

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 59 (2017)
Heft: 364

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 05

Nº 5 / 2017
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film
und Kino



Kino der Heimsuchung Jacques Tourneur – eine Retrospektive S. 6

24. August 2017

FINAL PORTRAIT

Ein Film von Stanley Tucci
mit Geoffrey Rush, Armie Hammer

«Ein grossartiger Rush als exzentrischer Giacometti.»
ZDF Heute Journal



26. Oktober 2017

WILLKOMMEN IN DER SCHWEIZ

Ein Film von Sabine Gisiger («Yalom's Cure»)



Festival del film Locarno
Ausser Konkurrenz

Können wir uns die humanitäre Tradition
nicht mehr leisten?

Herbst 2017

GOTTHARD ONE LIFE, ONE SOUL

Ein Film von Kevin Merz

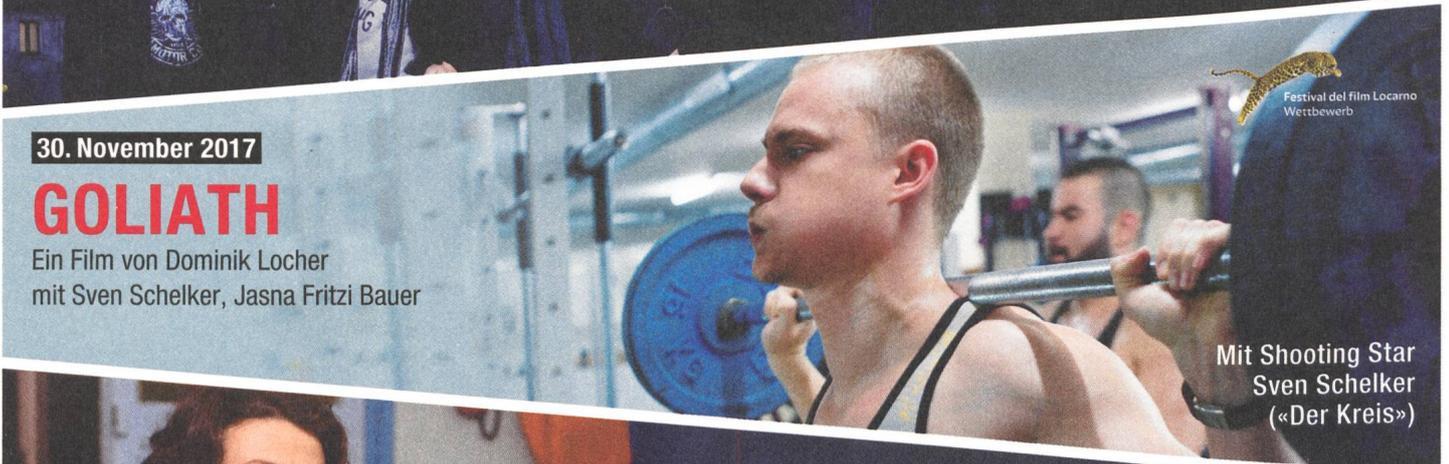


Festival del film Locarno
Piazza Grande

30. November 2017

GOLIATH

Ein Film von Dominik Locher
mit Sven Schelker, Jasna Fritzi Bauer



Festival del film Locarno
Wettbewerb

Mit Shooting Star
Sven Schelker
(«Der Kreis»)

Herbst 2017

DEMAIN ET TOUS LES AUTRES JOURS

Ein Film von Noémie Lvovsky
mit Noémie Lvovsky, Mathieu Amalric



Festival del film Locarno
Piazza Grande

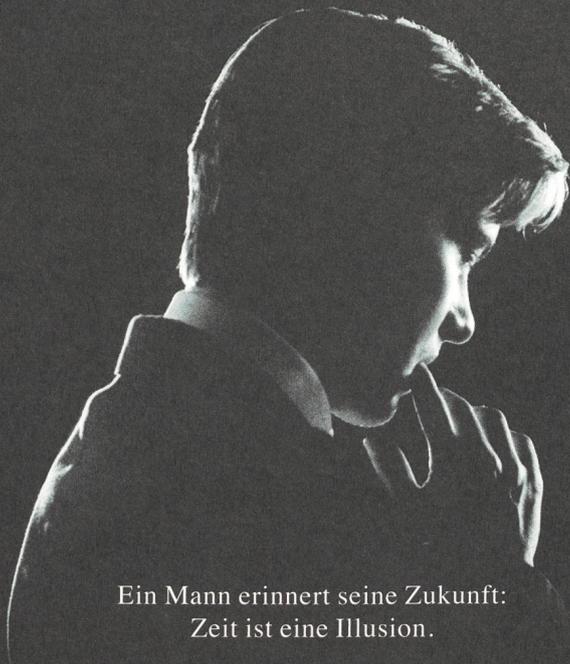


Cat People (1942) Regie: Jacques Tourneur

**«Moins on voit, plus on croit.
Il ne faut jamais imposer sa vision au spectateur,
plutôt l'infiltrer petit à petit.»**

Jacques Tourneur in «Positif», November 1971

XAVIER SAMUEL MATILDA BROWN AND RACHEL WARD



Ein Mann erinnert seine Zukunft:
Zeit ist eine Illusion.

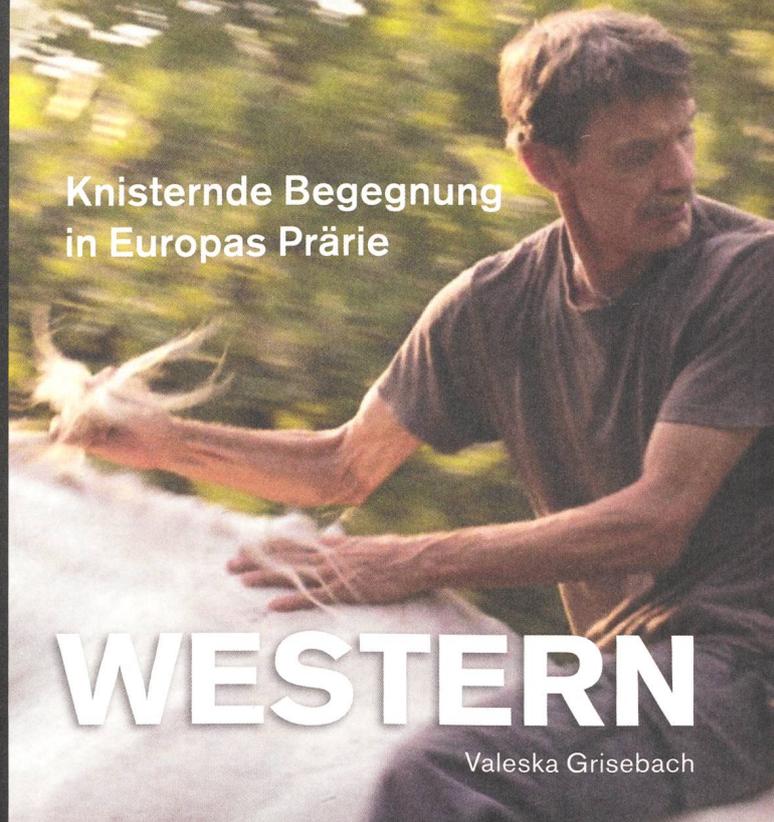
THE DEATH & LIFE OF OTTO BLOOM



AB 31. AUGUST IM KINO



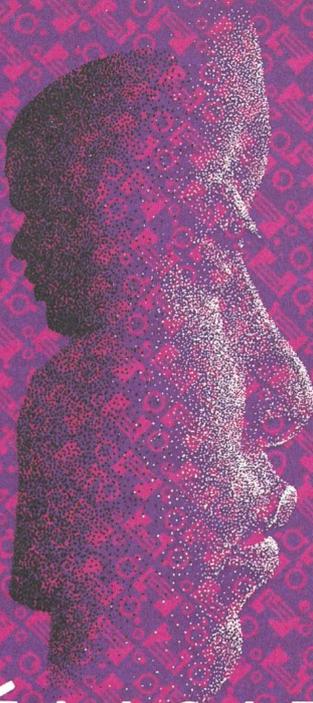
Knisternde Begegnung
in Europas Prärie



WESTERN

Valeska Grisebach

AB 7. SEPTEMBER IM KINO



FÉLICITÉ

a film by ALAIN COMIS

with VÉRO TSHANDA BEYA GAETAN CLAUDIA PAPI MPAKA & KASAI ALLSTARS

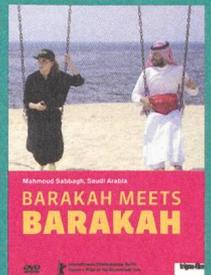
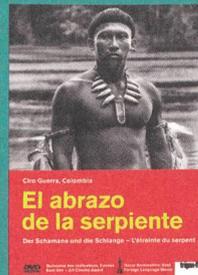
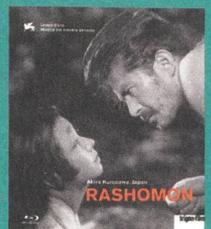


AB 19. OKTOBER IM KINO

VEREINT IN EINER KOLLEKTION

Angelopoulos, Chahine, Ceylan, Cissé, Erice, Farhadi, Furtado, Gerima, Ghatak, Guzmán, Hernández, Hou, Imamura, Kaplanoglu, Kore-eda, Kurosawa, Michalkow, Mizoguchi, Oshima, Ozu, Panh, Pérez, Ray, Rocha, Sanjines, Sissako, Solanas, Subiela, Suleiman, Tarkowski, Weerasethakul, Yang, Zbanic und viele andere mehr.

AUF BLU-RAY ODER DVD



IM ABO: Das Programm kino auf VoD

Schauen Sie mal rein:

www.trigon-film.org

Zeit fürs Hawaiihemd

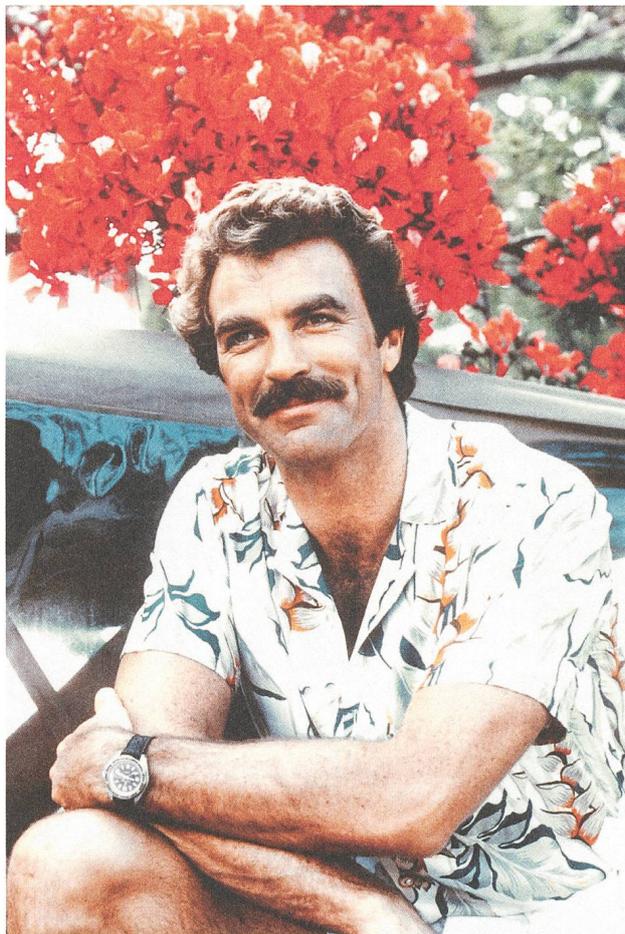
Ein kluger Mensch hat mal formuliert: «Eine Zeitschrift ist eine Schrift in der Zeit.» In Filmbulletin 4.87 stand zum ersten Mal mein Name im Impressum dieser Zeitschrift, damals unter der Rubrik Satz; in dieser Ausgabe nun steht mein Name zum letzten Mal im Impressum, unter der Rubrik Redaktion.

Zeit, um zurückzuschauen? Mit leicht nostalgisch verklärtem Blick auf meine Anfänge in der Hard in Winterthur, als Manuskripte noch fein säuberlich getippt und dann mit ganz vielen Korrekturen, Einschüben und Randbemerkungen versehen per Post eingetroffen sind? Oder als die Fotos zur Bildauswahl auf einem langen Tisch bei der Grafik lagen: seltsam kolorierte Aushangfotos neben wunderbar ausgeleuchteten und sorgfältig angeschriebenen Standfotos, schlecht reproduzierte Pressefotos im A6-Format neben Dias und gar schon ersten Presse-CDs? Ein Blick zurück natürlich auf Texte: auf einen fulminanten Essay zu Youssef Chahine von Reinhard Hesse (auch deshalb im Gedächtnis verhaftet, weil der Text per Fax knapp zwei Tage vor Drucklegung langsam reinstotterte), den Horizont weitende Essays von Peter W. Jansen und Hartmut W. Redottée, Luzides von Martin Schaub (um hier nur Autoren zu nennen, die leider verstorben sind).

Die Arbeit an einer «Schrift in der Zeit» gleicht der Arbeit an einem Film: Sie mag etwas weniger arbeitsintensiv sein, man muss nicht ganz so lange warten, bis man ein Endresultat sieht, aber damit aus dem Sammelsurium von ersten Ideen, dann Texten, Bildern, Anzeigen, Legenden und Überschriften, Daten zum Film und Kurzhinweisen ein im Idealfall harmonisches Ganzes mit einem ihm eigenen attraktiven Rhythmus wird, braucht es ebenfalls ein Team, das auf dieses Ganze eingeschworen ist, all seine kreativen Ideen einbringt und hartnäckig daran feilt, damit sich das Gefüge dann dem etwas annähert, wovon man geträumt hat. Und neben dem Team braucht es ein ebenso engagiertes Umfeld, das mithilft, dieses Ganze umzusetzen und am Leben zu erhalten. (Und hier müsste nun ein stundenlanges Abspannen mit all den Leuten folgen, denen es einen grossen Dank abzustatten gilt.)

Der Blick zurück überrascht: so viele Veränderungen und doch eine Konstante. Filmbulletin war, ist und bleibt ein Ort fürs engagierte Nachdenken über Filme und Kino in all ihren Erscheinungsformen, eine Schrift, die in, mit und ab und an trotz der Zeit in Wort und Bild eine lebendige Auseinandersetzung mit den «bewegten Bildern» führt und führen wird. Dies nicht zuletzt dank Ihnen, liebe Leserin, lieber Leser, Sie ermöglichen uns aufgrund Ihres Interesses, diesen Ort zu hegen und zu pflegen, und dafür gehört Ihnen ein von Herzen kommendes Dankeschön.

Und nun freue ich mich ebenso sehr auf die Zeit des Dolcefarniente im Hawaiihemd wie auf die Zeit, in der ich Filmbulletin aus dem Briefkasten fischen werde, ohne zu wissen, wie viel «Blut, Schweiß und (Freuden-)Tränen» bei der Komposition und Produktion der jeweiligen Ausgabe vergossen wurden, und kann mich ganz wie Sie regelmässig von Filmbulletin immer wieder aufs Neue überraschen lassen.



Tom Selleck in Magnum P.I.

Mit Zeit haben auch die Essays dieser Ausgabe zu tun. Carlo Chatrion, künstlerischer Leiter des Filmfestivals Locarno, bezeichnet in seinem Gespräch das Werk von Jacques Tourneur, dem die diesjährige Retrospektive des Festivals gilt, als «zeitlos». Gerhard Midding entfaltet in seinem Essay «Kino der Heimsuchung» Grundzüge von Tourneurs Œuvre, in dem es, wie es dessen wohl bekanntester Film bereits im Titel *Out of the Past* ankündigt, unter anderem um eine Vergangenheit geht, die «stets machtvoll präsent» ist.

Um eine «machtvoll präzente» Gegenwart geht es im Essay «Bilderströme, kuratiert oder algorithmisiert» von Tereza Fischer, nämlich um die «Migration des Films ins Internet», auf Streamingplattformen, und was das fürs Filmschauen wie -produzieren heissen könnte.

Die Zeit bringt manchmal auch neue Partnerschaften: Wir freuen uns, dass wir die Mobiliar als neue Inserentin gewinnen konnten. Die genossenschaftlich verankerte Versicherung engagiert sich mit ihrer Jubiläumsstiftung seit Jahren im Bereich Film: Sie fördert mit ihrem Gesellschaftsengagement u. a. Schweizer Filmproduktionen und Projekte mit jungen Filmschaffenden, ist Partnerin von Visions du Réel in Nyon und neu des Filmfestivals Locarno (wo mit «Locarno Talks la Mobiliare» eine neue Gesprächsreihe eröffnet wird, die sich dieses Jahr um das Thema «Heimat» dreht). Sie wird in Zukunft regelmässig in Filmbulletin auf ihr Engagement im Filmbereich hinweisen.

Josef Stutzer



Jacques Tourneur

Kino der Heimsuchung

S. 6–21 Essay
von Gerhard Midding

Jacques Tourneur – eine Retrospektive

Kritiken

S. 32

Western von Valeska Grisebach

Marian Petraitis

S. 35

A Touch of Zen von King Hu

Dominic Schmid

S. 37

David Lynch: The Art Life von Jon Nguyen, Rick Barnes, Olivia Neergaard-Holm

Pamela Jahn

S. 39

The Party von Sally Potter

Philipp Brunner

S. 42

An Inconvenient Sequel: Truth to Power von Bonni Cohen, Jon Shenk

Erwin Schaar

S. 45

Rester vertical von Alain Guiraudie

Philipp Stadelmaier

S. 46

Final Portrait von Stanley Tucci

Oswald Iten

S. 51

The House von Andrew Jay Cohen

Philipp Stadelmaier

S. 53

Baby Driver von Edgar Wright

Pamela Jahn

S. 54

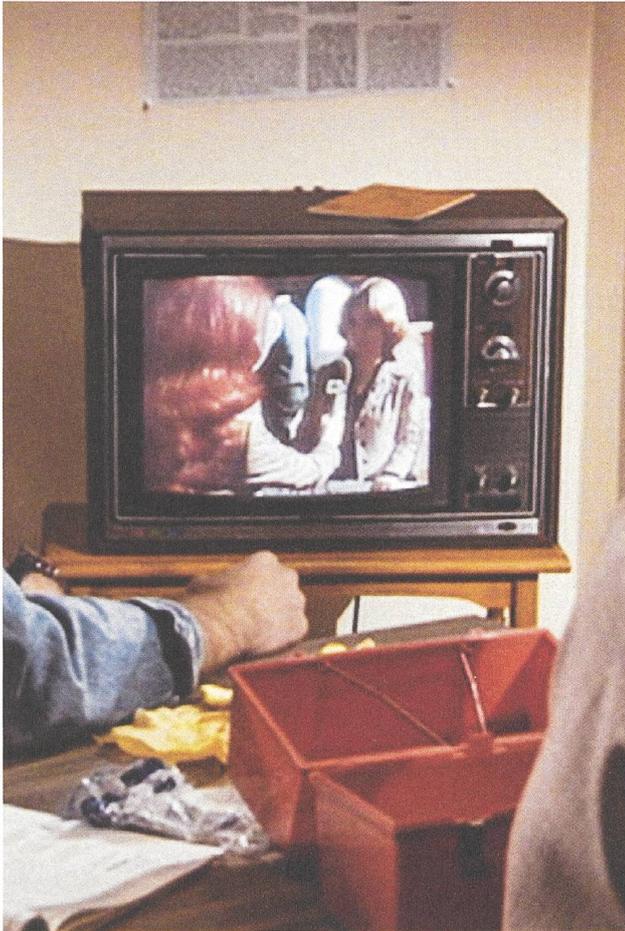
Insyriated von Philippe Van Leeuw

Gerhard Midding

S. 56

«Ich habe versucht, mich in diese Situation einzufühlen» Gespräch mit Philippe Van Leeuw

Gerhard Midding



The China Syndrome (1979) Regie: James Bridges

Bilderströme, kuratiert oder algorithmisiert

S. 64–69 Essay
von Tereza Fischer

Zur Migration des Films ins Internet

«Die Festivals müssen ihre Rolle überdenken»

S. 70–72 Gespräch
von Tereza Fischer

Gespräch mit Carlo Chatrian,
künstlerischer Leiter
des Locarno Festivals

Rubriken

S. 3 Editorial

Zeit fürs Hawaiihemd

Josef Stutzer

S. 23 Der Plot-Pointer

Die Kunst des ...

Simon Spiegel

S. 24 Anderswo

Neue Perspektiven im argentinischen Kino

Sven Pötting

S. 26 Festival

Aus dem Raum-Zeit- Kontinuum gefallen

Christian Gasser

S. 28 Flashback

Foggy Poole, Nr. 79118

Michael Pekler

S. 30 Fade in/out

Location, Location, Location

Uwe Lützen

S. 58 Close-up

«I think, I'm in a frame»

Johannes Binotto

S. 60 In Serie

Ihr Leben und unser Leben

Thomas Binotto

S. 62 Soundtrack

Ganz schön ambivalent

Oswald Iten

S. 73 Kurz belichtet

5 DVDs, 3 Bücher

S. 80 Geschichten vom Kino

Ufa Palácio, São Paulo, Brasilien

Wolfgang Fuhrmann



Circle of Danger (1951) Hugh Sinclair und Ray Milland

Kino der Heimsuchung

Gerhard Midding

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

Jacques Tourneur – eine Retrospektive

Am diesjährigen Locarno Festival ist in der Retrospektive, die später auch auf Tournee gehen wird, ein Meister der Andeutung, der subtilen und diffizilen Tonspur und der dunklen Genres zu entdecken. Jacques Tourneurs Film noir, Horrorfilm und Western entziehen sich subtil den traditionellen Sehgewohnheiten. Die Filme bieten das Gegenteil von Überwältigung, denn Tourneur setzt auf die Magie der Suggestion.

Bei den Proben verlangte er oft, die Schweinwerfer im Studio auszuschalten. Dann liess er meist nur ein paar Kerzen brennen, um seine Schauspieler in die richtige Stimmung zu versetzen. Er wusste, dass sich im Halbdunkel ihre Mimik und Gestik, das Timbre ihrer Stimmen und die Lautstärke unweigerlich verändern würden. Sie sollten in einem anderen, verhalteneren Register sprechen, als sie es gewohnt waren. Für ihre Bewegungen erhoffte er sich ein Zögern, ein Ausscheren aus der heroischen Dynamik, die ihnen das Genre-kino sonst auferlegte.

Cat People und I Walked with a Zombie sind so zu gleichsam geflüsterten Horrorfilmen geworden, und nicht einmal in seinen Western müssen die Helden ihre Stimme heben, um dem Gesetz Nachdruck zu verleihen. Kaum ein Regisseur musste die Synchronisation seiner Filme so sehr fürchten wie Jacques Tourneur. Ihre Tonspuren sind diffizil, stecken voller Nuancen und Halbtöne. Ihre Hellhörigkeit ist bestrickend. Sie entwerfen akustische Landschaften, verleihen jedem Schauplatz eine eigene Anmutung. Der Nachhall der Stimmen im völkerkundlichen Museum in *The Leopard Man* etwa signalisiert, dass der Zuschauer hier nun in eine andere, fremde Sphäre eintritt.

Bei Tourneur muss man den Raum hören können, denn er ist meist in undurchdringliches Dunkel getaucht. Sein Kino existiert auf besondere Weise von Lichtes Gnaden. Dies ist ein kostbares Gut, das nicht verschwendet werden darf, sondern überlegt eingesetzt werden will. Die Lichtquellen sind im Bildkader

praktisch immer zu sehen, was die Szenerien beglaubigt und den Schrecken, den Tourneurs Figuren zu gewärtigen haben, in der Realität verwurzelt. Das Licht setzt der Regisseur mal als skulpturales, mal als strukturierendes Element ein. Es dient als Beweggrund für Kamera und Figuren – der Strahl der Taschenlampen gibt in *I Walked with a Zombie* die Schritte vor – oder als dramaturgisches Instrument: In dem Mantel-und-Degen-Film *The Flame and the Arrow* entscheidet Burt Lancaster ein Duell zu seinen Gunsten, indem er alle Kerzen löscht und so den Schauplatz in völlige Dunkelheit taucht. Die Exposition von *Nightfall* wiederum macht dem Filmtitel alle Ehren. Während es sonst zu den Gepflogenheiten des Film noir gehört, einen urbanen Schauplatz mit einer Montage von Leuchtreklamen einzuführen, passt Tourneur genau den Moment ab, in dem sie eingeschaltet werden. Die Beleuchtung, die in einem Zeitungskiosk angeht, blendet den von Aldo Ray gespielten Protagonisten, der fortan manchen Grund haben wird, das Licht zu scheuen. Das Halbdunkel gehört selbstverständlich zum Film noir. In *Out of the Past* verleihen ihm Tourneur und sein Kameramann Nicholas Musuraca eine Undurchdringlichkeit, die den Widerspruch zwischen Unschuld und Erfahrung, zwischen Lebenswillen und Todessehnsucht unterstreicht. Aber Tourneur überträgt das Dämmerlicht der Seele auch auf traditionell lichte, übermütige und farbenfrohe Genres wie den Sport- (*Easy Living*) und den Piratenfilm (*Anne of the Indies*). «I like the dark, it's friendly», bekennt Simone Simon in *Cat People* und spricht damit für viele Tourneur-Figuren, deren eigentliches Lebenselement die Dunkelheit ist.

Traumlogik

Seine Filme sind keineswegs fragil, aber doch anfechtbar: Ihre Wirkung entfaltet sich in Schattierungen. Deshalb verlangen sie danach, unter den richtigen Bedingungen gesehen zu werden. In ihrer Geschichte des US-Kinos berichten Jean-Pierre Coursodon und Bertrand Tavernier, sie hätten *Cat People* zunächst nur in einer 16-mm-Kopie kennengelernt und hätten dann entdecken dürfen, dass er sich in 35 mm in einen ganz anderen Film verwandelte.

Tourneurs Kino entzieht sich sacht den traditionellen Sehgewohnheiten, ihnen eignet ein Flair des Entrückten, des Vorbehalts. Die entschlossene Tatkraft, den auftrumpfenden Tonfall und den Optimismus, der das amerikanische Genrekino in weiten Teilen bestimmt, werden bei Tourneur gedämpft. Der Gestus der Exaltation und Überbietung ist ihm fremd. Seine Filme steuern auf ihre Höhepunkte eher ruhig zu. Schrecknissen nähern sie sich überlegt, wenn auch nicht gelassen. Von den erhabenen Landschaften des Westens lassen sie sich nicht überwältigen. Wenn die Musik in seinen Filmen doch einmal triumphierend klingt, entsprach das gewiss eher dem Wunsch der Produzenten.

Wo das Hollywoodkino üblicherweise auf resoluter Präsentation besteht, setzt er Ellipsen. Sein Stil ist taktvoll, diskret. Der Tod ereilt seine Figuren ausserhalb des Bildkaders, er zeigt ihn nur indirekt. Tourneur setzt auf die Magie der Suggestion. Wenn es

nach ihm gegangen wäre, hätte das Publikum in *Night of the Demon* das Monster nie zu Gesicht bekommen. Die Ahnung, die Ankündigung der Bedrohung reicht zwar in seinem Kino nicht völlig aus; das Grauen muss sich auch in seinen Horrorfilmen einstellen. Aber dafür braucht er nicht den Nachdruck der Grossaufnahme, denn mindestens ebenso viel Sorgfalt verwendet er auf die beklemmenden Schwebezustände, die ihm vorausgehen.

Mithin ist es interessant, der Frage nachzugehen, was aus seinen Filmen im Gedächtnis bleibt. Auf Anhieb gelangt man da zu widersprüchlichen Befunden. Einerseits bleibt etwas Unbestimmtes haften, ein atmosphärischer Eindruck. Zugleich sind einzelne Momente und prägnante Bilder präsent. Aus *Cat People* wären dies beispielsweise die Szene, in der sich Jane Randolph vor dem Schatten des Raubtiers nachts in das Schwimmbaden rettet, oder ihr Heimweg, der sie durch lauter Lichtpools führt und auf eine vertrackte Pointe zuläuft, in der sich ein Fauchen nur als das Geräusch einer sich öffnenden Bustür entpuppt. Aus *The Leopard Man* wäre es wahrscheinlich vor allem der aufreizende Klang der Kastagnetten, der eine Tänzerin in allen Lebenslagen begleitet und dann einen verblüffend postumen Nachhall erfährt. Aus *I Walked with a Zombie* bleibt sicher die Montage im Gedächtnis, in der eine Voodoo-Puppe von magischen Kräften angezogen wird, während gleichzeitig eine Untote ihr Schlafzimmer verlässt und derselben Anziehung zu folgen scheint. Aus *Out of the Past* schliesslich mögen einige hartgesottene Dialoge haften bleiben, während dessen verwickelte Intrige auch dem aufmerksamsten Zuschauer ein Rätsel aufgibt – immerhin vermutete selbst Hauptdarsteller Robert Mitchum, beim Kopieren des Drehbuchs seien ein paar Seiten verloren gegangen.

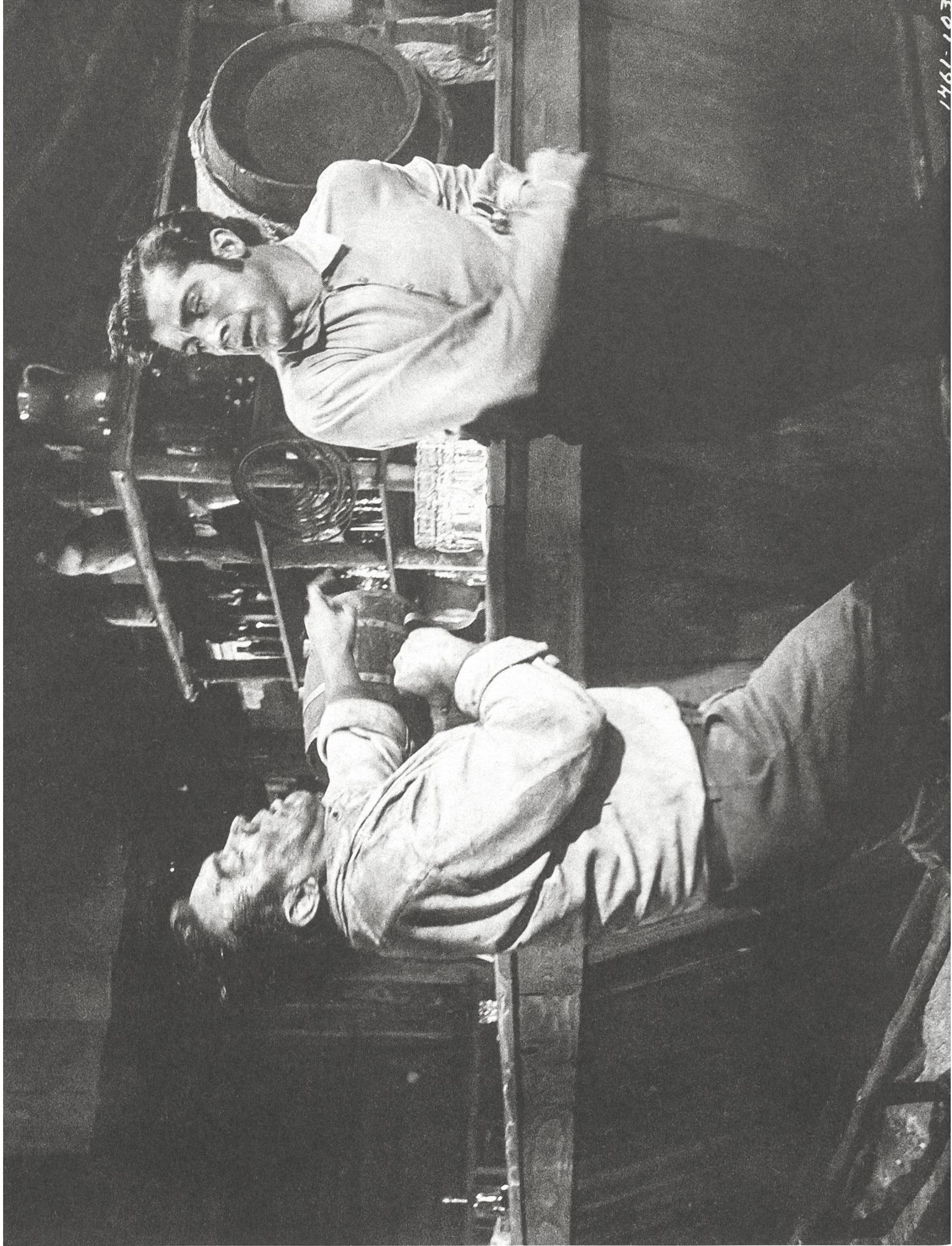
Tatsächlich interessierte Tourneur an den Drehbüchern, die ihm die Studios anboten (wenn nicht gar auferlegten), eher die Brüche und Lücken. Die selbstverfassten Stoffe, die Jacques Manley in «*Écrits de Jacques Tourneur*» gesammelt hat, sind vage Entwürfe, denen es an dramatischer Entwicklung gebricht. Er suchte offensichtlich eine poetische Wahrheit, nicht eine lineare narrative Stringenz. Die Triebfeder seiner realisierten Filme sind Zweifel, Verwirrung und Unruhe. Dementsprechend folgen die zuvor hervorgehobenen Momente durchaus einer Traumlogik, die sich beim Aufwachen rekonstruieren liesse. Ihre Präzision steht nicht im Widerspruch zu der Aura des Unbestimmten, das seine Filme auszeichnet: In den Schockmomenten löst sich eine Spannung, die in einem latenten Unbehagen ruht.

Transatlantische Spannungen

Das facettenreiche Chiaroscuro, in dem er die Ambivalenz der menschlichen Natur aufgehoben weiss, findet seinen Ursprung ansatzweise im Werk seines Vaters Maurice Tourneur. Der war einer der grossen Stilisten des amerikanischen Stummfilmkinos, der dem Visuellen kühn die Priorität gegenüber dem Narrativen zuwies. Er fungierte als Mentor und später auch als Arbeitgeber seines Sohnes. Es wird kein konfliktfreies



The Leopard Man (1943) Dennis O'Keefe und James Bell



1461-103

Canyon Passage (1946) Ward Bond und Dana Andrews



Anne of the Indies (1951) Louis Jourdan und Jean Peters



Easy Living (1949) June Bright, Victor Mature und Lizabeth Scott

Verhältnis gewesen sein. Jacques beschrieb seinen Vater zuweilen als kalt und unnahbar. Auch ästhetisch musste er sich von diesem Erbe lösen. Jacques' Western, namentlich *Canyon Passage*, prägt ein anderer Blick auf amerikanische Landschaften, als ihn beispielsweise Maurice' *The Last of the Mohicans* offenbart.

Beider Karrieren fanden allerdings auf zwei Kontinenten statt. Als Jacques 1904 geboren wurde, war seine Mutter eine erfolgreiche Schauspielerin am Pariser Théâtre Antoine und sein Vater dort ein bald noch prominenterer Regisseur. 1914 folgte er seinem Vater nach Hollywood und erhielt vier Jahre später die amerikanische Staatsbürgerschaft. Zu Beginn der Tonfilmära ging er mit ihm zurück nach Frankreich, arbeitete als dessen Regieassistent und Cutter bei Produktionen für Pathé-Nathan. Bereits ab 1931 realisierte Jacques eigene Musikkomödien. Der slapstickhafte *Toto* von 1933 sollte als seine Visitenkarte für Hollywood dienen. Zunächst jedoch wurde er dort als Second-Unit-Regisseur und für Kurzfilme verpflichtet, die thematisch zuweilen seine späteren Langfilme ankündigen. Dennoch war es eine lange, zweite Lehrzeit, die erst in der Zusammenarbeit mit dem Produzenten Val Lewton bei RKO abgeschlossen war, aus der Genreklassiker wie *Cat People* hervorgingen. Fortan setzte er im Genrekino Massstäbe, ohne wirklich Nachahmer zu finden.

Erst in den späten fünfziger Jahren, als mit der Auflösung des Studiosystems auch Tourneurs Hollywoodkarriere zu Ende war und er Kontinuität allenfalls noch beim Fernsehen fand, stiess sein Werk auf ein wirklich gründliches, ernsthaftes Interesse bei der Filmkritik. Er profitierte zwar noch nicht von der ersten Welle der Rehabilitierung amerikanischer Studio-regisseure, die die «Cahiers du Cinéma» betrieben, fand aber intelligente Exegeten bei deren Konkurrenz, namentlich «Positif». Ein Gutteil seiner Filme war in Frankreich gar nicht herausgekommen. Kritiker wie Jacques Lourcelles und Bertrand Tavernier wurden zu neugierigen Fürsprechern, die in ihm einen *auteur* von hohen Graden und einzigartigem Temperament entdeckten.

Seine Figuren sahen sie umgeben von Geistern und Geheimnissen, die sich letztlich ihrer Auflösung entziehen. In seinem Stil leuchtete für sie die Essenz der *Mise en Scène* auf, die noch über banale Sujets einen Zauber verhängen kann. Seither ist er ein gesicherter Wert der französischen Cinéphilie, auch wenn sein Ruhm nie ganz zu dem von Ford, Hawks, Lang und Walsh aufschliessen konnte.

Aus amerikanischer Sicht erschien dieser Enthusiasmus lange Zeit wie eine Laune – zweifellos eine klügere als etwa die französische Begeisterung für Regisseure wie Edgar Ulmer oder Don Weis, aber nichtsdestotrotz eine Laune. Die dortige Kritik feierte seine Tugenden allenfalls vorbehaltlich – stets blieb der Verdacht im Raum, die Qualitäten seiner Horrorfilme für RKO seien eher dem Genie des Produzenten Val Lewton zuzuschreiben –, wenn nicht gar gönnerhaft. Andrew Sarris sortierte Tourneur in den Mittelbau seines Pantheons ein (in der Rubrik «Expressive Esoterica»); Robin Wood vermutete, seine besten Filme

hätten ihren Genres wenigstens ebenso viel zu verdanken wie ihrem Regisseur; David Thomson entdeckt bei Tourneur zwar gewisse thematische Kontinuitäten (den Schrecken, der sich unverhofft im Alltäglichen offenbaren kann) und erzählerisches Geschick (den einfallsreichen Einsatz von Licht, Dekors, filmischem Raum und Bewegung), vermisst in den meisten Filmen aber eine unverwechselbare Handschrift und insgesamt eine eigene Vision.

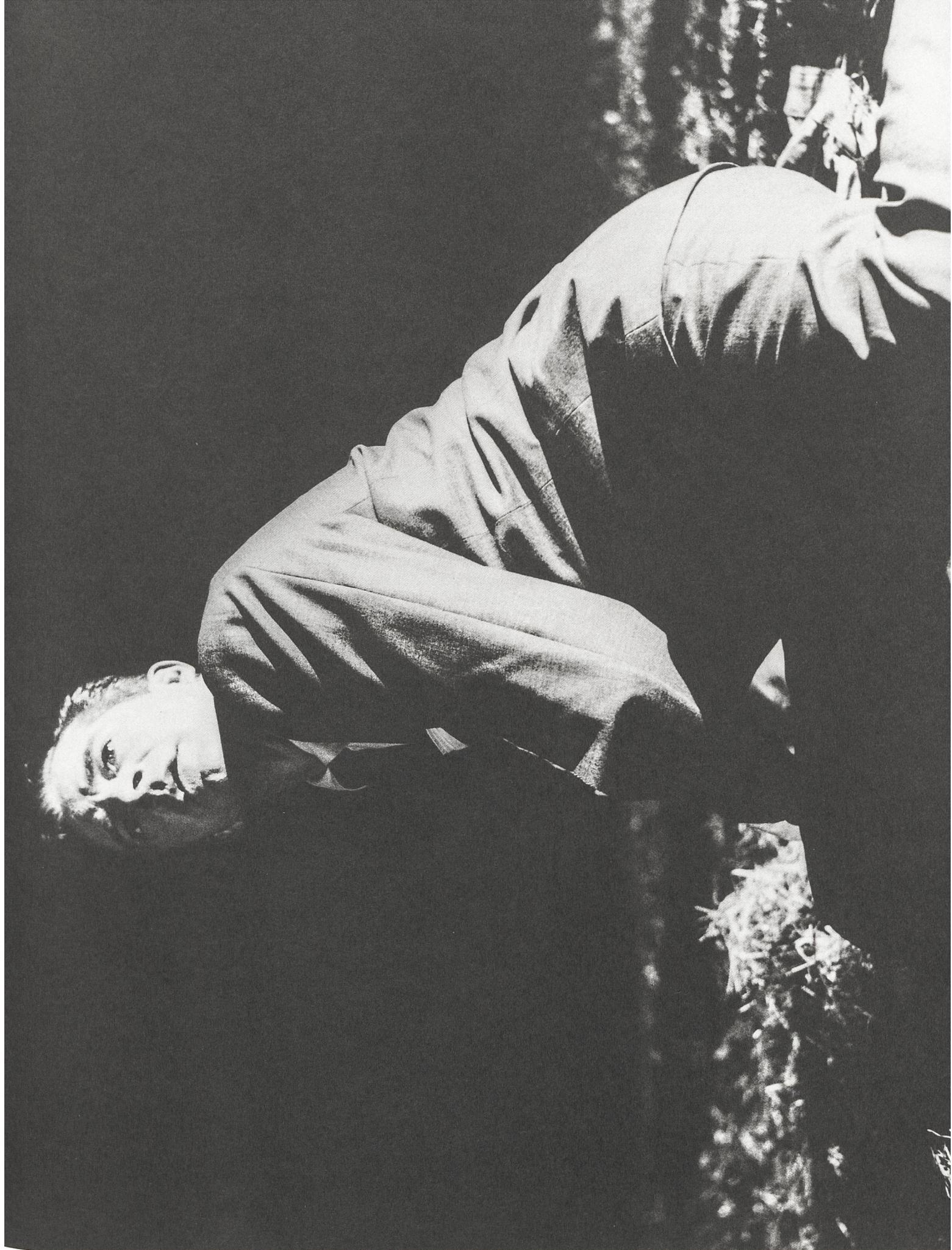
Dieses Missverhältnis in der transatlantischen Wahrnehmung könnte man mühelos mit dem denkwürdigen Diktum Wyatt Earps aus *Wichita* entscheiden: «It's not a question of who's right but what's right.» Immerhin hat sich die amerikanische Sicht auf Tourneur in den letzten Jahrzehnten durchaus gewandelt – zumal angesichts der Bewunderung, die ihm Martin Scorsese 1995 in seiner persönlichen Reise durch das amerikanische Kino zollt, und nicht zuletzt mit dem Erscheinen von Chris Fujiwaras minutiöser Studie «Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall» im Jahr 1998. Bis dahin deckte sich die amerikanische Zurückhaltung allerdings durchaus mit der Selbsteinschätzung des Regisseurs, der sich in Interviews vorzugsweise als ein bescheidener Handwerker zu erkennen gab, der einfach Glück gehabt habe. Er schätzte sich selbst als mittelmässigen Filmmacher ein (wobei die Frage offenblieb, nach welchen Kriterien und im Vergleich zu wem), dem die eigenen Bildfindungen eher selbstverständlich als innovativ erschienen (natürlich kann man in gleichmässig ausgeleuchteten Räumen den Blick des Zuschauers nicht so nachdrücklich lenken wie in der pointierten Lichtsetzung seiner Filme). Er betonte, nie ein Drehbuch abgelehnt zu haben (mit der interessanten Ausnahme *Devil's Doorway*, den dann Anthony Mann realisierte). Dabei konnte er sich allerdings auch auf seinen Agenten bei MCA verlassen, der offenbar sehr genau wusste, welche Stoffe seinem Klienten lagen. Seine Filme stellte er als Auftragsarbeiten dar, nur für seinen erklärten Lieblingsfilm *Stars in My Crown* beanspruchte er eine Urheberschaft. Ein gewisser Stolz war aus seinen Selbstzeugnissen ohnehin nicht zu tilgen. Gegenüber seinem letzten Interviewer Jacques Manley legte er Wert darauf, festzustellen, dass nur fünf seiner rund dreissig Regiearbeiten tatsächlich B-Pictures sind – und dass man im Filmgeschäft nur Erfolg haben kann, wenn man dieses Medium wirklich liebt.

«Familiar looks very different»

Zu den Widersprüchen des tourneurschen (Selbst-) Bildes gehört die Einschätzung, er sei intuitiver Filmmacher. Vielleicht genügt schon der Verweis auf einen Moment in *The Leopard Man*, um hier Klarheit zu schaffen. In einer Szene verkündet der kleine Bruder eines potenziellen Opfers spitzbübisch, er wisse, wovor sie Angst habe. Dazu bewegt er seine Finger so, dass sie den Schatten einer Raubkatze an die Wand werfen – und imitiert damit einen Kunstgriff, mit dem Tourneur eigenhändig bei den Dreharbeiten zur Schwimmbad-szene in *Cat People* kurz zuvor eine Bedrohung suggeriert hatte.



Out of the Past (1947) Robert Mitchum



Night of the Demon (1957) Dana Andrews

Die Arbeit im Genrekino nimmt er selbstbewusst in Angriff: als eine Disziplin, die es zunächst einmal zu beherrschen gilt. Bei klassischen Schuss-Gegenschuss-Folgen variiert er gern den Standpunkt der Kamera, um Szenen eine abwechslungsreichere Dynamik zu geben. Heranfahrten haben bei ihm stets eine eigentümliche Augenhöhe und einen Schwung, bei dem das Zögern der Entschlossenheit weicht. Wenn die Kamera zu Beginn von *Berlin Express* von einem Abteilfenster zum nächsten voranrückt, um die unterschiedlichen Figuren vorzustellen, signalisiert sie dem Publikum, dass es einen versierten, vielleicht sogar brillanten Zugfilm erwarten darf. Überhaupt wirkt der Auftakt zu seinen Filmen auf den ersten Blick archetypisch; in den Western ist es unweigerlich das Auftauchen des Helden in der Landschaft. Die elegante, fließende Schnittfolge zu Beginn von *Stranger on Horseback*, bei der Joel McCrea zunächst in einer Parallelfahrt aufgenommen und diese Bewegung dann in einer subjektiven Einstellung fortgesetzt wird, als er an einer Beerdigung vorbeireitet, besitzt eine erstaunliche Geometrie. Tourneurs Filme sind eher Einstimmungen als Expositionen, die das Publikum aber bereits sacht auf eine andere Spur bringen, als es die Genres sonst vorsehen.

Tourneurs Western sind ein verlässlicher Prüfstein, wie er sich zu den Konventionen verhält. Meist vollziehen sie einen klassischen Kreisschluss der Ankunft zu Beginn und des Aufbruchs in die Ferne am Ende. Er feiert durchaus (und nicht nur in CinemaScope) die offene Weite der Horizontalen. Die Topografie der Berglandschaft in *Canyon Passage* bildet hier eine reizvolle Ausnahme. Zugleich bestätigt der Film die Einschätzung von Coursodon und Tavernier, dieser Regisseur habe Western als ein Aussenstehender gedreht. Ihm fehle die Bindung an die Erde, die bei Ford und Walsh existiert; Landnahme und Zivilisierung betrachte er aus einem zweifelnden Abstand. Die Errichtung des Hauses in *Canyon Passage* führt dies nach Ansicht der Autoren deutlich vor Augen: Bei Tourneur ist der Zuschauer ein Betrachter, während eine vergleichbare Szene in *My Darling Clementine* ihn zu einem emphatischen Teilnehmer werden lässt. In Tourneurs Film bleibt die Gemeinschaft provisorisch, sie ist im Fluss, es gibt ein Kommen und Gehen der Charaktere. Ein Gefühl der Zugehörigkeit will sich allenfalls in *Stars in My Crown* einstellen, dessen Appell an Zivilcourage und Toleranz bereits die Reue des Lynchmobs vorwegnimmt, der kurz darauf in Fords *The Sun Shines Bright* vor sich selbst bewahrt wird. Die Gemeinschaft ist brüchig, aber lernfähig. Ein Garant dafür sind die aufrechten Charaktere, die McCrea bei Tourneur verkörpert. Es sind wachsame Puritaner in stets gut gebügelten Hemden, deren Geduldsfaden lange hält, bevor er reisst. Der puritanische Verzicht, den er in *Wichita* übt, lädt jedoch nicht zu einer ungebrochenen Identifikation ein; diese Haltung ist dem französischstämmigen Regisseur schon in *Cat People* und *I Walked with a Zombie* mulmig.

Tourneur setzt die Konventionen nicht ausser Kraft, aber er variiert sie und frischt sie auf. Die Variation entspringt zuweilen einer inneren Notwendigkeit der Filme. Die wiederholten nächtlichen Heimwege der

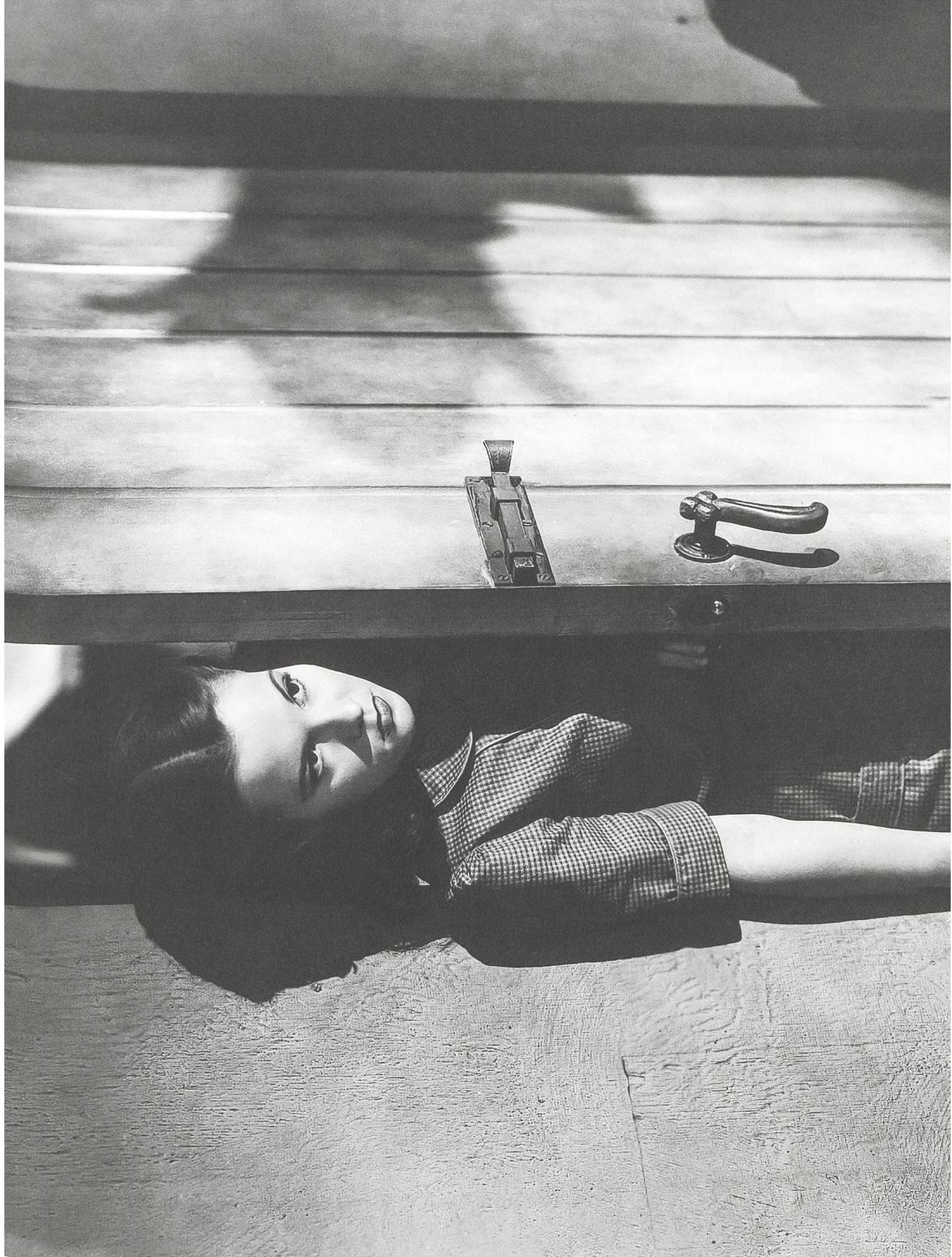
jungen Frauen in *The Leopard Man* verlangen danach. Tourneur trifft hier vor allem akustische Unterscheidungen: durch den strategischen Einsatz der Stille, die schockartig aufgebrochen wird; die Verwendung oder Aussparung von Musik und nicht zuletzt den tückisch vergnügten Klang der Kastagnetten. Auch von ähnlich angelegten Szenen in *Cat People* will er diese Spannungsmomente absetzen.

Vorrangig schafft Tourneur auf dem streng kodifizierten Terrain der Genres jedoch Platz für das Ungeläufige. *Out of the Past* und *Nightfall* sind überraschend pastorale Films noirs, die sich wesentlich in der Natur zutragen. (In *Nightfall* findet eine Modeschau kurioserweise nicht in einem Salon statt, sondern unter dem freien Himmel eines Patios.) Während amerikanische Sportlerfilme bis dahin hauptsächlich den Aufstieg von Athleten schilderten, geht es in *Easy Living* um die Frage, wie man mit dem Niedergang der eigenen Fähigkeit zurechtkommt. *Way of a Gaucho* ist zwar ein Western um Liebe und Ehre, Vergeltung und Gnade, der freilich in der argentinischen Pampa spielt. In einer Einstellung hält Rory Calhoun Ausschau nach seinen Verfolgern, indem er sich auf den Rücken seines Pferdes stellt. So etwas hatte das amerikanische Publikum höchstens mal bei Buster Keaton gesehen.

In Tourneurs Filmen offenbart sich eine gelassene Originalität. Sie respektieren das Recht des Zuschauers auf Abwechslung. Die Ermittlungen, die Ray Milland in *Circle of Danger* über den Tod seines Bruders anstellt, führen ihn in ein ausnehmend untouristisches London: Sie führen ihn in die morgendliche Geschäftigkeit der Markthallen von Covent Garden, zu einem Schleusenwärter und auch, fernab der Metropole, in eine Kohlengrube. Sein Blick auf Paris zu Beginn von *Berlin Express* ist demgegenüber weit orthodoxer, immerhin aber nimmt er die Wahrzeichen seiner Geburtsstadt aus ungekannten Blickwinkeln auf. Selbst Timbuktu, ein mattes Spätlicht seiner Karriere, schert dezent aus dem Exotismus von Hollywoods Wüstenfilmen aus. Dieser Casablanca-Abklatsch ist ohnehin origineller, als es die Umstände seiner Entstehung und sein Budget eigentlich zulassen dürften: Er steckt voller sublimer, moralischer wie erotischer Ambivalenzen. Tourneur ertappt die Figuren darüber hinaus bei sonderbaren Tätigkeiten: Den Waffenschieber Victor Mature stellt er vor, als dieser gerade seine Wäsche zum Trocknen aufhängt, und ein mordlustiger Araber schleicht sich später einmal pfiffig über das Dach in ein Zelt hinein. Derlei Exzentrik ist durch die Konventionen des Abenteuerfilms schwerlich gedeckt.

Wetterfühlige Dramaturgie

Einen der erstaunlichsten Filmanfänge hat Tourneur für *Experiment Perilous* gedreht. In der ersten Einstellung zeigt er einen Zug, der während eines nächtlichen Unwetters auf einem überfluteten Schienenstrang fährt. Dieser Sturzbach ist ein triftiger Auftakt für einen Film, der fortan in Studiokulissen spielt, in denen die Witterung jedoch eine wichtige und facettenreiche Rolle spielt. Das Motiv des Wassers dekliniert Tourneur bis hin zu der bizarren Volte durch, dass die



The Leopard Man (1943) Margaret Landry



Nick Carter, Master Detective (1939) Walter Pidgeon und Rita Johnson



Stars in My Crown (1950) James Mitchell



CP. 36

Cat People (1942) Simone Simon und Tom Conway

Aquarien mit Zierfischen in einem herrschaftlichen Stadthaus nach einer Druckwelle bersten und eine ganze Etage überfluten. Die Reifenspuren im Schnee, die nur in zwei kurzen Zwischenschnitten zu sehen sind, verlaufen in einer netzförmigen Geometrie, die genau ausgeklügelt scheint.

Sein Kino ist ohnehin extrem wetterfühliger. *Canyon Passage* beginnt während eines heftigen Regenschauers in Oregon, der einen sehr modernen Western ankündigt. Meist arbeitet er mit klimatischen Gegensätzen. Die tropische Schwüle der Karibik kontrastiert in *I Walked with a Zombie* mit dem winterlichen Kanada, in dem die Rahmenhandlung spielt. In *Nightfall* steht der sommerlichen Hitze der Stadt die Winterlandschaft in den Bergen gegenüber, die in Rückblenden zu sehen ist. In praktisch all seinen Landschaftsfilmen zeigt er, in Untersicht gefilmt, schneebedeckte Berggipfel.

Seelenlandschaften

Der starke atmosphärische Eindruck, den Tourneurs Filme hinterlassen, verdankt sich einer entschiedenen Sinnlichkeit, einer überlegten Konkretion. Er erschafft für jeden Film eine eigene Welt, die er kunstvoll drapiert. Vor allem die Sorgfalt und der Einfallsreichtum seiner Requisiteure bei RKO fallen beim Wiedersehen seiner Filme ins Auge. Jede Lampe ist sorgsam ausgewählt (oft sind die Ständer kleine Skulpturen), die Füße der Badewanne aus *Cat People* sind als Raubtierkrallen gestaltet. Spiegel sind so platziert, dass sich in ihnen die Personenkonstellationen nicht einfach verdoppeln, sondern neu formieren. Das gemalte Porträt Hedy Lamarrs in *Experiment Perilous* ist ein bestrickendes Trompe l'Œil. Das den Zuschauer in die Ungewissheit stürzt, ob sich die Mimik der Dargestellten nicht doch gerade belebt hat. Die Requisiten gewinnen stets Doppelwertigkeit. Die Harfe im Schlafzimmer der untoten Ehefrau in *I Walked with a Zombie* schillert zwischen Evidenz und Symbolkraft.

Tourneur reichert die Schauplätze an, er lädt sie mit Bedeutung auf. Dabei betreiben seine Filme manchmal eine Archäologie eines erloschenen Alltags. Der Haushalt in *Stars in My Crown* steckt voller zeitgenössischer Geräte wie etwa eines kurios umständlichen Tischventilators oder einer praktischen Apfelschälmaschine. Die Rekonstruktion historischer Details ist nur eine Facette seines Strebens, den Hintergrund seiner Dramen lebhaft auszustaffieren. Die Szenerie ist bei ihm im Wortsinn reizvoll, sie reichert die Szenen mit einem zusätzlichen Appell an. Das gilt für die Fischerboote und Netze am Strand, inmitten derer die nächtlichen Rendezvous in *Out of the Past* stattfinden, ebenso wie den Betrieb der Bohrtürme, vor denen in *Nightfall* die Auseinandersetzung der Gangster inszeniert ist. Die Anreicherung kann gestisch sein, in beiläufigen Handlungen liegen, die die Figuren beim Sprechen ausführen. Die Schauspielerführung selbst von Nebenfiguren trägt massgeblich zur Atmosphäre bei. Das wehmütige Partygirl, das in *Easy Living* versonnen der Sängerin lauscht, ist für die Dramaturgie der Szene unerheblich – sie ist eigentlich nicht mehr als eine Statistin –, trägt aber souverän zum Timbre des Augenblicks bei.

Tourneur konstruiert diese Welten auch deshalb so genau, so ziseliert, um die Präsenz von anderen erahnen zu lassen. Die Vergangenheit ist stets machtvoll präsent in seinen Filmen. Chris Fujiwara hat festgestellt, dass viele der Geschichten gleichsam in der Mitte beginnen: Die Charaktere tragen bereits ein Schicksal in sich, müssen gravierende Erfahrungen verwinden. *Out of the Past* ist ein Film, der geradezu obsessiv an die immer gleichen Schauplätze zurückkehrt; mit der vergeblichen Hoffnung, das Vergangene endlich abzuschütteln. Die Angst vor dem Anderen (oder vor sich selbst, etwa vor der eigenen Sexualität) ist bei Tourneur nie unbegründet. Eine mysteriöse, traumhafte Fügung scheint in *Experiment Perilous* zu wirken. Der rational agierende Arzt, den George Brent spielt, traut seinen Ohren nicht, als er erfährt, dass seine Reisebekanntschaft, deren Gepäck er gerade erst ins Hotel brachte, an diesem Nachmittag gestorben ist. Die Welt gerät in Tourneurs Filmen leicht aus den Angeln, denn seine Figuren sehen sich rätselhaften Kräften ausgesetzt, über die sie keine Kontrolle haben: Gerade so wie die Bälle, die fröhlich auf der Fontäne des Springbrunnens aus *The Leopard Man* tanzen müssen.

Mithin ist die andere Welt, die wie ein Schatten in der realen gegenwärtig ist, eine Welt der Geister und Schemen. Der Regisseur hat in Interviews immer betont, wie sehr er von der Existenz des Übernatürlichen überzeugt ist. Es muss nicht überraschen, dass er auch Episoden der TV-Serie *Twilight Zone* inszenierte. Und vielleicht konnte nur ein Filmemacher, der fest an die Transzendenz glaubt, einen so sensiblen, aufgeklärten und zärtlichen Film über einen Pastor drehen, wie Tourneur es mit *Stars in My Crown* gelungen ist. In den Konflikten, die Joel McCrea mit dem Arzt seiner Gemeinde austrägt, wird der erbitterte Widerstreit zwischen Spiritualität und Wissenschaft ausgetragen, der sich schliesslich aber fast beiläufig versöhnen lässt. Das Metaphysische ruht in den Figuren: Hat Gene Tierney die Silhouette Rory Calhouns in *Way of a Gaucho* nur erträumt, oder wachte er wirklich über ihren Schlaf? Tourneur respektierte das Übersinnliche zu sehr, um ihm in seinen Horrorfilmen eine banale Sichtbarkeit zu verleihen. Aber er konnte seine Augen auch nicht verschliessen vor dem Grauen, das in der äusseren Wirklichkeit aufgehoben ist: Der Zug aus Berlin Express passiert in Deutschland lauter zerbombte Grossstädte, die als reale Geisterstädte an die Verheerungen des 20. Jahrhunderts gemahnen. x

- Die Retrospektive zu Jacques Tourneur des Locarno Festival (2. bis 12. August) steht unter der Leitung von Roberto Turiagliatto und Rinaldo Censi und entstand in Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse und der Cinémathèque française. Es werden sämtliche 34 Spielfilme gezeigt, angefangen von *Tout ça ne vaut pas l'amour* von 1931 bis *War-Gods of the Deep* von 1965, ausserdem eine Episode aus *Twilight Zone*, einige seiner Kurzfilme und die Dokumentationen *Directed by Jacques Tourneur* (1979) von Jacques Manlay und Jacques Tourneur, *le médium. Filmer l'invisible* (2015) von Alain Mazars. *I Walked with a Zombie* wird auch auf der Piazza Grande (10. 8.) zu sehen sein. Das Programm wird von einer französischen und englischen Publikation des Verlags Capricci begleitet.
- Die Retrospektive wird ganz oder in Teilen auf Tournee gehen. In der Schweiz wurde sie bereits von der Cinémathèque suisse in Lausanne (Ende August/September), vom Filmpodium Zürich (September/Oktober), vom Kino Rex in Bern sowie den Genfer Cinémas du Grütli gebucht. In Frankreich wird sie in der Cinémathèque française zu sehen sein, in Deutschland im Deutschen Filminstitut, Frankfurt a. M.



AB 15. AUG

 Google Play

 App Store

DEINE APP FÜRS KINO

REITRAFF

BOURBAKI

HOUDINI

Ohne Ellipsen geht's fast nicht.
Nur wenige Filme lassen
nichts aus und erzählen in
Echtzeit. Was und wie sollen
sie aber auslassen?
Und was ist ein Plot-Pointer?

Die Kunst des ...

Nachdem es in den vergangenen zwei Jahren an dieser Stelle um Spoiler in all seinen Erscheinungsformen ging, erweitern wir nun den Fokus der Kolumne. Unter einem *Plot Point* versteht man einen zentralen erzählerischen Wendepunkt. Entsprechend wird es hier ganz allgemein um Fragen der Dramaturgie gehen, darum, wie filmische Erzählungen gebaut sind, welche Tricks Drehbuchautoren und Regisseure nutzen, um ihre Geschichten möglichst wirkungsvoll auf die Leinwand zu bringen. Den Auftakt macht die Auslassung oder, wie man in der Erzähltheorie sagt, die Ellipse.

Wie in jeder anderen Kunstform ist auch im Film, das, was nicht gezeigt wird, oft mindestens so wichtig wie das Gezeigte. Die wenigsten Filme präsentieren uns Handlungen in voller Länge. Wenn beispielsweise eine Figur ihre Wohnung verlässt, um zur Arbeit zu fahren, sehen wir in der Regel bloss, wie sie den einen Ort verlässt und am anderen ankommt. Geschieht während der Fahrt nichts, was für die Handlung von Belang ist, muss es auch nicht gezeigt werden.

Neben der Auslassung, die vor allem dazu dient, die Erzählung zu fokussieren und zu beschleunigen und die uns in praktisch jedem Film begegnet, gibt es auch dramaturgisch bedeutsame Ellipsen. Das klassische Whodunit baut darauf, dass wir nicht Zeuge des Verbrechens sind. Würde dieses gezeigt, entstünde keine Spannung. Die Krimi-Ellipse hält Informationen zurück, die dann im Lauf der Handlung allmählich enthüllt werden. Höhepunkt und Auflösung sind das Ausfüllen dieser Auslassung, sei es durch eine Rückblende, eine

Erklärung des Detektivs, ein Geständnis des Täters oder einer Kombination aus diesen drei Dingen.

Die Whodunit-Ellipse ist altbewährt, raffinierter sind aber Auslassungen, die nicht bloss Informationen unterschlagen, sondern davon ausgehen, dass wir ohnehin wissen, was geschieht. In Bob Fosses *Cabaret* gibt es beispielsweise eine Szene, in der die von Michael York gespielte Hauptfigur Brian auf der Strasse von Nazis, die Werbematerial verteilen, angesprochen wird. Brian, der nach einem Streit mit seiner Geliebten bereits vor Wut kocht, regt das derart auf, dass er die beiden Männer beschimpft und schliesslich deren Hakenkreuzfahne umwirft. Anstatt zu zeigen, was nun geschieht, schneidet Fosse direkt auf eine Nahaufnahme des arg lädierten Brian, der zu Hause im Bett liegt. Ein abrupter Szenenwechsel, der garantiert für Gelächter sorgt, wobei die Komik gerade daraus entsteht, dass wir nicht gesehen haben, wie Brian verprügelt wird.



Alien: Covenant (2017) mit Michael Fassbender

Grosse Meister der Auslassung sind die Coen-Brüder. Das Regieduo hat schon immer fleissig aus der Hollywoodtradition geschöpft, doch mittlerweile sind die beiden so weit, dass sie ganze Handlungsstränge nur noch andeuten. Weil sie darauf vertrauen, dass das Publikum auch so weiss, was geschehen wird. Etwa in ihrem Musikerfilm *Inside Llewyn Davis*. Gerade hat die Hauptfigur, der mit allen verkrachte Folk-Musiker Llewyn Davis, als Gitarrist und Backing-Sänger bei der Aufnahme eines humoristischen Songs über das US-Raumfahrtprogramm

mitgewirkt. Der Produzent stellt ihm zwei Bezahlungsvarianten zur Auswahl: Sofortige Barbezahlung oder später eine Umsatzbeteiligung. Llewyn, der dringend Geld braucht und den Song sowieso für unter seiner Würde hält, will die Gage bar auf die Hand. Der Produzent fragt noch einmal nach und betont, dass Llewyn leer ausgehen wird, falls das Stück erfolgreich sein sollte. Doch dieser insistiert. Viele andere Filme würden nun ausführlich zeigen, wie aus dem dämlichen Lied ein Hit wird, wie Llewyn mit seinem Fehlentscheid hadert. Nichts davon bei den Coens. Dass sich Llewyn falsch entschieden hat, ist sowieso klar.

Cabaret und *Inside Llewyn Davis* gehen beide von einem intelligenten Zuschauer aus und setzen darauf, dass das Produkt von dessen Vorstellungskraft interessanter ist als alles, was der Film zeigen könnte. Grosse Hollywoodproduktionen tendieren heute eher in die andere Richtung. Anstatt offensichtliche Dinge zu streichen, lassen Blockbusterregisseure sicherheitsshalber lieber eine Figur auftreten, die noch einmal genau erklärt, um was es eigentlich geht. Und wenn mal etwas ausgelassen wird, dann meist in der offensichtlichsten Weise. Ridley Scott, der seit Jahren damit beschäftigt ist, sein einst erworbenes Renommee zu zerstören, führt in seinem jüngsten Film *Alien: Covenant* vor, wie man nicht mit Auslassungen umgehen sollte. Dramaturgischer Höhepunkt des Films ist der Showdown zwischen den beiden Androiden David und Walter. Die beiden sehen äusserlich gleich aus, doch Walter ist gut und auf der Seite der Menschen, während David die technische Ausgeburt des Bösen ist. Walter scheint im Kampf auf Leben und Tod die Oberhand zu haben, doch David versucht, das Messer zu fassen, das in der Nähe liegt. Schnitt, und wir sehen, wie Walter zu seiner Crew zurückkehrt und sich alle zum Weiterflug aufmachen. Der Ausgang des Kampfes wurde ausgelassen, doch wozu? Sollen wir glauben, dass Walter siegreich war? Soll der Schluss, als sich der vermeintliche Walter als David entpuppt, eine Überraschung sein? Was immer Scotts Intention war, sie funktioniert nicht, denn jeder weiss, was die Ellipse beinhaltet – beinhalten muss. Hätte Walter David tatsächlich umgebracht, gäbe es keinen Grund, dies nicht zu zeigen. Der Film verheimlicht uns etwas, und es braucht nicht viel Phantasie, um zu erraten, was das sein könnte. Alles, was nachher kommt, ist unnötiges Ausbuchstabieren. Diese Auslassung hätte Scott besser ausgelassen. Simon Spiegel

Anderswo

Globalisierung, Interkulturalität und Migration werfen Fragen nach nationaler Identität auf. Argentinien ist eine Migrationsnation, der integrierende Kraft fehlt. Das spiegelt sich auch im aktuellen Filmschaffen des Landes.

Neue Perspektiven im argentinischen Kino

Nationen, so schrieb der US-amerikanische Politikwissenschaftler Benedict Anderson einst in seinem Buch «Imagined Communities», sind nichts Natürliches, sie müssen imaginiert und konstruiert werden. In Argentinien ist es heute maximal noch der Fussball, der die Form bildet, in die die Nation diejenigen einbeziehen kann, die sie in anderer Hinsicht aufgegeben haben.

Eine andere, das Kollektiv adressierende, identitätsstiftende Erzählung gibt es in diesem südamerikanischen Land jedoch nicht mehr. Eine extreme politische Polarisierung hat beispielsweise selbst eine Verständigung über die Schuldfrage bezüglich der Entstehung der letzten Militärdiktatur unmöglich gemacht. Gebildet haben sich stattdessen «Opfergemeinschaften», die in Konkurrenz um Erinnerung an die traumatische Zeit zwischen 1976 und 1983 getreten sind. Wir müssen also von einer Postnation sprechen. Die *imagined community* als vorherrschendes Muster von Vergemeinschaftung und kultureller Repräsentation sollte man aber dennoch in anderer Perspektive weiterdenken: Im Folgenden werden deswegen «transnationale Gemeinschaften» präsentiert, die im aktuellen argentinischen Kino immer mehr Beachtung finden.

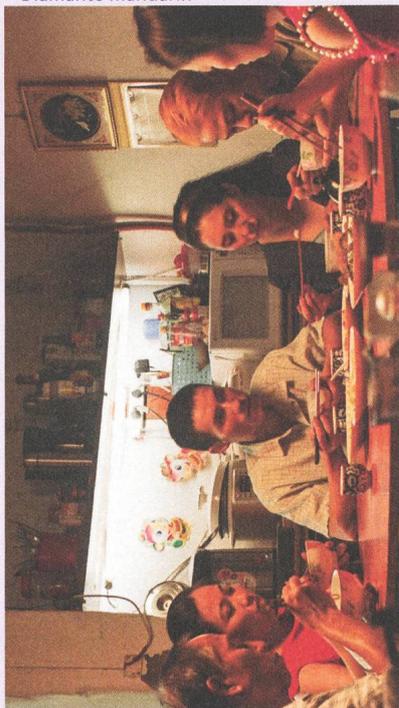
Das Phänomen des *Long-Distance-Nationalismus* hat sich verstärkt durch Globalisierungsprozesse verbreitet und betrifft vor allem die Diasporagemeinschaften, die sich an ihrem neuen Wohnort als nicht völlig akzeptierte, marginalisierte Minderheit fühlen. Die fehlende Integration und Identifikation versuchen sie durch den Stolz auf ihr Herkunftsland zu kompensieren. Durch die digitale Vernetzung ist der enge Bezug zur ursprünglichen Heimat,

der aber dennoch nur aus der Ferne besteht, kein Problem mehr. Diese Nähe-Distanz-Bindung bringt das Bild eines idealisierten Herkunftslands mit sich, das diese Diasporagemeinschaften emotional oft mehr interessiert als das Land, in dem sie leben.

Die Auswanderergeneration bildet häufig geschlossene Communities und homogene Milieus; bei der zweiten Generation lässt sich dagegen eher eine gesplante Identität aufzeigen. Zu beobachten ist dies etwa in *Mi último fracaso* (2016): «Ich bin Argentinierin, aber gleichzeitig, ganz tief in mir, bin ich Koreanerin. Meine Eltern sind Koreaner; kulturell gibt es da nichts Argentinisches», sagt eine Frau mit asiatischen Gesichtszügen in Porteño, dem unverwechselbaren Akzent, der nur in der Hauptstadt Buenos Aires gesprochen wird. Ihre Freundinnen, mit denen sie sich unterhält, verstehen sie sehr gut, sie alle teilen diese Erfahrung. Alle zusammen sitzen sie in einer Bar, umgeben von Mitgliedern derselben ethnischen Gemeinschaft, rauchen und trinken argentinisches Bier.

Die junge Regisseurin *Cecilia Kang* präsentiert dem Zuschauer in ihrem dokumentarisch anmutenden Erstlingswerk den Alltag einer Gruppe von Frauen koreanischer Herkunft. Teilweise wurden ihre Protagonistinnen sogar in Argentinien geboren, komplett in ihrer neuen Heimat verankert sind sie aber alle nicht. Nicht wenigen argentinischen Zuschauern von *Mi último fracaso* in Buenos Aires wird erstmals aufgefallen sein, dass das Aussehenverhalten der jungen Porteño-Asiaten dem ihren ziemlich ähnelt.

Diamante mandarín von Juan Martín Hsu



Mi último fracaso von Cecilia Kang

Die Koreaner sind Neuankömmlinge in der traditionellen Migrantennation Argentinien. In größeren Gruppen kamen sie erst in den frühen neunziger Jahren. Das ethnische und kulturelle Mosaik des Landes bildete sich zu dieser Zeit neu durch eine verstärkte Zuwanderung, die vor allem im damaligen rapiden wirtschaftlichen Aufschwung Argentiniens begründet ist (der sich jedoch als Illusion erweisen sollte).

Bis auf wenige Ausnahmen – etwa *Adrián Caetano's Bolivia* (2001) – dauerte es aber noch eine ganze Generation, bis diese «neuen Einwanderer» im argentinischen Kino sichtbar wurden. Erzählt werden ihre Geschichten von Hoffnung, aber auch von Heimweh und Verlorenheit im eigenen Land zumeist von ihren eigenen Kindern, die sich, wie etwa Cecilia Kang, für ein Studium an einer der zahlreichen Filmschulen Argentiniens entschieden haben. Diese zweite Generation bereichert mit neuen Perspektiven und innovativen Erzählformen das neue argentinische Kino, das einige Jahre auf internationalen Festivals für Furore sorgte und zuletzt etwas beliebiger wurde.

Die in Deutschland geborene *Nele Wohlatz* hatte, als sie sich in Argentinien niederliess, selber nur minimale Spanischkenntnisse. Sie nahm diese Herausforderung an und arbeitete schon bald an einer Sprachschule in Buenos Aires. Dort lernte sie die Chinesin Xiaobin, die Protagonistin ihres Films *El futuro perfecto* (2016), kennen. Dass die wichtigste Eigenschaft der Sprache, vorgestellte

Gemeinschaften hervorzubringen sei, wie Benedict Anderson schrieb, führt Nele Wohlatz am Beispiel ihrer Protagonistin vor, die heimlich, gegen den Willen ihrer Familie, Spanisch lernt.

El futuro perfecto lotet die Facetten und (grammatikalischen) Feinheiten des Spracherwerbsprozesses aus und spielt gleichzeitig – alles im Einklang mit den Lernfortschritten der Protagonistin auf inhaltlicher Ebene – mit verschiedenen Genres und Gattungen. So unterläuft der Film beispielsweise sukzessiv die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion, wird mal zur Komödie, schlägt im nächsten Moment dramatische Töne an und endet in der Möglichkeitsform. Aus der subjektiven Perspektive von Xiaobin, die sich selber spielt, wird auch der Long-Distance-Nationalismus der chinesischen Diasporagemeinschaft kritisch hinterfragt. Direkt nach ihrer Ankunft muss die grade volljährige junge Frau ins Arbeitsleben einsteigen, um die Kosten für ihr Flugticket nach Argentinien zurückzuzahlen. Gleichzeitig steht jede ihrer Handlungen unter der Kontrolle ihrer Familie, die für sie einen Platz in der geschlossenen ethnischen Gemeinschaft vorgesehen hat. Je besser Xiaobin aber die fremde Sprache lernt, desto autonomer wird sie und findet schliesslich einen Ausweg aus der von ihren Eltern für sie vorgesehenen Zurückgezogenheit.

Juan Martín Hsu hebt in seinen Filmen die positiven Aspekte der Interkulturalität hervor. Der Sohn taiwanischer Eltern sieht Einwandererkin-der, wie er selbst eines ist, als Brücke

El futuro perfecto von Nele Wohlatz



Las acacias von Pablo Giorgelli

zwischen verschiedenen Kulturen. Als Jugendlicher verbrachte er viel Zeit auf einem Gemischtwarengrossmarkt an der Stadtgrenze von Buenos Aires und lernte dort gleichaltrige Argentinier, Bolivianer und Koreaner kennen. Basierend auf seinen Erinnerungen, drehte er 2014 sein Erstlingswerk *La salada*, das in dem heterotopischen Raum des Markts angesiedelt ist und in dem die Grenzen zwischen Räumen und Gemeinschaften – und gleichzeitig deren Überwindung – zum Thema werden. Sein Nachfolgefilm, *Diamante mandarín* (2015), hat sich die grösste Zäsur der jüngeren argentinischen Geschichte zum Thema gemacht und erzählt davon, welche sozialen Folgen der Staatsbankrott des Landes im Dezember 2001 für die asiatischen Gemeinschaften hatte.

Der aus Buenos Aires stammende *Marcos Rodríguez* wiederum untersucht in *Arribeños* (2016) aus nahezu kulturanthropologischer Perspektive das nachbarschaftliche Mit- und Nebeneinander von Argentinern auf der einen, Chinesen und Taiwanesen auf der anderen Seite in der Chinatown von Buenos Aires.

Auch die anderen Migrantengruppen, die in den neunziger Jahren vermehrt ins Land kamen, werden im aktuellen Kino zu Protagonisten: Paraguayer (in *Las Acacias* von Pablo Giorgelli, 2011); Syrer (in *Habi, la extranjera* von María Florencia, 2013) oder Bolivianer (etwa in *Camino a La Paz* von Francisco Varone, 2015). Die Liste mit Filmbeispielen liesse sich beliebig lang fortsetzen. Erzählt werden die Geschichten vor allem

als Roadmovie, dem Genre, das par excellence eine Bewegung ins Offene, Mögliche und doch Ungewisse zeigt und von Aufbruch, Visionen des Anderseins und Hoffnungen des Zusi-ch-selbst-Kommens erzählt.

Auffällig ist, dass Argentinien in all diesen genannten Filmen niemals als *melting pot* dargestellt wird. Die aus verschiedenen Kulturkreisen stammenden Regisseure nähern sich dem Thema der Migration und den daraus entstehenden verschiedenen Identitäten und Zwischenwelten betont sensibel, ohne zu dramatisieren, ohne den «Anderen» als Bedrohung zu sehen. Allerdings sprechen wir hier vom Independent-Kino; Grossproduktionen wie *Sebastián Borenszteins Un cuento chino* (2011) greifen durchaus auf schnelle Pointen und billige Klischees zurück.

Das argentinische Publikum reagiert neugierig und interessiert auf die Filme über die neue Migration, denn es teilt in gewisser Weise die dargestellten Erfahrungen. Argentinien ist nicht nur ein Ein-, sondern auch ein Auswandererland. Hundert-tausende mussten fliehen, zuerst nach dem Militärputsch 1976, dann im Zug der Wirtschaftskrise 2001/02. Auch die Exilerfahrung der Argentinier ist ein im nationalen Kino immer wiederkehrendes Motiv. Doch das ist ein anderes Thema, wenn auch nicht komplett anderes. Sven Pötting

Habi, la extranjera von María Florencia



Festival

Fünfundzwanzig Geschichten statt einer?
Am 35. Internationalen Trickfilm-Festival
ITFS und an der 23. Film and Media Exchange
FMX in Stuttgart ist in der Diskussion
um Virtual Reality das Storytelling in den
Mittelpunkt gerückt.

Aus dem Raum-Zeit- Kontinuum gefallen

Festivals, egal in welcher Kunstsparte, haben die Eigenschaft, das Raum-Zeit-Kontinuum implodieren zu lassen. Diese Binsenwahrheit gilt auch für das Internationale Trickfilm-Festival Stuttgart. Der Raum verengt sich: Über den Festivalzentren wölbt sich eine durchsichtige, aber undurchlässige Blase, die alles verdrängt, was nicht zur Animation gehört. Die französischen Präsidentschaftswahlen? Trump? Der IS? Gibts nicht. Auch die Zeit funktioniert anders: Sie tickt langsamer, während der Fachbesucher schneller lebt. Anders gesagt und um einen in Stuttgart besonders oft gehörten Begriff aufzugreifen: Ein Festival ist ein Stück real erlebte virtuelle Realität ...

Die Risiken und Nebenwirkungen dieser zeiträumlichen Paradoxa sind in Stuttgart besonders gross, denn hier kreuzen und überlappen sich mehrere Anlässe: das Internationale Trickfilm-Festival ITFS, die Film and Media Exchange FMX, die GameZone, der Animation Production Day, das Open-Air-Festival im Schlosspark.

Dreh- und Angelpunkte sind das 1982 gegründete ITFS und die zwölf Jahre jüngere FMX. Das ITFS ist ein klassisches Trickfilmfestival mit kuratierten Kurzfilmprogrammen, Wettbewerben, Langfilmpremierer und Retrospektiven. Die FMX ist eine internationale, mit hochkarätigen Gästen und Referenten bestückte Konferenz über Animations- und Medientechnik und -technologie.

Möchte man vereinfachen, könnte man behaupten, das ITFS repräsentiere Gegenwart und

Geschichte, die FMX hingegen Gegenwart und Zukunft; das ITFS stehe für die Kunst, die FMX für die Technik; das ITFS biete Entertainment, die FMX die dafür notwendigen Tools.

Technologie und Storytelling

Auch dieses Jahr beherrschte Virtual Reality viele Diskussionen. Ihr Durchbruch wurde bereits für vergangenes, spätestens aber für dieses Jahr versprochen, doch trotz der «Blick am Abend»-Gratisbrillen lässt er auf sich warten – sodass sich nun manch einer fragt, ob die virtuelle Realität mehr als nur heisse Luft ist.

Interessant ist, dass sich der Fokus der Diskussionen verschoben hat: Die Technik wird nur noch am Rand gestreift – sie ist ausgereift und verfügbar. Auch in der technologieaffinen VR-Szene hat sich



Pearl von Patrick Osborne

das Bewusstsein durchgesetzt, dass, so Jan Pinkava, Kreativdirektor von Google Spotlight, «die Technik allein nicht ausreicht; die Ästhetik und die Inhalte sind wichtig, um das Publikum zu berühren».

Das grosse Wort war «Storytelling». Was sind die für VR richtigen Storys, und wie sollen sie erzählt werden? Wie verändert sich das Erzählen, wenn der Zuschauer selbst entscheidet, wohin er blickt? Wie arbeitet man im 360°-Bildraum mit der Montage? Kann man, wenn der Zuschauer auch körperlich Teil des Geschehens ist, noch Grossaufnahmen einsetzen? Wie wirkt sich die Interaktion auf das Storytelling aus?

Virtual Reality ist eine Geisterbahn

Die Diskussion ist offen; die Antworten auf diese und andere Fragen könnten unterschiedlicher und widersprüchlicher nicht sein. Auf der einen Seite betonte der Aardman-Gründer Peter Lord, es gehe auch in der VR «um Charaktere und Storytelling, um Emotionen, auch wenn man sie als Zuschauer anders erlebt».

Andere, so Astrid Kahmke vom VR Creators' Lab des Bayrischen Filmzentrums, möchten die alten Storykonzepte am liebsten entsorgen: «Die virtuelle Realität ist keine neue Technologie, sondern ein neues Medium. Statt in Story, Drama, Genre zu denken, sollten wir VR als Raum für neue sensorielle Erfahrungen verstehen, Erfahrungen, die alle unsere Sinne ansprechen.» Für sie ist Virtual Reality

ohne Interaktion unsinnig: «In der VR muss der User seinen Standpunkt selbst wählen und mitentscheiden können. Die Interaktion ist essenziell für die Immersion.»

Irgendwo dazwischen positioniert sich Jan Pinkava. Er vergleicht eine VR-Story mit einer Geisterbahnfahrt: «Man sitzt im Wagen, wird gefahren, und zwischen den Schlüsselmomenten entscheidet man selbst, wohin man schaut. Als Autor finde ich es aber essenziell, dass der Zuschauer die Schlüsselmomente in der von mir als sinnvoll bestimmten Abfolge sieht. Sonst ergibt die Geschichte keinen Sinn.» Abgesehen davon sei es schon schwierig genug, eine gute Geschichte zu schreiben. «Und nun soll man in interaktiven Projekten gleich fünf- und zwanzig Geschichten für eine einzige Erfahrung entwickeln?»



Cat and Mouse von Paul Barritt

Mit dem Oscar-nominierten Kurzfilm *Pearl* realisierte Google Spotlight einen der bislang wenigen überzeugenden VR-Filme für mobile Anwendungen: Die Vater-Tochter-Geschichte mit viel Musik spielt sich ganz in einem Auto ab; der Zuschauer fährt auf dem Beifahrersitz durch die Lebensgeschichte(n) und wird damit Teil von Szenerie und Handlung. *Pearl* ist raffiniert gestaltet, hübsch und berührend, keine Frage, aber eher schlicht – vermutlich erwarten die meisten von VR doch mehr als das.

Es ist eine Zeit der Visionen und Widersprüche. Um bei Pinkavas Bild zu bleiben: VR ist eine Geisterbahn; wir rasen im Dunkeln vorwärts, werden dann und wann aufgerüttelt, erschreckt oder begeistert, haben aber noch keine Ahnung, wann wir wo landen werden und wie die VR aussehen wird.

Vor der flachen Leinwand

«Der soziale Aspekt der virtuellen Realität ist ein Problem», sagte Jan Pinkava auch, nicht ohne Selbstironie, «und das nicht nur, weil die Brillen so hässlich sind: Man beschliesst, sich von der Gruppe abzukapseln.»

Hatte man genug von den technologieaffinen FMX-Fachsimpeleien und den überall herumgereichten VR-Brillen mit ihren Schwindel erzeugenden Test-Apps, setzte man sich mit vielen anderen Menschen in einen dunklen Saal vor eine grosse 2D-Leinwand und staunte gemeinsam in einem Wettbewerbsprogramm

über die Vielfalt des unabhängigen, garantiert CGI- und VR-freien animierten Kurzfilms; man liess sich vom humorvollen Engländer Jonathan Hodgson darüber aufklären, wie man mit «langweiligen Themen interessante Filme» macht, oder man folgte dem genialischen Wirrkopf Paul Barritt von der Theatergruppe 1927 in seine mittlerweile weltweit erfolgreichen animierten Opernproduktionen.

Ein Höhepunkt des Festivals war *In This Corner of the World* von Sunao Katabuchi, ein 130 Minuten langer Film, der so gut wie alles unterläuft, was hierzulande als modern und zukunftssträchtig gilt: ein langsamer, stiller Zeichentrickfilm mit einem grossen, fein charakterisierten Figurenensemble. *In This Corner of the World* erzählt – aus der Sicht von Suzu, einer jungen Frau – vom Leben und der Liebe, vom Sterben und vom Überleben während des Zweiten Weltkriegs,



In This Corner of the World von Sunao Katabuchi

zwischen nationalistischer Kriegspropaganda, Mangelwirtschaft und den amerikanischen Bomben, und erlaubt dabei einen tiefen Blick in die Rolle der Frau in der japanischen Gesellschaft. Schauplatz ist der Marinestützpunkt Kure, ein Katzensprung von Hiroshima entfernt, wo Suzus Familie lebt.

Gleichzeitigkeiten

Das Leben in der Stuttgarter Festivalblase hat viele Annehmlichkeiten, stellt den Besucher aber vor grosse Herausforderungen. Die Anzahl der zeitgleichen Veranstaltungen ist immens, und dass jedes (Teil-) Festival sein Programm in einem eigenen Katalog anpreist und diese nirgendwo vernetzt sind, macht das Zusammenstellen eines sinnvollen Tagesablaufs zu einer beachtlichen planerischen Aufgabe.

Was Jan Pinkava über Leben und Storytelling sagte, trifft auch hier zu: «Das Leben ist sequenziell, immer. Es ist eine Abfolge von Momenten. Ich kann nicht gleichzeitig an zwei Orten sein; ich bin nicht der Herrscher über Zeit und Raum, auch wenn mir die moderne Technologie genau das einzureden versucht.»

Christian Gasser

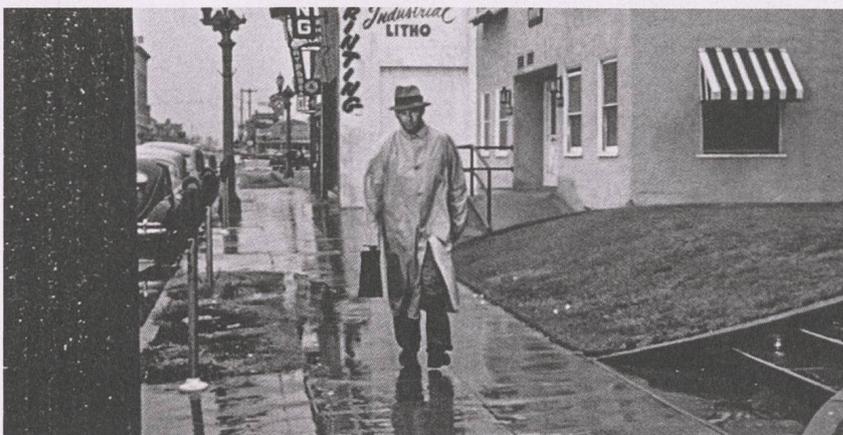
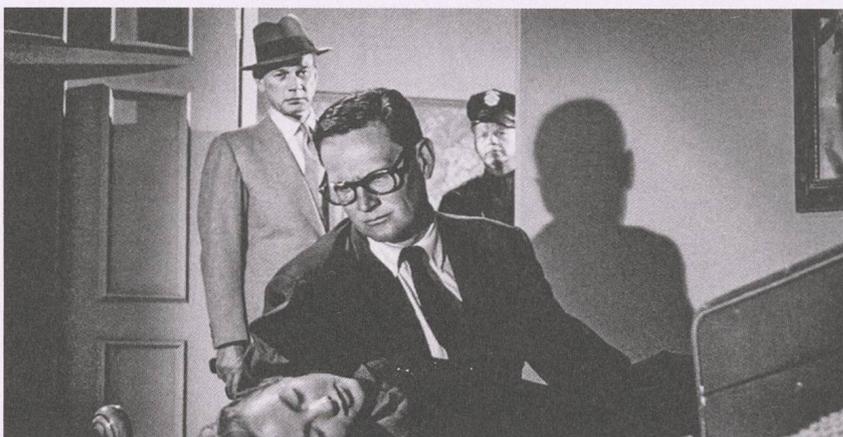
Flashback

Mit *The Killer Is Loose* drehte der Western- und Stierkampffregisseur Budd Boetticher ein bemerkenswertes Nebenwerk des Film noir. Dazu brauchte er fünfzehn Tage und Wendell Corey als tragischen Antihelden.

Foggy Poole, Nr. 79118

Wenn er dem Gefängnisdirektor gegenübersteht, kann man auf seinem breiten Rücken die Nummer 79118 lesen, von vorne sieht der Mann jedoch aus, als könnte er keiner Fliege etwas zuleide tun. Behäbig und untersetzt wirkt seine Statur, sein Gang ist vorsichtig und unsicher. Wenn er später auf der Flucht eine Frau mit der Waffe bedroht, dann entschuldigt er sich dafür. Irgendwie wirkt er wie ein großes Kind, wählt aber bedächtig seine Worte. Im Krieg nannte ihn sein vorgesetzter Offizier, bei dem er nun Unterschlupf sucht, einfach nur Foggy – und ohne Brille sieht er tatsächlich alles verschwommen. Zweitausend Polizisten müssten einen Halbblinden doch schnappen können, meint der zuständige Kommissar, doch zu diesem Zeitpunkt hat Foggy die Sträflingsuniform bereits gegen die Kleidung eines Farmers eingetauscht. Letzterer hat, so wird man später erfahren, den Tausch nicht überlebt. Denn Foggy hat sich eine Sichel von der Scheunenwand genommen. Und dem kleinen Hund das Fell gekraut, der jetzt neben ihm im Pickup des Farmers sitzt und mit dem er unerkannt die Strassensperre der State Police passiert.

Die Kostümierung ist Foggys zweitstärkste Waffe. Bis zum Ende des Films, das zugleich auch jenes seiner Flucht bedeuten wird, ist er seinen Verfolgern immer einen Schritt voraus. Nie ist er der Mann, der er zu sein scheint. Seine stärkste Waffe allerdings ist, dass ihn alle unterschätzen. Man traut ihm einfach seine Taten nicht zu. Und so arbeitet er sich immer näher ans Ziel seiner Mission, die auszuführen zu seinem Lebensinhalt geworden ist: die Rache für den Tod seiner Frau.



Besser als *Wendell Corey* könnte niemand Leon Poole, genannt Foggy, den amerikanischen Durchschnittsbürger der fünfziger Jahre, verkörpern. Foggy arbeitet in einer Bank, ist verheiratet, führt ein einfaches Leben mit bescheidenem Einkommen und hat doch von beidem zu wenig. Wenn sein Bankschalter überfallen wird, dann ist er der Einzige, der sich den Gangstern in den Weg stellt. Doch in Wahrheit ist er einer von ihnen. Für dieses ursprüngliche Verbrechen, so scheint es, gibt es kein Motiv: Foggy Poole scheint weder arm noch habgierig, er will nur seiner Frau ein besseres Leben bieten. Und hat darüber vergessen, dass es gar nicht das Geld ist, was den braven Amerikaner ausmacht. Dass die Polizei ihn der Mittäterschaft

überführt, bei ihm zu Hause auftaucht und dabei unglücklicherweise seine Frau erschießt, das ist für Foggy der Beginn eines Rachefeldzugs gegen jenen Polizisten, dem er Gleiches mit Gleichem vergelten möchte. Auge für Auge, Frau für Frau.

The Killer Is Loose von Budd Boetticher mag in mehrererlei Hinsicht als ein Nebenwerk betrachtet werden: für den in erster Linie als Westernregisseur bekannten Boetticher, der diesen nur knapp mehr als siebzig Minuten schlanken Noir kurz vor *Seven Men from Now* drehte, mit dem er seinen heute legendären Ranown-Westernzyklus mit Randolph Scott begann. Foggy Poole ist ein Vorfahr dieser Scott-Figuren, die, von Rache getrieben, in einem sinnlosen Aufbegehren

gegen das Schicksal versuchen, das Geschehene rückgängig zu machen. Ein Nebenwerk aber auch für das Genre der Schwarzen Serie, in dem dieser Film ohne Zweifel eine Sonderstellung einnimmt. Denn *The Killer Is Loose* ist, wie Boetticher einmal im Interview mit Bertrand Tavernier bemerkte, kein Gangsterfilm, sondern schlicht die Geschichte eines Psychopathen, der nicht seinen schlimmsten Feind zu töten trachtet, sondern ihm das wegnehmen will, was dieser am meisten liebt – seine Frau.

Paul Schrader nannte Boetticher «probably the most primitive filmmaker in American history», aber «in the best sense of the word»: archaisch, direkt, präzise. So ist auch *The Killer Is Loose* von meisterhafter Ökonomie, ein Paradebeispiel erzählerischer Dichte von Beginn an: dröhnender Autolärm am Roxbury Drive, Männer in Anzügen und mit Hüten werfen einander bedeutsame Blicke zu. Eine Zigarette wird angezündet, eine Zeitung unter den Arm geklemmt. Mit der Hand zum Gruss an den Hut getippt. Ein Motor gestartet. Eine Bank überfallen. Es gibt hier nichts zu sehen, was nicht absolut notwendig wäre.

United Artists gab einen Drehplan von 18 Tagen vor, nach 15 Tagen lieferten Boetticher und Kameramann *Lucien Ballard*, die kurz zuvor noch in Mexiko *The Magnificent Matador* gedreht hatten, den fertigen Film. Ballard sei der grösste und einzigartigste Kameramann der Welt, so Boetticher noch vierzig Jahre später. Natürlich war Wendell Corey nicht der offizielle Star des Films, schon gar nicht der des Studios, diese Rollen erfüllen brav *Joseph Cotten* als Kommissar und *Rhonda Fleming* als dessen Frau – von Boetticher als Fehlbesetzung betrachtet. Der heimliche Protagonist, obwohl gar nicht die meiste Zeit im Bild, ist jedoch Corey, und Boettichers Inszenierung macht daraus überhaupt kein Hehl.

Die Bedrohung, die von Foggy Poole ausgeht, ist nicht die eines Berufskillers oder eines professionellen Verbrechers, vielmehr wirkt der Schrecken, dass ein normaler Bürger durch eine kleine Gaunerei mit tödlichem Ausgang zum Mörder werden kann. Und: Normale Bürger sind wir schliesslich alle. «What else could I do?», fragt er sich selbst ratlos, nachdem er im Haus des ehemaligen Kriegskameraden eine Milchflasche durchschossen hat – und den Mann hinter der Flasche. Milch war Wendell Coreys Problem hingegen nicht. Der Schauspieler, von 1961 bis 1963 Präsident der Academy of Motion Picture

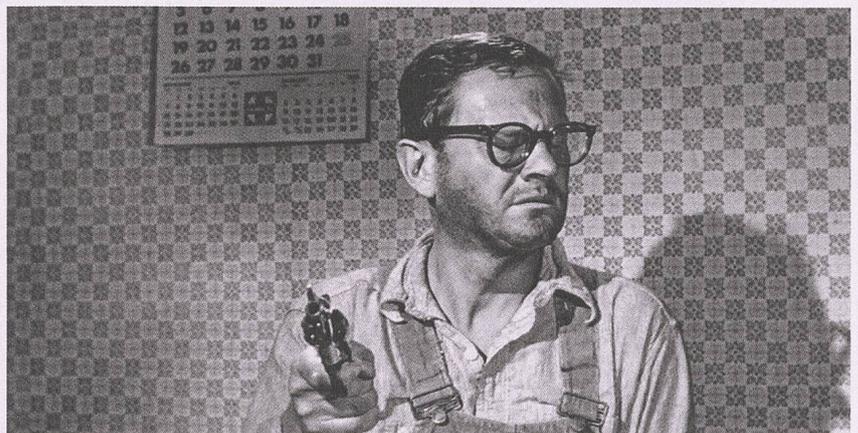
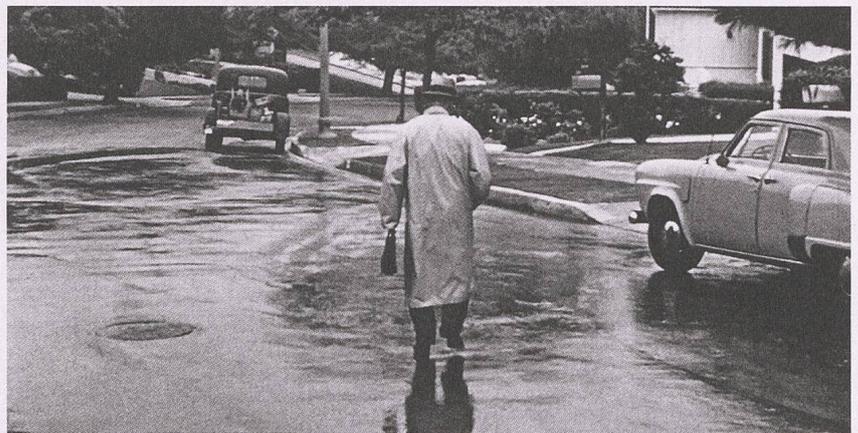
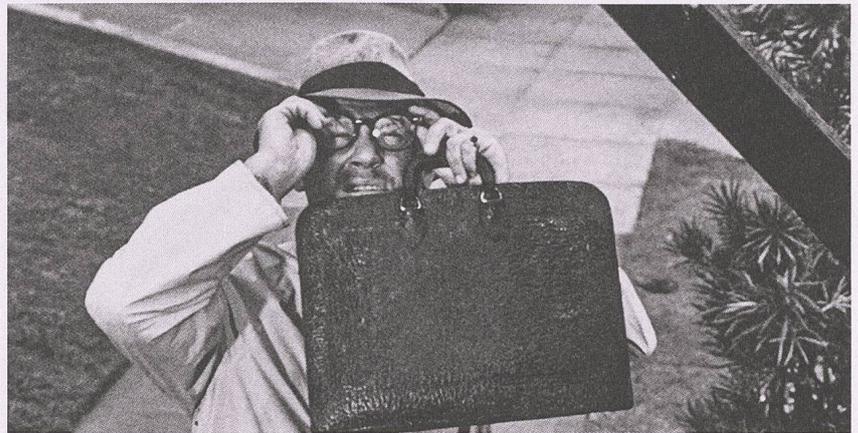
Arts and Sciences und republikanischer Stadtrat von Santa Monica, starb im November 1968 infolge eines Leberleidens durch übermässigen Alkoholkonsum.

The Killer Is Loose stellt keine Frage nach der Moral oder nach einem unüberbrückbaren Gegensatz von Gut und Böse, sondern schlicht danach, was mit einem Menschen passiert, der von Schicksal und Gesetz bestraft selbiges in die Hand nimmt. Man müsste dabei über die elliptische Erzählweise Boettichers schreiben, der weniger an den Taten als an den Auswirkungen interessiert ist. Über das, was ausserhalb des Bildfelds passiert und durch Foggy Poole immer näher ins Zentrum und ins Bild rückt. Man müsste aber auch

über den Regen schreiben, der genau dann einsetzt, wenn am Ende des Films Poole in der schmucken Vorstadtsiedlung angekommen ist, in der die Polizisten mit ihren Frauen wohnen. Plötzlich läuft Joseph Cotten mit nassem Trenchcoat herum, und der nasse Mantel lässt ihn noch um eine Spur hilfloser erscheinen, während Foggy Poole selbst den Regen zu seinen Gunsten zu nützen weiss.

Michael Pekler

→ Regie: Budd Boetticher; Buch: Harold Medford; Kamera: Lucien Ballard; Schnitt: George A. Gittens; Musik: Lionel Newman. Darsteller (Rolle): Joseph Cotten (Lt. Sam Wagner), Rhonda Fleming (Lila Wagner), Wendell Corey (Leon «Foggy» Poole). USA 1956. Dauer: 73 Min.



Truly fictitious.

Location, Location, Location

INT. ECKE AN DER BAHNHOF-
STRASSE – MITTAGS

PRODUKTIONSLEITER Hier, so.

SZENENBILDNER Aha.

KAMERAFAU Hier?

PRODUZENTIN Steht so im Drehbuch.

REGISSEUR Dachte mir, dass wir von hier aus –

Ein MANN IN ANZUG rempelt eilig vorbei. ORSON steht mit dem PRODUKTIONSLEITER, dem SZENENBILDNER, der KAMERAFAU, der PRODUZENTIN und dem REGISSEUR an der Bahnhofstrasse. Gleissendes Licht. Bald soll Orsons Drehbuch in Produktion gehen, und nun sind sie auf Motivsuche. Ausnahmsweise ist auch Orson dabei. Ein WEITERER MANN drückt sich passiv-aggressiv durch die Gruppe. Es ist Mittagspause. Und die Gruppe ist dem emsigen Treiben ein Hindernis.

REGISSEUR – also von hier aus. So.

Die Kamerafrau blinzelt nach oben, um die Lichtverhältnisse zu erkunden, dann wieder runter. Der Szenenbildner knipst mit einer kleinen Kamera ein Foto von der gegenüberliegenden Ladenfront.

KAMERAFAU Schwieriges Licht hier.

SZENENBILDNER Du hast dann die ganze Ladenfront im Bild, oder?

KAMERAFAU Ja, klar.

SZENENBILDNER Wann spielt die Geschichte schon wieder?

Alle blicken plötzlich auf Orson. Der ist gerade etwas überrascht.

ORSON Ehm, 2008.

SZENENBILDNER Das sieht man dann schon.

REGISSEUR Was?

SZENENBILDNER Dass das hier nicht mehr 2008 ist. Da müssen wir die Schaufenster anders ausstaffieren. Mindestens. Und, ich will ja nicht vorgreifen –

PRODUZENTIN Aber?

SZENENBILDNER Das Kostümbild wird da auch noch was zu beissen haben.

PRODUZENTIN Waren doch immer schon graue Anzüge.

PRODUKTIONSLEITER Wenn ich mal so kurz schätze, sind das 100+ Statisten – in Kostümen. Und so rund 20 Assis für die Absperrungen.

Der Produzentin wachsen Sorgenfalten.

KAMERAFAU Wenn ich mich dann noch bewege, müssten wir Schienen für den Dolly –

SZENENBILDNER Du bewegst dich?!

REGISSEUR Steht so im Buch:

«Schluchter bewegt sich eilig, geschickt in der grauen Masse und ruft seinen Kontakt an.»

Der Regisseur wedelt mit ein paar abgegriffenen Manuskriptseiten; haut sie einer PASSANTIN beinahe ins Gesicht.

PRODUKTIONSLEITER Können wir nicht woanders drehen? Wo es ruhiger ist? Ich meine: Die ganze Szene ist ja nur eine halbe Seite lang.

Alle blicken wieder auf Orson. Der mag diese Art von erwartender Aufmerksamkeit nicht. Er überlegt.

ORSON Das ist halt das Finale von dieser Sequenz: Wie er die Daten heimlich auf die CD gebrannt und sie dann aus dem Gebäude geschafft hat ... und nun steht er draussen, dort, wo sich die Welt zeigt, gegen deren ungeschriebene Gesetze er verstossen hat.

PRODUKTIONSLEITER Kann er nicht stehen bleiben? Stehen wäre doch einfacher und billiger zu machen.

Der Szenenbildner und die Kamerafrau nicken zögerlich, während sich ein MANN MIT SANDWICH zwischen ihnen hindurchdrückt.

ORSON Der will aber schnellstens weg.

REGISSEUR Wieso? Stehen bleiben ist doch super!

ORSON Bedeutet dann einfach was anderes.

REGISSEUR Hier sehen wir einen Mann, der stehen bleibt, der sich gegen das System auflehnt ... der sich gegen die Wogen im grauen Meer der hohlen Anzüge sperrt.

KAMERAFAU Hört sich gut an.

ORSON Der Schluchter sucht keine Gerechtigkeit, der will blanken Zaster für seine Daten.

PRODUKTIONSLEITER O.k. In Höngg gibt es auch eine Bankfiliale. Da kommen wir sicher mit 50+ Statisten aus. Und Absperrungen ist auch kein Problem.

PRODUZENTIN Hm. Würde das Budget nicht so auffressen.

SZENENBILDNER Sieht dort bestimmt auch noch so aus wie 2008.

KAMERAFAU Da könntest du dich täuschen.

SZENENBILDNER Doch, das kriegen wir hin. Und du kannst deine Dolly-Schienen legen.

REGISSEUR Das müsste ich mir zuerst anschauen.

PRODUKTIONSLEITER Dauert keine Viertelstunde.

Keiner beachtet Orson nun. Die Aufmerksamkeit war ihm lieber. Nun schnell:

ORSON Da kommt er aber nicht an die sensiblen Daten ran. Nicht mal als Filialleiter. Das muss schon hier aus dem Bankenzentrum kommen, sonst erzählt sich die Figur nicht.

REGISSEUR Lass den Schluchter doch nebenbei einfach ein paar Sätze zum Paradeplatz und so sagen.

SZENENBILDNER Und ich stelle ihm eine Schachtel Luxemburgerli auf den Schreibtisch.

PRODUZENTIN Aber nur, wenn die als Sponsor dabei sind.

REGISSEUR Sicher. Und den Blick aus dem Fenster machen wir dann in der Post-Production.

Alle finden die Idee gut. Ausser Orson. Der breitet die Arme aus – ganz zum Unmut eines PASSANTEN MIT WEISSEM HEMD, den er fast mit seinem Pouletcurrysalat vollkleckert.

ORSON Wie soll man im Kino denn Louis XIV. erzählen, ohne Versailles und seinen Hofstaat wenigstens einmal zu sehen?

Schweigen. Und während das graue Meer der hohlen Anzüge um sie wogt, wenden sie sich wieder dem Drehort zu.

PRODUZENTIN Müssen wir eben woanders sparen!

Uwe Lützen

Kritiken

S. 32
Western
von Valeska Grisebach
Marian Petraitis

S. 35
A Touch of Zen
von King Hu
Dominic Schmid

S. 37
David Lynch: The Art Life
von Jon Nguyen,
Rick Barnes, Olivia
Neergard-Holm
Pamela Jahn

S. 39
The Party
von Sally Potter
Philipp Brunner

S. 42
An Inconvenient Sequel:
Truth to Power
von Bonni Cohen,
Jon Shenk
Erwin Schaar

S. 45
Rester vertical
von Alain Guiraudie
Philipp Stadelmaier

S. 46
Final Portrait
von Stanley Tucci
Oswald Iten

S. 51
The House
von Andrew Jay Cohen
Philipp Stadelmaier

S. 53
Baby Driver
von Edgar Wright
Pamela Jahn

S. 54
Insyriated
von Philippe Van Leeuw
Gerhard Midding

S. 56
«Ich habe versucht,
mich in diese
Situation einzufühlen»
Gespräch mit
Philippe Van Leeuw
Gerhard Midding



The Party Regie: Sally Potter, mit Kristin Scott Thomas, Emily Mortimer, Cherry Jones, Patricia Clarkson und Bruno Ganz

Western



Deutsche «Cowboys» in Bulgarien: Valeska Grisebach inszeniert eine Männerwelt, in der unterdrückte Gefühle schwelen und Neugier und Fremdenfeindlichkeit miteinander kollidieren.

Valeska Grisebach

Western und Berliner Schule? Eine ungewöhnliche Kombination ist Valeska Grisebachs *Western* nur auf den ersten Blick. Schon 2013 wagte sich Thomas Arslan mit *Gold* auf einen ähnlichen Pfad und schickte deutsche Auswanderer als Goldsucher im Jahr 1898 in die weite Landschaft Kanadas. Anders als bei Arslan entfaltet Grisebach ihren Film jedoch nicht vor historischer Kulisse der Jahrhundertwende, sondern in der Gegenwart und in der bulgarischen Provinz.

Produziert wurde *Western* vom gleichen Team wie Maren Ades *Toni Erdmann*, der als Glücksfall für den deutschen Autorenfilm wie auch als Befreiungsschlag für die deutsche Komödie gefeiert wurde. *Western* verbindet einiges mit *Toni Erdmann*: Beide Filme zeigen, wie sich Berliner Schule gewinnbringend mit einer neuen Perspektive auf das Eigene – und damit meinen beide Filme immer auch «das Deutsche» – in der Fremde verbinden lässt. Und beide analysieren überaus feinsinnig, wie die Globalisierung Beziehungen abkühlen und verkomplizieren lässt, gleichzeitig aber auch ganz neues Potenzial für Begegnungen bietet.

In *Toni Erdmann* gelingt die Annäherung von Vater und Tochter denn auch nicht im elterlichen Provinznest, sondern erst, als der Vater seine Tochter in Rumänien aufsucht, also in neuer Umgebung und mit einem Alter Ego, und ihr dortiges Leben auf den Kopf stellt. Auch *Western* verlässt nach einem kurzen Prolog schnell heimatliche Gefilde und versetzt die Handlung prompt ins bulgarische Nirgendwo: Eine Gruppe deutscher Bauarbeiter bekommt den Auftrag,

dort ein Kraftwerk zu errichten, das die umliegenden Dörfer mit Energie versorgen soll. Doch in der Fremde eingetroffen, kommen sie mit dem Projekt nur schleppend voran. Die Hitze erschwert die Arbeit, die versprochenen Baumaterialien treffen nie ein, und zu guter Letzt fällt auch noch das Trinkwasser aus. Die einsetzende Langeweile der Arbeiter kippt schnell in Ungeduld. Während die Gruppe schon bald in erste Konflikte mit den Einheimischen gerät, sucht Meinhard als Erster den Kontakt zu den Menschen im nahe gelegenen Dorf – und gerät dabei zwischen die Fronten.

Interessant ist die ungewöhnliche Ausgangslage, mit der *Western* ganz bewusst Zuschauererwartungen unterläuft. Es sind eben gerade nicht osteuropäische Wanderarbeiter, die ihren Platz im wohlhabenden Westen Europas suchen; ein Zugang, über den sich eine Vielzahl sozialrealistischer Filme der letzten Jahre den Kehrseiten der Globalisierung anzunähern versuchte. Vielmehr sind es hier die hörbar berlinernden Bauarbeiter, die sich in Osteuropa im Kontakt mit dem Fremden unfreiwillig auf Sinnsuche begeben.

Western überrascht noch weiter, gerade bei seinem Umgang mit Genreregeln. So spielt der Film – der Titel gibt es bereits programmatisch vor – das Thema im Rahmen eines Westerns durch. Pferde und Duelle im Abendlicht fehlen genauso wenig wie Cowboys und Indianer – nur sind sie hier eben deutsche Bauarbeiter und bulgarische Dorfbewohner. Was zunächst etwas befremdlich klingen mag, funktioniert in *Western* erstaunlich gut.

Statt für eine stringente Handlung mit erwartbarem Showdown interessiert sich Grisebach für Momente der Begegnung. Gerade Meinhard als Lonesome Cowboy ohne innere Heimat sticht dabei heraus, grossartig gespielt von *Meinhard Neumann*. Er macht aus der Figur mit prägnantem Schnauz, stechenden Augen und zerfurchtem Gesicht nicht nur einen überzeugenden Cowboy, sondern verkörpert sie auch als wandelndes, deutsches Unbewusstes. Von den Dorfbewohnern wird Meinhard ehrfürchtig «deutscher Legionär» genannt. Die Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte schwingt entsprechend immer mit, doch trägt der Film sie nicht als schweren Überbau mit sich herum. Vielmehr lebt *Western* von seinen spielerischen und warmen, mitunter sogar lustigen Momenten. Wenn etwa Meinhard sich in den schummrigen Sommernächten Stück für Stück mit dem warmherzigen Adrian verbrüdert und beide trotz Sprachbarriere tief in die Seele des anderen blicken, bevor die wortkargen Männer wenig später zu lachen beginnen, dann entfaltet der Film wundersam entrückte und berührende Momente, in denen die Brüderschaft von *Winnetou* und *Old Shatterhand* genauso präsent ist wie die Begegnung zweier heimatloser Männer, die mit ihrer Einsamkeit in einer globalisierten Welt kämpfen.

Marian Petraitis

→ Regie, Buch: Valeska Grisebach; Kamera: Bernhard Keller; Schnitt: Bettina Böhler. Darsteller (Rolle): Meinhard Neumann (Meinhard), Syuleyman Alilov Letifov (Adrian), Viara Borisova (Tania), Veneta Fragnova (Veneta). Produktion: Komplizen Film, Chouchkov Brothers, Coop99, KNM, ZDF-Das kleine Fernsehspiel. Deutschland, Bulgarien, Österreich 2017. Dauer: 119 Min. CH-Verleih: trigon-film; D-Verleih: Piffil Medien



Western Regie: Valeska Grisebach



Western Meinhard Neumann



Western Moment der Begegnung



Western Meinhard Neumann

Was, wenn eine Partnerschaft neue Impulse für die Zukunft gibt?

Das Locarno Festival und die genossen-
schaftlich verankerte Hauptpartnerin Mobil-
liar: gemeinsam für eine positive Zukunft.
mobiliar.ch/locarno-festival



**die Mobil-
liar**

A Touch of Zen / Xia nü



King Hus episches Meisterwerk des Wuxia-Genres ist neu im Kino zu entdecken. Poetische Kämpfe im Bambuswald, eine starke weibliche Hauptfigur – und ein Hauch von Zen.

King Hu

Einzelne helle Lichtstrahlen durchdringen einen dichten Bambuswald, wo sie auf den am Boden vorbeiziehenden Nebeldunst treffen. Eine Gruppe von Kämpfern späht wartende Soldaten aus. Das Licht, der rauchartige Nebel und die regelmässigen Vertikalen des Bambuswaldes lassen die Szene, vermittelt in geometrisch harmonischen Totalen, äusserst friedlich wirken. Wenn der Kampf beginnt, verändert sich auch die Geometrie, entwickelt sich gleichsam weiter. Horizontale Kamerabewegungen verfolgen abgeschossene Pfeile und rennende Kämpfer, die sich mit unnatürlich hohen Sprüngen fortbewegen. Der Schnitt beschleunigt sich, allerdings nur zeitweise und nie auf Kosten der Übersichtlichkeit, nicht nur um durch Ellipsen und Jump Cuts die übermenschlichen Sprünge als praktischen Special Effect möglich zu machen, sondern auch, um diesen Kämpfen eine bis dahin ungesehene poetische Dynamik zu verleihen.

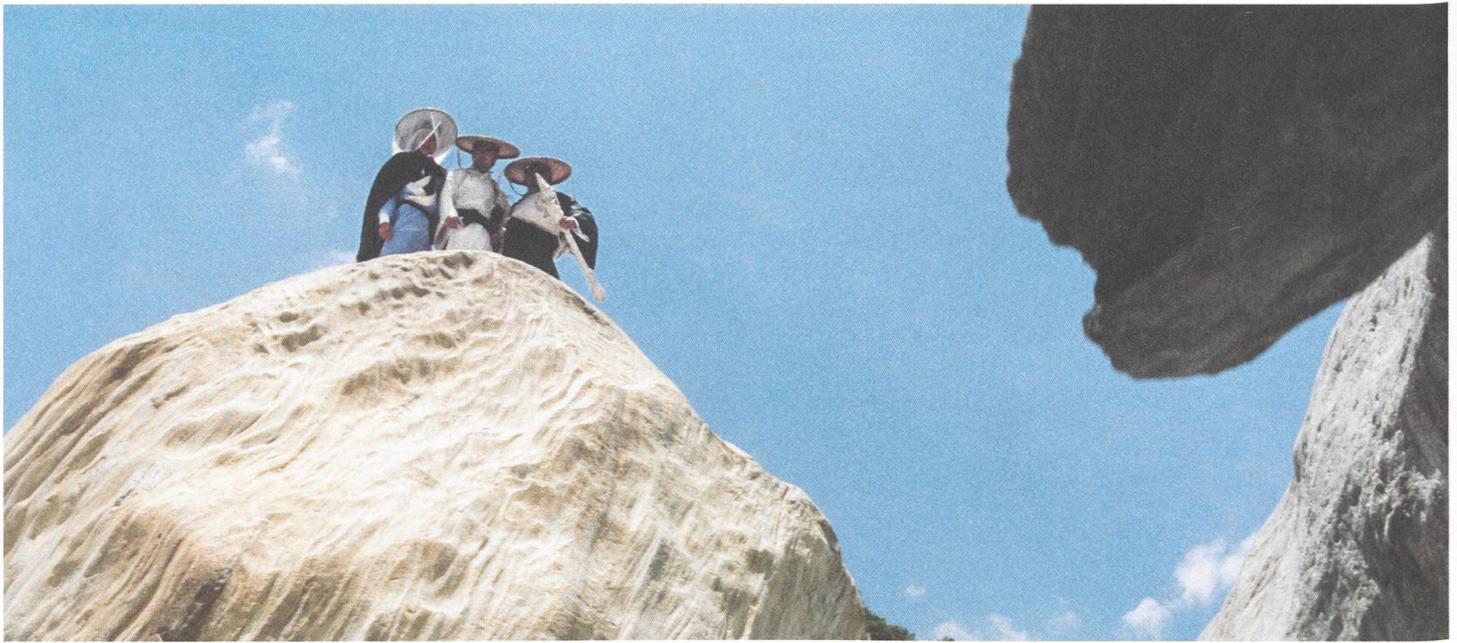
Die zehnminütige Kampfszene im Bambuswald, deren Dreh 25 Tage dauerte, gilt als eine der schönsten der Filmgeschichte. Zuletzt wurde sie von Ang Lee in *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) zitiert, mit an Stahlkabeln hängenden Schauspielern und digitalen Effekten, zwar schwerelos wirkend, aber doch ohne diesen Eindruck natürlicher Eleganz, die King Hus Meisterwerk *A Touch of Zen* (1971) nach wie vor zu erwecken vermag.

Der chinesische Regisseur, der das zuvor eher rustikale Genre des Schwertkampffilms (chinesisch: *wuxia pian*) zum Kunstkino erhob, war nach dem

Abschluss zweier anderer Klassiker des Genres unter der Ägide der legendären Hongkongproduzenten Shaw Brothers ob einer Differenz um eben diesen künstlerischen Zugang nach Taiwan übergesiedelt. Dort nahm er das Mammutprojekt *A Touch of Zen* in Angriff, dessen Dreharbeiten mehr als zwei Jahre in Anspruch nehmen sollten. Obwohl als erster chinesischsprachiger Film mit einem Preis in Cannes ausgezeichnet, stellte sich das dreistündige Epos auf dem Heimatmarkt als finanzieller Flop heraus. Zu ungewohnt waren die langsame Erzählweise sowie Kampfszenen, die sich eher an den geschmeidigen Bewegungen der chinesischen Oper orientierten als an den harten, schnellen, vielleicht realitätsgetreueren Kampfdarstellungen, die das Publikum vom Hongkong-Actionkino damals gewohnt war. Einen «Hauch von Zen» wollte er dem Wuxia-Genre verleihen, sagte King Hu in einem Interview und bezog sich damit eher auf seine ruhige, auf Atmosphäre ausgerichtete Inszenierungsweise als auf den Ausflug in den buddhistischen Mystizismus, durch den sich das letzte Drittel des Films auszeichnet.

So dauert es in *A Touch of Zen* fast eine Stunde, bis es überhaupt zur ersten Kampfhandlung kommt. Das erste Drittel des Films konzentriert sich darauf, die Figuren und deren Welt einzuführen, und zwar mit einem Sinn fürs Detail, der für das Genre unüblich ist. Wunderschöne, der chinesischen Malerei nachempfunde Landschaftsaufnahmen, die in der neuen Restaurierung schlicht atemberaubend wirken, durchziehen den ganzen Film und verleihen ihm eine Atmosphäre, die seine späteren Ausflüge ins Psychedelisch-religiöse schon fast als notwendig erscheinen lassen. Auch die Figuren selbst werden weniger über Dialoge oder Plot definiert, sondern über ihre Platzierung in dieser Landschaft wie auch über ihre Bewegungen und Blicke. Dass im chinesischen Martial-Arts-Film die Kämpfe immer mehr sind als rein funktionale Actionsequenzen; Momente, in denen sich die Psychologie, das Wesen dieser Figuren erst richtig erkennen lässt, gründet mutmasslich in Filmen wie *A Touch of Zen*.

Der Plot ist hier hingegen schon wieder vergleichsweise klassisch. Die Generalstochter Yang Hui-ching ist auf der Flucht vor den Soldaten eines korrupten Regierungsbeamten und versteckt sich im verlassenen Fort einer Kleinstadt. Der dort lebende Schreiber und Porträtmaler Gu Sheng-tsi verliebt sich in sie und wird in eine epische Geschichte um Spione, Krieger und buddhistische Mönche hineingezogen. Dabei macht er selbst eine Entwicklung vom gutmütigen, aber etwas naiven Muttersöhnchen zum skrupellosen taktischen Genie durch. Das Besondere dabei ist natürlich, *wie* diese Geschichte erzählt wird. Mittels Flashbacks etwa, die die Handlung trotz ihrer Vielzahl an Figuren nie unübersichtlich gestalten, sowie ändernden Figurenperspektiven und abrupten Wechseln in Ton und Atmosphäre, die trotzdem sonderbar schlüssig wirken. Gu Sheng-tsi, über dessen Blickwinkel wir anfangs in die Geschichte eingeführt werden, tritt nach der Hälfte des Films beispielsweise fast vollkommen in den Hintergrund, um der eigentlichen Hauptfigur Yang Hui-ching – eine der bemerkenswertesten weiblichen Kämpferinnen der Filmgeschichte – Platz zu



A Touch of Zen Regie: King Hu



A Touch of Zen Feng Hsu als Yang Hui-ching



A Touch of Zen Regie: King Hu

machen. Das Setting reicht dabei vom *Gothic*-mässigen verwunschenen Fort über die meditative Szenerie des Bambuswalds bis zu den atemberaubend schönen Berglandschaften, in denen sich der Film in einer an Jodorowsky erinnernden psychedelischen Schlusssequenz schliesslich entlädt.

Allein seine erzählerischen und filmtechnischen Virtuositäten würden schon ausreichen, dem Film einen Platz an der Spitze des chinesischsprachigen Actionkinos zu sichern. Wenn *Crouching Tiger, Hidden Dragon* eine Art Best-of des Wuxia-Kinos darstellt und Hou Hsiao-hsiens *The Assassin* (2015) so etwas wie dessen Dekonstruktion, so ist *A Touch of Zen* dessen unbestrittener Höhepunkt, in dem es zu seiner inszenatorischen und spirituellen Blüte gelangt. Dazu gelingt es King Hu dann wie nebenbei auch noch, über den Subtext Jahrhunderte von chinesischer Kulturgeschichte miteinzubringen, sodass sich die drei Teile des Films samt jeweils korrespondierenden Kampfsequenzen mitunter als Progression vom archaischen, geistergläubigen Taoismus über den weltlichen und militärischen Konfuzianismus bis zum ausserweltlichen Buddhismus lesen lässt. All dies macht *A Touch of Zen* zu einem der grossen Meisterwerke der Filmgeschichte.

Dominic Schmid

→ Regie: King Hu; Buch: King Hu, Sung-ling Pu; Kamera: Yeh-Hsing Chou, Hui-Ying Hua; Schnitt: Chin-Chen Wang, Jinquan Hu (= King Hu). Darsteller (Rolle): Feng Hsu (Yang Hui-ching), Chun Shih (Ku Shen Chai), Ying Bai (General Shih Wen-chia). Produktion: Liang Fang Hsia-Wu. Taiwan 1971. Dauer: 187 Min. CH-Verleih: trigon-film

David Lynch: The Art Life



Der Meister des surrealen Films zeigt sich in diesem Porträt als introvertierter Maler und herausragender Erzähler seiner eigenen Biografie und zelebriert dabei die Kunst des Auslassens zelebriert.

Jon Nguyen, Rick Barnes, Olivia Neergaard-Holm

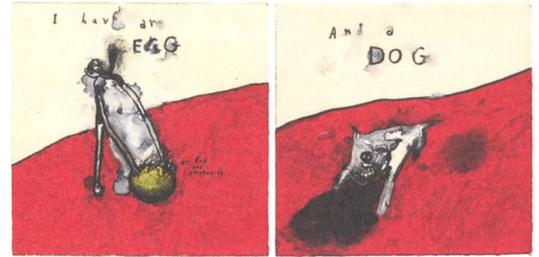
Um es gleich vorwegzunehmen: Wer in Jon Nguyens Dokumentarfilm mit und über den grossen Surrealisten des amerikanischen Kinos David Lynch nach Antworten sucht, wird diese nicht finden. Und das ist gut so. Denn es widerspräche nicht nur der Philosophie, sondern dem ganzen Wesen des Ausnahmeregisseurs, der hier ausschliesslich selbst zu Wort kommt, aber bestenfalls andeutet, wo andere ausformulieren würden. Überhaupt bekommt man weniger einen Einblick in das filmische Schaffen des Multimediakünstlers, dessen grosse Leidenschaft stets die Malerei war, bis seine Bilder irgendwann laufen lernten und sich mit den ersten Experimentalfilmen plötzlich noch ganz andere Türen öffnen sollten. Vielmehr sind es die frühen Jahre seines Lebens, um die es in *David Lynch: The Art Life* in erster Linie geht: Lynchs Kindheit, die geprägt war von Ortswechseln entlang der Ostküste, eine Jugend voller «dunkler, phantastischer Träume», voller Ängste, Sehnsüchte und Inspirationen, die ihn quer durch Europa über Philadelphia bis nach Los Angeles verfolgten, bis zu dem Punkt, an dem für ihn mit *Eraserhead* (1977) schliesslich ein neues Kapitel seiner Karriere beginnen sollte.

Tatsächlich besteht ein Teil der Faszination, die von diesem für lynchsche Verhältnisse auf den ersten Blick erstaunlich konventionell strukturierten Dokumentarfilm ausgeht, gerade darin, dass man dem eigensinnigen Genie auch nach knapp 90 Minuten intimster Offenbarungen in Wirklichkeit kaum ein Stück näher gerückt ist. Gleichzeitig gelingt es Nguyen und seinen beiden Koregisseuren Rick Barnes und Olivia Neergaard-Holm, trotz aller Rätselhaftigkeit und Unschärfe die unermüdliche Neugier und Vitalität des ewigen Bastlers zu vermitteln, indem sie ihm selbst die Führung überlassen. Der Zuschauer stösst dabei auf interessante Einzelheiten, die am Ende bei aller Verzerrtheit ein stimmiges Ganzes ergeben. Bezeichnend ist, dass die meisten dieser erhellenden Momente von den düstersten Denkwürdigkeiten in Lynchs Jugend handeln. Einmal spricht er in gewohnt bedachter Manier davon, wie sich die Familie kurz vor dem Aufbruch zu einem neuen Zuhause von den Nachbarn verabschiedete. Lynch selbst hatte mit dem Vater der Nachbarsfamilie, Mr. Smith, nie wirklich ein Wort gewechselt, und auch im Nachhinein verstummt er, als es darum geht, zu erzählen, was an diesem lauen Sommerabend in Boise, Idaho, tatsächlich vorgefallen war: «I can't tell the story», stockt er und zieht sich hinter seine Zigarette zurück, doch allein in der Geste deutet sich an, was Lynch auch in seinen Filmen immer wieder meisterhaft inszeniert: das Auslösen surrealer, zumeist bestürzender Bilder im Kopf, die einen emotional und nicht selten auch körperlich in ihren Bann ziehen.

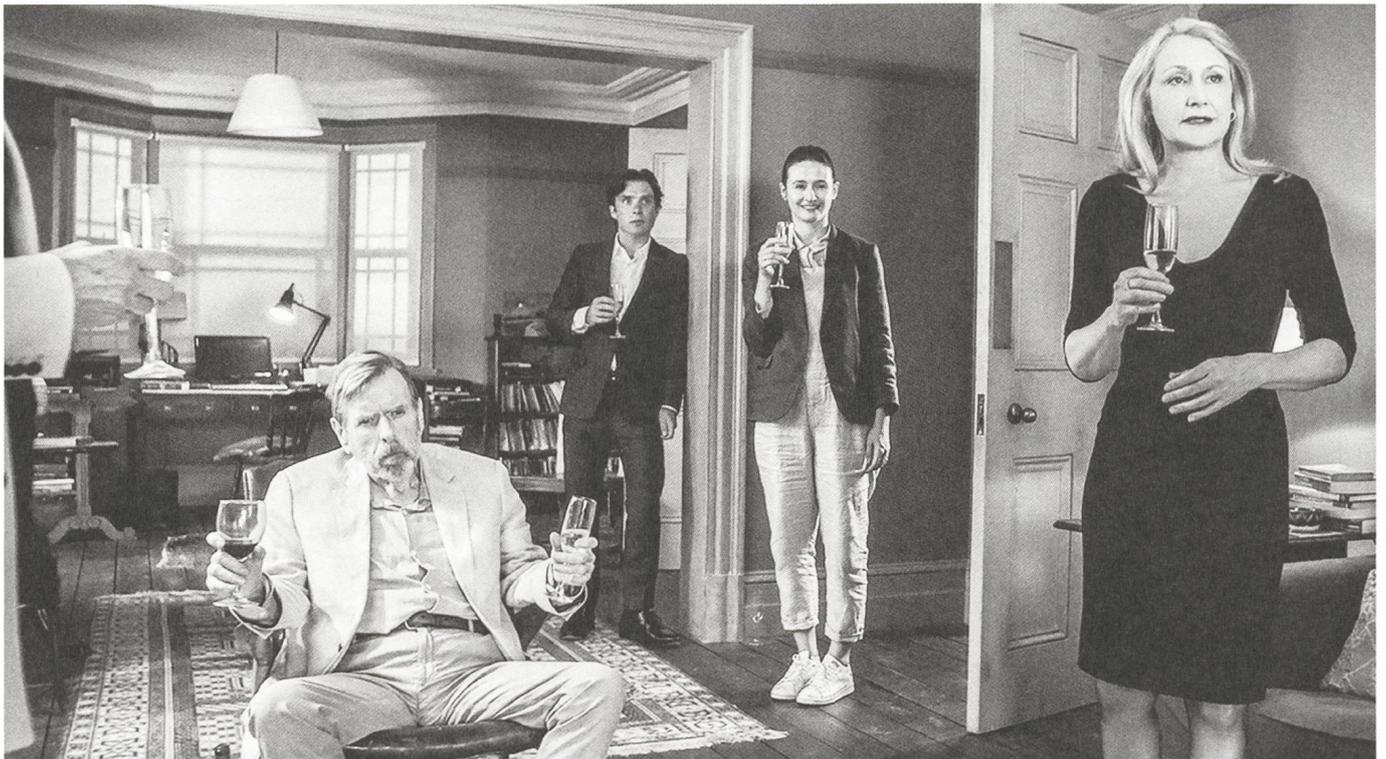
Greifbarer sind dagegen die Momente, in denen Lynch von seinen Eltern spricht, über seine langjährige Freundschaft zu Jack Fisk reflektiert oder sich an die erste Zeit in Boston erinnert, nachdem er im Anschluss an sein Highschool-Examen 1964 beschlossen hatte, dort an der privaten Kunsthochschule zu studieren. So gross war jedoch seine Angst vor dem Sein und den Menschen, die ihn dort erwarteten, dass er sich in den ersten zwei Wochen nicht aus seinem Apartment traute.



David Lynch: The Art Life Regie: Jon Nguyen, Rick Barnes, Olivia Neergaard-Holm



David Lynch: The Art Life David Lynch mit seiner Tochter Lula im Atelier



The Party Regie: Sally Potter, mit Timothy Spall, Cillian Murphy, Emily Mortimer und Patricia Clarkson

Gefesselt an einen Stuhl, aus dem er sich lediglich zum Essen und Pinkeln erheben würde, und mit nur einem Transistorradio als Schnittstelle nach draussen sollte er so die ersten zwei Wochen in der Selbständigkeit verbringen. Und bis heute, gesteht der mittlerweile 71-Jährige, fühle er sich in den eignen vier Wänden noch immer am wohlsten. Was auch erklären dürfte, warum ein Grossteil der Dokumentation in seinem Atelier in Los Angeles gedreht ist, einem grosszügigen Ort der Geborgenheit, in dem die Filmemacher den Meister bei seiner Arbeit filmen, nachdenklich, rauchend und immer wieder energisch an seiner Kunst werkelnd, als ginge es darum, seiner kleinen Tochter Lula, die das Studio längst zu ihrem Spielplatz erklärt hat, auf diese Weise die Welt, und besser noch: ihren Vater zu erklären. Der jedoch bleibt nach wie vor hinter seiner Arbeit im Verborgenen.

Die Strategie der Filmemacher, aus diesem Grund vornehmlich die bildende Kunst des Meisters in den Vordergrund zu stellen, scheint deshalb letztlich nicht nur zwingend, sondern auch massgeblich für den Erfolg des Films, der mit einem Blick auf die Gemälde und Skulpturen so viel mehr über die Person David Lynch verrät, als der Künstler selbst imstande wäre, vor der Kamera zu offenbaren. Was bleibt, ist eine angenehm unvollkommene Collage eines rastlosen Malers und Regisseurs, der in seinen Bildern wie in seinen Filmen damals wie heute nach den Untiefen jenseits der immer wieder ins Abstrakte abdriftenden Oberfläche sucht. Das kann manchmal schiefgehen, oder es kann dauern, wie unlängst die Neuauflage des TV-Serienklassikers *Twin Peaks* (2017) gezeigt hat, doch wenn David Lynch erst einmal am Werk ist, gibt es nichts, was ihn halten könnte. Und ihm bei der Arbeit wie beim Denken zusehen zu dürfen, wenn er selbst nicht hinter der Kamera steht, ist ein kleines Geschenk des Kinos.

Pamela Jahn

→ Regie: Jon Nguyen, Rick Barnes, Olivia Neergaard-Holm; Kamera: Jason Scheunemann; Schnitt: Olivia Neergaard-Holm; Musik: Jonatan Bengta. Produktion: Duck Diver Films. USA, Dänemark 2016. Dauer: 88 Min. CH-Verleih: Praesens Film

The Party



In ihrem achten Film lässt Sally Potter eine Gruppe langjähriger Freunde aufeinander los. Das Ergebnis ist erfrischend kurz und heftig. Und sehr lustig.

Sally Potter

Es hätte ein schöner Abend werden sollen. Eben zur Gesundheitsministerin im Schattenkabinett der links-liberalen Opposition ernannt, lädt Janet ein paar Freunde zum unkomplizierten Nachtessen ein. Schliesslich soll man die Feste feiern, wie sie fallen. Doch bereits die Vorbereitungen sind kontaminiert von Hektik und Unbehagen: Beim Kochen wird die Gastgeberin immer wieder von anrufenden Gratulanten unterbrochen. Auf die meisten – die sich offensichtlich vorsorglich bei der künftigen Ministerin anbieten wollen – reagiert sie bereits magistral diplomatisch. Derweil sitzt Ehemann Bill im Wohnzimmer, legt eine Jazzplatte nach der anderen auf und macht keine Anstalten, seiner Frau behilflich zu sein. Obschon der Akademiker seinerzeit bewusst auf einen Aufstieg verzichtet hat, um Janet zu unterstützen, ist seine Begeisterung über ihren Karriere-sprung nun mehr als moderat.

Die Gäste trudeln nach und nach ein: April, Janets beste Freundin, hat ihren deutschen Partner Gottfried im Schlepptau; Martha, in die Jahre gekommene Professorin, bringt ihre junge schwangere Freundin Jenny mit. Auch der Banker Tom erscheint – und zieht sich gleich reichlich ramponiert ins Bad zurück, um sich mit einer Linie Koks für den Abend zu wappnen. Es kommt, wie es kommen muss: Irritationen häufen sich, Spannungen nehmen zu, spitze Bemerkungen machen die Runde. Was als entspannte Dinnerparty gedacht war, entwickelt sich zu einem Abend, in dessen Verlauf mehr Geheimnisse gelüftet werden, als den Beteiligten lieb sein kann.

expand the experience

FILMEXPLORER



Have a Nice Day
Reviews EN



The Transfiguration
Reviews DE



Supersonic Airglow
Reviews DE



The Beguiled
Reviews DE



Calabria
Reviews IT



Teresa Villaverde | Colo
Reviews Interviews FR



Lav Diaz | The Woman Who Left
Reviews Interviews EN



Centaur
Reviews DE

WWW.FILMEXPLORER.CH

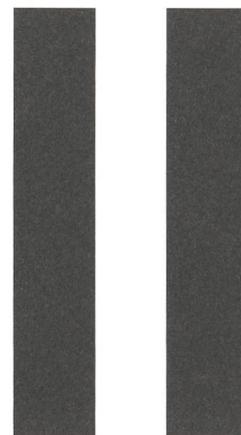
Zürcher Hochschule der Künste

Bachelor Film

- ▶ Grundlagenstudium

Master Film

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



Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Darstellende Künste und Film

studieren

Film

Mehr unter:

- ▶ film.zhdk.ch
- ▶ filmstudieren.ch
- ▶ facebook.com/film.zhdk

Sally Potter, von der auch das Drehbuch stammt, fügt sich mit *The Party* in eine lange Reihe ähnlich gelagerter Filme ein: In Richard Brooks' *Cat on a Hot Tin Roof* (1958) entlädt sich die Geburtstagsfeier von Big Daddy in einem emotionalen Unwetter. In Mike Nichols' *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966) liefert sich ein Ehepaar vor den Augen der Nachbarn ein unbarmherziges Duell. In Thomas Vinterbergs *Festen* (1998) wird – ebenfalls während eines Geburtstags – ausgerechnet der Jubilar des sexuellen Missbrauchs überführt. Und in Roman Polanskis *Carnage* (2011) prallen zwei Elternpaare aufeinander, die sich weitaus kindischer benehmen als ihre Kinder. Manche der Filme tauschen die Wohnung gegen das Feriendomizil aus: In *La piscine* (Jacques Deray, 1969) belauern sich Romy Schneider, Alain Delon, Maurice Ronet und Jane Birkin an einem südfranzösischen Swimmingpool. In Luca Guadagninos *A Bigger Splash* (2015) taumelt das Quartett um Tilda Swinton, Matthias Schoenaerts, Dakota Johnson und Ralph Fiennes auf der Insel Pantelleria gefährlich nah am Abgrund.

Sie alle gehen von der gleichen Grundkonstellation aus: Eine kleine Gruppe von Figuren begegnet sich auf begrenztem Raum. Die Ausgangslage bietet Gelegenheit, verschiedenste Personentypen miteinander zu konfrontieren und ihr Verhalten in Krisensituationen herauszuarbeiten: Verheilt geglaubte Wunden brechen auf, schwelende Konflikte flammen auf, uneingestandene Rivalitäten oder Verliebtheiten kommen an den Tag. Manche der Figuren schmoren im eigenen Saft, andere entwickeln sich rasch und heftig, wieder andere entdecken ungeahnte Tugenden, während einige zu Egoisten mutieren.

So treten auch in *The Party* unterschiedliche Charakterzüge hervor. Der Akademiker Bill, der mit glasig-leerem Blick im Sessel sitzt, wirkt eigenartig abwesend. Banker Tom zittert wie Espenlaub und weiss seiner Umgebung nicht das Geringste entgegenzusetzen. Gottfried wiederum, der selbst ernannte New-Age-Guru, ist eigentlich nur zu ertragen, wenn er den Mund hält. Im Vergleich zu ihnen machen sich die Frauen schon einiges besser, auch wenn das noch lange nicht bedeutet, dass sie über jeden Zweifel erhaben sind. Die stramme Linksliberale Janet ist überzeugt, als Gesundheitsministerin die Probleme der Gesellschaft anpacken zu können; privat allerdings ist sie durchaus bereit, teure Privatkliniken den staatlichen Krankenhäusern vorzuziehen. Die werdenden Mütter Martha und Jinny wiederum sehen der Geburt ihrer Drillinge mit alarmierend unterschiedlichen Gefühlen entgegen. Aus der Reihe tanzt einzig April, Janets Freundin aus alten Tagen, die nach eigenem Bekunden schon so einige Phasen (auch politische) durchlaufen hat. Mit der abgeklärten Weisheit der Erfahrenen kommentiert sie das Verhalten ihrer Freunde, legt zielsicher den Finger auf jede Wunde. Ihre Analysen sind scharf wie Rasierklingen, und ihre Direktheit kennt keine Grenzen. Diese Frau teilt mit Wonne aus, lässt an nichts und niemandem ein gutes Haar.

Die kammerspielhafte Ausgangslage und der begrenzte Schauplatz – Küche, Wohnzimmer, Bad – führen dazu, dass *The Party* zum eigentlichen Schauspielerspiel, das Setting zur Bühne für ein exzellentes

Darstellerteam wird, das mit Lust bei der Sache ist. *Timothy Spall* verleiht dem alternden Professor eine dumpfe Aura der Entrücktheit. *Bruno Ganz* geniesst seinen faselnden Gottfried in vollen Zügen, während *Cillian Murphy* das pure Gegenteil jener Mischung aus Aggression und Verletzlichkeit vorlegt, die er in der Gangstersaga *Peaky Blinders* perfektioniert hat. *Cherry Jones* und *Emily Mortimer* agieren behutsam die wachsende Panik aus, die Martha und Jinny angesichts des Kindersegens überkommt, und *Kristin Scott Thomas* ist gewohnt grossartig in ihrer vermeintlichen Zerbrechlichkeit. Das unbestrittene Highlight ist freilich *Patricia Clarkson*. Sie, die immer noch viel zu selten in Hauptrollen zu sehen ist, verkörpert April derart hinreissend, dass es eine helle Freude ist und man meinen könnte, ihre Sarah aus *Six Feet Under* (2003–2005) sei bestens erholt vom letzten Trip wiedergekehrt.

Dass sich Potter entschieden hat, in Schwarzweiss zu drehen, erweist sich als Vorteil. *Alexey Rodionov*, der 1992 bereits ihren Durchbruch *Orlando* fotografiert hatte, begründet es so: Gerade beim digitalen Drehen sei das Problem mit der Farbe, dass die Bilder zu lebensnah würden. Schwarzweiss dagegen mache es einfacher, sich auf das Geschehen, die Schauspieler und deren Gesichter zu konzentrieren.

The Party dauert herrlich kurze siebzig Minuten und wurde in nur gerade zwei Wochen abgedreht – ironischerweise just zu dem Zeitpunkt, als im Juni 2016 die Briten über den Ausstieg aus der EU abstimmten. Ein schöner Zufall, nimmt Potter doch mit Gusto die urbane britische Upper-Class, Post-Post-Feministinnen und alteingesessene Linksintellektuelle aufs Korn. Sie habe das bittersüsse Lachen heraufbeschwören wollen, «wenn wir Zeuge werden, wie diese Gruppe von Menschen dramatisch daran scheitert, ihrer eigenen Parteilinie – what is morally right and politically left – zu folgen». Denn tatsächlich klaffen bei fast allen Theorie und Praxis deutlich auseinander. Nur die famose April scheint den Spagat geschafft zu haben, wenn auch wohl nicht mit fliegenden Fahnen, sondern eher mit einigen Schrammen und blauen Flecken. Das macht sie innerhalb der Gruppe zu einer Art Aussenseiterin. Zum Glück, denn dadurch wird sie zur Vermittlerin zwischen ihren Freunden und uns Zuschauern. Dank ihr können wir uns über die Unzulänglichkeiten jedes Einzelnen amüsieren – und uns zugleich in ihnen wiedererkennen. Das gelingt deshalb so gut, weil Aprils Kommentare nie zynisch sind, obschon es ihnen gewiss nicht an Schärfe mangelt. Stattdessen sind sie Ausdruck eines liebevollen Blicks auf die anderen und sich selbst. Das macht April letzten Endes zu einem herzensguten Kerl – dem einzigen an dieser Party weit und breit.

Philipp Brunner

- Regie, Buch: Sally Potter; Kamera: Alexey Rodionov; Schnitt: Anders Refn, Emilie Orsini; Ausstattung: Carlos Conti; Kostüme: Jane Petrie. Darsteller (Rolle): Kristin Scott Thomas (Janet), Timothy Spall (Bill), Patricia Clarkson (April), Bruno Ganz (Gottfried), Cherry Jones (Martha), Emily Mortimer (Jinny), Cillian Murphy (Tom). Produktion: Adventure Pictures, Great Point Media; Christopher Sheppard, Kurban Kassam. Grossbritannien 2017. Dauer: 71 Min. CH-Verleih: Filmcoop Zürich

An Inconvenient Sequel: Truth to Power



Wenn nun nach zehn Jahren die Fortsetzung von *An Inconvenient Truth* folgt, scheint Al Gore immer noch unermüdlich den gleichen Kampf zu führen. Der Don Quijote des Umweltschutzes berührt und kann doch nicht viel bewegen.

Bonni Cohen, Jon Shenk

«Für mich war es wichtig, dass das Wort *Wahrheit* im Titel des Films vorkommt, denn das ist etwas, worum es heute geht: Immer mehr Menschen haben das Gefühl, sie erfahren nicht die ganze Wahrheit, nicht aus ihren Zeitungen, nicht aus dem Fernsehen und nicht von den Politikern», antwortete der Regisseur des ersten Films über Al Gores Bemühungen um den Umweltschutz, Davis Guggenheim, dem Interviewpartner Frank Arnold auf dessen Frage nach der Wahrheit (in *Filmbulletin* 7/2006). Und jetzt hat der ehemalige demokratische US-Vizepräsident und Friedensnobelpreisträger von 2007 mit einer beeindruckenden und emotional stimulierenden filmischen Fortsetzung seiner Bemühungen nachgelegt, inszeniert von Bonni Cohen und Jon Shenk, beides sozial engagierte Dokumentaristen.

Gores Kampf für umweltschonende erneuerbare Energien hat nicht nur die vor allem dem Kapital verpflichteten Bosse der einschlägigen Wirtschaft herausgefordert, es ist ihm vor allem ein Präsident Donald Trump und dessen nach rückwärts gewandte Umweltpolitik in die Quere gekommen. «In den USA wird es kein Zurück zur Kohle geben. Die Arbeitsplätze dort sind verloren – aufgrund von Automatisierung und weil Gas inzwischen noch billiger ist. Trumps Versprechen an die Bergbauarbeiter können nicht gehalten werden, aber Trump könnte, wenn er wollte, diese Jobs in der Solaranlagenindustrie schaffen», äusserte sich Al Gore gegenüber der «Zeit»-Redakteurin Wenke Husmann anlässlich der Präsentation seines Films in Cannes zu Trumps Plänen. Leider gibt es im

Film keine Konfrontation der beiden Kontrahenten, man sieht nur, wie Al Gore den pompösen Eingang des Trump-Towers betritt. Der Zuschauer mag daraus eigene Schlussfolgerungen ziehen. Vielleicht hat die Beendigung des Films bei Beginn der Macht des neuen Präsidenten diese unbefriedigende bildliche Lösung als Kompromiss gefordert.

Spannend wird es, wenn Al Gore beim UN-Klimagipfel 2015 hinter den Kulissen mit den Indern verhandelt, um sie von ihrem Vorhaben abzubringen, 500 neue Kohlekraftwerke zu bauen, die Sonne und Himmel weiter verdunkeln würden. Können die Inder doch darauf hinweisen, wie der Westen über Jahrzehnte eine die Umwelt zerstörende Energie ohne Widerspruch und mit Beharren gefördert hat. Wir verfolgen Gores Bemühungen, seinen Freund Elon Musk von Solar City am Mobiltelefon zu überreden, den Indern kostenfrei die neue Energietechnologie zu überlassen, was immerhin Narendra Modi veranlasst, dem Klimaschutzabkommen zuzustimmen.

Die ersten Bilder des Films zeigen, dass sich Gore vor dem Kongressausschuss nicht ins Bockshorn jagen lässt. Seine engagiert anmutenden Argumente werden vom Gegner eher uneinsichtig infrage gestellt. Und dann kommen die Bilder von den schmelzenden Gletschern in Grönland, verursacht durch die Erderwärmung, diese wiederum die Folge einer unbeeindruckten Energieindustrie. Überschwemmungskatastrophen in Florida oder auf den Philippinen sind die Folgen. Die Aufnahmen zeigen Menschen in Not, Städte, deren Infrastruktur durch die Wassermassen zusammenbricht. Diese Bilder sind wie Beweise zwischen die Ausführungen von Al Gore geschnitten, der mit seiner charismatischen Ausstrahlung eine spannend gestaltete Power-Point-Show dem ihm zugetanen Publikum präsentiert. Der Zuschauer ist gar nicht in der Lage, die Ausführungen dieses sympathischen Menschen, der auch schon körperlich eine überzeugende Erscheinung abgibt, zu hinterfragen. Der Film sorgt mit seiner Konzeption, seiner gezielten Konzentration auf die Unbilden der Energieindustrie, durch seine idealisierende Darstellung des unermüdlich kämpfenden Al Gore für ein mitfühlendes Engagement. Schliesslich wurde schon eine grosse Zahl seiner emotional aufgeheizten Gefolgschaft für die tätige Mithilfe als Umwelt-Trainees gewonnen.

Das alltäglich Mitmenschliche erhält geschickt in den Bild- und Tonverlautbarungen seinen dramaturgischen Platz: der Besuch in seinem schon musealen Elternhaus – Beweis einer bürgerlichen Herkunft aus geordneten Verhältnissen. Oder Gores Reise nach Texas in die kleine Stadt Georgetown, wo er den volkstümlichen republikanischen Bürgermeister Dale Ross trifft, der mit Stolz erklärt, dass seine Stadt den Strom zu hundert Prozent aus erneuerbaren Energien bezieht. Wenn auch nicht aus Umwelt-, sondern aus finanziellen Gründen. Trotzdem ein emotional geprägtes Treffen über Parteigrenzen hinweg.

Die einfühlsame Filmmusik von *Jeff Beal* unterstreicht die Notwendigkeit des Handelns für die Rettung unseres Erdballs, personifiziert in der euphorischen Haltung der Zuhörer von Gores Ausführungen.



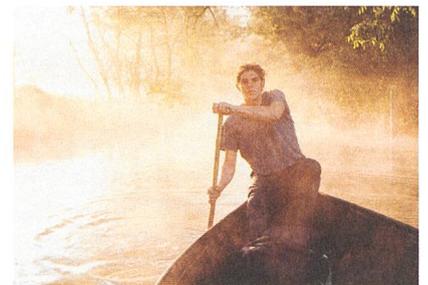
An Inconvenient Sequel: Truth to Power Regie: Bonni Cohen, Jon Shenk, mit Al Gore



Rester vertical Regie: Alain Guiraudie



Rester vertical Regie: Alain Guiraudie



Rester vertical Damien Bonnard



HELVETAS
Handeln für eine bessere Welt

HELVETAS CINEMA SUD

Anzeige

DAS SOLARBETRIEBENE OPENAIR-KINO

2./3.	LENZBURG → ZIEGELACKER	21.30 UHR
AUG.	2.8. WHITE SUN	3.8. BARAKAH MEETS BARAKAH
4./5.	AARAU → SCHLOSSPLATZ	21.30 UHR
AUG.	4.8. WHITE SUN	5.8. LAMB
6./7.	BADEN → TRIEBGUET	21.30 UHR
AUG.	6.8. WHITE SUN	7.8. BARAKAH MEETS BARAKAH
9./10.	FRAUENFELD → BOTANISCHER GARTEN	21.15 UHR
AUG.	9.8. WHITE SUN	10.8. LAMB
13./14.	BIRSFELDEN → ZENTRUMSMATTE	21.15 UHR
AUG.	13.8. WHITE SUN	14.8. BARAKAH MEETS BARAKAH
15./16.	NIDAU → SEEMATTE	21.15 UHR
AUG.	15.8. WHITE SUN	16.8. LAMB
17./18.	THUN → KLEISTINSEL	21.00 UHR
AUG.	17.8. WHITE SUN	18.8. BARAKAH MEETS BARAKAH
21./22.	RAPPERSWIL → KAPUZINERZIPFEL	21.00 UHR
AUG.	21.8. WHITE SUN	25.8. LAMB
23.	WEESEN → LAGO MIO	20.45 UHR
AUG.	23.8. WHITE SUN	
24.	AMDEN → WIESE VOR PRIMARSCHULE	20.45 UHR
AUG.	24.8. BARAKAH MEETS BARAKAH	
28./29.	HORGEN → PARKBAD SEEROSE	20.45 UHR
AUG.	28.8. WHITE SUN	29.8. LAMB
30./31.	KÜSNACHT → KANTONSCHULE, HOF	20.30 UHR
AUG.	30.8. WHITE SUN	31.8. BARAKAH MEETS BARAKAH
1.	ZÜRICH → UNI IRCHEL	20.30 UHR
SEPT.	1.9. WHITE SUN	

**EINTRITT FREI - KOLLEKTE
EIGENE SITZGELEGENHEIT MITNEHMEN**

WETTER UNKLAR? CINEMASUD.CH/BLOG

WHITE SUN

Deepak Rauniyar, 2016, Nepal, 89 min., Ov/d

Geschichte eines Mannes, der zum Begräbnis seines Vaters ins Heimatdorf am Fuss des Himalayas zurückkehrt. Skurril-amüsante Situationen entstehen, die zeigen, dass Erneuerung lebenswichtig ist.



BARAKAH MEETS BARAKAH

Mahmoud Sabbagh, 2016, Saudi-Arabien, 88 min., Ov/d

Eine bemerkenswert offene saudische Liebesgeschichte, die mit viel arabischem Humor Einblicke in eine Zeit und einen Ort gibt, wo Tradition auf die moderne Welt von Smartphones und Social-Media trifft.



LAMB

Yared Zeleke, 2015, Äthiopien, 94 min., Ov/d

Herzerwärmende Geschichte eines Jungen, der mit seinem Freund, dem Lamm, durch malerische Landschaften Äthiopiens zieht. Er setzt gegen seinen Onkel durch, um seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Kochen, nachzugehen.



@helvetas_ch f/Helvetas

www.cinemasud.ch

Filmpromotion

Anzeige

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

www.cinebulletin.ch

Cinébulletin
Die einzigartige
Informationsquelle
für professionelles
Filmschaffen in
der Schweiz.

www.cinebulletin.ch

www.cinebulletin.ch

**Branchennews
und Abonnement
auf cinebulletin.ch**



www.cinebulletin.ch

Anzeige

Kritiker Nick Allen: «If any movie were to create the global warming idea as a type of cult, this is it. Gore's many speaking scenes are to people in his climate change group, which has the air of watching an evangelist preaching to the choir ...» (RogerEbert.com). Eine solche Beurteilung kann angesichts der Al-Gore'schen One-Man-Show nachvollziehbar sein. Doch die Probleme, die menschliches Verhalten der Umwelt gegenüber aufwirft, können vielfältiger gesehen werden, wenn man nur die Abholzaktionen riesiger Waldgebiete in Asien oder Südamerika in Betracht zieht. Der Film sollte daher, damit die Zuseher eine Haltung zur Umweltproblematik gewinnen, Anlass zu einer Diskussion werden, die deren Probleme in einem Für und Wider beleuchtet. Jedenfalls müsste sie differenziertere Argumente austauschen, als es die apodiktische Trump'sche Auslassung «I don't believe in global warming» vorgibt.

Erwin Schaar

→ Regie, Buch: Bonni Cohen, Jon Shenk; Kamera: Jon Shenk; Schnitt: Don Bernier, Colin Nusbaum. Produktion: Actual Films, Participant Media, Richard Berge, Diane Weyermann. USA 2017. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Walt Disney

Rester vertical



«Ich habe keine Angst, jemanden zu verschrecken [...]. Es fasziniert mich, wie es mir zur selben Zeit Angst macht. Überhaupt ist dies ein Film, in dem ich auf Dinge blicke, die mir eigentlich Angst einflößen.»

Alain Guiraudie

Alain Guiraudie

Die Hauptfigur in *Rester vertical* ist Léo, ein Filmemacher. Seinem Produzenten verspricht er ein Skript, das er aber nicht schreiben und nicht schicken wird. Er wird seinen Film nicht drehen und nie wieder Filme machen. Was wird er stattdessen tun? Vater sein.

Wenn Léo das Filmemachen aus den Augen verliert, dann weil er sich verliert. Von Anfang an ist er unterwegs, ohne Ausgangspunkt und ohne Ziel. Er hat keinen festen Wohnsitz und irrt im Auto oder zu Fuss in der Gegend umher. Auf einer Landstrasse trifft er den jungen Yoan, der beim älteren Marcel lebt; später dann eine Frau und ihren Vater, die eine Schafsherde in den Bergen hüten. Mit der Frau wird er ein Baby kriegen, und sie wird ihn verlassen. Léo bleibt allein mit dem Kind und eingesponnen in ein Geflecht von Begehrlichkeiten unter Männern: dem Vater der Frau auf dem Schafshof, Yoan und Marcel.

Wie alle Filme von Alain Guiraudie erzählt auch *Rester vertical* von der Suche der Hauptfigur, angetrieben von einem unbestimmten Begehren. Léo will nicht mehr filmen. Aber was will er dann? Der Film folgt Léos Flucht vor dem Filmemachen und wird dabei selbst ein Film, der schierer Entwurf bleibt. Im Grunde besteht *Rester vertical* aus einer einzigen Fluchtlinie, die wie Léo unbeirrt nach vorne strebt, aber nie nur geradeaus, sondern Haken schlagend und die Richtung ändernd. Diese Linie zeichnet die Kamera schon zu Anfang in die Landschaft, wenn Léos Auto über eine Strasse gleitet – geradeaus, in Kurven und wieder geradeaus.

Die Fluchtlinie ist weder gerade noch durchgängig, sondern gepflastert mit Hindernissen, an denen man sich als Zuschauer (wie Léo) immer und immer wieder stösst. Die Landschaft, die Gesichter, Geschlechtsteile und Liebesszenen. All dies filmt Guiraudie frontal – wie Hindernisse, die plötzlich vor einem auftauchen, an denen man sich den Kopf anschlägt und an denen das Begehren hängen bleibt. Was frontal ist, wirkt hier nicht minimalistisch oder formalistisch. Es wirkt in allererster Linie hart und fest. Allein deshalb kann man hier, wo man schon mal einen erigierten Penis zu sehen kriegt (wie schon in Guiraudies letztem Film *L'inconnu du lac*, der in der Schwulengemeinschaft an einem südfranzösischen See spielt), von einer Poetik der Erektion sprechen. Die Art, eine Figur im Bild zu platzieren oder eine leere Landschaft zu filmen, können Weisen werden, «frontal» zu sein, die Einstellung in eine Erektion zu verwandeln.

«*Rester vertical*», das ist der Versuch der Hauptfigur, auf ihrer turbulenten Irrfahrt aufrecht zu bleiben und nicht umzufallen, meint aber auch ein «Hartbleiben» im sexuellen Sinn. Was zweifelsohne eine der schönsten Aspekte an Guiraudies Film ist: Das Begehren hat kein klares Objekt; es hat keine angenehmen Rahmenbedingungen, setzt sich aber dennoch immer wieder durch, bleibt «fest». Léo ist in der Bredouille, gejagt von seinem Produzenten, in Dauergeldnöten, obdachlos, alleinerziehender Vater eines Säuglings – aber nach wie vor geil.

Auch und gerade die Geburt des Babys filmt Guiraudie wie eine Erektion (es handelt sich um eine echte Geburt, die hier gezeigt wird), wenn das Baby aus der Mutter herauskommt, sich «aufrichtet», hinein

in diese Gruppe aus Männern. Marie will mit dem Kind nichts zu tun haben, also werden es die Männer grossziehen. *Rester vertical* ist auch ein Film über die Gemeinschaft, die von diesem Baby errichtet wird. Aber was erigiert ist, kann auch wieder erschlaffen. So geht es einem Penis, den Guiraudie einmal zeigt, und so geht es auch dem sozialen Gefüge, das durch das Kind entsteht. Ein Gefüge, das keinerlei Kohäsion hat und bedroht bleibt wie die Schafsherde im Film von einem Wolfsrudel.

Die Gemeinschaft besteht aus Nomaden, ist ständig *on the move*. Die Mutter verlässt Léo und ihr Kind und zieht weg vom Bauernhof, ihr Vater Jean-Louis hat Angst, dass daraufhin Léo ihn mit dem Kleinen sitzenlassen wird. Und der junge Yoan, der wie Léo aus dem Nichts kam und bei Marcel gestrandet ist, wird seinerseits vorübergehend abhauen. Die unruhig sich ausdehnende Fluchtlinie des Films ist ein Band, das Einzelne miteinander verbindet oder nicht, fest ist oder nicht, aufgerichtet ist oder schlaff. Wo die Bindung vermeintlich naheliegt, lauert schon die Abkopplung. Es gibt kein Ideal der Mutterliebe, keine natürlichen und selbstverständlichen Gemeinschaften, keine selbstverständlichen Zuwendungen. Weswegen Léo hier sein eigenes Kind adoptieren wird, als wäre er ein Tramp wie Chaplin, dem in *The Kid* die Sorge um ein Waisenkind zufällt.

Diese Gemeinschaft ist keine Gemeinschaft unter Nächsten; sie ist nicht nah oder gegenwärtig, sondern angesiedelt in der Ferne des Mythos. Daher die traumhafte, bukolische Seite des Films: Léos Begegnung mit Marie, der Schäferin, auf der Weide; die Bedrohung der Herde durch lange nicht auftauchende Wölfe, die eine mythisch anmutende Gewalt ausüben; die Begegnung mit einer Naturheilerin in einem verwunschenen Wald. Die Affekte fließen durch die Natur, wie in Renoirs *Partie de campagne* oder Apichatpong Weerasethakuls *Blissfully Yours*. Aber hier bleibt diese bukolische Dimension herzlich unidyllisch. Die letzte halbe Stunde ist ein Alptraum. Léo verarmt, verliert das letzte Hemd und sein Kind, wird des Mordes verdächtigt. Man könnte auch sagen: Dieser Traum ist ein Alptraum, weil er wahr ist, weil es eine Wirklichkeit gibt, die in ihm persistiert, «erigiert» bleibt.

Auch in Lav Diaz' *Century of Birthing* und Arnaud Desplechins neuem Film *Les fantômes d'Ismaël* bekommen Regisseure ihre Filme nicht fertig und schliddern in Selbstzerstörung und Wahnsinn hinein. In *Rester vertical* hingegen herrscht grosse Klarheit. In keinem Moment verliert Léo den Verstand und Guiraudie die Orientierung. Indem er mit einem unvollendeten Filmprojekt spielt, adressiert er ein «Aussen» des Kinos, macht das Kino zum sozialen Instrument, das eine unruhige Gemeinschaft webt: Léo wird einen veritablen Sohn des Kinos grossziehen, der diesem entwachsen wird.

Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch: Alain Guiraudie; Kamera: Claire Mathon; Schnitt: Jean-Christophe Hym. Darsteller (Rolle): Damien Bonnard (Léo), India Hair (Marie), Raphaél Thiéry (Jean-Louis), Christian Bouillette (Marcel), Basile Meilleurat (Yoan). Produktion: Les films du Worso. Frankreich 2017. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Final Portrait



James Lord sollte für Alberto Giacometti posieren. Aus geplanten drei Stunden wurden fast drei Wochen. Mit Beschränkung auf diese Begegnung gelingt Stanley Tucci ein plastisches Porträt des Schweizer Künstlers.

Stanley Tucci

«A Giacometti Portrait» nannte der Amerikaner James Lord sein novellenartiges Büchlein über die knapp drei Wochen, während dener er 1964 dem Maler Alberto Giacometti in dessen Pariser Atelier Modell sass. Ursprünglich sprach der Künstler von einer Porträt-skizze, die zwei, vielleicht drei Stunden in Anspruch nehmen würde. Letztlich wurden 18 Tage daraus, und Lord widmete jedem ein eigenes Kapitel. Mit der Beschreibung von Giacomettis Arbeitsweise und der Aufzeichnung der Gespräche der beiden Männer, die damals schon über zehn Jahre miteinander befreundet waren, gelang dem Schriftsteller ein plastisches Porträt des Schweizer Künstlers, das ganz ohne Deutungsversuche auskommt.

In den vergangenen Jahren hat sich auch im Mainstreamfilm die Einsicht durchgesetzt, dass sich anhand zeitlich begrenzter Momentaufnahmen oft ein vielschichtigeres Bild einer historischen Persönlichkeit vermitteln lässt, als wenn man ein ganzes Leben in zwei Stunden packt. Es erstaunt deshalb nicht, dass der italoamerikanische Schauspieler Stanley Tucci «A Giacometti Portrait» zur Grundlage seiner jüngsten Regiearbeit gemacht hat. Hoch anzurechnen ist ihm, dass er der im Buch durchaus angelegten Versuchung zu Rückblenden konsequent widerstand und Hintergrundinformationen verknüpft in den Dialog einfließen liess.

Indem der Film oberflächlich die serielle Gliederung in Arbeitstage übernimmt, legt er den Fokus auf Giacomettis sisyphusartige Arbeitsweise zwischen



Final Portrait Regie: Stanley Tucci, mit Sylvie Testud und Geoffrey Rush



Final Portrait Clémence Poésy und Geoffrey Rush



Final Portrait Geoffrey Rush

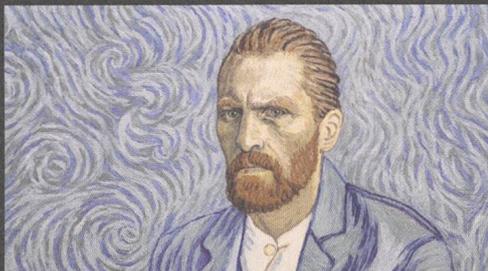


Final Portrait Armie Hammer und Geoffrey Rush

FANTOCHE

15. INTERNATIONALES FESTIVAL FÜR ANIMATIONSFILM
BADEN/SCHWEIZ, 5. – 10. SEPTEMBER 2017
WWW.FANTOCHE.CH, FOLLOW US:    

LANGFILM & MAKING-OF



Loving Vincent, D. Kobiela & H. Welchman, GB/PL 2017

HORS CONCOURS



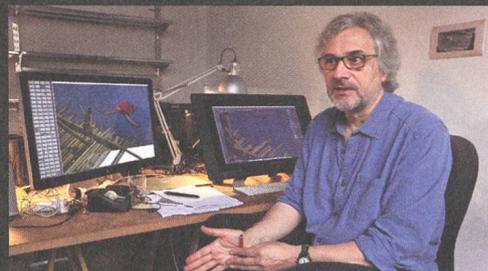
Nachthexen, Julie Herdichek Baltzer, DK 2016

ANIMATION MULTIMEDIAL



Ausstellung mit Augmented & Virtual Reality Projekten

INDUSTRY DAY 8.9.2017



Masterclass mit Michael Dudok de Wit

ANIMATION IM FOKUS:

Mehr als 300 Kurzfilme, 16 Langfilmpremierer, animierte GIFs,
Making-of-Talks mit FilmemacherInnen & Workshops.



Anzeige

Film:ReStored

Film:ReStored_02
Das Filmerbe-Festival
The Film Heritage Festival
Berlin, 26-29 Oktober 2017
Filmhaus am Potsdamer Platz
www.film-restored.de



DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN

Anzeige



FFFH
FESTIVAL
DU FILM FRANÇAIS
D'HELVÉTIE

13^e ÉDITION
13 – 17 SEPTEMBRE 2017
BIENNE & BERNE, SUISSE
www.fffh.ch

BONHÖTE  **vinetum**  **Bienne**  Kanton Bern
Canton de Berne  

Kreation und Zerstörung. Der Künstler ist nämlich von derartigen Selbstzweifeln getrieben, dass er die Gemäldeskizze ständig wieder übermalen und – ohne Aussicht auf einstweilige Vollendung – von vorne beginnen muss. Anders als viele Künstlerbiografien inszeniert Tucci dies jedoch nie rauschhaft oder gar beklemmend, sondern eher amüsiert lakonisch.

Der von Lord beschriebene und vom Australier *Geoffrey Rush* knorrig verkörperte Giacometti wirkt ohnehin wie eine tragische Woody-Allen-Figur, die ebenso dezidiert über Künstlerkollegen wie über Selbstmordmethoden urteilt. Während Tucci viele Dialoge wörtlich aus Lords englischsprachiger Prosa übernimmt, reduziert er die Betrachtungen des Schriftstellers auf wenige handlungsorientierte Voice-over-Passagen. Innere Monologe verschiebt er in gelegentliche Gespräche zwischen Lord und Giacomettis Bruder Diego, dessen Präsenz als wichtigster Weggefährte Albertos im Buch zwar immer spürbar ist, in der Verkörperung durch Tuccis Freund *Tony Shalhoub* jedoch an Charakter gewinnt.

Bei aller Präzision, mit der hier die – in London gefilmten – französischen sechziger Jahre evoziert werden, vermitteln rituelle Spaziergänge durch den Friedhof Montparnasse, Besuche im Café de Flore und ein leichtfüssiger Musette-Verschnitt auf der Tonspur dann doch ein etwas zu märchenhaftes Bild von Paris. Doch glücklicherweise ist Giacomettis gut dokumentiertes Studio in der Nummer 46 der Rue Hippolyte-Maindron auch im Film der Brennpunkt aller Begegnungen.

Geschickt nutzen Tucci und der auf moderne Historienfilme spezialisierte Kameramann *Danny Cohen* die Galerie des von *James Merifield* überdimensional nachgebauten Sets zur Visualisierung der Machtverhältnisse. Dass sich James Lord zunehmend selbst den Launen des Malers ausgeliefert fühlte, weil er sich mit dem Bildnis zu identifizieren begann, rückt allerdings etwas in den Hintergrund. Vielmehr gibt *Armie Hammer* den gepflegten Schriftsteller als stoischen Beobachter.

Einmal bezeichnet Diego den fotografierenden Amerikaner in Anlehnung an «The Spy Who Came in from the Cold» spasseshalber sogar als Spion: Immer wieder nähert sich die auch in ruhigen Szenen sichtbar bewegte Handkamera dem Geschehen im Atelier durch eine trübe, von vertikalen Streben unterteilte Scheibe zum Innenhof, wobei sich Point-of-View-Einstellungen oft mit einer äusseren Beobachterperspektive überschneiden. In gleicher Weise werden die Cinemascope-Bilder im Innenraum von zahlreichen herumstehenden Skulpturen fragmentiert, deren Köpfe der sprunghafte Alberto periodisch umformt.

Auch wenn Tucci für den eigentlichen Schaffensprozess keine neuen Bilder findet, gelingt es ihm immerhin, Giacomettis obsessive Auseinandersetzung mit dem menschlichen Kopf rein visuell zu vermitteln. Zum einen steht in den meisten Totalen ein überlebensgrosser Gipskopf, der in seinem traurigen Ausdruck dem Künstler selbst gleicht, zwischen Alberto und James. Zum andern wird klar, dass die Dimensionen der von Giacometti konstant zu klein gemalten Köpfe immer von der minutiös festgelegten Distanz

zum Modell abhängen. Zudem vermitteln fragmentierte Nahaufnahmen von Lords Gesicht die Eigenheit Giacomettis, Porträts gleichzeitig frontal und doch plastisch zu malen.

Demgegenüber wirkt der Versuch, mit der Reduktion auf die vom Maler selbst verwendeten Farben seine spezifische Sicht der Welt wiederzugeben, auf den ersten Blick ziemlich unbeholfen. Selbst die Hauttöne sind in ihrer Farbigkeit so weit zurückgenommen, dass sie praktisch ebenso grau wirken wie die Kleidung und das Studio, in dem man angeblich nicht einmal das Wetter richtig mitbekam. Im Detail überzeugt das Color Grading hingegen damit, dass etwa die ungeliebten elektrischen Lichtquellen und die Zigaretten, die sich der nervöse Künstler stets anzündet, farbig leuchten.

Etwas stilisierte Farbe bringen auch der senfgelbe Mantel von Albertos resignierter Ehefrau Annette und ein vulgär rotes Kleid seiner Geliebten Caroline in den grauen Alltag. Denn bald wird klar, dass Tucci auch den triebgesteuerten Menschen hinter dem Künstler porträtieren wollte. Dafür ergänzte er das Zweipersonenstück der Vorlage um jene Frauengeschichten, die Lord in seiner grossen Giacometti-Biografie von 1985 ausführlicher beschrieb.

Mit ein paar biografisch verbürgten Ereignissen jenes Lebensabschnitts, die Tucci geschickt über die in *Final Portrait* gezeigten drei Wochen verteilt, gibt er dem Film eine konventionelle Dramaturgie. Zudem verleiht Albertos Abhängigkeit von der überdrehten Prostituierten Caroline seinen erratischen Stimmungsumschwüngen eine willkommene psychologische Grundierung. Und weil ohnehin fast alle Personen, die mit Giacometti in einer engen Beziehung standen, auch für ihn Modell sassen, dehnt sich die sadomasochistische Abhängigkeit zwischen Künstler und Modell damit auf alle relevanten Figuren des Films aus.

Trotz des Einbezugs von Giacomettis spannungsreichem Privatleben wirkt das erfreulich humorvolle Werk jedoch gerade im letzten Drittel etwas gar gleichförmig, sodass man das Gefühl nicht los wird, *Final Portrait* hätte in der Konzentration auf die Beziehung zwischen Alberto und James womöglich an emotionaler Dringlichkeit gewonnen.

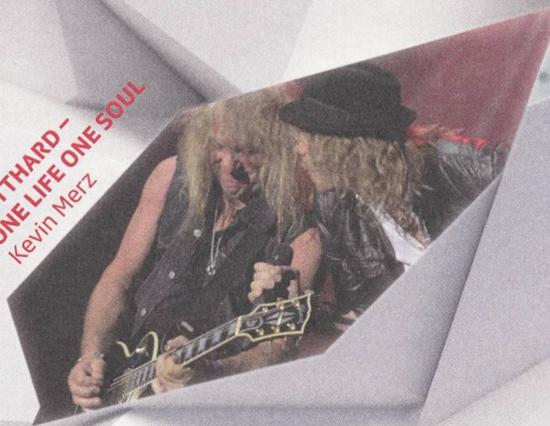
Oswald Iten

→ Regie: Stanley Tucci; Buch: Stanley Tucci, nach «A Giacometti Portrait» von James Lord; Kamera: Danny Cohen; Schnitt: Camilla Toniolo; Ausstattung: James Merifield; Kostüme: Liza Bracey; Musik: Evan Lurie; Sounddesign: Tim Hands, Jack Gillies, Tim Cavagin; Ton: Gary Dodkin. Darsteller (Rolle): Geoffrey Rush (Alberto Giacometti), Armie Hammer (James Lord), Clémence Poésy (Caroline), Tony Shalhoub (Diego Giacometti), Sylvie Testud (Annette Arm), James Faulkner (Pierre Matisse). Produktion: Potboiler Films, Riverstone Pictures, Arsam International; Gail Egan, Nik Bower, Ilann Girard. Grossbritannien, Frankreich 2017. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

LOCARNO FESTIVAL

02.-12.08.2017

**GOTTHARD -
ONE LIFE ONE SOUL**
Kevin Metz



GOLIATH
Dominik Locher

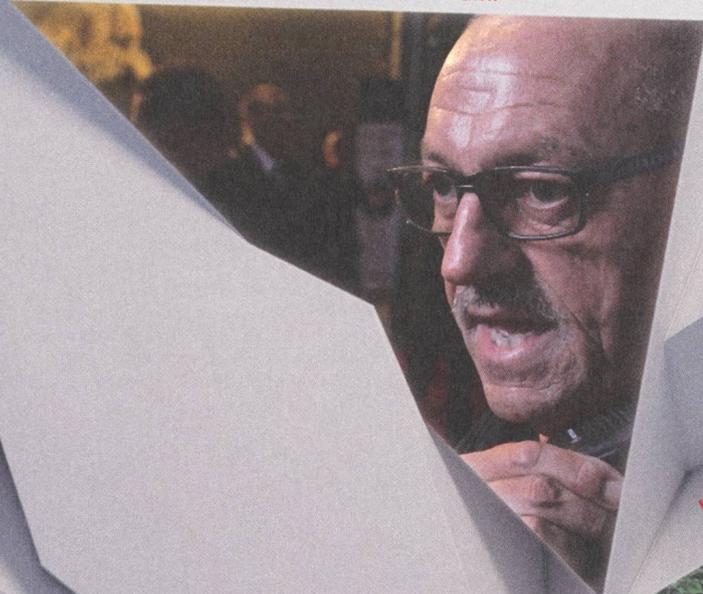
**WILLKOMMEN
IN DER SCHWEIZ**
Sabine Gisiger



DAS KONGO TRIBUNAL
Milo Rau



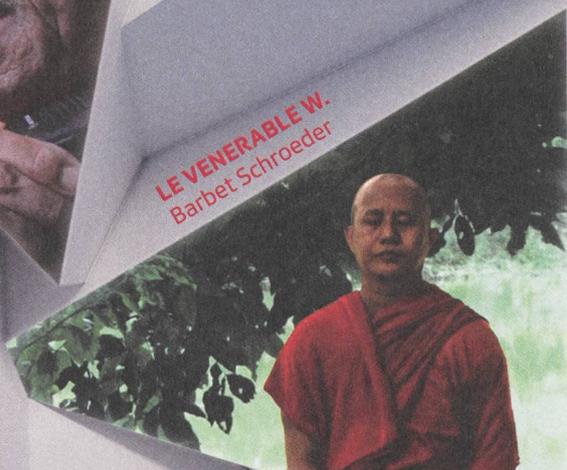
PIAZZA GRANDE
Misha Györik, Michael Beltrami



CHOISIR À VINGT ANS
Villi Herrmann



LE VENERABLE W.
Barbet Schroeder



FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

SRG SSR

The House



In dieser Krimikomödie beschliesst ein Ehepaar, ein illegales Casino im eigenen Keller zu eröffnen, um die Studiengebühren für ihre Tochter zusammenzubringen.

Andrew Jay Cohen

Will Ferrell ist ein Axiom. Also ein Grundsatz, der nicht weiter begründet werden kann. Wenn er auf nichts zurückzuführen ist, dann weil er alles bloss wieder gibt. Die gnadenlose Stumpfheit in seinem Gesicht, das ist der unerbittliche Stumpfsinn von jemandem, der ausschliesslich damit beschäftigt ist, etwas wiederzugeben, als sei er eine Festplatte, die man programmiert hat. Ferrell ist jemand, der weniger selbst spricht, als dass er gesprochen wird.

Um dieses Axiom näher zu umschreiben, nehme man folgende Beispiele. Erstens Ferrells Rolle als Fernsehmoderator Ron Burgundy in den *Anchorman*-Filmen von Adam McKay. Burgundy hat den Ruf, wirklich alles abzulesen, was auf dem Teleprompter erscheint, und wenn da plötzlich statt des üblichen «Stay classy, San Diego» ein «Go fuck yourself, San Diego» steht, dann wird Burgundy, ohne mit der Wimper zu zucken, vor laufender Kamera genau diese Worte verlesen. In Jay Roachs *The Campaign* spielt Ferrell den Politiker Cam Brady, der in einer Szene auf einer Wahlkampfveranstaltung das Vaterunser aufsagen muss, das er nicht kennt und dessen Wortlaut ihm von einem Assistenten in Zeichensprache souffliert werden muss. Und dann wäre da noch Ferrell als Rennfahrer Ricky Bobby in *Talladega Nights*, ebenfalls von McKay. Dort versucht ein verzweifelter Fernsehreporter, Bobby dazu zu bringen, vor der Kamera irgendetwas Gescheites mit seinen Händen zu machen, mit denen dieser aber nichts anzufangen weiss: Es ist, als würde man eine Marionette dirigieren.

Ferrell wird programmiert, Ferrell gibt wieder. Doch im gleichen Zug beginnt er auch schon zu improvisieren. Alte Gebete werden ihm in den Mund gelegt, dabei erfindet er schon neue. In *Talladega Nights* betet er zu seinem ganz persönlichen «Lord Baby Jesus», in *The Campaign* liefert er eine originelle (und ziemlich ver-saute) Version des Vaterunsers. Ferrell, so unschuldig, dass er das Gebet nicht kennt und der Geist zum ersten Mal durch ihn hindurchweht, ist bereits die Stätte einer ersten Transgression.

The House von Andrew Jay Cohen ist ein sehr guter Ferrell-Film, weil sein System ganz und gar auf diesem Ferrell-Axiom errichtet ist. Es geht um ein Ehepaar, die Johansens (Ferrell und *Amy Poehler*), die mit einem Freund in dessen Keller ein illegales Casino eröffnen, um mit dem Gewinn die Studiengebühren ihrer Tochter zu bezahlen. Woraufhin sich die lieben Eltern zunehmend in mafiöse Gestalten verwandeln. Fremde Verhaltensweisen programmieren nun den braven Familienvater um, als hätte man auf seiner Hard Disc ein neues Programm aufgespielt. Irgendwann steht Ferrell da wie Robert De Niro in *Casino*, in edlem Anzug. Aber die Dinge ergreifen nicht von ihm Besitz, ohne dass sie ihr irres Eigenleben entwickeln. Jemand weist ihn auf entscheidende Details hin: Hat De Niro in Scorseses Film wirklich eine Frauensonnenbrille getragen und lange Damenzigaretten geraucht? So gibt es immer ein kleines Surplus, das Ferrell seiner Imitation draufsetzt.

Wir haben gesagt, dass Ferrell wie eine Festplatte funktioniert, und Festplatten können gemeinhin nichts als rechnen. Folglich: Ferrell kann ebenfalls nichts als rechnen. Ausser dass er sich unaufhörlich verrechnet. Es geht viel um Zahlen in Cohens Film, und Ferrell nennt beinahe immer die falschen. Schon am Anfang ist das Trio in Las Vegas unterwegs. Sie haben eine Gewinnsträhne und würfeln eine Vier nach der andern. Ferrell kapiert, wie der Hase läuft, er weiss, dass er vor jedem Wurf eine Vier beschwören muss, bis er irgendwann zu improvisieren beginnt: «Auf keinen Fall eine Sieben!» – woraufhin natürlich gerade die Sieben kommt und sie alles verlieren. Später erklärt seine Frau, dass ihr Mann noch nie besonders gut mit Zahlen war. Im besoffenen Zustand weiss er nicht, wie viele Finger sie ihm vor die Nase hält; selbst nüchtern hat er Probleme, vierzig und zwanzig zusammenzuzählen, als sie ihm klarmachen will, wie alt er wäre, wenn er im Fall einer Verurteilung wegen illegalen Glücksspiels aus dem Knast käme. Bei Ferrell ergeben vierzig und zwanzig neunzig. Ferrell, der ständig rechnet und sich ständig verrechnet, ist gewissermassen nicht nur ein Axiom, sondern ein Axiom des Axioms, das sich ständig erneuert, ständig neue Ergebnisse und Berechnungsgrundlagen präsentiert. In der Tat durch nichts ableitbar. Womit in diesem Film (und vor allem in Ferrell) das Unvorhergesehene programmatisch wiederkehrt – was wahnsinnig komisch ist.

Philipp Stadelmaier

→ Regie: Andrew Jay Cohen; Buch: Brendan O'Brien, A. J. Cohen; Kamera: Jas Shelton; Schnitt: Evan Henke, Michael L. Sale. Darsteller (Rolle): Will Ferrell (Scott Johansen), Amy Poehler (Kate Johanson), Jason Mantzoukas (Frank), Ryan Simpkins (Alex Johanson). Produktion: USA 2017. Dauer: 88 Min. Verleih: Warner Bros.



The House Regie: Andrew Jay Cohen, mit Will Ferrell, Amy Poehler und Jason Mantzoukas



Baby Driver Jamie Foxx und Ansel Elgort



Baby Driver Lily James und Ansel Elgort



Baby Driver Ansel Elgort, Jamie Foxx, Eiza González und Jon Hamm

Baby Driver



Der charmant-rasante Autofilm ist nicht nur aufgrund eines Songs entstanden, sein erstklassiger Soundtrack ist ein elegantes Korsett.

Edgar Wright

Edgar Wright hat ein Problem. Kein grosses, aber ein grundsätzliches – ein musikalisches: Sein Vorname kommt in keinem Song der Welt vor. Baby, der Held seines neuen Films, kann sich dafür kaum retten vor Musikstücken. Für den britischen Regisseur, der sich mit *Baby Driver* ein Wunschprojekt erfüllt hat, ist die Erkenntnis, einen der unmusikalischsten Namen zu tragen, insgeheim dennoch so schmerzlich wie für andere etwa ein Flop an den Kinokassen. Aber auch den hat Wright mit *Scott Pilgrim vs the World* (2012) bereits durchgestanden, obwohl seine Verfilmung der beliebten Independent-Comicserie mittlerweile immerhin zu einem Kultstreifen fürs Heimkino avanciert ist. Wrights neuer Film dagegen hat das Zeug zum ganz grossen Sommerkinohit: Rasant, kompromisslos und mit unendlich viel Charme präsentiert sich *Baby Driver* als amerikanischer Autofilm im klassischen Sinn, komplett mit Fünziger-Jahre-Diner, etlichen Schiessereien und einer Handvoll wortkarger Typen, die meist hinter übergrossen Sonnenbrillen agieren, Banken überfallen und sich anschliessend in schnellen, wendigen Autos spektakuläre Verfolgungsjagden mit der Polizei liefern – das alles zu einem Soundtrack, der nicht nur Spass macht, sondern auch sekundengenau auf die ausgefeilte Action abgestimmt ist.

Der Film ist eine Kreuzung aus *An American in Paris*, *The French Connection* und *Walter Hills The Driver*, was zunächst so klingt, als müsste Wright mit dieser Prämisse erneut gegen die Wand fahren – tut er aber nicht. Im Gegenteil: *Baby Driver* ist bezaubernde

Romanze, Heist-Film, Drama, Stunt-Show und Thriller in einem, ein zärtlicher Kraftakt, geboren aus der ewigen Liebe des Regisseurs zum Kino, zu schnellen Autos und zur Musik.

Im Zentrum des Geschehens steht also Baby, dem *Ansel Elgort* nicht nur sein Milchgesicht, sondern auch all seine jugendliche Geschmeidigkeit leiht, und der auch gleich zu Beginn dort sitzt, wo er hingehört: hinter dem Lenkrad eines knallroten Subaru, in dem durchaus mehr steckt, als man auf den ersten Blick vermuten würde. Zunächst aber wartet Baby darauf, dass es losgeht, und vertreibt sich die Zeit mit «Bell-bottoms» von Jon Spencer Blues Explosion, dem Song, der Wright vor zwanzig Jahren die Idee zum Film gab. Erst als seine Komplizen plötzlich aus der Bank stürmen, tritt Baby aufs Gas und sorgt anschliessend in einem magenumdrehenden Soloeinsatz dafür, dass der Job ein Erfolg wird.

Tatsächlich braucht Baby die Musik wie die Luft zum Atmen. Er leidet an Tinnitus, den er mit diversen Playlists und Eigenkompositionen zu unterdrücken versucht. Immer mit Kopfhörerstöpseln im Ohr kümmert er sich um seinen tauben Pflegevater im Rollstuhl oder erledigt den nächsten Job für Gangsterboss Doc, dem er eine undefinierte Summe und damit immer wieder einen angeblich letzten Job schuldet. Die dreissig Songs ziehen sich wie ein Stimmungsbarometer durch den Film, und es gibt kaum einen Augenblick, in dem Baby sich nicht zu irgendeinem Beat bewegt. Diese eigenwillige Dynamik, die sich daraus im Zusammenspiel mit der – zugegeben – weniger originellen Handlung ergibt, ist es, was diesen Film so sehenswert macht. Denn Wright versucht gar nicht erst, das Rad neu zu erfinden, sondern spielt stattdessen raffiniert mit dem Genre, vor dem er im gleichen Moment den Hut zieht und alte Klischees mit Elan, Scharfsinn und Humor neu belebt und sein exzellentes Schauspielensemble zudem mit einem Drehbuch verwöhnt, das wenig Raum für Kritik lässt. Vor allem Elgort muss man zugutehalten, dass er sich von *Jon Hamm*, *Jamie Foxx* und *Kevin Spacey* nicht einschüchtern lässt. Sozusagen als Newcomer trägt er diesen Film auf seinen schmalen Schultern, und selbst wenn seine Rolle nicht die Wichtigkeit einer karrieredefinierenden Figur wie etwa Ryan Goslings Fahrer in *Drive* vorzuweisen hat, verkörpert er Baby ähnlich entschlossen mit Verstand und mit Gefühl: als die gute Seele im bösen Spiel.

Der von Wright selbst erstklassig zusammengestellte Soundtrack, zu dem neben Simon & Garfunkel auch Queen, Martha and the Vandellas, The Commodores, The Damned und Barry White gehören, tut sein Übriges, sodass, selbst wenn der Plot im letzten Akt bedrohlich leerzulaufen droht, am Ende alle Beteiligten entweder erledigt, glücklich, in jedem Fall aber ausser Atem sind – und zwar ganz unabhängig davon, wie sehr ihr Name nun in der Musikgeschichte verankert ist oder nicht.

Pamela Jahn

→ Regie, Buch: Edgar Wright; Kamera: Bill Pope; Schnitt: Jonathan Amos, Paul Machliss; Musik: Steven Price. Darsteller (Rolle): Ansel Elgort (Baby), Kevin Spacey (Doc), Jon Hamm (Buddy), Jamie Foxx (Bats), Eiza González (Darling). Produktion: Grossbritannien, USA 2017. Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Sony Pictures Switzerland

Insyriated



Bilder einer Normalität, die es nicht mehr gibt:
Philippe Van Leeuws Film führt
mitten ins Herz des syrischen Bürgerkriegs.

Philippe Van Leeuw

«Vergiss die Welt da draussen», sagt der Grossvater resigniert, «sie zählt nicht mehr.» Dennoch kann er nicht anders, als zu Beginn jeden Tages aus dem Fenster zu schauen: Der Wunsch nach Teilhabe an der Welt erlischt auch im Krieg nicht. Im Schutz der Vorhänge blickt er auf den Hof, der mit Sandsäcken bewehrt ist. Mehr als diesen Flecken Erde hat er seit Wochen, vielleicht Monaten nicht mehr gesehen. Die Wachsamkeit der Scharfschützen macht jeden Gang nach draussen zu einem untragbaren Risiko. Die Zukunft, die der alte Mann einst für seine Kinder und Enkel schaffen wollte, liegt in Trümmern.

Beim ersten Schwenk durch die Wohnung beharrt die Musik von *Jean-Luc Fafchamps* noch darauf, dass hier einmal ein friedliches Leben möglich war. Nun bieten die Räume dem Grossvater, seiner Familie und den Nachbarn aus dem fünften Stock eine prekäre Zuflucht. Sie sind die letzten Bewohner, die noch in dem zerbombten Haus ausharren. Jederzeit haben sie einen Fliegerangriff zu gewärtigen; die langen Gänge des Apartments sind kein zuverlässiger Ersatz für einen Schutzkeller. Die Eingeschlossenen haben sich darauf eingestellt, dass das Aufatmen danach immer nur vorläufig ist. Der Kriegslärm kommt mal näher, mal entfernt er sich. Ganz still mag, kann die Tonspur nie sein. Die Wohnung ist unversehrt und ihre Tür gut gesichert. Drei Balken verwehren Einbrechern den Zutritt. Aber was sollen sie gegen einen Bürgerkrieg ausrichten?

Nur die erste Einstellung von *Insyriated* zeigt die Fassade des Hauses, danach trägt sich der Film fast

vollständig im Wohnungsinnern zu. Sein erzählerischer Rahmen wird nicht nur durch den Schauplatz begrenzt, sondern auch durch die erzählte Zeit: Die Handlung spielt sich innerhalb von 24 Stunden ab, an einem Tag, der so verlaufen könnte wie der vorangegangene oder der folgende. Diese Momentaufnahme genügt Philippe Van Leeuw, um die humanitäre Katastrophe des Bürgerkriegs in Syrien dingfest zu machen. Der belgische Regisseur (der zuvor als Kameramann frühe Filme von Bruno Dumont, aber auch zahlreiche Dokumentationen fotografiert hat) verleiht dessen Opfern eine Sichtbarkeit, die sie in den Medien längst nicht haben. Der Film will nahe bei seinen Figuren bleiben. Er führt ins Private, lotet nicht die politischen Widersprüche dieses Krieges aus.

Insyriated ist ein verzweifertes, ein zorniges Kammerspiel. In seinem Mittelpunkt steht die Matriarchin Oum Yazan, die die kleine Notgemeinschaft mit strenger Hand führt. Sie weiss, dass nur der Zusammenhalt eine Aussicht auf Überleben bietet. Dieser Tag hält furchtbare Prüfungen für sie bereit. Der junge Ehemann der Nachbarin Halima wird frühmorgens von der Kugel eines Scharfschützen getroffen, was vor seiner jungen Frau vorerst verheimlicht werden muss. Am Nachmittag dringen Plünderer in die Wohnung ein. Die Festung bietet nun keinen Schutz mehr. In einer beklemmenden Sequenz zeigt Van Leeuw, dass Frauen stets das erste Opfer marodierender Krieger sind. Die Kamera bleibt fixiert auf die Gesichter, auf die verzweiferten Blicke der Ohrenzeugen. Aber nun gestattet der Film auch dem Pathos Zutritt. Er zeigt die geschändete Halima in einer verstörenden Pietà, im einen Arm ihr Neugeborenes und im anderen das Handy, mit dem ihr Mann nicht zu erreichen ist. Oum Kazan, die mit lauter Situationen konfrontiert ist, in der sie keine richtigen Entscheidungen treffen kann, legt sich auf den langen Esstisch und streckt die Arme aus.

Wie unter einem Brennglas bündelt *Insyriated* das Schicksal der syrischen Zivilbevölkerung. Neben seinem Figurenensemble spielt die Wohnung dabei die tragende Rolle: als Refugium wie als Spur, die in das frühere Leben führt. Präzis verwurzelt Van Leeuw sein Drama in einem bürgerlichen, liberalen Milieu. Auf der Anrichte steht eine stolze Galerie von Familienfotos, die Bücherregale sind prall gefüllt und die Töchter vergnügt missmutige Teenager. Überhaupt wirkt die Familie wenig exotisch, sondern erleichtert westlichen Zuschauern eine augenblickliche Identifikation. Das ist keine bequeme, aber eine umkomplizierte Einfühlung: Van Leeuw zeigt Figuren, die ihre Würde bewahren wollen. Die Hygiene darf auf keinen Fall vernachlässigt werden. (So viele Zahnbürsten wie in diesem Badezimmer hat man noch nie im Kino gesehen!) Die Familie hält die Mahlzeiten streng ein, obwohl es seit Tagen nichts anderes als Bulgur oder Reis gibt. In diesem Krieg ist es überlebenswichtig, dem Alltag eine Normalität zu geben, die er nicht mehr hat. Gerhard Midding

→ Regie, Buch: Philippe van Leeuw; Kamera: Virginie Surdej; Schnitt: Gladys Joujou; Musik: Jean-Luc Fafchamps. Darsteller (Rolle): Hiam Abbas (Oum Yazan), Diamand Bou Abboud (Halima), Juliette Navis (Delhani). Produktion: Altitude 100, Liaison cinématographique. Belgien, Frankreich, Libanon 2017. Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Agora



Insyriated Diamand Bou Abboud



Insyriated Hiam Abbas



Insyriated Juliette Navis und Hiam Abbas



Insyriated Regie: Philippe Van Leeuw

«Ich habe versucht, mich in diese Situation einzufühlen.»

Gespräch mit Philippe Van Leeuw

Filmbulletin: *Monsieur Van Leeuw, wie hat Insyriated seine spezifische Form angenommen? Was war der Anstoss, die Geschichte auf einen Tag und einen Ort zu begrenzen?*

Philippe Van Leeuw: Mein Ausgangspunkt war meine eigene Empörung. Das ist der Motor, die Energie, aus der meine Filme entstehen. Sie richten sich gegen eine Ungerechtigkeit, gegen Verbrechen, die vor unser aller Augen geschehen. Das war schon bei meiner ersten Regiearbeit, *Le jour ou Dieu est parti en voyage*, von 2009 so, der vom Konflikt in Ruanda handelt. Ich bin entsetzt über unsere Haltung zum Krieg in Syrien, das Fehlen der Reaktionen vonseiten unserer Regierungen. Die Situation hat mich augenblicklich an die Erfahrungen erinnert, die ich in den achtziger Jahren in Beirut gesammelt habe, wo ich mehrere Monate als Kameramann an zwei Dokumentationen arbeitete. Mir war also schnell klar, dass dieser Bürgerkrieg in einer Katastrophe enden wird. Aber die Regierungen des Westens unternehmen nichts, um diesen Krieg aufzuhalten. Wir ignorieren einfach, was dort passiert. Das liegt vielleicht daran, dass wir die falschen Bilder von dort sehen. Die Nachrichten rekapitulieren nur die Akte der Zerstörung, zeigen aber nie die zivilen Opfer. Die gewöhnlichen Leute, die Tag für Tag versuchen, in den Wohnungen zu überleben, sieht man nicht. Aber wäre es nicht auch die Aufgabe der Fernsehteams, den Blick der Öffentlichkeit auf deren Leid zu lenken?

Der Auslöser, diese spezifische Geschichte zu erzählen, waren Gespräche mit meiner damaligen Assistentin in Beirut: Meine *cadreuse*, meine Schwenkerin, stammt aus Syrien. Sie sprach über ihren Vater, von dem sie seit drei

Wochen keine Nachricht erhalten hatte. Telefonisch konnte sie mit ihm nur sporadisch Kontakt aufnehmen. Sie wusste aber, dass er immer noch allein in seiner Wohnung in Aleppo lebte und diese nicht verlassen konnte. Damit kamen für mich also die Elemente zusammen, aus denen ich den Film konstruieren wollte: eine Familie, ihre Wohnung, all das über eine kurze Zeitspanne betrachtet, um zu zeigen, wie die Menschen dort im Alltag durchhalten. Ich wollte ganz bei einer kleinen Gruppe von Figuren bleiben und mich in ihre Lage versetzen. Mir war klar, dass ich keinen umfassenden Blickwinkel einnehmen durfte, der die Realität nur ungenau widerspiegelt.

Wie lange liegt dieser Auslöser zurück?

Die Idee hatte ich vor vier Jahren. Mir wäre es natürlich lieber gewesen, den Film sofort zu drehen. Ich wollte unmittelbar reagieren, denn meine Wut darüber, dass nichts passiert, war ja nicht absurd, sondern konstruktiv: Ich wollte etwas zeigen, dem wir sonst den Rücken zukehren. Für die Politik ist das Ganze nur ein Spiel, dessen Regeln ganz eindeutig Putin bestimmt. Aber dabei werden tagtäglich Unschuldige geopfert. Deshalb schwebte mir ein Film vor, den man rasch realisieren kann, der nur einen Drehort braucht und eine überschaubare Handlung hat. Fertig wurde der Film dann aber doch erst 2016. Und leider besitzt er noch immer Aktualität.

Wie genau haben Sie die Verhältnisse in Aleppo oder Damaskus recherchiert, um Ihre Geschichte in den dortigen Alltag einbinden zu können?

Ich habe nicht viel recherchiert, sondern einfach versucht, mich in diese Situation einzufühlen. Anfangs kann man sich ja nicht vorstellen, dass ein solcher Krieg ewig dauert. Aber dann wird einem klar, dass ein Ende nicht abzusehen ist. Man muss sich damit einrichten, dass man eigentlich keinen eigenen Handlungsspielraum hat.

Die Schilderung der Verhältnisse wirkt sehr glaubwürdig. Dennoch hat mich überrascht, dass die Infrastruktur relativ gut funktioniert: Mit dem Wasser muss die Familie zwar haushalten, aber der Grossvater hat immer genug Zigaretten zur Verfügung, und der Tisch ist auch immer gedeckt.

Ich habe mich dabei auf meine Erlebnisse in Beirut gestützt, denn damals war die Situation nicht viel anders als heute in Syrien. Man versucht, so etwas wie Normalität aufrechtzuerhalten,

damit die Last des Alltags nicht unerträglich wird. Die Familie im Film isst wahrscheinlich seit einer Woche die gleichen Lebensmittel. Aber ich wollte da nicht zu spezifisch werden, das hätte auf der Leinwand wie eine Didaktik des Überlebens gewirkt. Wichtig war zu zeigen, dass die Überlebenden ihre Würde behalten wollen.

Auch wenn das Mobilfunknetz nur sporadisch funktioniert, scheinen die Internetverbindungen stabil zu sein: Die Familie informiert sich aus dem Internetradio.

In Syrien hat das Internet während des ganzen Kriegs prinzipiell reibungslos funktioniert, denn das Assad-Regime will die Kommunikation seiner Gegner überwachen. Das gilt im Prinzip auch für den Mobilfunk, aber da ist das Netz etwas unzuverlässiger, wie meine ehemalige Assistentin mir berichtete. Das hat mir einen gewissen dramaturgischen Spielraum gegeben. So kommen im Film manche Anrufe an und andere nicht, auf die verzweifelt gewartet wird.

Wie haben Sie den Drehort für die Wohnung gefunden? Es ist ein Realschauplatz. War ein Studio-dreh je eine Option?

Nein, das wäre in Belgien viel zu teuer geworden. Ich hatte einen sehr genauen Plan, wo die Räume liegen und wie die Wege zwischen ihnen verlaufen sollten. Das Buch war ja schon lange vor Drehbeginn fertig. Es verlangte eine ganz bestimmte Geografie, damit der Rhythmus der Bewegungen der Geschichte entspricht. Dann haben wir im Libanon mehrere Apartments besichtigt, von denen gleich das erste exakt meinen Vorstellungen entsprach. Das war ein Riesenglück, denn das bedeutete eine grössere Authentizität, als wir sie in einem Studio hätten herstellen können. Mir war wichtig, dass die Requisiten genau stimmen, dass die Anrichte und das Geschirr aus der Region stammen.

Die Wohnung erzählt gewissermassen die Backstory der Familie. Sie skizziert ein Milieu, in dem auch Bildbände von Monet im Regal stehen.

Für mich war entscheidend, dass die Familie durchaus westlich wirkt. Der Zuschauer soll sich sehr schnell mit ihr identifizieren können. Ihre Gewohnheiten sollten ihm vertraut und keinesfalls exotisch erscheinen. Die Familie ist nicht streng religiös, obwohl sie wahrscheinlich bestimmte Rituale wie Feiertage einhält. Die Kinder wachsen in relativer Freiheit auf. Ich glaube, so kann ein Transfer zwischen den Ge-schehnissen auf der Leinwand und dem

Zuschauer stattfinden, eine Empathie entstehen, die für eine solche Geschichte unverzichtbar ist. In die Ungewissheit, in der die Figuren leben, kann man sich in der Tat gut einfühlen. Ich glaube, in einer solchen Lage gerät der Überlebensinstinkt in Konflikt mit der Rationalität. Im Film steht Oum Yazan zweimal vor Situationen, in denen sie impulsiv und auf Kosten anderer handelt. Darüber will ich jedoch kein Urteil fällen. Sie will unbedingt ihre Familie vor der Gewalt schützen, deshalb ist es für sie undenkbar, die Tür zu öffnen, als Halima in einem Nebenraum vergewaltigt wird.

Bevor ich den Film sah, war ich überzeugt, dass Hiam Abbas als Oum Yazan sein moralisches Zentrum verkörpern würde. Nun bin ich mir nicht mehr sicher, es könnte auch Halima sein.

Ja, diese Spannung sehe ich auch. Hiam Abbas führt uns durch den Film wie eine Art Verwalterin der Ereignisse. Sie trägt ihn, ihre Energie stellt eine Kontinuität her. Aber bald wird klar, dass die junge Frau das Herz des Films sein wird. Sie ist dem schlimmsten Leid ausgesetzt. Sie veranschaulicht, dass Frauen stets das erste Opfer in kriegerischen Konflikten sind.

Demgegenüber sind die Männer in der Familie weitgehend abwesend. Es gibt den Grossvater und den jungen Freund einer Tochter, aber der Ehemann tritt nur kurz als Stimme am Telefon in Erscheinung.

Tatsächlich sind ja viele Männer aus Syrien geflohen – oder sie sind in die Kämpfe verstrickt. Deshalb fehlt im Film die Blüte der Jahre, wenn Sie so wollen. Der Grossvater sieht das Lebenswerk seiner Generation zerstört. Der 17-jährige Karim hingegen hat einen anderen Elan; er ist zu jung, um zu kämpfen, erweist sich aber in einem Moment auch als wehrhaft. Vor allem der Ehemann Halimas scheint mir eine repräsentative Figur zu sein. Er arbeitete in einem universitären Umfeld, will das Land aber mit seiner Frau und dem Kind verlassen. Das fällt ihm sehr schwer, wie er eingangs sagt, denn es bedeutet, all das zurückzulassen, was seine Generation aufbauen wollte.

Die Abwesenheit des Vaters bleibt indes ein Rätsel. Ich nehme an, das war eine bewusste Entscheidung?

Eher eine dramaturgische. Zu einem Rätsel wollte ich das nicht werden lassen. Ich denke, dass er gute Gründe hat, nicht in der Wohnung zu bleiben. Wie viele Familienväter in Syrien versucht

er, das Geschäft zu beschützen, das er betreibt. Ich habe mir vorgestellt, dass er in der Elektronikbranche tätig ist, vielleicht zwei oder drei Filialen hat, die die Zukunft der Familie sichern sollen.

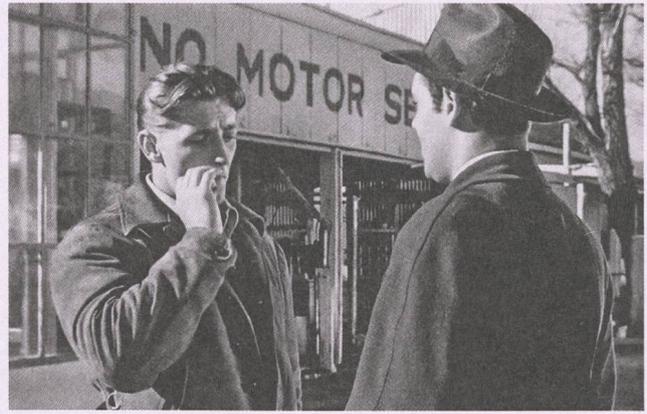
Offenbar haben Sie für jede Figur eine unsichtbare Vorgeschichte, einen Hintergrund geschaffen. War das wichtig angesichts der Verdichtung von Raum und Zeit?

Ja, ich könnte Ihnen den genauen Lebenslauf von jedem Einzelnen erzählen! Das sind Elemente, die beim Schreiben unverzichtbar sind, die man im Film aber nicht zeigen muss. Bis auf die erste Einstellung gibt es im Film ja eigentlich keine Exposition. Ich habe darauf verzichtet, einen Titel einzublenden, der den Handlungsort festlegt. Das fand ich überflüssig, es langweilt den Zuschauer auch, denn das erste Bild reisst den Konflikt sofort an. Man weiss, dass man in Syrien ist und nirgendwo anders.

Mit Philippe Van Leeuw sprach Gerhard Midding



Insyriated Regie: Philippe Van Leeuw, Hiam Abbas, Diamand Bou Abboud und Juliette Navis



Close-up

In *Out of the Past* setzt Jacques Tourneur seinen Antihelden meisterhaft in Szene. Das Bild erzählt, was zwischen den Figuren ungesagt bleibt.

«I think, I'm in a frame»

«The past is never dead. It's not even past», heisst es in William Faulkners «Requiem for a Nun». Und so lautet auch die Losung des Film noir. Die Vergangenheit lässt man nie hinter sich, sie kommt wieder – von einer Küste des Kontinents zur andern, von New York City nach Bridgeport, California. Hier hat sich der ehemalige Privatdetektiv Jeff Bailey eine Autowerkstatt und ein neues Leben eingerichtet, fernab der dreckigen Geschäfte, in die er einst verwickelt worden war. Und doch steht eines Tages vor eben dieser Garage der Handlanger jenes Gangsters, vor dem Jeff sich so lange erfolgreich versteckt

hatte: Zurück aus der Vergangenheit – der Filmtitel enthält eine Warnung. Erst sieben Minuten von Jacques Tourneurs *Out of the Past* sind vorbei, als es zu dieser Begegnung zwischen Protagonist und Widersacher kommt; und wer alles über die Meisterschaft dieses Regisseurs wissen möchte, der braucht während der nächsten zwei Minuten nur ganz genau hinzuschauen.

Der Mann aus der Vergangenheit im schwarzen Hut und Mantel wartet, als aus der Tiefe des Bildes Jeff auf ihn zukommt. Die beiden beginnen, miteinander zu reden, und im Hintergrund sehen wir Jeffs Freund, den tauben, namenlosen Jungen, den alle nur «The Kid» nennen, wie er kniend mit seinem Kreuzschlüssel an den Muttern eines Autorads dreht. Eben darum geht es in diesem Film: wie Schrauben angezogen werden und Menschen dabei in die Klemme geraten. Zusammen mit der wiederkehrenden Vergangenheit dreht sich die Schraube des Schicksals, bis man nicht mehr freikommt.

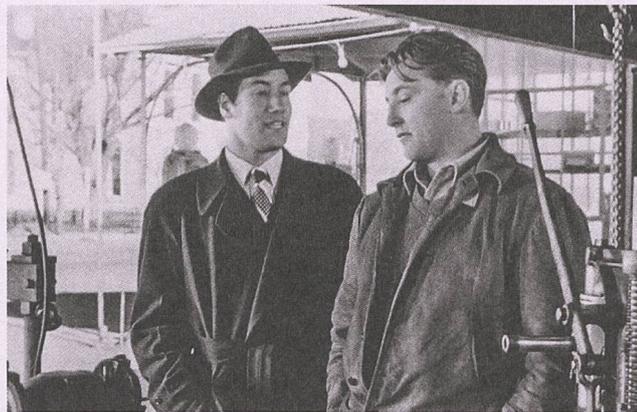
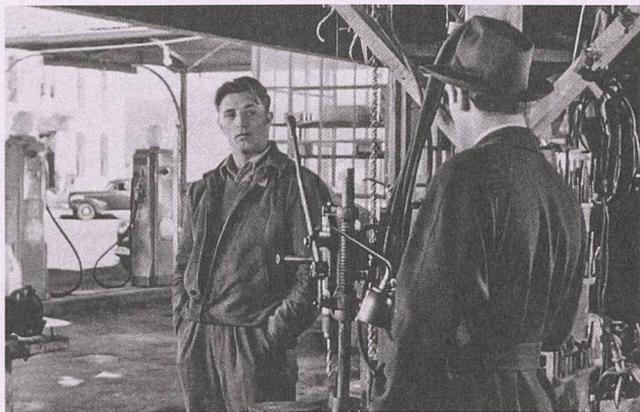
Um freilich zu begreifen, wie sehr dies in diesem Film nicht nur narratives Prinzip, sondern auch visuelle Logik ist, lohnt es sich, wenn auch wir Zuschauer so wie der Junge taub werden und uns statt aufs Gesagte aufs Gezeigte konzentrieren. Wer sich *Out of the Past* wieder anschaut, soll darum bei dieser Szene am besten sein Gerät stumm schalten. Ohne den Ton erkennt man nämlich genauer, was Tourneurs Einstellungen eigentlich

schon alles erzählen. Wie das Lächeln des Gangsters ist der Dialog auch nur Ablenkung, darauf angelegt, harmlos zu erscheinen. Dass wir die Bedrohlichkeit der Situation gleichwohl sofort spüren, liegt an den Filmbildern selbst und an all den Zeichen, die in ihnen ausgestreut sind.

«MONO MOTOR SERVICE» steht in grossen Lettern über Jeffs Werkstatt. Wenn er und der Mann aus der Vergangenheit sich gegenüberstehen, ist die Kamera so platziert, dass ein Fenster im Vordergrund ausgerechnet die ersten zwei Buchstaben der Aufschrift verdeckt. Was zu sehen bleibt, ist ein grosses «NO», genau über Jeffs Kopf. Während er Unbefangenheit markieren muss, steht die Antwort, die Jeff seinem Gegenüber eigentlich geben möchte, aber nicht kann, bereits als Schrift an der Wand. Wie eine Gedankenblase im Comic.

Doch ein Nein wird der Gangster als Antwort nicht akzeptieren. Das «NO» bleibt stumm, ungehört, nur wahrgenommen von uns, die wir im Bild lesen können, was die Tonspur verheimlicht. Derweil geht das Gespräch im Inneren der Werkstatt weiter, und die Zeichen verdichten sich. Versonnen nimmt der Gangster eine kleine Ölkanne in die Hand, spielerisch. Und zugleich doch so, wie der Typ wohl sonst eine Knarre hält, den Ausguss wie einen Pistolenlauf auf Jeff gerichtet. Und während dieser noch so tut, als sei er nicht aus der Ruhe





zu bringen, und sich lässig an eine Werkbank anlehnt, sind allein die Bewegungen des anderen hinterhältiger als alle Worte: Stand der Gangster anfangs zu Jeffs Rechten, geht er nun um ihn herum, lehnt sich zu seiner Linken neben ihn, doch nur um darauf wieder die Seite zu wechseln, zur Rechten zu gehen, dann wieder zur Linken und schliesslich wieder zur Rechten zurück. Dass einem dieses katzenartige Umstreichen beim ersten Sehen nicht aufgefallen ist, kann nur daran liegen, dass man sich vom Gespräch zwischen den Figuren hatte ablenken lassen. Ohne Ton aber, gleichsam als Stummfilm betrachtet, entstellt sich die Szene sogleich zur Kenntlichkeit, und die angeblich natürlichen Bewegungen der Figuren entlarven sich als jene perfide Choreografie der Bedrohung, als die sie gemeint ist. Exakt von Bildrand zu Bildrand wechselt der Gangster, und mit ihm schwenkt die Kamera leicht hin und her und beteiligt sich damit an der Umzingelung unseres Helden. Ob links oder rechts: Immer steht der Gegner im Weg und macht die Ränder des Bildkaders dicht. Die Kadranne nimmt vorweg, was der Film im Folgenden beweisen wird: Hier kommst du nicht mehr raus!

«Getting framed» sagt man im Amerikanischen, wenn man jemanden reinlegt. Wörtlich aber heisst es: «eingerahmt werden». Und in ebendieser Doppeldeutigkeit ist auch die präzise Kadrierung von *Out of the Past* zu

lesen, als Allegorie jener Fallen, in die die Figuren tappen. «I think I'm in a frame», wird Jeff später tatsächlich im Verlauf des Films zu einem Taxifahrer sagen. Er meint es metaphorisch und ahnt nicht, dass er damit auch die Bildgestaltung jenes Films zu kommentieren scheint, in dem er immer schon rettungslos festsass. Eben das ist es, was bereits das Gespräch mit dem Gangster aus der Vergangenheit mit seiner Inszenierung vorgeführt hatte: wie man umkreist, eingerahmt und visuell in die Zange genommen wird. Die Bildränder ziehen sich zusammen wie ein Schraubstock.

Hatte André Bazin über die Ränder des Filmbilds aber nicht Folgendes geschrieben?: «Die Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein «Rahmen» des Kinobildes, wie die technischen Begriffe manchmal glauben machen, sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal.»

Der Anfang von *Out of the Past* aber erzählt etwas anderes. Mag sonst im Kino das Filmbild zentrifugal in ein Ausserhalb drängen, so sind in Tourneurs Film sämtliche Auswege abgeschnitten. Der Rand der Leinwand ist ein Rahmen, aus dem man nicht ausbrechen kann. «I think

I'm in a frame.» Statt aus dem Bild hinaus, schraubt sich nur alles immer tiefer und unentrinnbarer ins Bild hinein. Nichts führt wo hin, alles dreht sich: der Gangster um sein Opfer und die Vergangenheit um sich selbst, bis zum Kollaps. Und wie in einer Miniatur steckt all das bereits in diesen unscheinbaren zwei Minuten. Auch wenn wir zu dem Zeitpunkt meinen, es gäbe noch Hoffnung für Jeff, hat uns die Szene doch eigentlich schon gezeigt, wie übel alles herauskommen wird. Wenn am Ende des Gesprächs der Gangster davongeht, läuft auch er nicht aus dem Bild hinaus, sondern in dessen Tiefe hinein, dorthin, von wo Jeff anfangs gekommen ist. Dieser aber bleibt zurück, bleibt an seine Werkbank gestützt sitzen. Haben wir bemerkt, was für ein Gerät es ist, an das Jeff sich anlehnt? Eine Bohrmaschine mit scharfem Gewinde. Eine Schraube, die sich dreht.

Johannes Binotto

→ *Out of the Past* (USA 1947)
00:07:20 – 00:09:37

Regie: Jacques Tourneur; Buch: Daniel Mainwaring; Kamera: Nicholas Musuraca; Schnitt: Samuel E. Beetley; Musik: Roy Webb. Darsteller: Robert Mitchum, Jane Greer, Kirk Douglas

→ *Out of the Past* ist im Rahmen der Retrospektive Jacques Tourneur des Locarno Festivals zu sehen und nachher etwa auch im Filmpodium Zürich, das die Retro in seinem September/Oktober-Programm teilweise übernimmt.



In Serie

Broadchurch ist klassisch
und innovativ zugleich.
Und damit typisch britisch.

Ihr Leben und unser Leben

Nacht: Meeresbrandung – eine verlassene Kleinstadtstrasse – ein ebenso verlassener Polizeiposten – auf einem abgewetzten Plakat «Love thy neighbour as thyself» – Streicherklang, pulsierender, drängender Rhythmus – eine Hausfassade im Dunkeln – Ehepaar schlafend – ihr tickender Wecker – «Dannys Room» in Kinderschrift – leeres Kinderzimmer – irgendwo draussen ein Kind – sein Blut tropft vom Finger – im Close-up tickt die Uhr – die Augen des Kindes schliessen sich – es steht am Rand einer Klippe – Top-Shot – Broadchurch.

Und dann sieben Minuten lang fröhliches «Good Morning»: Der Klempner, der Lokaljournalist, der Pfarrer, die Chefredaktorin, der Arbeitskollege, die Hotelbesitzerin, die Polizistin. Nur Danny fehlt in dieser Kleinstadtidylle. Und vor dem Strand staut sich der Verkehr.

Broadchurch ist klein, und deshalb muss DS Ellie Miller den Mord am besten Freund ihres Sohns aufklären. Sie, die sonst als Freundin und Vertraute in die Häuser kommt, wühlt sich nun als Ermittlerin durch die Lebensgeschichte ihrer Mitbürger. Und damit unweigerlich auch durch ihre eigene. Sie durchleuchtet ihr Milieu von innen statt von aussen. Sehr unprofessionell eigentlich – aber ungemein spannend natürlich.

Diesen Kniff haben die grossen alten Damen des englischen Krimis bereits vor Jahrzehnten angewendet. Allerdings nie so radikal wie *Chris Chibnall*. Während Miss Marples St. Mary Mead trotz all der kommunalen Mordlust eine putzige Idylle bleibt,

gelingt dem Autor von *Broadchurch* ein fein verästelt und tief verwurzelt Gesellschaftsportrait von unheimlicher Authentizität. Als ob sich Agatha Christie mit Mike Leigh zusammengetan hätte.

Chibnall macht die Banalität des Alltäglichen zum Trumpf des Autors: *Broadchurch* ist überall. Dessen zwischenmenschliche Verstrickungen kennen wir alle. Und damit daraus Drama wird, sucht *Broadchurch* die perfekte Mischung von authentischer Allgemeingültigkeit und aufregendem Thrill.

Vielleicht können es tatsächlich nur Briten so perfekt: diese Symbiose aus Exzentrik und Stil. Klassische Krimi-Plots, die dennoch aufregend innovativ sind. Ja, zu Beginn steht ein Mord. So weit so klassisch. Und auch die Entwicklung eines Psychodramas, von dem selbst die Ermittler nicht ausgeschlossen sind, kennen wir seit Dorothy Sayers und P. D. James. Man kann es Kleinstadtaufstellung nennen, was in den acht Folgen der ersten Staffel langsam enthüllt wird.

In der itv-Produktion wird das sprichwörtliche englische Qualitätsfernsehen allerdings um den entscheidenden Tick übertroffen. Ensemble, Bildregie, Schnitt, Musik – alles aus einem Guss. Und dabei nicht nur niveauvolles Handwerk, sondern grandiose Meisterschaft. So intensiv und dicht, dass manche Zuschauer schon nach dem Vorspann in Schockstarre geraten. Und sich dann selbstverständlich sechs Stunden lang weigern, davon erlöst zu werden.

Für die Exzentrik steht DI Alec Hardy, der neu in *Broadchurch* ist, ein herzkranker Griesgram, dem der Ruf nachhängt, er habe es an seiner letzten Stelle so richtig verbockt. *David Tennant* interpretiert diesen Charakter, der zwischen arrogantem Arschloch und sensiblem Moralisten festhängt, grandios. Übertroffen nur noch von *Olivia Colman*, die als Ellie Miller für Alltäglichkeit steht. Deshalb ist ihr Part auch bedeutend anspruchsvoller, weil ihm so gar keine Exzentrik zugestanden wird, nicht einmal im Lebenslauf: Mutter zweier Kinder, Frau eines aufgeschlossenen Hausmanns, verdiente Polizistin. Null Glamour, die Haare alltagstauglich schnellfrisiert, die Tasche quer über die Brust, praktisch halt, wie das Schuhwerk. Und wenn Ellie aus dem Urlaub zurückkehrt, kriegt jeder einzelne Kollege auf dem Revier sein kleines Mitbringsel. Dieser Ausbund an Bodenständigkeit kann natürlich nicht die neue Chefin werden. Dafür holt man Alec Hardy, das schottische Arschloch.

Dann beginnt die zweite Staffel. Und nun wagt *Broadchurch* den grossen Sprung. Der eben noch überführte Täter widerruft vor Gericht sein Geständnis und plädiert auf «nicht schuldig». Nun wird uns vorgeführt, was wir in einer TV-Serie noch nie gesehen haben: eine zweite Staffel als Revision der ersten. Wo wir uns eben noch sicher gefühlt haben, gerät alles wieder ins Wanken. Erneut wird in *Broadchurch* alles Private durchwühlt, noch tiefer, noch verstörender, noch schmerzlicher, bis von dem, was einmal Gemeinwesen hiess, kaum mehr etwas übrig bleibt.

Auch die schlaunen Ermittler werden revidiert und geraten vollends zur Antithese eines Hercule Poirot. Wenn der belgische Meisterdetektiv vor versammelter Gemeinde seine Lösung zelebriert,

provoziert er damit ein ebenso blitzsauberes Geständnis, und der Vorhang fällt. Miller und Hardy dagegen rennen während der Gerichtsverhandlung ständig ihren eigenen Verfahrensfehlern und Schlampigkeiten hinterher. Sollte es zu einem Freispruch kommen, sie müssten sich ewig Vorwürfe machen. Und gleichzeitig versuchen sie, Hardys verbockten Fall aus seiner Vor-Broadchurch-Zeit zu lösen. Wer braucht schon neue Verbrechen, wenn ihn die alten nicht loslassen.

Drei Jahre später scheint der Tod Dannys nur noch eine Wunde. Diese ist allerdings, wie die dritte Staffel zeigt, längst nicht verheilt. Seine Eltern Beth und Mark Latimer gehen getrennte Wege. Beth versucht, den ihrigen in die Zukunft zu gehen – Mark kann nicht von der Vergangenheit lassen.

Auch Miller und Hardy sind von der Vergangenheit gezeichnet. Aber in der Gegenwart erreicht sie der Hilferuf von Trish Winterman, die das Opfer einer Vergewaltigung wurde. Was nun folgt, ist Erzählkunst, für die nur das Fernsehformat Raum bietet: Fünfzehn Minuten lang folgen wir der verstummten Trish. Von der vorsichtigen Kontaktaufnahme durch die Polizei in die Notaufnahme für Opfer sexueller Gewalt. Polizei wie Ärzte versuchen, Trish ganz, ganz vorsichtig die Kontrolle zurückzugeben. Nichts wird ohne ihre Zustimmung geschehen. Und dennoch muss sie eine erneute Demütigung durchleiden, weil ihr eigener Körper zum Tatort wird, den Forensiker absuchen. Einmal mehr gewinnt Broadchurch mit ruhigen, äusserlich unspektakulären Bildern eine Intensität, die dokumentarisch und dramatisch zugleich ist. In der man als Zuschauer an sich selbst voyeuristische wie empathische Impulse entdeckt.

Das Ende der dritten Staffel ist gleichzeitig der Abschied von Broadchurch. Und dieser ist so rührend und tiefsinnig inszeniert wie kaum ein anderes Serienfinale. Insbesondere in amerikanischen Serien naht das Ende, wenn die Zuschauer sich abwenden. Wenn also die Quote sinkt, weil man von seiner «Serienfamilie» genug hat und sie schnöde im Stich lässt.

In Broadchurch dagegen sind es die Bewohner des Küstenorts selbst, die uns vor die Tür setzen. Die Latimers haben vor unseren Augen ihren Sohn verloren, sie haben für uns ihr Familienleben entblättert, sind für uns durch die Hölle gegangen, haben sich für uns gestritten und getrennt. Nun ist es genug!

Wenn die zarte Hoffnung, die für sie aufscheint, eine Chance auf Entwicklung haben soll, dann müssen wir unseren Blick abwenden. Und so nehmen sich die Latimers ihr Leben wieder zurück und sagen uns mit allen anderen Bewohnern von Broadchurch freundlich, aber dezidiert: «Goodbye!»

Wir wären gerne länger geblieben. Aber die Authentizität hat ihren Preis. Sie erlaubt es fiktiven Figuren, ihre Autonomie einzufordern. **Thomas Binotto**

- Broadchurch England 2013–2017, 24 Episoden in 3 Staffeln
- Regie: Euros Lyn, James Strong; Buch: Chris Chibnall; Kamera: Matt Gray; Musik: Ólafur Arnalds. Darsteller (Rolle): Olivia Colman (Ellie Miller), David Tennant (Alec Hardy), Jodie Whittaker (Beth Latimer), Andrew Buchan (Mark Latimer), Adam Wilson (Tom Miller), Charlotte Beaumont (Chloe Latimer)
- Die Staffeln 1 bis 3 sind auf DVD, BluRay und auf VoD-Plattformen erhältlich. Staffel 3 bislang nur in der englischen Originalversion.



Soundtrack

In Pablo Larraíns Jackie bleibt die Kamera ganz nah bei der Protagonistin. Die überwältigende Emotionalität nach Kennedys Ermordung kristallisiert sich aber hauptsächlich auf der Tonebene.

Ganz schön ambivalent

Als wollten sie uns den Boden unter den Füßen wegziehen, drehen sich noch vor dem ersten Bild von Pablo Larraíns Jackie vier laute Streicherglissandi buchstäblich um unseren Kopf. Gleich darauf untermalt dasselbe Motiv eine bewegte Nahaufnahme von Jackie Kennedys Gesicht. Dessen Regungen zeigt uns *Stéphane Fontaines* agile 16-mm-Kamera in der Folge zwar immer wieder aus nächster Nähe. Dass wir der traumatisierten Hauptfigur jedoch auch emotional nahekommen, hängt massgeblich von der Tonspur ab. Neben Jackies Stimme gewährt uns insbesondere die Musik einen ungefilterten Zugang zu jenen ambivalenten Stimmungsschwankungen, die ihre und damit unsere Wahrnehmung des Gezeigten bestimmen.

Schon diese erste Einstellung deutet darauf hin, dass Jackie nach der Ermordung ihres Ehemanns auch äusserlich in ständiger Bewegung bleiben



muss, um nicht in lähmende Trauer zu versinken. Einzig ein Interview, das eine Art Rahmenhandlung zu den als Flashback erzählten Episoden vor, während und nach dem Attentat bildet, ist statisch, symmetrisch und in blassen Farben inszeniert. Doch Jackie zwingt sich hier lediglich zu oberflächlicher Ruhe, da sie im Umgang mit dem «Time»-Journalisten die Oberhand behalten will.

Zwischen Selbst- und Fremdinszenierung

Natalie Portman nähert sich ihrer Figur über deren affektiert artikuliertes Dialektgemisch, das sie so perfekt imitiert, dass es ihr sogar gelingt, je nach Gegenüber zwischen verschiedenen Varianten der charakteristisch gedehnten Sprechweise zu changieren. Neben dem aufgeräumten Ton gegenüber dem Journalisten verfällt sie in privaten Gesprächen in ein fast heiseres, verschwörerisches Flüstern, dessen Intimität von ihren Dialogpartnern sofort aufgenommen wird.

Der Öffentlichkeit wiederum präsentiert sie sich mit gehauchter, katzenartig anschmiegsamer Mädchenstimme als naive Vermittlerin amerikanischer Geschichte. Doch Jackie thematisiert nicht nur die Selbstinszenierung, sondern spielt auf mehreren Ebenen geschickt mit der Fremdinszenierung, indem historische Aufnahmen mit Spielszenen durchsetzt werden. So montiert Larraín beispielsweise schwarzweisse Originalaufnahmen der legendären *Tour of the White House* (Franklin Schaffner, 1962) mit täuschend echten Reenactments und inszenierten Backstageszenen. Jackies Stimme wird dabei durchweg von Natalie Portman

gesprochen, JFK und der Moderator hingegen behalten auch in der Nachinszenierung ihre Originalstimmen.

Dazwischen kommt Jackies Liebe zur Kultur in einer Erinnerung an *Pau Casals* zum Ausdruck, wobei dessen Cellostück «El cant dels ocells» den überlagerten Bildern der Fernsehtour eine poetische Ausstrahlung verleiht. Während Casals' Cellospiel parallel geschnittene Bildebenen mit konstanter Lautstärke zusammenhält, behandelt der Film die populäre Musicalplatte «Camelot», die Jackie in der Mitte des Films auflegt, ganz klar diegetisch. So verändert sich der Klang des Broadway-Songs bei Jackies ziellosem Gang durch die leeren Räume mit jedem elliptischen Schnitt in Abhängigkeit von Distanz und Raumbeschaffenheit, bis wir die Musik zuletzt im Oval Office nur noch dumpf und leise vernehmen. Bei dieser beiläufigen Einführung des Camelot-Mythos, den Jackie der Präsidentschaft ihres Mannes notabene erst nachträglich im «Time»-Interview übergestülpt hat, teilen wir zwar die visuelle und akustische Perspektive der Protagonistin. Von ihren Gedanken erfahren wir in Larraíns mosaikartigem Porträt jedoch nur so viel, wie sie selbst preisgeben will.

Die Musik in ihrem Kopf

Dafür lässt uns *Mica Levis* Musik die Traumatisierung der Protagonistin unmittelbar erfahren. In der Tradition von Bernard Herrmann vertont Levi Jackies innere Befindlichkeit unter Verzicht auf romantische Melodiefragmente allein mithilfe von Kürzestmotiven, die oft nur aus zwei oder drei Tönen bestehen. Um das kammermusikalische Streicherensemble





gruppiert sie akustische Instrumente, die für jene Musik, die Jackie in den sechziger Jahren gehört haben könnte, typisch sind.

Einerseits erinnern Vibrafon, Snare Drum und einige Harmoniebausteine an Modern Jazz, andererseits wirken Flötenfiguren und Streichertremoli wie Easy-Listening-Klischees, die vom sentimental Kontext befreit wurden. So tauchen die eingangs beschriebenen Glissandi wie ein musikalischer Schlag in die Magengrube immer dann auf, wenn Jackie sich der Tragweite ihres Verlusts bewusst wird – etwa bei Lyndon B. Johnsons Verteidigung, mit der sie noch im Flugzeug ihre Rolle als First Lady verliert.

Im Gegensatz zu Levis erster Film-partitur für Jonathan Glazers *Under the Skin* (2013), bei der die Komponistin ihre avantgardistischen Klangflächen monatlang in enger Zusammenarbeit mit Regie und Sounddesign verfeinerte, stützte sie sich für die musikalische Beschreibung von Jackies Stimmungslagen ausschliesslich auf vorgängige Recherchen und Gespräche, ohne sich von den Filmbildern beeinflussen zu lassen. Den Einsatz dieser oberflächlich simplen, aber subtil variierten Stücke überliess sie dann dem Regisseur, der zusammen mit seinem Editor *Sebastián Sepúlveda* schon im Schnitt damit herumspielen konnte, sodass die Musik zu einem integralen Teil der Erzählung wurde.

Wie virtuos der Sounddesigner *David Miranda-Hardy* Musik und Geräusche miteinander verschränkt, zeigt sich, als Jackie vom Journalisten gefragt wird, wie denn die Gewehr-kugel geklungen habe. Noch in der Interviewsituation hören wir den Schuss ganz laut und klar, bevor das Bild hart auf eine von Betonmauern umgebene

Autobahn schneidet, wo das Knattern der überholenden Motorräder unter hypnotischen Kamerafahrten von an- und abschwellenden Streichertremoli übernommen wird. Ein abermals harter Bild- und Tonschnitt versetzt uns daraufhin ins Flugzeug, wo sich Jackie in extremer Nahaufnahme das Blut vom Gesicht wischt. Akustisch sind wir der schluchzenden Witwe dabei so nahe, dass ihre Körpergeräusche fast unerträglich deutlich zu hören sind und dadurch subjektiv massiv lauter klingen als der Schuss oder die Motorräder.

Umdeutung von Erinnerungsbildern

Weil Levis Akkordfolgen harmonisch so ambivalent wirken wie das Bild, das der Film von seiner Protagonistin zeichnet, kommen bei ein und demselben Stück je nach Einsatz unterschiedliche Charakteristika zum Vorschein. Besonders gut lässt sich das am Walzer «Children» erkennen, dessen endlos repetiertes Streichergerüst von rhythmisch verschobenen Einzeltönen überlagert wird, die nie zusammenfinden.

Als Jackie ihren Kindern den Tod des Vaters zu erklären versucht, strahlen die melancholischen Streicher eine dringend benötigte Geborgenheit aus. Zudem ertönen die Flötentupfer die tapsig unschuldige Reaktion der Kinder und nehmen der Situation einen Teil ihrer Grausamkeit. Umso mehr erstaunt es, dass es sich dabei um dieselbe Aufnahme handelt, die in einer früheren Szene die fröhliche Begrüssung des Präsidentenpaares bleischwer erscheinen liess, wobei die Einzeltöne wie Stiche Jackies zunehmendes Unbehagen spürbar machten.



In gleicher Weise werden die sonnenigen Bilder der Prozession zum Kapitol, wo die Familie von JFK Abschied nimmt, von einem unheimlichen Streicherstück zu einer Horrorszene umgedeutet, die problemlos aus Hitchcocks *Psycho* stammen könnte. Inhaltlich lassen sich diese nachträglichen Umdeutungen damit erklären, dass Jackie sich im Wissen daran erinnert, dass sie und ihre Kinder zu diesem Zeitpunkt möglicherweise selbst in Gefahr waren.

Bei der kaleidoskopischen Verdichtung der parallelen Erzählstränge im letzten Akt des Films kommt Mica Levis flächigen Kompositionen eine stärker integrative Funktion zu. Zunehmend färbt die Musik jetzt auch die anfangs nüchterne Stimmung der eingeschobenen Interviewpassagen emotional ein, während umgekehrt Gesprächsteile als Voice-over über Erinnerungsbildern zu hören sind.

Zur Ruhe kommt Jackie schliesslich erst in einem zeitlich nach dem Interview angesiedelten Moment. Doch eine Dissonanz im Bass deutet darauf hin, dass die Dunkelheit sie weiterhin begleiten wird, auch wenn im Epilog der singende Richard Burton den Bildern vom Verteidigungsball der Kennedys noch einmal die märchenhafte Atmosphäre von «Camelot» verleiht.

Oswald Iten

→ Siehe auch Videoessay auf www.filmbulletin.ch

Bilderströme, kuratiert oder algorithmisiert

Tereza Fischer

Zur Migration des Films ins Internet

Immer weniger Leute gehen ins Kino. Sie sehen nicht weniger Filme, aber immer seltener auf der grossen Leinwand, für die sie gemacht wurden. Film wandert aus Kinos ins Internet ab. Streamingplattformen gewinnen dabei an Bedeutung – auf der Rezeptions- als auch auf der Produktionsseite. Neben Giganten wie Netflix und Amazon kümmern sich spezialisierte Anbieter um die vielen Nebengleise des Mainstreamfilms.

«Cinema's death date was 31 September 1983, when the remote-control zapper was introduced to the living room, because now cinema has to be interactive, multimedia art», erklärte Peter Greenaway 2007 am Busan-Filmfestival. Obwohl er sich da von der klassischen Narration und weniger von einer kulturellen Praxis verabschieden wollte, wurde er immer wieder zitiert, wenn es um das Schwächeln des Kinos als Wahrnehmungsmodus ging. In seiner eigenen Logik setzt Greenaway ein nicht existierendes Datum als Todestag fest. Und auch das Jahr bezieht sich eher auf den Einzug von Videogeräten ins Wohnzimmer als auf die Fernbedienung, deren Wirkungsmacht angesichts des überschaubaren Fernsehangebots noch sehr limitiert war. Diese Todeserklärung fand statt, als es eher um den Flow des Fernsehens ging und das Filmstreaming auf dem Internet noch in den Kinderschuhen steckte. Seither wurde das Ende des Kinos vielfach deklariert. Die Mordwaffe ist weniger die Fernbedienung als vielmehr das Smartphone. Und schon lange geht es nicht mehr um das Ausspielen von Celluloid gegen Pixel. Es geht um das Abwandern von Filmen aus dem Kino ins Internet.

So stellt Lars Henrik Gass in seiner aufdatierten und neu aufgelegten Streitschrift «Film und Kunst nach dem Kino» emphatisch fest, dass der Film dem Kino abhanden komme und dass damit eine Aufführungspraxis verschwinde, auf die Filme immer noch ausgerichtet seien. Am meisten aber fehle es an Bewusstsein, Film nach dem Ende des Kinos neu zu sehen. Was dies in einer sich schnell wandelnden Medienlandschaft bedeutet,

muss Gass allerdings weitgehend offenlassen, wobei er mit Verweis auf den früheren Direktor des Österreichischen Filmmuseums, Alexander Horwath, an der Idee Gefallen findet, dass «wir möglicherweise allmählich auch das ganze Kino wahrnehmen können, unverstellt, also alle Filme nebeneinander, unabhängig von ihrer Entstehung, Aufführung, Auswertung und Interpretation, in ihrer ganzen Ambivalenz, als Ware *und* Kunst».

Noch nie wurden so viele und so viele unterschiedliche Filme produziert, und noch nie gab es so viele mit dem Alltag kompatible Möglichkeiten, Filme zu schauen. Worauf Greenaway mit seinem Ausspruch wohl anspielte, war eine interaktive Narration, die sich durchs Zappen aus den vielen Filmen ergibt, ein Bilderstrom, in dem die Teile komplex ineinandergreifen. Aber es ist damit sehr wohl auch die Abkehr von einem singulären Werk gemeint, das in sich geschlossen funktioniert und bei dem im Kino der Anfang und das Ende ritualisiert markiert werden. Der Film ist im Kino genauso gegen den Alltag abgegrenzt wie gegen andere Filme. Schon im Fernsehen, aber erst recht im Internet verfließen alle Grenzen.

Der «Zwang zur Wahrnehmung» (Gass) fällt ausserhalb des Kinos weg, und das Filmsehen mutiert vom Kollektiverlebnis zu einer privaten und mobilen Angelegenheit. Zu Hause vor dem grossen Homemovie-Bildschirm oder im Zug mit dem kleinen Screen in der Hand franst die Rezeption in den Alltag aus. Die Atmosphäre ist nicht mehr die einer kleinen Flucht in die intensive Auseinandersetzung mit der Welt. Das Eintauchen in Fiktionen, aber auch die ungestörte und erzwungene Aufmerksamkeit gegenüber diesen künstlerischen Werken ist potenziell immer gestört. Der Film ist nur noch ein Teil eines omnipräsenten Bilderstroms.

Im Reich des Seriellen

Mit «Streaming» wird denn auch die Praxis bezeichnet, Filme online zu schauen, indem per Datenstrom das begehrte Werk auf dem häuslichen Computer oder mobilen Kleingerät erscheint. Die meisten Anbieter von Filmen und Serien suggerieren gerne die Grenzlosigkeit ihres Angebots. Und man kann sich des Eindrucks eines Überangebots auch kaum erwehren. Alles ist zu haben, sofort und immer und ortsunabhängig. Insbesondere der Serienkonsum hat sich gewandelt, aus dem durchs Fernsehen im Wochentakt rhythmisierten Schauen ist das sogenannte Komaglotzen oder auf Neuenglisch *binge watching* geworden. Serienfolgen werden im eigenen Tempo unmittelbar nacheinander geschaut, nicht selten eine ganze Staffel an einem Tag. Der Begriff, der zunächst nicht unbedingt für Serien gedacht war, hat sich immer mehr genau dafür spezialisiert. «Die diskursive Verknüpfung der Serie mit Streaming und Binge Watching festigt sich, je mehr Anbieter wie Netflix sich über ihre eigenen Produktionen und deren exzessive Rezeption profilieren», schreibt Jana Zündel in der aktuellen Ausgabe von «montage AV», die sich den «Streams und Torrents» widmet. Exzessiver Serienkonsum sei integraler Bestandteil der Selbstvermarktung von Netflix. Zündel stellt auch fest, dass

die Originalserien von Netflix und Amazon «narratologisch und dramaturgisch weniger determiniert» seien. Im Vergleich zum Fernsehen müssen sie «nicht «ökonomisch» erzählen, nicht jede Folge mit einem Cliffhanger beenden, um das Publikumsinteresse für die nächste Woche zu sichern; Geschichten können mitunter sehr langsam entfaltet, Figuren sorgfältig entwickelt werden.»

Originalserien mögen sich von der klassischen Fernsehserie unterscheiden. Beide sind für mehr oder weniger kleine Bildschirme gedacht. Diese ästhetische und gestalterische Anpassung an einen neuen Rezeptionsmodus lässt sich bei Spiel- und Dokumentarfilmen nicht – oder noch nicht klar beobachten. Die Filme sind weder für den kleinen Bildschirm noch für ein Visionieren mit vielen Unterbrechungen gemacht. Sie lassen sich auch nicht in diesem neuen Dispositiv theoretisch betrachten, ohne das Kino mitzudenken. Auch wenn sich die Bildgestaltung schon in den achtziger Jahren im Hinblick auf eine Zweitauswertung im Fernsehen verändert und beispielsweise zu deutlich mehr Grossaufnahmen geführt hat, wie David Bordwell gezeigt hat, ist das primäre Ziel dennoch jeweils die grosse Leinwand. Mit dieser Auflage werden in Europa Filmproduktionen immer noch gefördert.

Da Netflix und Amazon sich nun aber sowohl als Serien- wie auch als Filmproduzenten betätigen, werden bald auch die thematischen, dramaturgischen und erzählerischen Konsequenzen für Filme betrachtet werden müssen. Mit *Okja* von Bong Joon-ho hat Netflix einem Filmemacher ermöglicht, einen Film nach seinem Gusto zu machen (seit 28. Juni ist er aufgeschaltet), der nicht an das Urteil von Verleihern und Kinobetreibern angewiesen ist. Interessanterweise entzieht sich *Okja* stärker als Bongs frühere Filme einer einfachen Zuordnung zu einem bestimmten Genre oder einem Zielpublikum. Er scheint für alle gemacht, für Jung und Alt, für die ganze Welt. *Okja* ist eine schwer fassbare Mischung von Mainstream und Filmkunst.

Netflix kauft aber immer wieder auch kleine Filme an Festivals ein, wie zum Beispiel Macon Blairs *I Don't Feel at Home in this World Anymore*. Pro und Kontra? Netflix entzog damit den Film der Kinoauswertung, dafür wurde er bereits einen Monat nach dem Sundance Festival, wo er erfolgreich lief, veröffentlicht.

Filmkritik wohin?

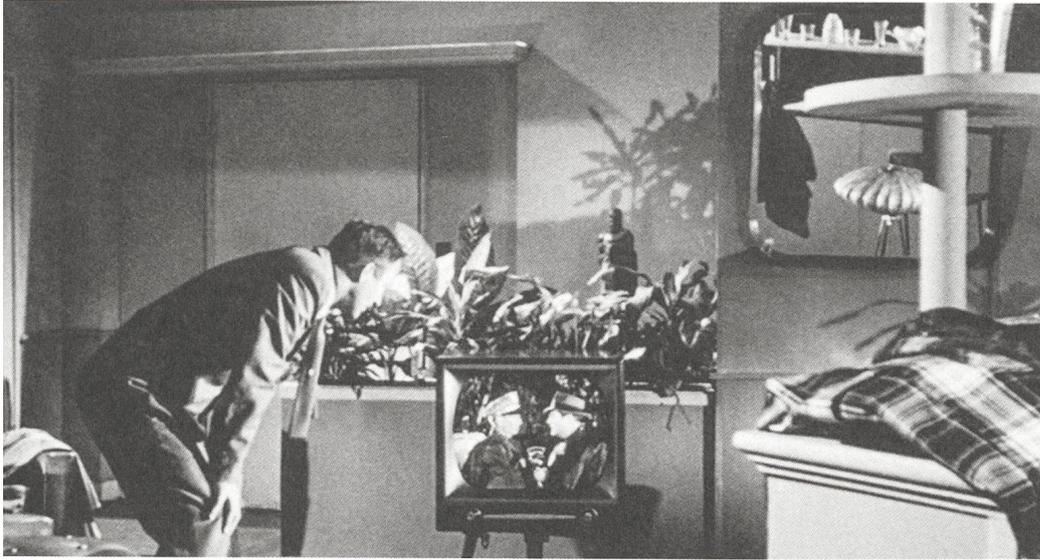
Es gehen nicht nur weniger Menschen ins Kino, auch die Filme gelangen längst nicht mehr alle dahin. Den Massen von Filmen müssten also mehr Auswertungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen. Mit dem Internet gibt es einen Kanal. Damit stellen sich der Filmindustrie und der Kultur neue Herausforderungen. Einen Film zu machen, ist in der Regel eine sehr kostspielige Angelegenheit. Der wirtschaftliche Erfolg ist auch dort erwünscht, wo Filme staatlich gefördert wurden und ausfinanziert sind. Gass weist zu Recht darauf hin, dass die Filme keine sozialisierende Macht mehr besitzen, wenn sie nicht von einer signifikant grossen Gruppe von Menschen gesehen werden und einen gesellschaftlichen Diskurs zur Folge haben.



Boyhood (2014) Regie: Richard Linklater



The Killer is Loose (1956) Regie: Budd Boetticher



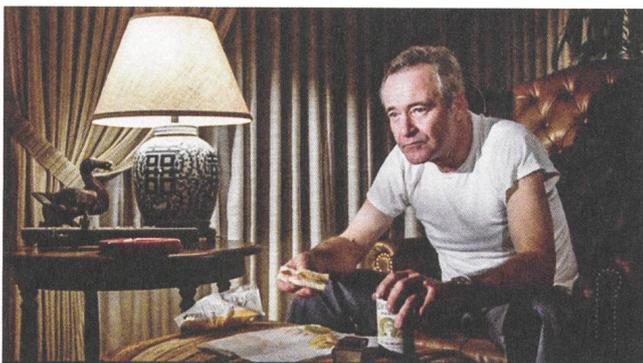
The Killer is Loose (1956) Regie: Budd Boetticher, mit John Larch



Pleasantville (1998)



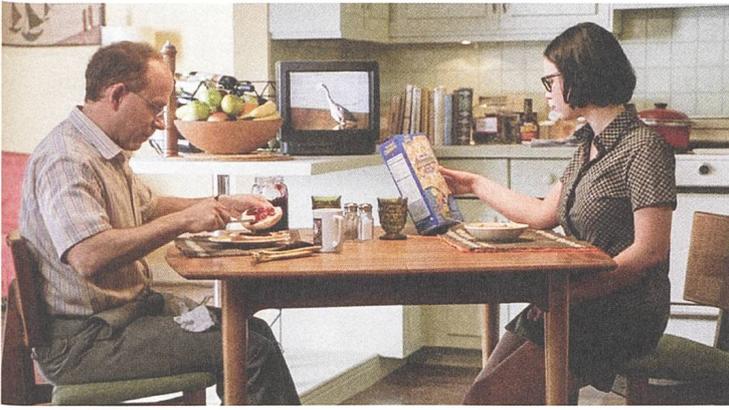
American Beauty (1999) Regie: Sam Mendes, mit Allison Janney, Chris Cooper und Wes Bentley



The China Syndrome (1979) Regie: James Bridges, mit Jack Lemmon



Pleasantville (1998) Regie: Gary Ross, mit Reese Witherspoon und Tobey Maguire



Ghost World (2001) Regie: Terry Zwigoff, mit Bob Balaban und Thora Birch



Ghost World (2001) Regie: Terry Zwigoff, mit Thora Birch



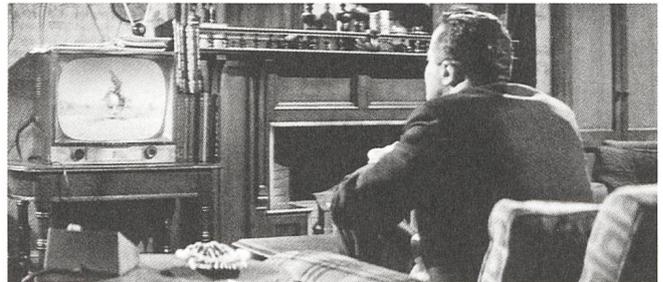
Regie: Gary Ross



The Apartment (1960) Regie: Billy Wilder, mit Jack Lemmon



The China Syndrome (1979) Regie: James Bridges



The Apartment (1960) Regie: Billy Wilder, mit Jack Lemmon

The Seven Year Itch (1955) Regie: Billy Wilder, mit Tom Nolan



In diesem Zusammenhang stellt sich dringend die Frage nach der Rolle der Filmkritik. Gerade traditionelle Zeitschriften müssen sich der schwierigen Aufgabe stellen, ihre Rolle anzupassen, ohne sich im Bilderstrom zu verlieren, es hilflos dem Zufall zu überlassen, was an die Oberfläche gespült wird, und ohne an den Leserinnen und Lesern, die individuell Filme konsumieren, vorbeizuschreiben. Es wird darum gehen, einen gemeinsamen Nenner zu finden. Wenn der Film dem Kino langsam abhandenkommt, wie Gass meint, dann müssen wir nach Möglichkeiten suchen, den Diskurs aufrechtzuerhalten. Denn es genügt nicht, nur viele Filme zu sehen. Zur Auseinandersetzung mit Film gehört das Lesen unmittelbar dazu.

Rettung durch Filmfestivals?

Immerhin sieht Gass die Filmfestivals als Retter des Kinos, des ursprünglichen Wahrnehmungsmodus für Filme. Man feiert hier noch mehr als im normalen Kino das kollektive Erlebnis, feiert die Filmkunst und sich selbst als kulturellen Hort. Es gibt Aufmerksamkeit und Raum für das Aussergewöhnliche. Als Events, als Orte des besonderen Erlebnisses, können Filmfestivals immer noch ihre Besucherzahlen steigern, mit dem Alltag aber sind sie nicht kompatibel. Obwohl neben den traditionellen grossen Festivals immer mehr kleine, thematisch spezialisierte aus dem Boden spriessen, bleibt die Frage der Zugänglichkeit. Wo der Kinobesuch am Montagabend den Start in die Woche mit einem kleinen besonderen Erlebnis versüssen kann, erfordert der Festivalbesuch besondere finanzielle Mittel und vor allem Zeit.

Man könnte die Festivals mit ihren Retrospektiven und Hommagen auch als die neuen Programmkinos sehen. Die Idee, dass von den Filmfestivals Entdeckungen auf möglichst viele Kinoleinwände gelangen, kontrastiert aber mit der Realität. Im besten Fall wandern die Filme von einem Festival zum nächsten und erreichen so ihr Publikum. Nur die wenigsten Werke schaffen aber den Sprung ins Kino. Auch Gewinnerfilme bleiben manchmal für das Kinopublikum verloren, wenn sie genau wegen ihrer Aussergewöhnlichkeit, für die sie prämiert wurden, keinen Verleih finden.

Seit einigen Jahren gibt es, wenn man so will, eine Rettung nach der Rettung für all jene Filme, die nach dem Festival in der Versenkung verloren zu gehen drohen: das Internet. Wir wollen uns im Folgenden insbesondere jenen Plattformen widmen, die sich des Dokumentar- und des Arthousefilms annehmen und ihn sichtbar machen.

Archivierung des nationalen Filmerbes

Sowohl in der Schweiz als auch in Deutschland kümmern sich spezialisierte Streamingplattformen um die nationale Produktion. Den Titel von Peter Mettlers Filmzyklus «Das Unsichtbare sichtbar machen» haben sich die Gründer von *artfilm.ch*, die beiden Filmschaffenden Matthias Bürcher und Elisabeth Garbar, zur Aufgabe gemacht: den Schweizer Film sichtbar machen. Seit 2004 ist das Angebot auf rund 400 Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilme angestiegen. Das ist zwar

ein noch bescheidener Anteil des gesamten Schweizer Filmerbes, aber immerhin sind hier beispielsweise die meisten Werke von Peter Liechti als VoD zu finden. Gerade kleinere Filme oder Kurzfilme können hier ein Publikum finden. Bei vielen Filmen wird man jedoch auf den DVD-Kauf hingewiesen.

Das erklärte Ziel des deutschen Pendant *alleskino.de* ist, das deutsche Gesamtfilmwerk als Onlinearchiv zur Verfügung zu stellen. Etwa 500 Filme werden bereits zum Kauf oder zur Ausleihe angeboten. Dem regelmässigen User steht aber auch die Subskription offen. Man findet auf dieser ansprechend gestalteten und bedienungsfreundlichen Plattform sowohl Tillschweiger-Filme wie auch Filme der Berliner Schule. Ware und Kunst nebeneinander. Alleskino.de will sich gerade durch den archivarischen Anspruch in der Präsentation von anderen VoD-Plattformen unterscheiden, indem dank Hintergrundinformationen zu den Filmschaffenden (Biografien) die Filme in ihren filmhistorischen Kontext gestellt werden sollen. Allerdings scheint dieser Versuch der Kontextualisierung noch eine grosse Baustelle zu sein. Weder zu Maren Ade noch zu Wolfgang Staudte oder Hildegard Knef sind Informationen vorhanden.

Dokumentarfilmallianzen

Über eine andere Art der Spezialisierung definieren sich *Tënk* und *DocAlliance*: Sie bieten dem Dokumentarfilm eine Plattform. Das Projekt *Tënk*, entstanden aus dem Dokumentarfilmfestival *États généraux du film documentaire* in Lussas in der Ardèche, will in den französischsprachigen europäischen Ländern (Frankreich, Schweiz, Luxemburg und Belgien) dem Bilderstrom eine persönliche Vision entgegensetzen und gleichzeitig die Krise des französischen Dokumentarfilms überwinden, indem sich *Tënk* in naher Zukunft auch als Koproduzent engagieren will. Die erst kleine, von den Machern handverlesene Palette von Filmen steht für einen monatlichen Betrag zur Ansicht bereit, aber auch die Ausleihe ist möglich, wobei jede Woche ein Film hinzugefügt wird, der danach zwei Monate online bleibt. Aktuell beschränkt sich das Angebot auf 60 Filme, aus denen man immer auswählen kann.

Den visionären, engagierten Betreibern wünscht man vor allem ein Publikum, auch abseits des Kinos, was wiederum zum Erhalt der Filmproduktion von nicht massentauglichen Filmen beitragen könnte. Plattformen wie *Tënk* machen tatsächlich Filme sichtbar, die nie das Dunkel eines Kinosaals erhellen werden. Aus der gleichen Motivation ist schon vor neun Jahren die tschechische *DocAlliance* entstanden. Sieben wichtige europäische Dokumentarfilmfestivals sind an diesem Projekt beteiligt, unter anderem auch *Visions du réel* in Nyon. Das Ziel ist die Förderung des Dokumentarfilms, der in einem noch geringeren Mass ein Publikum ausserhalb der Festivals erreicht, die Sicherung von Diversität und das Vermarkten und Sichtbarmachen. Hier werden sowohl zu monatlichen Gebühren oder im Einzelverkauf Experimental- und Dokumentarfilme aus aller Welt präsentiert, bis jetzt stattliche 1400. Darin lässt sich stöbern, das Angebot

nach Kategorien durchsuchen. Aber in Anlehnung an Programmkinos helfen auch kuratierte Programme bei der Orientierung im grossen Angebot.

Onlinevideotheken und -shops

Während viele Anbieter mit monatlichen und jederzeit kündbaren Abonnements ihre Kunden an sich binden wollen, hat sich auch das klassische Videothekengeschäftsmodell ins Internet verlagert. Wobei hier bei Entscheidungsschwierigkeiten die professionelle Hilfe durch einen charmanten und leicht nerdigen Menschen hinter der Theke fehlt. Bei den Streaminggiganten werden sie durch Algorithmen ersetzt, sodass man neben den Neuheiten in erster Linie die Filme findet, die dem eigenen Geschmack entsprechen.

«Indie-Kino auf VOD» nennt sich die Onlinevideothek *lekino.ch*, die etwa 1000 Filme zur Ausleihe anbietet. Damit weist die Website zwar einen recht umfangreichen und auf Arthouse spezialisierten Katalog auf, verzichtet jedoch auf andere Zusammenstellungen als die einer Topliste. Mieten und im Heimkino anschauen kann man auch Filme aus dem Katalog des Trigon-Filmverleihs, der dies als einziger Verleih in der Schweiz offeriert.

Weiss man nicht genau, wo ein bestimmter Film zu finden ist, klappert man entweder bekannte Seiten ab oder versucht es über *justwatch.com* oder *werstreamt.es*, Websites, die das Angebot der grossen Anbieter wie Apple, Netflix, Amazon, Swisscom, Mubi, GooglePlay et cetera scannen und eine Übersicht ausspucken, wo und zu welchen Bedingungen ein Film zu haben ist. Leider sind die beiden Dienste im Bereich Arthouse nahezu unbrauchbar. Da bleibt nur das Abklappern.

Algorithmen gegen Kuratoren

Für eher unspezifische Heimkinogelüste gibt es Plattformen, die ähnlich einem Programmkino aus der Flut von Filmen eine Auswahl präsentieren. Die einen verlassen sich dabei auf Algorithmen, wie man sie von Netflix kennt, die anderen kuratieren ihr Programm. Der deutsche Anbieter *realeyz.tv* führt ein riesiges Angebot an Filmen und rühmt sich, dank besonders ausgeklügelter und lernfähiger Algorithmen die Entscheidung zwischen «L'art pour l'art, Graffiti und Stilleben, Mumblecore und Cinéma Vérité, Festivalgewinner und Festival-No-Gos, No/Low- und Semi-Low-Budgets» individuell auf den persönlichen Geschmack abgestimmt zu erleichtern. Interessant ist zumindest für die Filmschaffenden, dass hier auch unabhängige Filme, Filmhochschulproduktionen und Kurzfilme präsentiert werden. Je nachdem in welchen Algorithmus man gerät, stolpert man vielleicht auch über diese Filme, die sonst nirgends zu sehen sind.

Ganz anders, nämlich redaktionell zusammenstellend operiert der Globalplayer *mubi.com*, der gleichzeitig zu den Pionieren des Streamings gehört. Das Prinzip heisst «weniger ist mehr». Das jeweils aktuelle und von Land zu Land variierende und handverlesene Programm umfasst 30 Filme. Jeden Tag wird ein neuer Film präsentiert, der 30 Tage lang zu sehen ist. Die

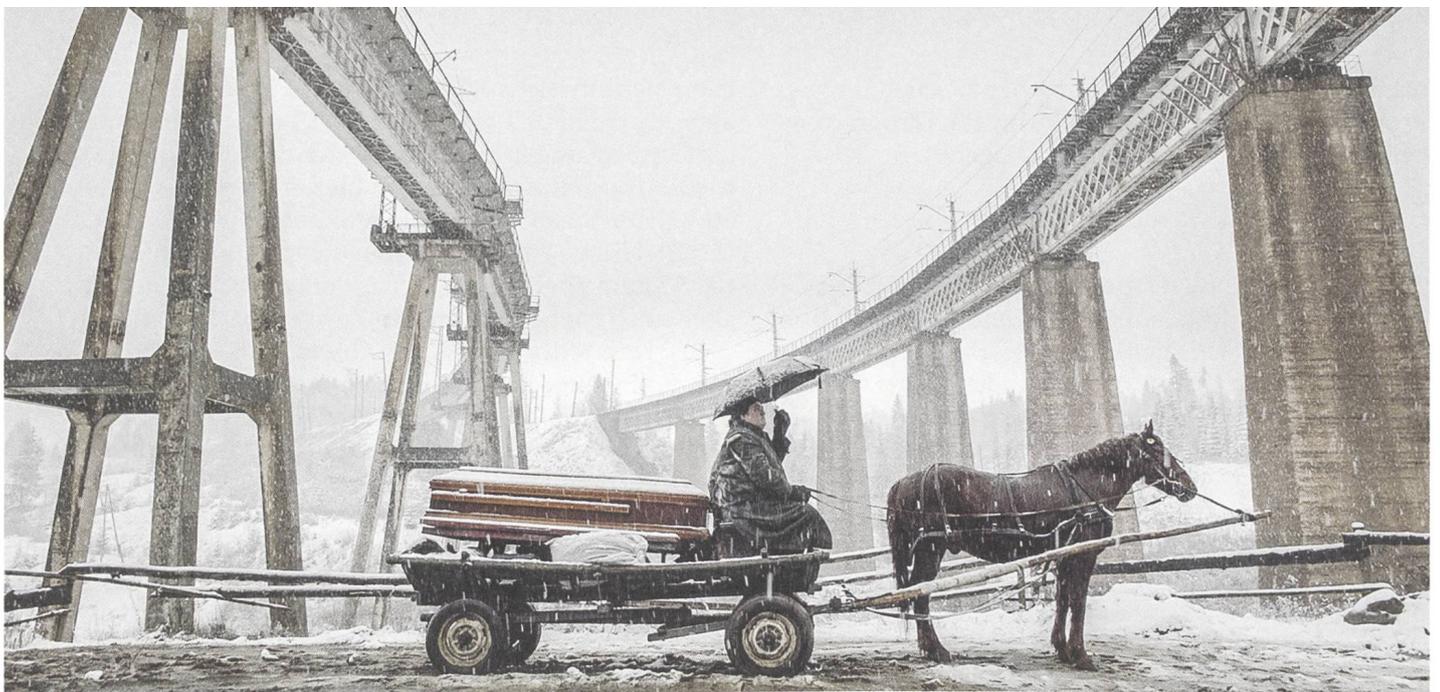
Filmpalette umfasst dabei Klassiker, B-Movies, Stummfilme, Kurzfilme, Experimentalfilme, Independentfilme und Entdeckungen der Redaktion auf Festivals. Immer wieder werden exklusive Premieren präsentiert wie etwa Paul Thomas Andersons Dokumentarfilm *Junun*. Das Ziel ist es, Filme zu zeigen, die in einem einzigen Land kaum ein Kino füllen würden, über den Globus aber eine beachtliche Zahl an Zuschauern anziehen.

Dass Mubi mehr als ein kommerzieller Anbieter von Onlinefilmen ist, zeigt sich an der professionellen Begleitung durch Festivalberichte, Blogs, Videoessays und Kritiken. Immer stärker engagiert sich dieses US-Unternehmen auch als Verleiher. So sicherte es sich kürzlich in Cannes die Rechte an Philippe Garrels *L'amant d'un jour* für die Kinoauswertung in Grossbritannien, den USA und Irland. Erst danach wird der Film auf der Plattform gezeigt. Kino vor Online, ganz anders also als Netflix mit seinen Produktionen verfährt.

Dass die Werke jeweils nur für eine kurze Zeit zu sehen sind, macht es Mubi einfacher, auch an begehrte Filme zu kommen. Die Filmemacher und Produktionsfirmen verkaufen die Rechte nicht für immer, sondern je nachdem nur gerade für einen Monat und nur für ein bestimmtes Land. Obwohl Mubi in mehr als 250 Ländern zu haben ist, differiert die Auswahl von Land zu Land. Man könnte sich an dieser Stelle in das Thema Geoblocking vertiefen, in die Vor- und Nachteile aus User- und aus Produktionssicht. Was die Nutzer teilweise als Behinderung des Zugriffs aufs weltumspannende Angebot empfinden, macht es der Filmindustrie erst möglich zu überleben. Da hier die Nutzersicht im Vordergrund steht, beschränken wir uns auf den Hinweis, dass die EU erst kürzlich für ihren Binnenmarkt entschieden hat, dass Nutzer bei temporären Aufenthalten im Ausland weiterhin von ihrem Abonnement Gebrauch machen können.

In der Schweiz und in Deutschland liefen in den letzten Wochen neun Filme von Lav Diaz (Filmbulletin 4/2017) auf Mubi, das sich die Rechte dafür gesichert hatte, ohne Exklusivität. So ist dort derzeit der Gewinnerfilm von Locarno 2014 *From What Is Before* (Filmbulletin 6.14) zu geniessen, der zumindest in der Schweiz nie in den Kinos gezeigt wurde. Dass es Mubi möglich macht, Diaz' Filme zu sehen, ist erfreulich, auch wenn gerade bei diesem fünfeinhalbstündigen Werk, in das man versinken können muss, der Zwang zur Wahrnehmung im Kino empfindlich fehlt. Etwas einfacher ist es zwar, etwa Peter Greenaways *Nightwatching* auf dem Fernseh Bildschirm einigermaßen konzentriert zu sehen, dennoch fehlt einem aus einem anderen Grund, nämlich wegen seiner Bildgewalt, die grosse Leinwand. So stehen sich immer wieder die Freude über die Chance, einen Film überhaupt sehen zu können, und das Bedauern, dies nicht im Kino zu tun, gegenüber. Für uns ist klar, das Streamingangebot bringt nicht nur den Zuschauerinnen Vorteile, sondern auch den Filmschaffenden. Dennoch ist es wichtig, die wertvolle kulturelle Institution Kino und den Diskurs über Filme am Leben zu erhalten. x

→ «Streams und Torrents». montage AV, 26/1/2017
Lars Henrik Gass: Film und Kunst nach dem Kino. (2. Ausgabe). Köln, StrzeleckiBooks, 2017



Easy Regie: Andrea Magnani

«Die Festivals müssen ihre Rolle überdenken.»

Gespräch mit Carlo Chatrian, künstlerischer Leiter des Locarno Festivals

Filmbulletin: Das Locarno Festival feiert dieses Jahr seine 70. Ausgabe, ein guter Anlass, um in die Vergangenheit und in die Zukunft zu schauen. Was ist das grösste Geschenk für Sie?

Carlo Chatrian: Das Programm zu gestalten, die Filmschaffenden einzuladen und zusammen das Kino zu feiern, das ist für mich jedes Jahr ein riesiges Geschenk. Das Locarno Festival hat eine grossartige Geschichte. Da ich mich doch für einen jungen Menschen halte und auch das Festival einen jungen Geist haben sollte, möchte ich die Vergangenheit im Jubiläumsjahr nicht überbetonen, zumindest nicht auf die übliche Art und Weise, wie zum Beispiel mit einem Buch und einer grossen Retrospektive. Wenn wir zurückschauen, möchten wir daran erinnern, dass Locarno immer ein Ort der Entdeckungen war. Im Programm

Locarno70 zeigen wir jeden Tag einen Film aus den vergangenen Jahren, alles Erstlingsfilme. Teilweise von berühmt gewordenen Filmemachern wie Eric Rohmer oder Alexander Sokurov, aber auch von anderen Regisseurinnen und Regisseuren, die wiederentdeckt werden sollten.

Eine andere Art zu feiern und dabei auf die eigene Kinoerfahrung zurückzuschauen, ist der Onlinewettbewerb «Movie of My Life», den wir bereits vor zwei Monaten angestossen haben. Für mich bringt dieses Projekt den Geist von Locarno auf den Punkt: Alle sind eingeladen mitzumachen. Das Einzigartige an Locarno ist ja die Mischung von Publikum und den eingeladenen Stars und Filmemachern. Nun erhalten wir kurze Videos von unbekanntem Menschen, die über den Film erzählen, der ihr Leben verändert hat. Aber wir haben auch Stars gebeten, ein «Movie of My Life» zu drehen. All diese Filme werden nun auf der Website gleichberechtigt nebeneinander präsentiert. Was mich zudem an diesem Projekt interessiert, ist die Frage, wie wir das Internet für mehr als nur Kommunikation nutzen können, nämlich als eine Plattform, auf der wir neue Inhalte schaffen.

Für uns alle ist klar, dass die siebzigste Ausgabe auch der Beginn von etwas Neuem sein sollte. Der Wettbewerb «Signs of Life» ist neu, aber auch eine kleine Sektion für Kinder, «Locarno Kids». Ausserdem führen wir eine neue Gesprächsreihe ein, die «Locarno Talks la Mobiliare», bei der es nicht direkt um Filme geht, sondern um den sozialen Kontext, in den Film eingebettet ist. Das diesjährige Thema ist «Heimat». Jenseits des Programms werden die drei neuen Kinosäle die grösste Neuerung sein.

Das Festival schaut mit seinen Retrospektiven eigentlich jedes Jahr in die Vergangenheit zurück. Wie wählen Sie aus der gesamten Filmgeschichte einen Fokus aus?

Ich würde nicht unbedingt von Vergangenheit sprechen. Wenn wir einen älteren Film zeigen, dann geschieht das im Hier und Jetzt. Unser Leben ist damit verbunden. Aber natürlich ist es ein Unterschied, ob man einen brandneuen Film zeigt oder einen, der bereits etabliert ist, der besprochen und für gut oder schlecht befunden wurde. Es braucht in Locarno beides, neue aussergewöhnliche Filme und die grosse Filmgeschichte. Nicht unbedingt nur um sie zu feiern, sondern um dem Neuen eine Vergleichsgrösse zu geben. Wenn ich den Fokus auswähle, lasse ich mich in erster Linie von meinem persönlichen Interesse und meiner Lust leiten. Das tönt egozentrisch, aber meine Neugier ist eine notwendige Voraussetzung, ein Ausgangspunkt. Dann ist der Bezug zum Heute wichtig, entweder weil die Filme seit langem nicht mehr so zusammengestellt gezeigt worden sind, oder wegen ihres Stils und ihrer Themen.

Dieses Jahr ist die Retrospektive Jacques Tourneur gewidmet.

Welcher Bezug lässt sich zwischen seinen Filmen und der Gegenwart herstellen?

Jacques Tourneur erfüllt für mich alle Punkte, die ich genannt habe: Ich kannte ihn, aber nicht bis ins Letzte. Was mich besonders interessierte, war die sogenannte Horror-Trilogie, die er bei RKO realisierte: *Cat People*, *I Walked with a Zombie* und *The Leopard Man*. Zum anderen ist Tourneurs Umgang mit den Genres interessant, da heutzutage junge Independent-Regisseure



9 doigts Regie: F. J. Ossang

vermehrt mit Genres spielen, zum Beispiel mit Musicals und Science Fiction. Wir bekommen viele solcher Filme eingereicht.

Nach der letztjährigen Retrospektive zum Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland lag uns zudem viel daran, wieder einen ganz anderen Aspekt ins Zentrum zu stellen: Zeitlosigkeit. Tourneurs Filme sind zeitlos. Sie entführen uns aus der Realität in eine völlig unwirkliche Welt, die dann aber realer wird als die Wirklichkeit. Und zwar weil unsere Gefühle unmittelbar und real sind. Tourneur hat sich in seinen Filmen mit Angst in einem existenziellen Sinn beschäftigt. Das verbindet ihn stark mit der Gegenwart, in der wir leben. Für ihn geht es zwar nicht um einen Terrorangriff, aber um etwas, das uns bewegt, das jedoch unbekannt ist.

Die siebzigste Ausgabe des Festivals ist gleichzeitig ihre fünfte als künstlerischer Leiter. In Locarno hat die Leitung in den letzten Jahren mehrmals gewechselt. Was bedeuten diese Wechsel für das Festival, gerade im Gegensatz zu den nicht enden wollenden Herrschaften von Dieter Kosslick in Berlin oder Thierry Frémaux in Cannes?

(lacht) Das sollten Sie den Festivalpräsidenten fragen. Für mich ist es eine Arbeit, die sich Jahr für Jahr neu gestaltet. Ich habe einen Vertrag für ein paar weitere Jahre, aber ich gebe mich jedes Jahr sozusagen in Gefahr. Dieser Job verschlingt sehr viel Energie, und man kann ihn nicht als Routine angehen. Im ersten Jahr denkt man gar nicht darüber nach. Zunächst muss man sich ja beweisen. Nach zwei, drei Jahren geht man jedoch ein Risiko

ein, wenn man meint, besser zu verstehen, wie der Hase läuft, und meint, die Kontrolle zu haben. Das ist ein heikler Moment.

Unsere Arbeit besteht darin, für Überraschungen zu sorgen. Bis jetzt macht es mir immer noch sehr viel Spass, und ich arbeite mit einem wunderbaren Team zusammen. Ich selbst erlebe es auch immer noch sehr emotional und bin von den Filmen überrascht, bin neugierig. Ich sehe mich nicht für immer hier, aber wer weiss, wie es am Ende herauskommt.

Wenn wir etwas allgemeiner über Festivals sprechen: Welche Rolle spielen sie in der sich im Moment schnell verändernden Film- und Festivallandschaft?

Das ist eine interessante, sehr komplexe Frage. Die Aufgabe von Festivals war immer schon, neue Fenster für den Markt und das Publikum zu öffnen. Venedig war das erste Festival und dann nach dem Zweiten Weltkrieg Cannes und Locarno, dann Berlin, San Sebastián und Karlovy Vary, alle wollten eine Plattform für ein Filmschaffen sein, das nicht einfach so mit der amerikanischen Filmproduktion konkurrieren konnte. Sie wurden zu Orten für Entdeckungen und Wiederentdeckungen. Für Locarno gilt dies ganz besonders: die osteuropäischen Neuen Wellen oder die chinesische oder die iranische Welle. Ohne das Festivalssystem hätten sie vielleicht nicht existiert.

Heute ist die Situation viel komplexer. Festivals bilden für die Filme einen Weg ins Kino. Die Filme brauchen ein Festival, das sie an die Oberfläche des riesigen Meeres von Produktionen spült. Die Festivals selbst sind aber fragile Systeme, die um Finanzierung

kämpfen und gleichzeitig einen kulturellen Auftrag haben. Das ist ein Spannungsfeld, und daraus ergeben sich auch bestimmte Risiken, zum Beispiel im Umgang mit den grossen Produktionsgesellschaften und Verleihern. Denn wenn ein Film für 10 Millionen Dollar gekauft wird, entsteht ein grosser Druck, ihn zu zeigen. Meistens handelt es sich dabei um gute Filme mit grossem künstlerischem Potenzial. Aber ein grossartiger Film kann auch mit wenig Geld entstehen. In diesem Fall braucht es einen Ort, an dem der Film anerkannt wird und der ihm Türen öffnet, etwa um von Netflix oder Universal gekauft und vermarktet zu werden. Es geht also darum, das ursprüngliche Ziel der Festivals nicht aus den Augen zu verlieren und Entdeckungen aller Art zu ermöglichen, den Filmen wenn nötig zu helfen, einen Markt zu finden, und, wie hier in Locarno, auch neue Möglichkeiten des Storytellings zu fördern.

Ich glaube aber, dass die Festivals heutzutage ihre Rolle überdenken müssen. In Locarno haben wir auf der einen Seite die Gala; wir brauchen ein Fenster für die Stars, denn sie sind durch ihre Anziehungskraft neben dem künstlerischen auch ein wirtschaftlicher Faktor. Und auf der anderen Seite müssen wir uns Raum für freien und neuen künstlerischen Ausdruck bewahren. Das geht aber nicht immer mit der populärsten Filmauswahl zusammen. Ich mag diese Extreme, die sich berühren.

Sie haben Netflix erwähnt, die Filme an Festivals erwerben und diese damit dem Kino entziehen. Was denken Sie über diese Entwicklung des Streamings?



Le fort des fous Regie: Narimane Mari

Wir leben in einer sehr aufregenden Zeit. Und die Entwicklung kann man nicht einfach in einem Schwarz-Weiss-Schema sehen. Netflix produziert grosse Kisten und gibt gleichzeitig unabhängigen Filmemachern viel Geld, zum Beispiel Bong Joon-ho für *Okja*. Manchmal kauft Netflix auch kleine Filme, unabhängig davon, welche Reichweite sie haben werden; in diesem Fall geht es um die Diversifizierung des Angebots. Und manchmal akzeptiert Netflix auch einen Kinostart, neben dem Streaming auf der eigenen Plattform. Amazon funktioniert ganz anders. Da braucht es die Kinoauswertung, um die Kundinnen und Kunden zum Streamingangebot zu bringen. Amazon produziert eher Autorenfilme und ist dabei sehr selektiv. Ein grossartiger unabhängiger Film wie *Manchester by the Sea* hätte es ohne Amazon nie bis zur Oscar-Kampagne geschafft.

Auf der anderen Seite verändern diese Player auch die Festivallandschaft. Deshalb sagte ich, dass die Festivals ihre Funktion im Markt überdenken müssen. Vielleicht ist es in Zukunft nicht mehr so wichtig, Premieren zu präsentieren, der Erste zu sein, der einen Film zeigt. Nehmen wir das Beispiel eines Films, der in Europa im Kino läuft und in den USA nur als Streaming angeboten wird. Wenn dieser Film nun auch noch an einem Festival gezeigt wird, ist das ein Signal, das dabei helfen kann, den Film auch in den USA weiter zu positionieren und zusätzlich auszuwerten. Mehr denn je braucht man in der riesigen Flut von Filmen jemanden, der wichtige Werke hervorhebt. Die Streamingdienste können diese Funktion aufgrund ihrer Geschäftsmodelle nicht erfüllen, die Festivals jedoch schon.

Sie haben dieses Jahr Mubi ins StepIn-Programm des Industrieteils des Festivals eingeladen. Vor kurzem lief auf deren Streamingplattform Lav Diaz' From What Is Before, der Gewinner des Goldenen Leoparden in 2014. Es ist durchaus frustrierend für ein interessiertes Publikum, das nicht ans Festival reisen konnte, wenn Gewinnerfilme nie ins Kino kommen. Ist Streaming eine gute Möglichkeit, Festivalfilme sichtbar zu machen?

Das ist tatsächlich so. Locarno ist ja eine Art Wunder, denn das Festival findet in einer sehr kleinen Stadt statt, wo es für Besucher sehr kompliziert werden kann, sie zu erreichen und eine Unterkunft zu finden. Wir können eigentlich nicht mehr wachsen. Aber es ist uns sehr wichtig, dass unsere Filme gesehen werden: entweder im Kino, auf einer Streamingplattform oder an einem anderen Festival. Ein Film, der in Locarno seine Premiere feiert, hat gute Chancen, an vielen anderen Festivals gezeigt zu werden. Wenn auch Mubi, FestivalScope und andere unsere Filme zeigen, ist das umso besser. Auch wenn es in einem kleinen Land wie der Schweiz teilweise nicht möglich ist, einen Film ins Kino zu bringen, bleibt es trotzdem immer mein Ziel.

Wir haben von Veränderungen in der Filmlandschaft gesprochen. Sehen Sie bestimmte Entwicklungen bei den Filmen, die für den Wettbewerb eingereicht werden?

Das ist schwer zu beurteilen, aber jedes Jahr fällt eine Häufung von Themen auf. Dieses Jahr habe ich viele Science-Fiction-Filme gesehen. Aber ich sehe von den 1800 eingereichten Spielfilmen nur eine Auswahl von vielleicht 600

Filmen, die restlichen werden von meiner Auswahlkommission gesichtet. Die meisten Filme, die bei uns eingereicht werden, sind relativ unaufwendig von kleinen Produktionsfirmen gemacht, viele orientieren sich an TV-Formaten, andere wurden in einem amateurhaften Stil realisiert. Das liegt zweifellos daran, dass man Filme heute sehr günstig produzieren kann.

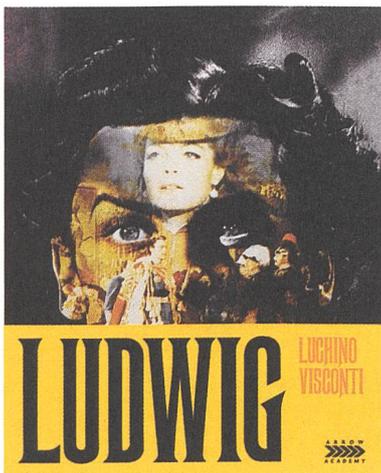
Haben Sie bei der Auswahl manchmal auch Schwierigkeiten mit Absagen an Filmemacher, die Sie bereits kennen? Nach welchen Kriterien wählen Sie aus?

Es ist wichtig, eine repräsentative Auswahl zu haben und nicht zehn Mal fast den gleichen Film zu zeigen. Wir wollen ein breites Spektrum. Wenn man eine Regisseurin oder einen Regisseur kennt und ihren respektive seinen Stil mag, ist es einfacher, sich auf den Film einzulassen. Unser Ziel ist es auch, den Filmschaffenden zu helfen und ihre Karrieren zu verfolgen. Beispielsweise wurde ein Regisseur, der bereits zwei Filme in Locarno hatte und mit seinem Kurzfilm auch gewann, mit seinem dritten Film für die Quinzaine des Réalisateurs in Cannes ausgewählt. Er hat mich gefragt, ob ich beleidigt sein würde, wenn er den Film nicht bei uns einreiche. Natürlich nicht, das ist für ihn ein wichtiger Karriereschritt. Andererseits ist es schwierig, Nein zu sagen, wenn man den Produzenten oder Filmemacher sehr gut kennt. Die komplizierteste meiner Aufgaben ist es, Absagen zu formulieren und die Gründe darzulegen. Aber am Ende geht es nicht um eine bestimmte Qualität, sondern darum, etwas Einzigartiges zu finden.

Mit Carlo Chatrian sprach Tereza Fischer

5 DVDs
3 Bücher

DVD → Zerfall eines
Vereinsamten



Ludwig (Luchino Visconti, I/BRD/F 1972),
Format 1:2.39, Sprache: Italienisch oder
Englisch, Untertitel: Englisch, Vertrieb:
Arrow Films

Luchino Viscontis Filme bleiben aus zwei Gründen in Erinnerung. Zum einen sind *Ossessione* (1942) und *La terra trema* (1948) Wegbereiter des Neorealismus, dessen immense Ausstrahlungskraft die späteren Erneuerungsbewegungen des Kinos überhaupt erst ermöglichte. Zum anderen verschmelzen in seinen Historienfilmen visuelle Opulenz und messerscharfe Zivilisationskritik. Zu ihnen zählen *Senso* (1953), die tragische Liebe zwischen einer venezianischen Gräfin und einem österreichischen Offizier; *Il gattopardo* (1962) über den Niedergang der Aristokratie im Italien der Befreiungskriege; *La caduta degli Dei* (1968), das Sittengemälde über Unmoral und

Dekadenz im Dritten Reich; *Morte a Venezia* (1970), die morbide Verfilmung von Thomas Manns «Tod in Venedig».

Auch Ludwig (1972), das verschattete Porträt des Bayernkönigs, das neu restauriert bei Arrow herausgekommen ist, gehört in diese Reihe. Mit ihm legte Visconti die Charakterstudie eines Hochsensiblen vor, der für das Amt, in das er geboren wurde, in keiner Weise geschaffen war. Seine emotionale und sexuelle Bedürftigkeit blieb weitgehend ungehört. Seine Liebe zur Kunst vermochte er nicht mit den Erfordernissen der Politik in Einklang zu bringen. Seine Förderung der Kultur war so kompromisslos wie katastrophal: Richard Wagner unterstützte er mit Unsummen, überzogene Bauprojekte wie Neuschwanstein und Herrenchiemsee führten das Land an den Rand des Bankrotts.

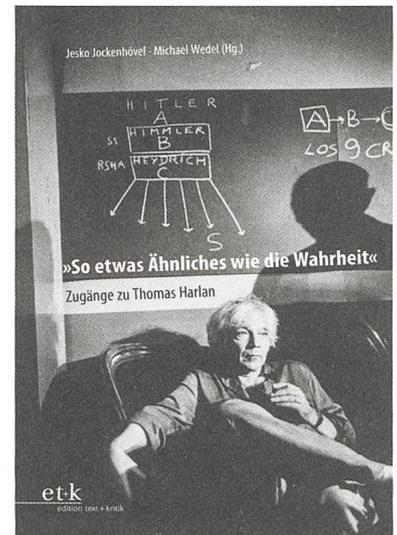
Wie alle Historienfilme Viscontis spielt Ludwig in Interieurs von äusserstem Luxus und überrealistischer Exaktheit. Der Regisseur war berüchtigt für seine Akribie: Noch die unbedeutendsten Ausstattungsobjekte sollten echt sein. Doch sind Kostüme und Bauten mehr als penibel recherchierte Requisiten. Sie bilden betörende Oberflächen, unter denen Gewalt nistet, Konflikte sich entladen, Figuren zugrunde gehen. Das gilt auch für Ludwig: Wie der junge Monarch für die Krönungszeremonie ausgestattet wird, ist ein quälender Prozess, an dessen Ende die letzten Reste von Persönlichkeit erstickt sind. Der groteske Prunk, in dem er stattfindet, bildet die Szenerie für eine zutiefst menschenfeindliche Ordnung, deren Zusammenbruch für Visconti, den aristokratischen Kommunisten, unumgänglich ist.

Sehenswert ist Ludwig übrigens auch deshalb, weil der Regisseur eine der Hauptrollen mit *Romy Schneider* besetzte. So kam es, dass sie fünfzehn Jahre nach der verhassten Sissi-Trilogie noch einmal die Kaiserin von Österreich spielte. Das Resultat ist atemberaubend: Was sie bei Visconti als gereifte Elisabeth über ihre Jahre als junges Sissilein sagt, wird zur hinter sinnigen Abrechnung mit den rührseligen Marischka-Schmonzetten, die Schneider zeitlebens als Fluch bezeichnete.

Im Lauf der Jahre kursierten verschiedene Fassungen des Films, die sich in ihrer Länge erheblich unterscheiden. Die vorliegende Edition, die fast so opulent ist wie der Film selbst, präsentiert eine knapp vierstündige Kinofassung, ergänzt um eine noch längere Fernsehfassung, die nach Viscontis Tod hergestellt wurde. Unter den Extras befinden sich neue Interviews mit dem Ludwig-Darsteller *Helmut Berger* und dem Produzenten *Dieter Geissler* sowie

ältere Porträts über Visconti, seine Drehbuchautorin *Suso Cecchi D'Amico* und *Silvana Mangano*, die in Ludwig die Rolle von Wagners Ehefrau Cosima von Bülow spielt.
Philipp Brunner

Buch → Ein deutsches
Leben



Jesko Jockenhövel, Michael Wedel (Hg.):
So etwas Ähnliches wie die Wahrheit.
Zugänge zu Thomas Harlan. München,
Edition text + kritik, 2017, 233 S. mit Abb.,
Fr. 38,40, € 29,90

«Wer die verschiedenen Völker, die auf der Erde verstreut sind, in ihren Eigenarten liebt, der konnte durch die Darstellung von Werner Krauss oder von Marian niemals antisemitische Empfindungen bekommen. Er war im Gegenteil froh, zu sehen, auf welcher vortrefflichen Weise die Juden echt gespielt wurden», schreibt Veit Harlan über seinen 1940 inszenierten Film *Jud Süß* in seiner Biografie, die 1966 unter dem Titel «Im Schatten meiner Filme» erschienen ist. Ralph Giordano hat den Film als «die niederträchtigste, gemeinste und raffinierteste Form von künstlerischem Antisemitismus» bezeichnet. Für Veit Harlans Sohn Thomas war die Vergangenheit seines Vaters für sein politisch unruhiges Leben prägend. Die langsame Ablösung von seinem Vater und trotzdem der weitere Umgang mit ihm sind das Thema von *Christian Ahlreps* Beitrag über Hans Habes Roman «Christian und sein Vater», in dem Habe seine eigene Familiengeschichte gleichsam gespiegelt integriert. Der Aufsatz ist ein Bestandteil eines Bandes, der hauptsächlich Vorträge eines Symposiums beinhaltet, das 2016 vom Zentrum für Medienwissenschaften in Potsdam veranstaltet wurde. Ergänzt wird er um einen Aufsatz über Thomas Harlans Torre Bela, hervorgegangen aus

PIERRE BISMUTH

08.07. — 12.11.2017



LOK
KUNST
MUSEUM
ST.GALLEN

Anzeige

Landesmuseum Zürich. SCHWEIZERI
SCHES NATIONALMUSEUM. MUSÉE
NATIONAL SUISSE. MUSEO NAZION
ALE SVIZZERO. MUSEO NAZION
ALE SVIZZER.

REBEL

Die Videobewegung der
1970er- und 80er-Jahre.

VIDEO

18.08.2017
- 15.10.2017

www.landmuseum.ch

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun Svizra

Föderales Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Departamentu Federal da l'Internu DFI
Departamentu Federal da l'Internu DFI

Anzeige

einem Thomas Harlan gewidmeten Seminar der Filmuniversität Babelsberg. Die Herausgeber dieses Bandes, beides Lehrende der Filmuniversität, postulieren, dass immer noch «zu viele Bereiche von Harlans Leben und Werk im Dunkeln liegen».

Jeanne Bindernagel und Christoph Schneider widmen sich Thomas Harlans wohl bekanntestem Film: *Wundkanal*. Hinrichtung für vier Stimmen (auf DVD bei Edition Filmmuseum). Schneider weist darauf hin, dass Harlan seine Aussagen nicht auf journalistisches oder historiografisches Quellenmaterial begründen möchte. Er «zeichnet den Überschuss in den Imaginationswelten derer auf, die etwas erlebt oder erfahren haben». Ein wirklicher Täter, der NS-Massenmörder Albert Filbert, wird von nicht sichtbaren Personen befragt, und er gesteht seine Taten: «Ich habe dem Herrn Harlan gehorcht, wie ich Heydrich gehorcht habe» (aus *Wandersplitter*). Harlans weiterführende Imagination auf das Sterben der vier RAF-Mitglieder in Stammheim 1978 sollte die zeitlose Gewaltmechanik unterstreichen, was zu einer ungeheuren Erregung bei der Uraufführung in Venedig führte. Schneider resümiert: «Harlan überformte das Material, machte aus Vermutungen Behauptungen, arbeitete mit einer historisch begründeten Unterstellung.» *Wundkanal* ist ein solch assoziativer Versuch von filmischer Beweisführung, dass die analytischen Versuche von Bindernagel einen schwierigen Grad gedanklicher Abstraktion erreichen – was wiederum den filmischen Versuchen Harlans angemessen erscheint: «Harlans Inszenierung nimmt sich Filbert insofern als einen Beweiskörper, an dem sich die Subjektivität der Entscheidungsträger des Nationalsozialismus und damit auch deren permanente Entscheidung für das schuldhaftige Handeln materialisiert und nachvollziehen lässt.»

Was den Sammelband auszeichnet, ist die Vielfalt der Zugänge zu Harlans Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, die sich in seiner Reise nach Israel, in seinen Filmen und Theaterstücken und seiner Belletristik manifestierte. Dabei dürfte *Sieglinde Geisels* Analyse der Sprache Harlans anhand seines Theaterstücks «Heldenfriedhof» von besonderem Interesse sein. Sie empfindet sie als hoch virtuos und als an der Grenze des Lesbaren, wodurch Kritik und Literaturwissenschaft eine Berührungsangst ausbilden. Harlans Sprache besitzt in Assoziation und Rhythmik filmische und musikalische Elemente. In Christoph Hübners Gesprächs-film *Thomas Harlan. Wandersplitter – Extrasplitter* (2006), dem *Carsten Heinze*

seinen Beitrag widmet, beschreibt Harlan seine Sprache selbst: «Das ist nicht etwa eine Sache, mit der Sie etwas sagen wollen. Das ist ja nur ein Missbrauch, wer die Sprache dazu benutzt. Um etwas sagen zu wollen, das ist ja schon ein solcher Missbrauch, dass es die Sprache gar nicht mehr gibt.» Harlans «beharrliche Weigerung, linear und transparent zu erzählen, ist als Element einer Poetik des Widerstands gegen die Zeitläufte zu verstehen» (Jockenhövel/Wedel).

Erwin Schaar

DVDs → Die «wichtigste aller Künste»



«Der Neue Mensch». Aufbruch und Alltag im revolutionären Russland. 2 DVDs. Herausgegeben von Alexander Schwarz und Rainer Rother. Musikalische Begleitung der Stummfilme: Richard Siedhoff. Vertrieb: filmedition suhrkamp/Absolut Medien 2017



Russische Avantgarde. Drei Perlen des russischen Kinos der 1920er Jahre. 3 DVDs. Musikalische Begleitung: André Desponds. Vertrieb: trignon-film 2017

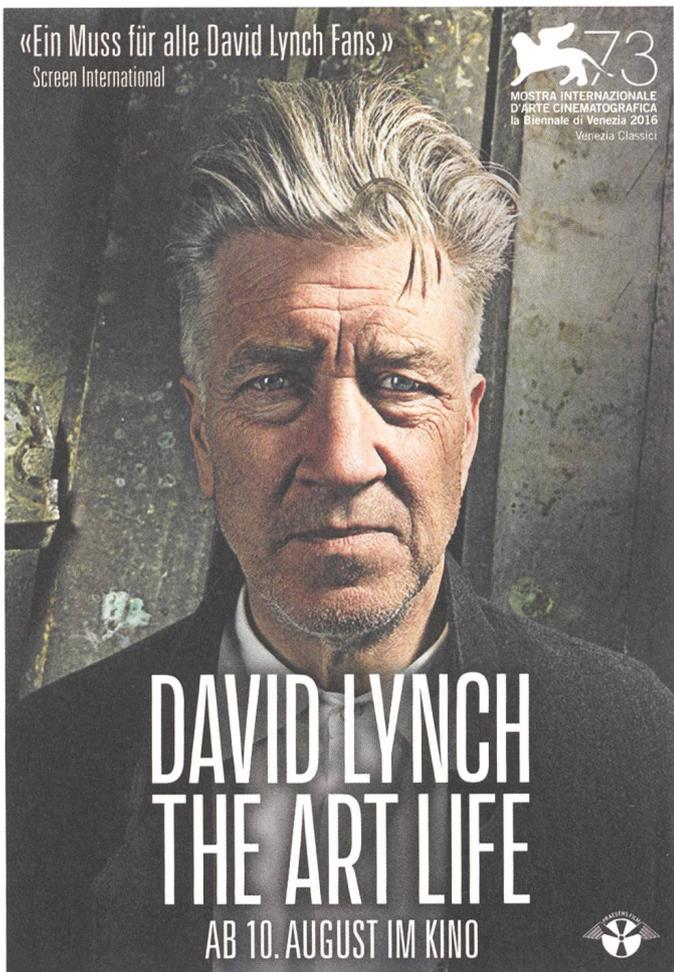
1917 versuchte Russland, auf der imaginären Treppe des historischen Fortschritts gleich zwei Stufen (fast) auf einmal zu nehmen: mit der bürgerlichen Revolution im Februar und mit Lenins proletarischer Revolution im Oktober.

So wurde aus einem feudalen Staat, in dem die Leibeigenschaft erst 1861 aufgehoben worden war, der erste mit sozialistischem Selbstverständnis. Dieser gewaltige Sprung war auch eine Herausforderung für die Künstler aller Disziplinen. Es galt, die neuen ideologischen Inhalte zu vermitteln. Und es stellte sich die Frage nach der adäquaten Form: ob sich der neue Wein unbeschadet in alte Schläuche (wie etwa Salondrama und -komödie) abfüllen liess. Wenn das Volk (durch die Sowjeträte) sein Schicksal in die eigene Hand nehmen sollte, waren im Theater wie im Film die alten Dramaturgien nicht mehr geeignet, die die gesellschaftlichen Zustände als gegeben abbildeten, die Welt musste vielmehr als veränderbar dargestellt und begreifbar gemacht werden.

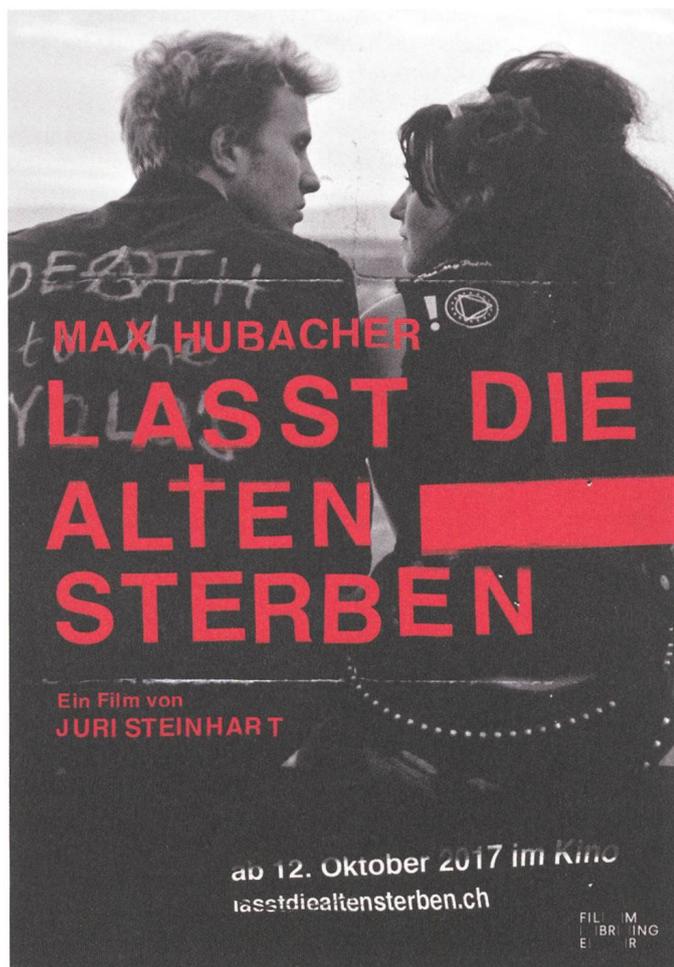
Das nachrevolutionäre Russland wurde zu einem spannenden filmkünstlerischen Experimentierfeld. So versuchten zum Beispiel Dsiga Wertow und Sergej Eisenstein auszubrechen aus rein narrativen Schnittfolgen und sie zu bereichern durch assoziative oder kontrastierende Montagen. Andere suchten nach Alternativen zur naturalistischen Spielweise der vom Stanislawski-Theater geprägten Schauspieler: *Lew Kuleschow* in seinem «Labor» ebenso wie *Grigori Kosinzew* und *Leonid Trauberg* in ihrer «Fabrik des exzentrischen Schauspielers» (FEKS). Zugleich beschäftigten sich viele Filmemacher auch theoretisch mit den Möglichkeiten des filmischen Ausdrucks. Von den US-amerikanischen Vorbildern waren die meisten fasziniert, doch suchten sie auch nach Alternativen dazu.

Lenin erklärte den Film zur «wichtigsten aller Künste», weil er ihm – vor der Verbreitung des Radios – als das ideale Vehikel erschien, um die breite, vielfach noch analphabetische Bevölkerung des weiten Sowjetstaats zu erreichen. Das bedeutete für die Filmschaffenden staatliche Unterstützung, aber auch die permanente Bedrohung durch simple ideologische Indienstnahme. Ihren Abschluss fand diese Epoche mit der Verfestigung der politischen Herrschaftsstrukturen unter Stalin: Wo Machtsicherung oberste Staatsräson war, hatte auch die permanente Infragestellung in den Künsten zu enden. Alle avantgardistischen Strömungen wurden nun als «formalistisch» gebrandmarkt, ab 1932 galt der «sozialistische Realismus» offiziell als Richtlinie.

Im Zeichen der hundertsten Wiederkehr des Revolutionsjahrs 1917 sind nun zwei DVD-Editionen erschienen, die Werke aus den fruchtbaren Aufbruchsjahren des sowjetischen Filmschaffens präsentieren. Sie sind eine wertvolle Angebotserweiterung,



Anzeige



Anzeige

denn diese Periode war im deutschen Sprachraum – trotz einigen verdienstvollen Publikationen, insbesondere der Edition Filmmuseum – bisher kaum erschlossen. Mit Kuleschows *Die seltsamen Abenteuer des Mr. West im Land der Bolschewiken*, der Gogol-Adaptation *Der Mantel* von Kosinzew und Trauberg sowie *Boris Barnets Das Mädchen mit der Hutschachtel* fasst *trigon-film* drei ganz unterschiedliche Werke unter dem Aspekt der Avantgarde zusammen. Anders geht die Auswahl der Filmedition Suhrkamp vor; sie folgt einem Leitthema, der Idee des «Neuen Menschen», und vereint dazu Spielfilme wie *Abram Rooms Dritte Kleinbürgerstrasse* (auch bekannt als: *Bett und Sofa*), *Friedrich Ermlers Trümmer eines Kaiserreichs* (auch: *Der Mann, der das Gedächtnis verlor*), *Dawid Marjans selbst Spezialisten* kaum bekannten *Das Leben in der Hand* und *Nikolai Ekks* frühen Tonfilm *Der Weg ins Leben*. Ergänzt wird diese Auswahl durch drei kurze Animationsfilme und eine Filmwochenschau von *Dsiga Wertow*. Zur Freude an beiden Editionen trägt wesentlich bei, dass die Stummfilme musikalisch einfühlsam und abwechslungsreich begleitet werden von Meistern ihres Fachs: *André Desponds* (Zürich) und *Richard Siedhoff* (Weimar).

Die beiden Ausgaben wird man mit Gewinn zusammen sehen und sich dadurch anregen lassen, bei den Filmen der Avantgarde-Box den unterschiedlichen politischen Aspekten nachzugehen und umgekehrt in der Box «Der Neue Mensch» auch die unübersehbar avantgardistische Gestaltung zu würdigen. Gemeinsam machen sie Lust auf weitere Einblicke in diese überaus reiche Zeit des sowjetischen Films. Da wäre dann auch zu entdecken, dass es neben dem im Westen bevorzugt beachteten politischen oder gestalterisch revolutionären Schaffen auch eine konventionellere Produktion von hohem Niveau gab, die sich – wie etwa die Filme von *Jakow Protasnow* – beim Publikum des jungen Sowjetstaats weit grösserer Beliebtheit erfreute.

Martin Girod

Wirtschaftswunderkinobilder



Beate Fehricke, Dagmar Rode (Hg.):
Karl-Heinz Fehricke – Filmplakate im
Wirtschaftswunder. Göttingen, Steidl,
2017, 112 S., Fr. 24.40, € 18

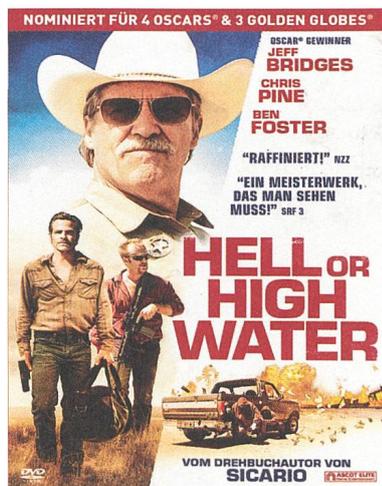
Plakate wie die beiden, mit denen gegenwärtig für *Get Out* geworben wird (schwarzweiss und auf einen Moment des Schreckens konzentriert), sind echte Hingucker und insofern eher die Ausnahme in Zeiten, wo Social Media die Hauptwerbeträger sind. Das war einmal anders: In den fünfziger Jahren war das Filmplakat «das wichtigste Werbemedium für den Kino-Film». So heisst es in einer Publikation, die dem Grafiker Karl-Heinz Fehricke (1913–1994) gewidmet ist. Sein Name dürfte heute so vergessen sein wie die meisten der Filme, für die er damals Plakate entwarf, nur wenige (wie die immens populären Immenhof-Filme) erfreuen sich durch die Reproduktion auf DVD-Covern neuer Bekanntheit.

Fehricke gründete 1938 sein eigenes Atelier für Gebrauchsgrafik in Göttingen und schuf zwischen 1949 und 1966 insgesamt 68 Filmplakate, die in dieser Publikation allesamt in Farbe abgebildet sind, zudem sechs zu anderen Themen, darunter zwei aus der Zeit vor 1945. Die Selbständigkeit war «kein mutiger Entschluss», schreibt sein Neffe *Nicolaus Ott*, denn «das öffentliche Bewusstsein für die aufkommende Werbegraphik war noch nicht etabliert». Wir erfahren auch von Fehrickes Arbeitsweise, sich oft am Drehort aufzuhalten, «um atmosphärisch die vielfältigen Eindrücke aufzunehmen» – mit einer Rolleiflexkamera. Gern hätte man gewusst, ob das damals eine gebräuchliche Praxis war. In einem weiteren Beitrag stellt *René Grohnert* den in Göttingen

beheimateten ARCA-Filmverleih vor, für den Fehricke regelmässig tätig war und der sich später auch als Produzent einen Namen machte, unter anderem mit den erwähnten Immenhof-Filmen. Grohnert attestiert den Plakaten «eine starke, Fröhlichkeit ausdrückende Farbigekeit, die den Eindruck eines arglosen Optimismus trug» – passend zur Mentalität der Wirtschaftswunderjahre und zu Filmtiteln wie *Lilli*, ein Mädchen aus der Grossstadt, *Davon träumen alle Mädchen*, *Die wilde Auguste* oder *Der tolle Bomberg*. Es gibt aber auch dramatische Motive, wie zu *Veit Harlans Das dritte Geschlecht* oder zu *So war der deutsche Landser*. Durchgängig wird ein Interesse an Erotik bedient, verständlich bei Titeln wie den *Liane*-Filmen mit *Marion Michael* oder *Lana*, Königin der Amazonen. Von der leicht in den fünfziger Jahren zu verortenden Gestaltung heben sich die Plakate für *Madeleine Tel. Nr. 136211* (1958), *Jack und Jenny* (1963) und *Galia* (1965) mit ihrer Modernität durch Reduktion ab.

Frank Arnold

Die Wunden der amerikanischen Provinz



Hell or High Water (David Mackenzie, USA 2016), Format 1:2.40, Sprache: Englisch oder Deutsch, Untertitel: Deutsch, Englisch, Vertrieb: Ascot Elite Home Entertainment

Irgendwo in Texas. Eine gottverlassene Gegend, in der die schiere Perspektivlosigkeit herrscht. Hie und da eine Tankstelle, ab und zu ein Kaff samt Diner und Bank. Am Strassenrand Plakate, die den schnellen Kredit versprechen. Gut geht es hier den wenigsten, und längst ist die Kargheit der Gegend ihren Bewohnern in Fleisch und Blut übergegangen: Niemand verliert auch nur eine Silbe zu viel. Wer dennoch spricht, tut es wie aus der Pistole, mit einer Direktheit,

die bestenfalls entwaffnend ist und oft einen ironischen Unterton hat. Mag sein, dass der eine oder andere einen weichen Kern hat. Eine harte Schale haben sie alle.

Das gilt auch für die Brüder Tanner (*Ben Foster*) und *Toby* (*Chris Pine*), denen der Verlust der kleinen Familienranch droht, weil die örtliche Bank auf der Begleichung der Hypothekarzinsen beharrt. Während der Draufgänger *Tanner* eben aus dem Gefängnis entlassen wurde, hat sich der stille *Toby* einen raffinierten Coup ausgedacht: Gemeinsam rauben sie die Filialen ihrer eigenen Bank aus, waschen das erbeutete Geld im Casino und zahlen damit eben jenem Institut die Schulden zurück, dessen Ableger sie überfallen haben. Der Plan funktioniert zunächst, und man gönnt den Brüdern den anfänglichen Erfolg: weil sie auf sympathische Art unprofessionell vorgehen und sich im Grunde nicht bereichern, sondern nur Bedingungen erzwingen wollen, unter denen ein Leben in Würde wieder möglich ist. Doch es geht nicht lange gut. Denn der *Ranger Hamilton* (*Jeff Bridges*) heftet sich an ihre Fersen, ein alter Fuchs, der weiss, dass er nur Geduld haben muss: Irgendwann wird den Brüdern ein Fehler unterlaufen.

Obwohl *Hell or High Water* in der Gegenwart spielt, ist der Film des Schotten *David Mackenzie* in mehr als einer Hinsicht ein Western. *Tanner* und *Toby* sind Outlaws, die auf staubigen Strassen und in sengender Hitze dem Schicksal auf die Sprünge helfen wollen. Dass der Tonfall des Films so lakonisch wie melancholisch und sein Humor mehr als spröde ist, liegt einerseits am präzis zurückgenommenen Spiel eines Darstellerensembles, das bis in die Nebenrollen hervorragend besetzt ist. Andererseits ist es *Giles Nuttgens* zu verdanken, durch dessen Kamera die Landschaft zwar berührend schön erscheint, aber nie ihre Kargheit verliert oder zur grandios-romantischen Kulisse verkommt. Drehbuchautor *Taylor Sheridan* wiederum legt nach seinem Script zu *Denis Villeneuves Sicario* (2015) auch mit *Hell or High Water* eine Geschichte vor, deren unterkühlte Spannungskurve unmerklich, aber unaufhaltsam ansteigt, um am Ende in einem eigentlichen Anti-Showdown zu gipfeln.

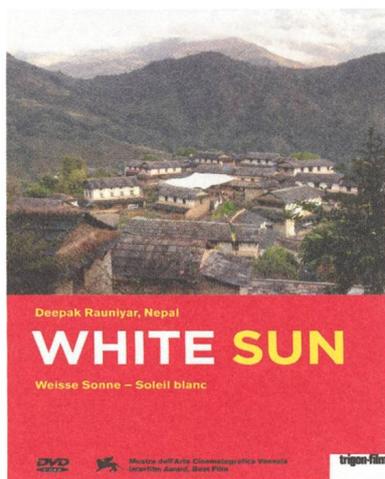
Bei aller Lakonik ist *Hell or High Water* keineswegs gefühllos, er dosiert seine Emotionen einfach nur so sparsam wie effizient. In seinen berührendsten Momenten schimmert daher etwas durch, was weit über das Einzelschicksal der Brüder hinausgeht: eine Ahnung von lebenslanger Entbehrung und aufgestautem Frust, von

Angst und Ausweglosigkeit. Und von einer ungebrochenen Sehnsucht nach Gerechtigkeit. Das Verdienst dieses erstaunlichen Films liegt letztlich darin, dass er es überzeugend schafft, im althergebrachten Gewand des Western den Finger auf die sehr gegenwärtigen sozialen Wunden Amerikas zu legen.

Philipp Brunner

DVD →

Kluft zwischen Tradition und Moderne



White Sun (Deepak Rauniyar, Nepal 2016)
Format 1:2.35 – 16/9 Sprache Nepali,
Untertitel: Deutsch, Französisch; 89 min.
Vertrieb: trigen-film

Die Geschichte von *White Sun* des nepalesischen Regisseurs Deepak Rauniyar beginnt mit einer Leiche. Obwohl sich der Film ganz um das Problem dreht, was mit dem Körper des verstorbenen Vaters geschehen soll, eröffnen sich darin allgemeinere Themen und Konzepte des Lebens: Wie gehen wir in Zeiten von rasanter Veränderung mit der Vergangenheit um, mit Autoritäten und Traditionen, wie mit nationaler Identität? Der Wichtigkeit, traditionelle Riten einzuhalten, steht die Frage entgegen, wie man sich ganz praktisch der Leiche entledigt. Der Kontrast zwischen Tradition und praktischen Problemen schafft die Grundspannung und ist dramatischer Antrieb des Films. Mit dieser Konfrontation stellt Rauniyar die Kluft zwischen Tradition und Moderne, zwischen Traditionalismus und Modernisierung dar, was sich schliesslich als die Differenz zwischen Stadt und Land entpuppt. Die Leiche und die Probleme, die sie sichtbar macht, repräsentieren die Folgen des Bürgerkriegs in Nepal. Der Film zeigt auch die Schwierigkeit, Kompromisse zu finden zwischen der starken, in Traditionen verwurzelten Identität einer Kastengesellschaft und der nur vermeintlichen Demokratie, die durch

die bürokratische Logik der maoistischen Partei zerfressen wird. Es ist wohl die weisse Sonne auf der nepalesischen Flagge selbst, die zur Leiche geworden nun als Problem behandelt werden muss.

Deepak Rauniyar will all diese Themen in eine einfache, aber intelligente Geschichte packen und damit die soziopolitische Komplexität des gegenwärtigen Nepal beschreiben oder gar erklären. Immer mit einem Hauch von Humor. Auch wenn die Story ab und an konventionell erscheint, gelingt es Rauniyar, überzeugend ein Bild dieser komplexen Situation zu vermitteln. Mit diplomatischem Geschick formuliert er seine Kritik an allen Parteien und zeigt dabei doch auch deren fundamentale Menschlichkeit. Mit einem echt säkularen Blick nimmt er die Unnachgiebigkeit von religiösen wie politischen Ideologien aufs Korn. Ein Hoffnungsschimmer stammt von den unterdrückten Frauen und mehr noch von der jüngeren Generation. Am Ende werden es die Kinder sein, die das Problem mit der Leiche lösen.

Man könnte den fast didaktischen Einsatz von Metaphern kritisieren wie auch die beschreibende Haltung, doch muss man sich vor Augen führen, wie jung das nepalesische, von Hollywood und Bollywood unabhängige Filmschaffen ist. In diesem Sinn muss man *White Sun* als ein selbstreflexives Identitätsdrama lesen, in dem beim Versuch, eine neue Geografie und Narration zu schaffen, die Identität des nepalesischen Kinos und des Landes selbst miteinander verschmelzen. Giuseppe Di Salvatore

Buch →

Weltkino für Westdeutsche



Jörg Schöning (Red.): neue filmkunst. Resurrected. Internationale Filmkunst – Klassik der Moderne. Der Verleih «Neue Filmkunst Walter Kirchner» 1953–1975. Herausgegeben von der Kinemathek Hamburg e.V. München, edition text + kritik, 2016, 144 S., Fr. 19.90, € 14,40

Es war «das Eingangstor in die Welt des Films als Kunstform», zumindest für den künftigen Filmemacher Benjamin Heisenberg im Jahr 1993, als er nach München kam: die «Lupe 2» in Nord-schwabing, einst Teil des Kinoparks des Göttinger Filmverleihs Neue Filmkunst, der «die Westdeutschen mit dem Weltkino bekannt machte» (Jörg Schöning). Entstanden 1952 aus einem studentischen Filmclub an der Uni Göttingen, startete das Verleihprogramm mit *Die schmutzigen Hände*, seinerzeit noch in Sonntagsmattinen, später richteten viele Kinos am besucherschwachen Donnerstag (bei damaligem Programmwechsel am Freitag) einen Filmkunsttag ein, der neben den eigenen Kinos (seit 1957) eine Abspielbasis für die Filme der Neuen Filmkunst bot. Darunter fanden sich Klassiker von Eisenstein, Clair, Bergman, Buñuel, Hitchcock, Bresson und Godard. Flankiert wurden die Herausbringungen von den Plakaten, die unter dem Motto «zeitnahe Grafik für zeitlose Filme» oft von Hans Hillmann (der hier im Gespräch mit Christoph Hochhäusler zu Wort kommt) entworfen wurden und optisch-ästhetisch mit ihren Maximen («Nicht überladen! Wenige Motive! Texte so wenig wie möglich!») einen grossen Kontrast zu den vorherrschenden Plakaten (nicht nur) der fünfziger Jahre boten. Und die Hefte der «Kleinen Filmkunstreihe» (87 zwischen 1957 und 1973), für deren Redaktion mehrfach Enno Patalas, Frieda Grafe oder Herbert Linder verantwortlich zeichneten, hoben sich in Umfang und Informationsgehalt deutlich von den «Illustrierten Filmprogrammen» ab. Wegen der Kosten für den Bau beziehungsweise die Übernahme von Kinos musste der Verleih 1975 Konkurs anmelden, viele der Titel allerdings blieben im Nachfolger Die Lupe GmbH (einem reinen Repertoireverleih mit zeitweise bis zu 160 Titeln) erhalten, bis dieser 2005 seine Tätigkeit einstellte.

Diese verdienstvolle Publikation ist entstanden anlässlich einer Filmreihe im Hamburger Kommunalen Kino Metropolis: Die dort gezeigten vierzig Filme werden auf jeweils einer Doppelseite in Wort und Bild dokumentiert, Verzeichnisse der Verleittitel und der Hefte der «Kleinen Filmkunstreihe» machen den Band zugleich zu einem Nachschlagewerk, vor allem aber wird hiermit eine wichtige filmkulturelle private Institution der Bundesrepublik gewürdigt.

Frank Arnold



Les 400 coups (1959) Regie: François Truffaut, mit Jean-Pierre Léaud und Patrick Auffay

Verlag Filmbulletin

Diensterstrasse 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

Korrekturat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Gerhard Midding, Simon Spiegel, Sven Pötting,
Christian Gasser, Michael Pekler, Uwe Lützen,
Marian Petraitis, Dominic Schmid, Pamela Jahn,
Philipp Brunner, Erwin Schaar, Philipp Stadelmaier,
Oswald Iten, Johannes Binotto, Thomas Binotto,
Martin Girod, Frank Arnold, Giuseppe Di Salvatore,
Wolfgang Fuhrmann

Titelbild

I Walked with a Zombie (1943),
Regie: Jacques Tourneur

Fotos

Wir bedanken uns bei: trigon-film, Ennetbaden; Agora Films, Genève; Locarno Festival, Locarno; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi Zürich, Pathé Films, Praesens Film, Sony Pictures Releasing, The Walt Disney Company, Twentieth Century Fox, Warner Bros., Xenix Filmdistribution, Zürich; Piffli Medien, Berlin; Cecilia Kang, Murillo Cine, Buenos Aires; Beta Film/Deutsches Filminstitut, Frankfurt – Kineos Collection, Frankfurt am Main; Sven Pötting, Köln; Weltkino Filmverleih, Leipzig; Les films du Losange, Paris; Internationales Trickfilm-Festival, Stuttgart

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen

PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente

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

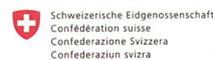
© 2017 Filmbulletin

59. Jahrgang
Heft Nummer 364 / Juli 2017 / Nr. 5
ISSN 0257-7852



Pro Filmkultur

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



Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Geschichten vom Kino

23° 32' 37" S 46° 38' 17" W

Ufa Palácio, São Paulo, Brasilien



Berlin, Hamburg, Köln — sie alle hatten ihren Ufa-Palast. Die Universum Film AG oder kurz Ufa: Synonym für deutsche Weltklassefilmproduktionen der zwanziger und dreissiger Jahre, die es mühelos mit grossen Hollywoodproduktionen aufnehmen konnten, und Propagandastaatskonzern der Nazis.

Die hauseigenen modernen Ufa-Paläste dienten als prunkvolle Premiertheater für die Grossproduktionen des Konzerns. Für ein internationales Unternehmen war es naheliegend, auch bei Auslandspremieren angemessene Filmtheater zu finden. Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Weltwirtschaftskrise rückten lateinamerikanische Länder wie etwa Brasilien als neuer Absatzmarkt immer stärker in den Fokus der grossen Produktionsgesellschaften, wobei die US-amerikanischen Konzerne schnell den Markt dominierten. Dennoch fanden deutsche Produktionsfirmen hier ihren Platz, deren Unterhaltungsfilm ihre Popularität in Brasilien vor allem einem hohen technischen Standard und den in den zwanziger Jahren oft anrühenden Sujets verdankten, die Hollywood aufgrund seiner rigiden Zensur nicht zu liefern vermochte. Von deutscher Seite wurden die brasilianischen Kinos von verschiedenen Filmgesellschaften beliefert, aber für das Publikum galt schlichtweg jeder deutsche Film als Ufa-Film, eben als *um filme alemão*.

Mit dem Qualitätslabel «Ufa» liess sich gut verdienen, und so warb bereits 1931 das Colyseo Paulista am Largo do Arouche im Zentrum der Stadt São Paulo mit einem grossen Ufa-Logo über dem Kinobereich, ohne dass eine Vereinbarung mit dem Konzern vorlag. Es sollte Ende Dezember 1935 werden, bis der Ufa-Vorstand seinem

brasilianischen Vertragspartner für das von ihm gepachtete Kino offiziell gestattete, den Namen Ufa-Palast beziehungsweise Ufa Palácio zu verwenden.

Am 13. November 1936 eröffnete dieser mit 3139 Plätzen an der Lebensader der Stadt, der Avenida São João. Geladen war, was Rang und Namen hatte: Vertreter aller Filmfirmen, Vertreter der Stadt und des Bundesstaats sowie Repräsentanten der Ufa, die eigens mit dem Zeppelin nach São Paulo kamen (der am Tag der Eröffnung werbewirksam über dem Palácio eine Ehrenrunde drehte).

Mit dem Ufa Palácio präsentierte sich die Ufa in Technik und Architektur in einem der modernsten Kinosäle seiner Zeit, gebaut von Rino Levi, einem der prominentesten Architekten der brasilianischen Moderne. In nur sechs Monaten Bauzeit, von Mai bis Oktober, errichtete Levi ein Kino mit einer völlig neuen Akustik und einer aus mehr als zwanzigtausend Lampen bestehenden indirekten Beleuchtung. Ein derart modernes Kino hatte der südamerikanische Kontinent bis dahin noch nicht gesehen. Für die lokale Presse war das Kino direkt einem Buch von H. G. Wells entsprungen. Im 60 Meter tiefen und 18 Meter hohen klimatisierten Projektionsaal wurde die Leinwand von Zeiss-Ikon-Projektoren und dem Siemens-Klangfilm-System zum Leben erweckt. Das im Innern mit Wandteppichen und Ornamenten aus Deutschland ausgestattete Kino wurde von der Presse als Denkmal der deutsch-brasilianischen Freundschaft und des Kulturaustauschs gewürdigt.

Der Premierenabend war sowohl für die Ufa als auch für den brasilianischen Partner ein einziger Triumph. Zum Auftakt des Abends spielte das

Orchester des Centro Musical de São Paulo die Ouvertüre aus der Oper «Salvador Rosa» des brasilianischen Komponisten Antonio Carlos Gomes, gefolgt als Vorgeschmack auf den Hauptfilm von einer symphonischen Bearbeitung der Operette «Boccaccio» von Franz von Suppé. Die beiden Tonkurzfilme Grupo escolar de Butantã (über das berühmte seriologische Forschungsinstitut der Stadt) und As cartas vôm sobre o oceano (ein Kulturfilm über den Briefverkehr zwischen Deutschland und Brasilien) stimmten das Publikum tontechnisch auf das ein, was nun kommen sollte: die Operettenverfilmung Boccaccio von Herbert Maisch mit Ufa-Stars wie Willy Fritsch, Heli Finkenzeller und Paul Kemp. Das Publikum war begeistert, ebenso überschwänglich waren die Berichte der Presse in den folgenden Tagen. Man war sich einig, dass man eine Veranstaltung der höchsten Klasse in einem technisch perfekten Kino von höchstem Komfort, offen und luxuriös, erlebt hatte.

São Paulo respektive der Ufa Palácio sollte nur der Auftakt in einer Reihe von weiteren Lichtspielhäusern der Ufa in Brasilien werden. Im April 1938 reiste der Auslandschef des Konzerns nach Rio de Janeiro, um die Gründung einer eigenen brasilianischen Ufa-Kinokette, der Ufa Palácios do Brasil Limitada, in die Wege zu leiten. Ein Entwurf für einen Ufa Palácio in Recife im Nordosten des Landes lag bereits fertig in Levis Schublade. Aber mit dem Verbot der deutschen Sprache und der Einschränkung deutscher Kulturveranstaltungen, die auf den Kriegsausbruch folgten, lösten sich die Pläne der Ufa in Luft auf. Wenige Monate nach Ausbruch des Kriegs wurde der Ufa Palácio in Art Ufa Palácio und 1940 endgültig in Art Palácio umbenannt.

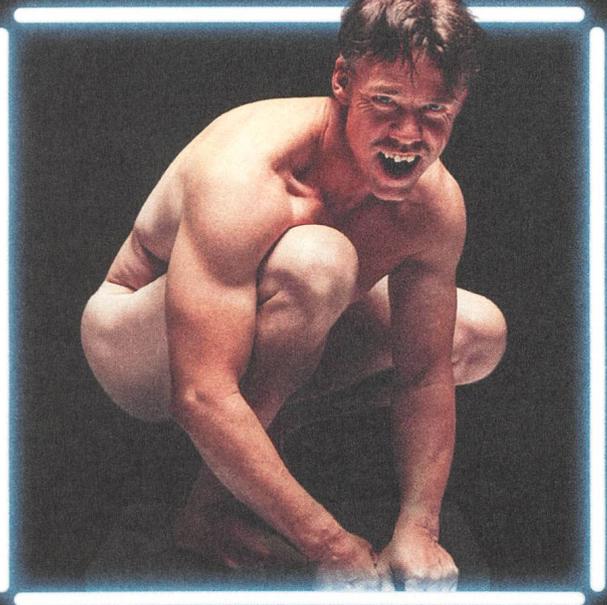
Wie zahlreichen innerstädtischen Kinos in Brasilien fiel auch dem Ufa beziehungsweise Art Palácio das Schicksal zu, ab den achtziger Jahren als Pornokino zu enden. Im Zuge der Eröffnung von grossen Einkaufszentren mit ihren Multiplexen in den Aussenstadtteilen, die wirtschaftlicher waren und mehr Sicherheit versprachen, verwahrlosten São Paulos Prachtstrassen und Vorzeigekinos von einst. 2012 wurde das Kino geschlossen, und sein Eingang dient heute als Standort für Strassenhändler und als Schlafstätte für Obdachlose. Überlegungen der Stadt, den einstmals grössten und modernsten Kinosaal für kulturelle Veranstaltungen zu nutzen, haben sich bis heute nicht realisiert.

Wolfgang Fuhrmann

WINNER
PALME
D'OR
2017
FESTIVAL DE CANNES

THE SQUARE

CLAES BANG ELISABETH MOSS DOMINIC WEST
A FILM BY RUBEN ÖSTLUND



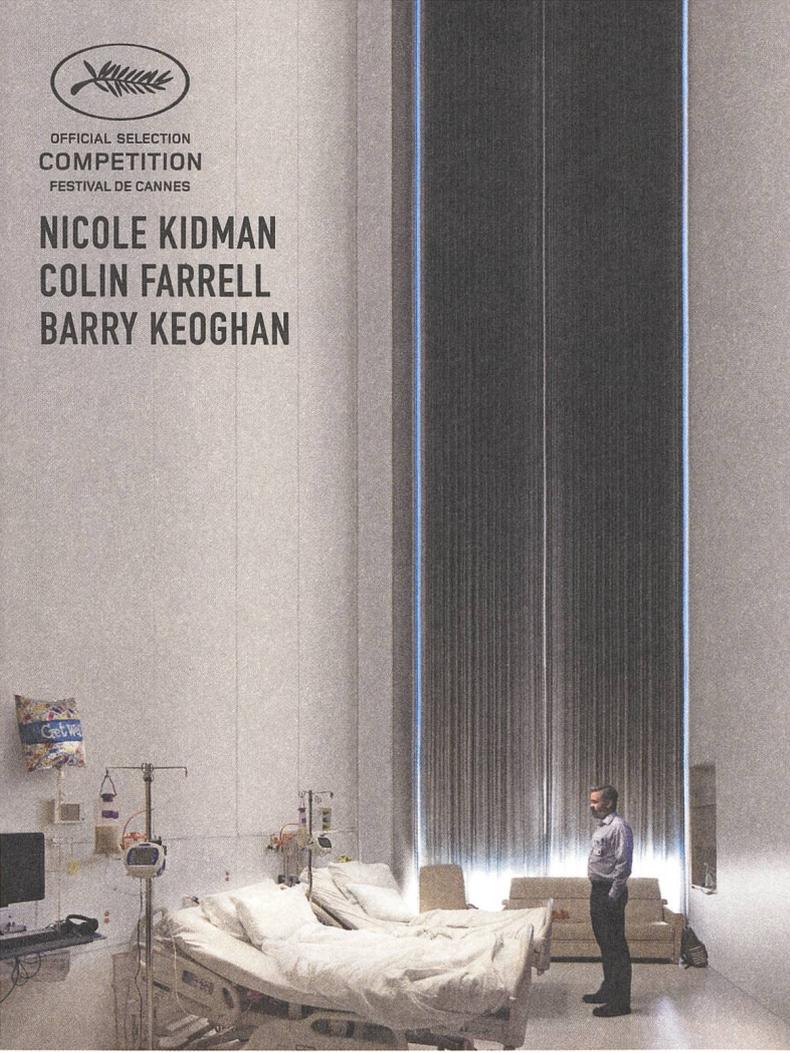
A ZONE OF TRUST AND CARE

AB 26. OKTOBER IM KINO

VAGES XENIXFILM

OFFICIAL SELECTION
COMPETITION
FESTIVAL DE CANNES

NICOLE KIDMAN
COLIN FARRELL
BARRY KEOGHAN



the **KILLING** of a
SACRED DEER

a film by Yorgos Lanthimos (THE LOBSTER)

DEMNÄCHST IM KINO

XENIXFILM

SÉLECTION OFFICIELLE
FESTIVAL DE CANNES
film d'ouverture

LES FANTÔMES D'ISMAËL

UN FILM DE
ARNAUD DESPLECHIN

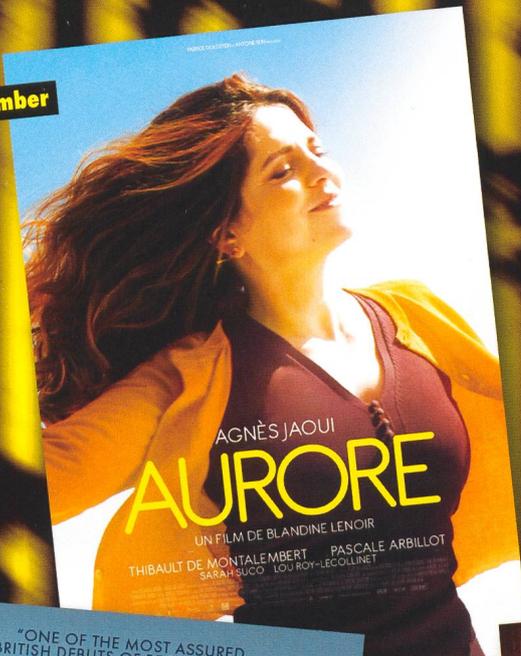


MATHEU MALRIC CHARLOTTE GAINSBOURG MARION COTILLARD

DEMNÄCHST IM KINO

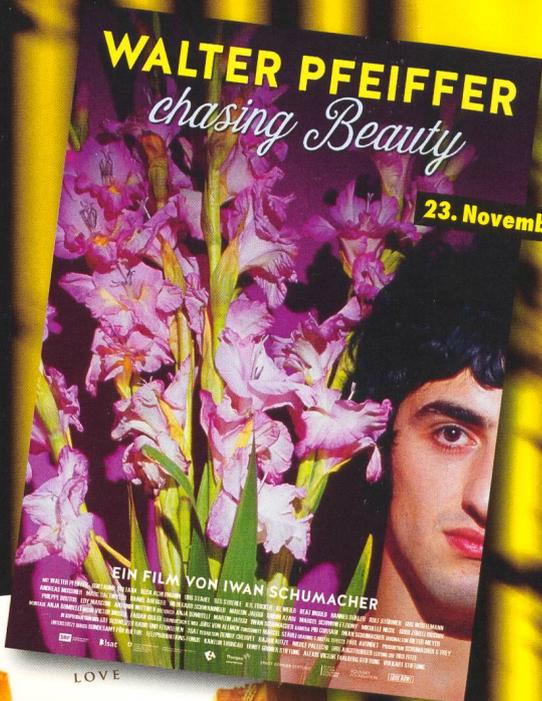
XENIXFILM

21. September



WALTER PFEIFFER
chasing Beauty

23. November

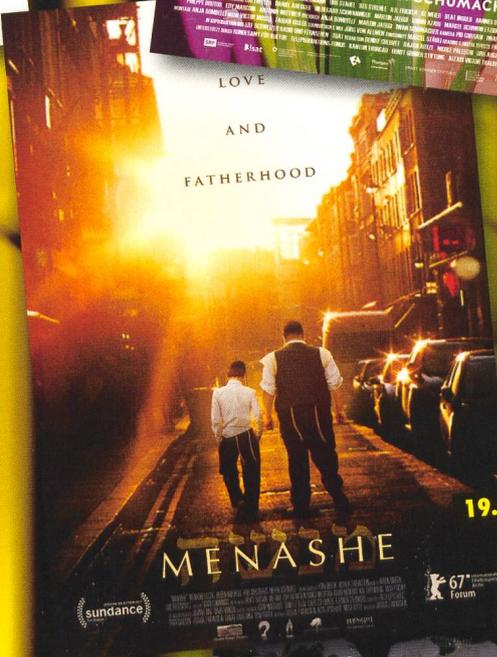


16. November

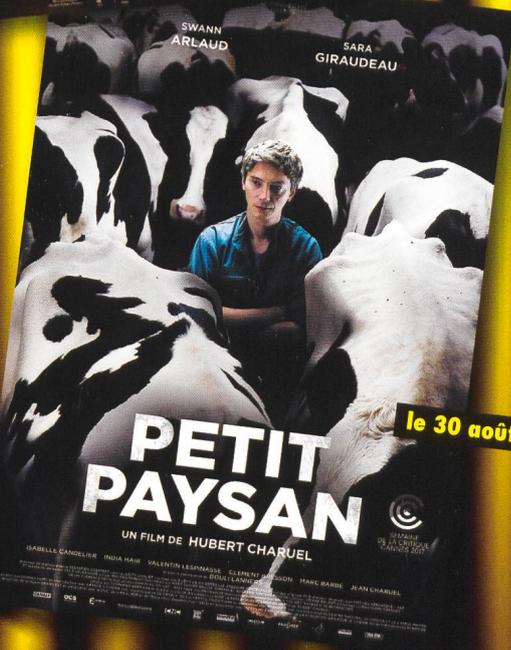
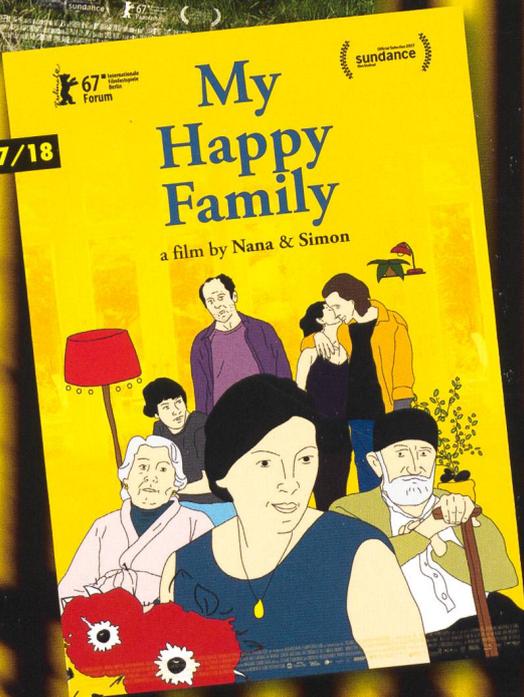


LOVE
AND
FATHERHOOD

19. Oktober



Winter 2017/18



le 30 août

LOOK NOW!

FINE FILMS SINCE 1988 - FINE FILMS FOREVER