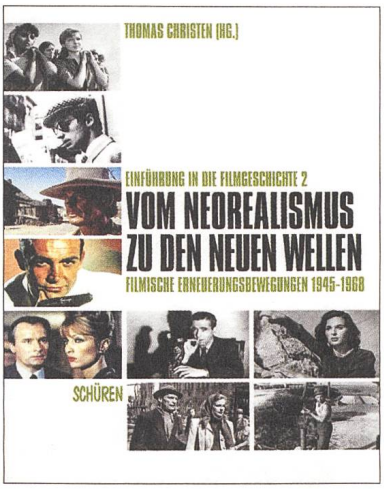
1975 greift Costa-Gavras in Section spéciale das Thema des Zweiten Weltkriegs wieder auf und unterzieht die Rechtsprechung während des Vichy-Regimes einem kritischen Kommentar. 1982 dreht er zum ersten Mal in den USA: Missing mit *Jack Lemmon* und *Sissy Spacek* basiert auf dem authentischen Fall des US-Journalisten Charles Horman, der nach Augusto Pinochets Putsch 1973 auf Geheiss der Militärregierung entführt und ermordet wurde. Auch dieser Film wird hoch dekoriert, erhält in Cannes die Goldene Palme, in Hollywood den Oscar für das beste Drehbuch. In Hanna K. (1983) schliesslich thematisiert Costa-Gavras den Nahostkonflikt am Beispiel einer amerikanisch-jüdischen Anwältin, die in Israel einen unter Terrorverdacht stehenden Palästinenser verteidigt.

Alle Filme der von Arte herausgegebenen Box wurden unter Aufsicht des Regisseurs restauriert. Zu den Extras gehören sein Diplomfilm Les ratés, mit dem er 1958 seine Ausbildung am Institut des Hautes Études Cinématographiques abschloss, mehrere Making-ofs sowie ein dreistündiges Interview, zudem ein umfangreiches Booklet mit einem längeren Essay über Costa-Gavras.

Philipp Brunner

Buch →

Neugier auf den Kanon



Thomas Christen (Hg.): Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945–1968. Einführung in die Filmgeschichte Bd. 2. Marburg, Schüren Verlag, 2016. 515 S., Fr. 49.90, € 38

Die *New Film History* entstand seit den späten siebziger Jahren als eine Reaktion auf die klassischen Werke der Filmgeschichte, den gross angelegten, mitunter erzählerischen Werken, wie sie von Georges Sadoul (1946–1975) oder Jerzy Toeplitz (1955 ff.) geschrieben wurden. Die neue Filmgeschichtsschreibung – oder auch revisionistische Filmgeschichte – setzt sich kritisch mit den historiografischen Möglichkeiten auseinander, bezieht sich auf ökonomische, soziologische, kulturelle und institutionelle Zusammenhänge. Die Frage «Wie Filmgeschichte schreiben?» führte zur grundlegenden Beschäftigung mit der Frage «Was ist Filmgeschichte?». Inzwischen hat die New Film History sich als unverzichtbare Methode der Filmwissenschaft bewiesen und zu zahlreichen interessanten und lesenswerten Untersuchungen geführt. Da aber das Schreiben von Filmgeschichte letztlich die Angelegenheit akademischer Institutionen ist, stellten sich neben der Frage «Wie Filmgeschichte schreiben?» für die meisten doch eher Fragen nach der Lektüre: «Wozu Filmgeschichte lesen?» und «Wie Filmgeschichte lesen?». Freilich muss man bei der Beantwortung solcher Fragen darauf hinweisen, dass Film ein Teil unserer kulturhistorischen Verortung ist.

Doch nähert man sich so dem Lesen von Filmgeschichte ausschliesslich über das «Was» des Lesens. Aber wie gestaltet sich eine solche Lektüre – oder wie sollte sie sich gestalten?

Im Schüren Verlag ist der zweite Band der vom Zürcher Filmwissenschaftler *Thomas Christen* herausgegebenen

Anzeige

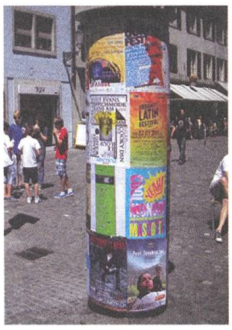
Filmpromotion

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

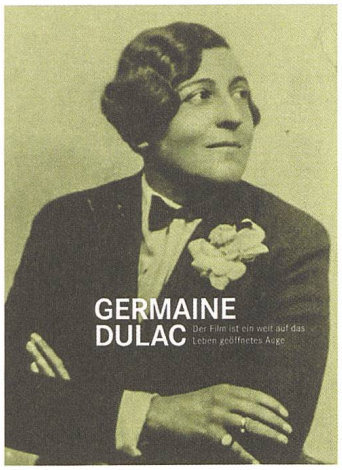
dreibändigen «Einführung in die Filmgeschichte» erschienen: «Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen». Christen wendet sich mit seinem Werk ausdrücklich an «Studierende der Filmwissenschaft, an Lehrerinnen und Lehrer sowie neugierige Kinoliebhaber, die in die Geschichte des internationalen Films eintauchen wollen», und verpflichtet sich zugleich den Methoden der New Film History. Der Band verfolgt das Ziel einer Filmbildung, was für die Filmgeschichte immer auch eine Form des Bewahrens bedeutet.

Es beginnt nach dem Zweiten Weltkrieg mit dem Neorealismus, einer filmischen Bewegung, die den Anstoss für zahlreiche ästhetische Erneuerungsbewegungen in verschiedenen Ländern gab. In den Blick werden so die Nouvelle Vague genommen, die Rezeption des Film noir in Europa, der Hollywoodnachkriegsfilm, das Free Cinema und die British New Wave, der Junge Deutsche Film, der Italo-Western, die Tauwetter-Filme, die verhinderte Neue Welle in der DDR, das tschechische Kino der Sechziger, der Novi Film in Jugoslawien, New American Cinema, Cinema Novo und schliesslich die Nuberu bagu in Japan. Diese Schulen oder Bewegungen werden anhand herausragender Filme und Regisseure vorgestellt, ihre Kennzeichen stichpunktartig evident gemacht. Christen verpflichtet die Filmbildung – und das ist der Verdienst dieses Bandes – auf bestimmte Inhalte, auf einen Kanon, über den man sich verständigen kann. Die Idee eines Filmkanons ist nach dem Zweiten Weltkrieg populär geworden, ging den Filmen der Neuen Wellen quasi voraus. So lassen sich die verschiedenen Arten, Filme zu drehen und zu denken, immer auch mit einer damals schon praktizierten historiografischen Vorstellung zusammenbringen. Die Neuen Wellen sind für die Filmgeschichte immer dann spannend, wenn sie, wie das Kino der Nouvelle Vague, aus einer gelebten Cinephilie heraus entstanden sind. Diesen kulturellen Zusammenhang belegt Christen überzeugend. Doch wird die Leidenschaft für das Kino nicht allein durch stundenlange Kinobesuche geweckt. Zu ihr gehören auch das Schreiben und das Lesen über Film. Die Filmbegeisterung der Filmemacher der Neuen Wellen wurde ebenso durch die Lektüre von begeisterten Filmhistorikern geweckt, die zwar methodisch unsauber, aber mit einer Detailbesessenheit und mit einer mitreissenden erzählerischen Kunstfertigkeit eine Neugier auf die Filmgeschichte wecken. Nach wie vor. Bei der Rekonstruktion der Cinephilie verfährt Christen primär inhaltlich.

Christen legt mit diesem Band eine wichtige Richtschnur für die Filmbildung vor, die jedem Lehrer und jedem Schüler zu empfehlen ist. Der dritte Band, der die Epoche «New Hollywood bis Dogma 95» behandelt, ist bereits erschienen, in Vorbereitung ist nun der erste Band über die Anfänge des Films bis zum Zweiten Weltkrieg. Es wäre schade, wenn der lesenden Annäherung und Entdeckung die Verve der oft verfehmten Filmhistoriker der Nachkriegszeit abginge. Stephan Ahrens

Buch →

Pionierin aus vollstem Herzen



Brigitte Mayr, Heide Schlüpmann: Germaine Dulac. Der Film ist ein weit auf das Leben geöffnetes Auge. Wien, Synema, 2017, 48 S., € 10

«Die Avantgarde ist aus beidem, aus der Kritik der Gegenwart und der Voraussicht auf die Zukunft, geboren.» Germaine Dulac (1882–1942) war Regisseurin, Avantgardistin, Journalistin, Filmtheoretikerin und Feministin. Die Reihenfolge in dieser Aufzählung spielt deshalb keine Rolle, weil sie alles zugleich war. Sieht man sich nach fast hundert Jahren ihre Arbeiten wieder an, ist man verblüfft vom Einfallsreichtum ihrer Filmsprache, von ihrem Zugang zu gesellschaftspolitischen Themen und vor allem von der Selbsteinschätzung des eigenen Tuns. Denn obwohl Dulac eine Verfechterin des Kinos als «Bewegung, Rhythmus, Leben» war, die in den zwanziger Jahren den Film aus den Fesseln der Bühne und Literatur befreien wollte, war sie sich des damit einhergehenden Widerstands sehr bewusst. Und der Macht der Filmindustrie, die, so Dulac, vom avantgardistischen Film immer profitiere und ihn dennoch schmähe.

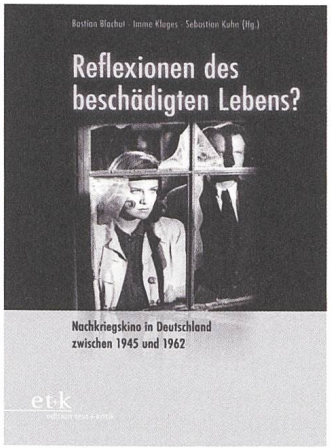
Dulac gehörte, wie *Heide Schlüpmann* in ihrem einleitenden Text dieses anlässlich einer Wiener Werkschau veröffentlichten Bands festhält, einer Epoche an, in der «das Phänomen einer in der Öffentlichkeit wirkenden Frau möglich war. Mit den 1930er-Jahren verschwand es weitgehend aus dem Geschichtsbild. Das geschah zu einer Zeit, als (Gross-)Industrie, Kapital und Politik den Film in Beschlag nahmen.» Wer heute meint, Luis Buñuels Un chien andalou (1929) sei die erste surrealistische Arbeit der Kinogeschichte gewesen, irrt.

Es war Dulacs meisterhaftes Vexierspiel La coquille et le clergyman (1927/28), in dem ein von erotischen Halluzinationen verfolgter Geistlicher auf allen Vieren durch die Strassen von Paris kriecht, um der Frau eines Generals den Büstenhalter herunterzureissen und diesen in eine Muschel zu verwandeln. Dulac förderte das Unaussprechbare, das die gesellschaftlichen Konventionen Überschreitende zutage, indem sie auch die filmischen Konventionen missachtete. Antonin Artaud, der ihr die Verfilmung seines Buchs überantwortete, verweigerte sie dennoch die Hauptrolle. Die Feindseligkeiten von Artauds Anhängerschaft liess nicht auf sich warten.

Der vorliegende, relativ schmale Band erfüllt seine Aufgabe bestens, sich einen Überblick über das Werk – Spielfilme, mittellange avantgardistische Arbeiten und experimentelle Kurzfilme – zu verschaffen. Zu Studienzwecken muss ohnehin auf das in Englisch vorliegende Standardwerk von Tami Williams («Germaine Dulac. A Cinema of Sensations») zurückgegriffen werden, diese Aufsatzsammlung eignet sich vor allem dazu, Dulacs eigene Schriften über das Kino kennenzulernen. Zwei Texte stammen aus dem «Avantgarde und Experiment» betitelten Heft von «Frauen und Film» von 1984, daneben gibt es aber auch deutsche Erstveröffentlichungen, in denen Dulac etwa «den integralen Film als das Wesen des Kinos selbst» definiert. Bestechend in ihrer Klarheit sind diese Texte, pointiert in ihrer Analyse. Ihre künstlerische Unabhängigkeit sah Dulac stets in Verbindung mit einer gesellschaftspolitischen, sozialen und sexuellen. Im Artikel «Unabhängigkeit», den die Herausgeberinnen klugerweise ans Ende des Bands gestellt haben, heisst es: «Die Presse. Jedes Geschäft muss seine Produkte anpreisen, damit sie bekannt und verkauft werden. (...) Da die Presse folglich abhängig von dieser Öffentlichkeitsarbeit ist, die sie zum Leben braucht, hat sie da mehrheitlich immer leichtes Spiel, in aller Offenheit zu sagen, was sie denkt? Nichts ist gefährlicher als der Geist, den eine Schule prägt.» Geschrieben nicht 2017, sondern 1931. Und noch immer so wahr. Michael Pekler

Buch →

Noch einmal: die nicht so schlechten bundesdeutschen Filmfünfziger



Bastian Blachut, Imme Klages, Sebastian Kuhn (Hg.): Reflexionen des beschädigten Lebens? Nachkriegskino in Deutschland zwischen 1945 und 1962. München, edition text + kritik, 2015, 357 S., Fr. 48.40, € 39

Als «Europas finanziell erfolglosestes, stilistisch uninspiriertestes, politisch konformistischtes Kino der 50er Jahre» hat Thomas Elsaesser 1985 das bundesdeutsche Nachkriegskino zugespitzt eingestuft. Doch nicht erst seit der Retrospektive beim vergangenen Festival von Locarno hat sich ein neuer, offenerer Blick auf diese Epoche durchgesetzt, auf ein «Trauma-Bewältigungskino», dessen Filme gekennzeichnet sind durch «Vorsicht, Leerstellen, Andeutungen, uneigentliches Sprechen, Wahrheiten in kleinen Dosen». Davon legt auch dieser Sammelband Zeugnis ab, der auf eine gleichnamige Tagung im Juli 2012 zurückgeht. Überwiegend jüngere Wissenschaftler spannen den Bogen von Filmen der frühen Nachkriegsjahre bis zur kritischen Begleitung der deutschen wie internationalen Produktion durch die Zeitschrift «Filmkritik». Gelegentlich geht der Blick auch über die Grenzen hinaus, so in der Produktionsgeschichte des von Jacques Tourneur inszenierten Berlin Express («ein Trümmerfilm aus Hollywood»), in der Beschäftigung mit dem österreichischen Episodenfilm Wienerinnen – Im Schatten der Grossstadt («Zwischen ‹Schundfilm› und Neorealismus») oder dem Vergleich zwischen deutschem Trümmerfilm und italienischem Neorealismus – ein besonders anregender Beitrag, der nicht nur die «Externalisierung der Schuld» durch die Figur der «sexuell äusserst bedrohlichen Nazis» darstellt, sondern

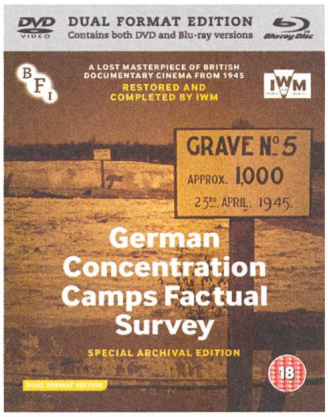
auch ein weiter gefasstes Schlaglicht auf die funktionalisierte Darstellung von Sexualität in diesen Filmen wirft.

Das zahlenmässig dominante Genre des Heimatfilms wird gleich in mehreren Beiträgen einer Revision unterzogen: in der Betrachtung von Ausnahmefilmen und dem Hinweis, dass «Schuld ein ständig wiederkehrendes Thema» sei, im Vergleich von Heimatfilmen aus dem Westen mit solchen aus der DDR (Konrad Wolfs Debütfilm Einmal ist keinmal) und mit einer Analyse des «Heimat noir»-Films Die goldene Pest, in dem sich einiges an antisemitischen Tendenzen finden lässt – bemerkenswert, da der Regisseur John (Hans) Brahm ein Remigrant war.

Die Texte sind durchgängig gut zu lesen, im Vergleich zum Band der Locarno-Retro eher nüchtern gehalten. Die zahlreichen Literaturhinweise machen deutlich, wie viel zum Thema, wenn auch eher in Sammelbänden und spezialisierten Fachzeitschriften, bereits veröffentlicht wurde, und regen zur eigenen Weiterarbeit an. Frank Arnold

DVD →

Zeugnisse des Schreckens



German Concentration Camps Factual Survey (Sidney Bernstein, GB 1945/2014), Format 1:1.37, Sprache: Englisch, Untertitel: Deutsch u.a., Vertrieb: British Film Institute

Es gibt Filme, die müssen auch dann restauriert und für die Nachwelt erhalten werden, wenn sie eigentlich gar niemand sehen mag. Auf German Concentration Camps Factual Survey trifft das besonders zu. Der Film, dessen nüchterner Titel in beklemmendem Gegensatz zu seinem drastischen Inhalt steht, wurde Anfang 1945 von der britischen Regierung in Auftrag gegeben. Alliierte Kameramänner sollten in den letzten Kriegsmonaten die Befreiung der Konzentrationslager filmisch dokumentieren. Die Absicht war eine dreifache: Zum einen sollten die Aufnahmen später der deutschen Bevölkerung gezeigt werden, um sie im Rahmen der Entnazifierungsmassnahmen mit dem Holocaust zu konfrontieren, egal ob sie aktiv an ihm beteiligt gewesen war oder ihn stillschweigend gebilligt hatte. Zum anderen sollte der Film als Beweis für die Existenz der Vernichtungslager fungieren und so jeden Versuch der Verleugnung verhindern. Drittens sollte er die These widerlegen, nur eine Minderheit sei für den Nationalsozialismus und die daraus hervorgegangene Schoah verantwortlich gewesen. Doch das Projekt wurde nie abgeschlossen. Bereits im Herbst 1945 hatte sich die politische Grosswetterlage derart verschoben, dass man in London zum Schluss kam, der Film würde den Interessen Grossbritanniens nicht mehr dienlich sein. So verschwand 1946 ein nahezu fertig gestellter Film für Jahrzehnte in den Regalen.

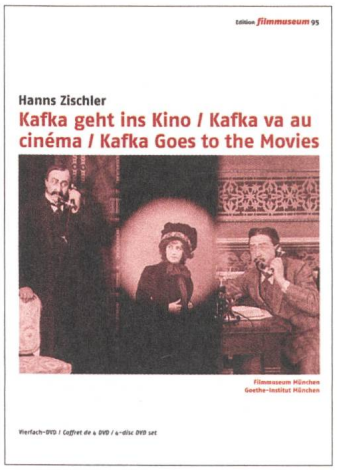
2014 haben sich die Imperial War Museums der schwierigen Aufgabe gestellt, German Concentration Camps Factual Survey zu restaurieren und durch die letzte, damals unbearbeitet gebliebene sechste Rolle zu ergänzen. So ist der Film nun zum ersten Mal in seiner ursprünglich vorgesehenen Fassung verfügbar: «One of the most brutally testing and eloquent films ever made», wie es der Dokumentarist und Autor Nick Fraser ausdrückt. Die Aufnahmen bezeugen nicht nur den Schrecken der Lager, sondern belegen auch das Entsetzen und die Wut der Kameramänner, die weder auf die Art noch auf das Ausmass der Verbrechen vorbereitet waren, die sie antreffen sollten. Die Grenzerfahrung, die sie machten, war eine doppelte. Zum einen wurden sie mit Wucht an ihr eigenes psychisches Limit herangeführt. Zum anderen mussten sie schnell die Beschränktheit des Dokumentarfilms an sich erkennen – eine Erkenntnis, die nach ihnen viele Kriegsreporter machen sollten: Denn ihre Bilder konnten nur die Annäherung an einen Horror sein, der in Wirklichkeit weitaus grauenhafter war. Ihn zu filmen, war unerlässlich, ihn festzuhalten, unmöglich.

Die vom renommierten British Film Institute vorbildlich konzipierte Edition enthält sowohl Blu-ray als auch DVD. Ein ausführliches Booklet kontextualisiert den Film und seine Entstehungsgeschichte und gibt Einblick in die Richtlinien, nach denen er restauriert wurde. Auch das filmische Bonusmaterial ist so umfangreich wie umsichtig: Ein Intro hilft dem Zuschauer, sich auf die Bilder vorzubereiten, die ihn im Hauptfilm erwarten, ein Outro dient dazu, das Gesehene nicht allein verarbeiten zu müssen. Beigefügt ist zudem eine 40-minütige Podiumsdiskussion mit den Verantwortlichen des Restaurierungsprojekts. Dabei werden unter anderem folgende Fragen diskutiert: Was bedeutet es für einen Restaurator, wenn er sich monatelang mit Bildern auseinandersetzen muss, deren schockierende Wirkung kaum nachlässt? Inwiefern ist German Concentration Camps Factual Survey ein Vorbild für heutige Dokumentarfilme, die unerträgliche Bilder enthalten? Und wie kann der Film heute einer jungen Generation gezeigt werden?

Philipp Brunner

DVD →

Nachtrag



Kafka geht ins Kino. Filmmuseum München, edition Filmmuseum 95, 4 DVDs, Deutsch, Französich, Englisch. informatives Booklet mit einem Texten von Hanns Zischler und einem von Stefan Drössler zu den Restaurierungsarbeiten

Soeben ist als Nummer 95 der DVD-Reihe *edition filmmuseum* unter dem Titel «Kafka geht ins Kino» eine dreisprachige Vierfach-DVD erschienen. Sie enthält alle Filme, die auf der beigelegten DVD des in Filmbulletin 3.17 vorgestellten gleichnamigen Bands von Hanns Zischler versammelt sind, ist aber bedeutend reichhaltiger. So findet man hier etwa noch den «vaterländischen Grossfilm» Theodor Körner, Der Andere von Paul Lindau mit Albert Bassermann (von dem Kafka schreibt, er sei von ihm «ein wenig verwandelt» worden, «so sehr Bassermann darin missbraucht wird und sich selbst missbraucht») und La broyeuse du cœur, der 1913 als «glänzend ausgestattetes, herrlich koloriertes Schauspiel» angepriesen wurde. Dazu kommt der knapp stündige Fernsehbeitrag von Hanns Zischler Kafka va au cinéma von 2002 und ein ausführliches Booklet. Josef Stutzer

In der № 5 / 2017 ...

Out of the Past (1947) Regie: Jacques Tourneur, mit Robert Mitchum und Jane Greer

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer
Josef Stutzer

Verlag und Inserate

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

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Till Brockmann, Simon Spiegel, Peter Kremski, Dominic Schmid, Michael Pekler, Martin Walder, Stefan Volk, Philipp Stadelmaier, Patrick Straumann, Oswald Iten, Johannes Binotto, Sulgi Lie, Uwe Lützen, Philipp Brunner, Stephan Ahrens, Frank Arnold, Kristina Köhler

Titelbild

Weeds on Fire (2016), Regie: Chan Chi-fat

Fotos

Wir bedanken uns bei: trigon-film, Ennetbaden; Festival de Films de Fribourg, Freiburg; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Till Brockmann, Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi Zürich, Filmkollektiv, Frenetic Films, Look Now! Filmverleih, Universal Pictures International Switzerland UPI, Vinca Film, Xenix Filmdistribution, Zürich; Cinemien, Antwerpen; Films Boutique, Berlin; Festival de Film, Cannes; Edko Films, First Feature Film Initiative, Fortune Star Media, Hongkong; Rapid Eye Movies, Köln; Drop-out Cinema, Mannheim; Sony Pictures Home Entertainment, München; Internationale Kurzfilmtage, Oberhausen; Diaphana Distribution, Rezo Films, Paris; Studio Filmowe Barrandow, Prag; Mongrel Media, Toronto International Film Festival TIFF, Toronto; KSM, Wiesbaden; Filmpress/plus, Richard Lormand

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 363 / Juni 2017 / Nr. 4
ISSN 0257–7852

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

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

38° 43' 15.3" N 9° 08' 56.2" W

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lissabon

Das Besondere an Lissabon, heisst es, sei sein einzigartiges Licht – das wird spürbar, wenn das Wasser des Tejo in der Sonne glitzert, wenn das Licht durch die hellen Fassaden der Altstadt verstärkt wirkt oder sich in den bunten Kacheln bricht, die aus der Ferne wie farbige Tapeten aussehen. Kein Wunder also, dass die «weisse Stadt» mit ihrem eindringlichen Schauspiel aus Licht und Schatten Filmemacher wie François Truffaut, Wim Wenders oder Alain Tanner zu filmischen Porträts inspiriert hat. Und kaum irgendwo sonst kann man so eindrücklich aus dem gleissenden Licht des Tages ins kühle Dunkel eines Kinosaals abtauchen – in den düsteren Raum, der nur noch vom Lichtstrahl des Projektors erhellt wird.

«Cinema» und «cinemateca»: Wenn es abends dunkel wird, funkeln die beiden Neonschriftzüge unaufdringlich in einer ruhigen Querstrasse der eleganten Einkaufsmeile Avenida da Liberdade. In einem historischen Wohnhaus aus dem 19. Jahrhundert ist hier die *Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema* untergebracht. Gegründet wurde die Cinemateca Ende der vierziger Jahre unter dem Estado-Novo-Regime und sollte – wie so viele Filmarchive – zunächst propagandistischen Zwecken dienen. Seit den achtziger Jahren setzt sie sich als Kulturinstitution mit staatlichem Bildungsauftrag für den Erhalt und die Vermittlung des portugiesischen Filmerbes ein.

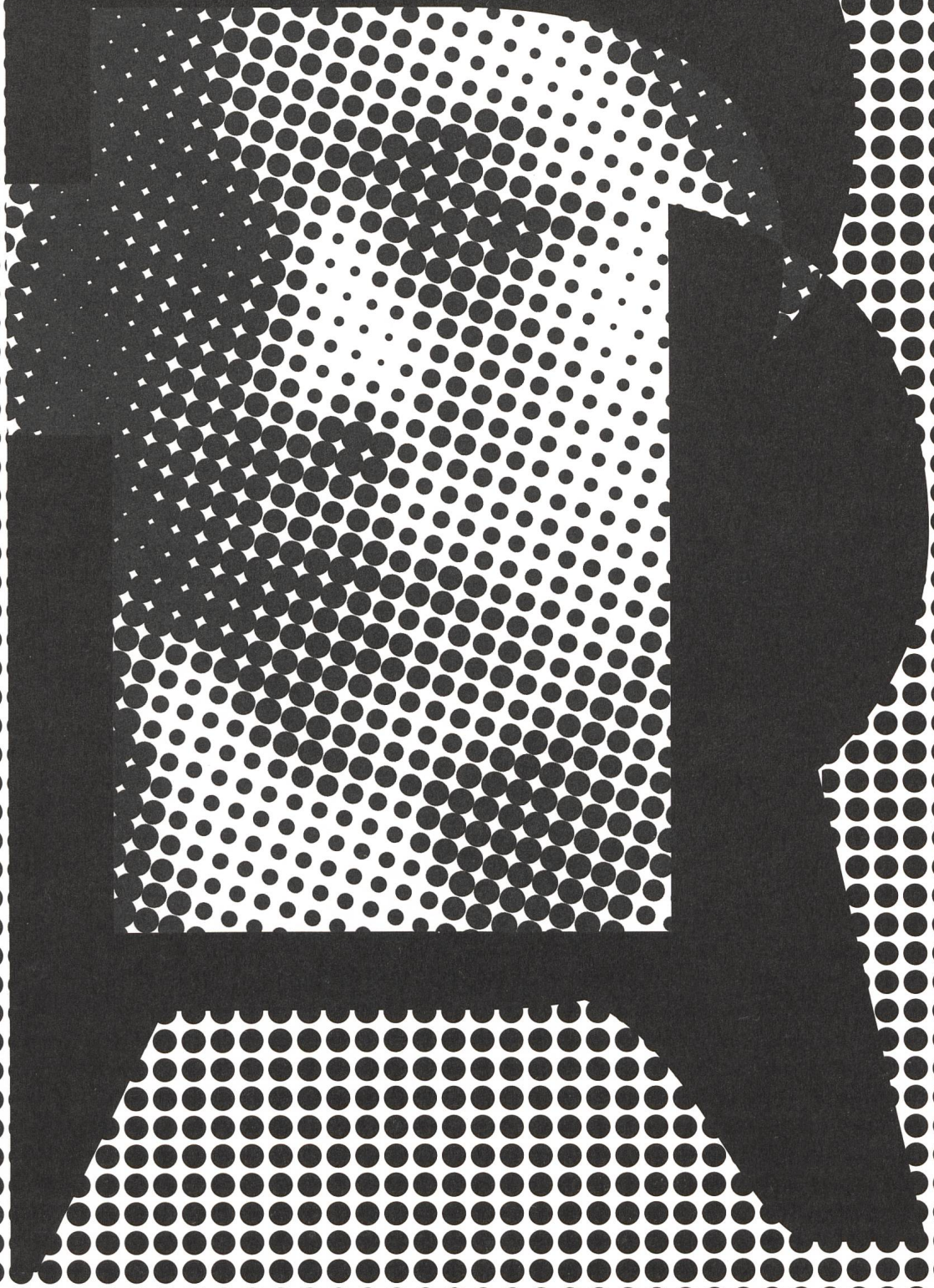
Wie archäologische Schichten überlagern sich im Altbau der Cinemateca Film- und Kulturgeschichte des Landes: Im Eingangsbereich wird man von einem Filmprojektor empfangen und in ein prachtvoll ornamentiertes Treppenhaus im neomaurischen Stil weitergeleitet, das an Portugals Vergangenheit erinnert. Im Obergeschoss zeichnet eine Dauerausstellung mit Laterna-magica-Apparaten und kolorierten Glasdiapositiven Stationen der Frühgeschichte des Kinos nach. Lässt man den Blick jenseits der Glaskästen durch die Ausstellungsräume schweifen, so erzählen diese Zimmer mit ihrem prächtigen Stuck und dem Intarsienparkett, den Blumenmotiven und Deckenfresken auch vom Leben des Lissabonner Bürgertums, der Familie eines renommierten Politikers und Rechtsanwalts, die hier einst wohnte. Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, wie die Bewohner des Hauses abends um den Lichtstrahl der Laterna magica zusammenkamen, um gemeinsam Bilder zu schauen. Zwar ist dies weder belegt noch in der Ausstellung thematisiert, doch das Zusammenspiel der Räume und Exponate aus dem späten 19. Jahrhundert verwebt sich zu einer ganz eigenen Geschichtsschreibung des Kinos. Diese erzählt nicht (wie sonst so häufig) davon, wie sich Arbeiter und Proletariat auf wackligen Bänken der Kinozelte zusammendrängten, sondern wie optische Spielzeuge und Projektionsapparate ab den 1860er-Jahren in den feinen Salons der Oberschicht zum Einsatz kamen. Auch im Lesesaal der Bibliothek, wo man heute in historischen Filmzeitschriften schmökern oder in der Fotosammlung recherchieren kann, knarzt der Holzboden, als wolle er daran erinnern, dass das Haus schon da war, als das Kino gerade erst im Begriff war, zu entstehen.

Das Spannungsverhältnis von Vergangenheit und Gegenwart prägt auch den angrenzenden Neubau. Hier bieten die «39 Degraus», eine architektonische Hommage an Hitchcocks The 39 Steps, auf zwei Etagen Raum für Wechselausstellungen. Daneben sind zwei Kinosäle untergebracht: die Sala M. Félix Ribeiro mit knapp 230 Plätzen und die Sala Luís de Pina mit etwa 50 Plätzen. In täglichen Filmvorführungen wird ein sorgfältig kuratiertes Programm geboten, das vor allem dem europäischen Autorenkino und dem portugiesischen Film gewidmet ist. Im Sommer, jeweils im Juli und September, zeigt die Cinemateca Klassiker der portugiesischen Filmgeschichte mit englischen oder französischen Untertiteln; Lisboetas, aber auch Touristen ohne Portugiesischkenntnisse können hier die Filme von Paulo Rocha und Manoel de Oliveira bis Pedro Costa (wieder-) entdecken.

Im Innenhof zwischen Alt- und Neubau sitzt man auf der beschaulichen Terrasse des Restaurants und lauscht den Klängen der Jazzmusik, die aus der gut sortierten Filmbuchhandlung nach draussen dringt. «Linha de Sombra», also «Schattenlinie», heisst der Buchladen – und spätestens hier merkt man wieder, dass dem Licht- und Schattenspiel nicht zu entkommen ist. Nicht in Lissabon.

Kristina Köhler

7. BILDRAUSCH
FILMFEST BASEL
21.06.—25.06.17

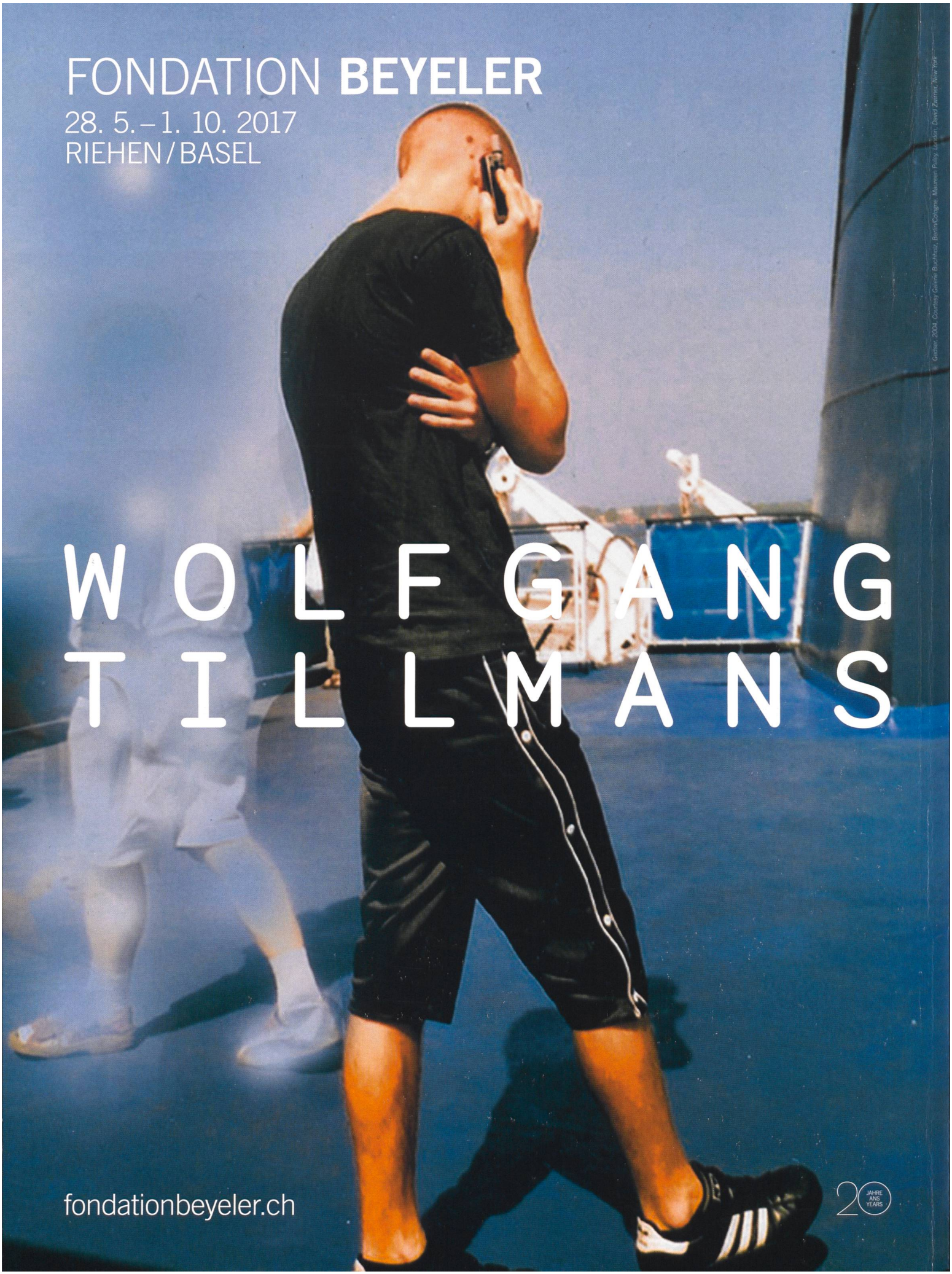


WWW.BILDRAUSCH-BASEL.CH

FONDATION **BEYELER**

28. 5. – 1. 10. 2017
RIEHEN / BASEL

WOLFGANG TILLMANS



Geiser, 2004, Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne, Maureen Paley, London, David Zwirner, New York

fondationbeyeler.ch

20 JAHRE ANS YEARS