

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 59 (2017)  
**Heft:** 365

## 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>**



Wang Bing Der Humanist hinter der Kamera S. 50

Wahrnehmung auf Abwegen Wie der Film bildet S. 6



# ZURICH FILM FESTIVAL

28.09. – 08.10.2017

**TIERE,**  
GREG ZGLINSKI



**DIE LETZTE POINTE,**  
ROLF LYSSY

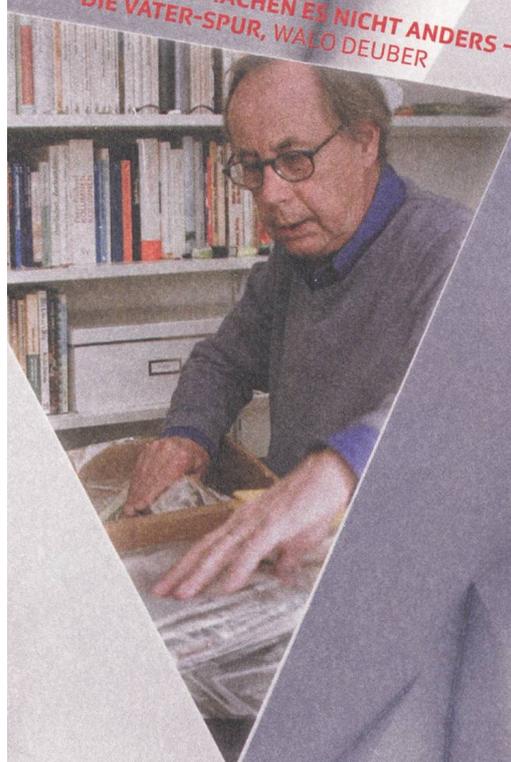


**BLUE MY MIND,**  
LISA BRÜHLMANN



**DIE GENTRIFIZIERUNG BIN ICH: BEICHTE  
EINES FINSTERLINGS,** THOMAS HAEMMERLI

**GIRAFFEN MACHEN ES NICHT ANDERS -  
DIE VATER-SPUR,** WALO DEUBER



**AVANT LA FIN DE L'ETE,**  
MARYAM GOORMAGHTIGH



**Für den Schweizer Film.**

**SRG SSR**



Zéro de conduite (1933) Régie: Jean Vigo

**«Monsieur le Professeur,  
je vous dit merde!»**

Tabard in Jean Vigos Zéro de conduite

# Kulturvermittlung

## Publikumsvielfalt – Schwerpunkt des FIFF!

16 > 24.03 2018

- > Filmvorführungen und Diskussionen für Schüler
- > Filmvorführungen mit anschliessender Diskussion in Gebärdensprache
- > Generationenübergreifende Präsentationen
- > Ateliers und Workshops



Festival International  
de Films de Fribourg

32<sup>e</sup> 16 > 24.03 2018

Weitere Infos unter [www.fiff.ch/de/kulturvermittlung](http://www.fiff.ch/de/kulturvermittlung) #fiff18

Lucerne University of  
Applied Sciences and Arts

**HOCHSCHULE  
LUZERN**

Design & Kunst  
FH Zentralschweiz

Design & Kunst

### Master Film

Animation  
Short Motion  
Interaktion

### Bachelor Animation

### Bachelor Video



Selbstporträte des Animationsfilms *Eisnasen*  
Veronica L. Montano, Joel Hofmann, 2017  
Foto: Randy Fischer

[hslu.ch/master-film](http://hslu.ch/master-film)

[hslu.ch/animation](http://hslu.ch/animation)

[hslu.ch/video](http://hslu.ch/video)

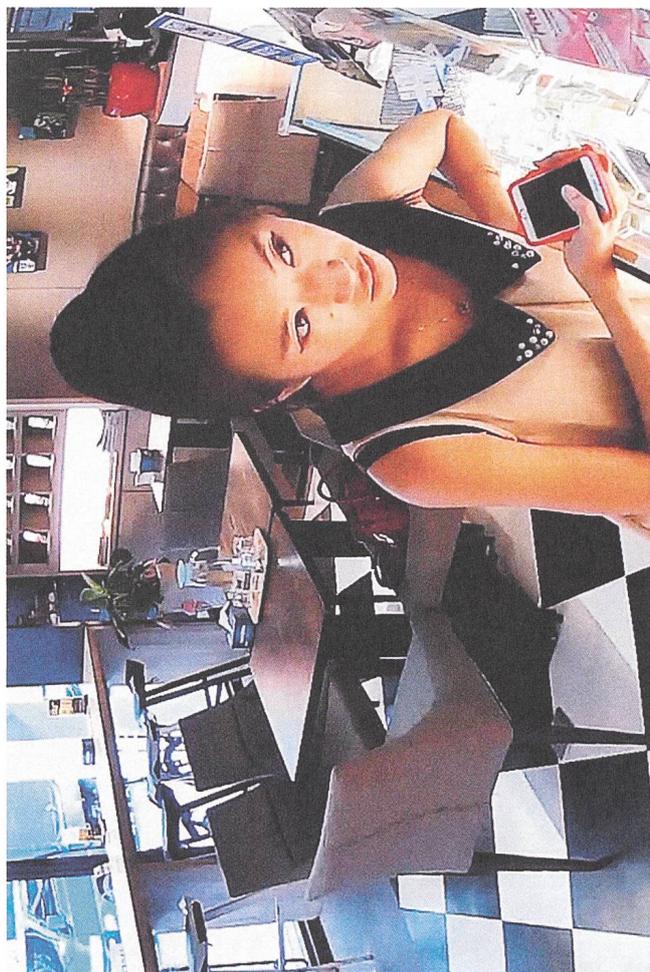
## Die Kunst zu fragen

Am diesjährigen Filmfestival von Locarno haben gleich zwei chinesische Filme gewonnen. *Qing Ting zhi yan* (Dragonfly Eyes) von Xu Bing wurde vom internationalen Kritikerverband als bester Film ausgezeichnet. Das ungewöhnliche Werk besteht ausschliesslich aus Filmmaterial, das aus Überwachungskameras und Webcams stammt. Es sind also automatisch aufgenommene Bilder, die nichts Besonderes erzählen sollen und nicht gestaltet sind. Xu Bing hat aus diesen zufällig entstandenen Aufnahmen eine Geschichte geflochten, eine wilde und nicht ganz kohärente Story über eine junge Frau namens Qing Ting, die aus einem buddhistischen Kloster flieht, in einer Milchfabrik und als Putzhilfe arbeitet, sich verliebt, dem Geliebten entschwindet und schliesslich auf Umwegen als Youtube-Star berühmt und unglücklich wird.

Faszinierend an dieser konzeptuellen Arbeit sind die Fragen, die der Film aufwirft. Wir sind von Kameras umzingelt, die 24 Stunden täglich automatisch Bilder produzieren. Was ist aber ihr Nutzen jenseits der Rekonstruktion von Ereignissen? Diese Frage trifft uns gleich in der ersten Einstellung mit voller Wucht: Eine nicht identifizierbare Frau läuft nachts einem Gewässer entlang und schaut auf ihr Smartphone. Da sie nicht auf den Weg achtet und ein Geländer fehlt, fällt sie ins Wasser. Was für Lacher sorgen könnte, wandelt sich unversehens in Horror, denn rasch wird klar, dass sie nicht schwimmen kann und vor unseren Augen ertrinkt. Die Überwachungskamera ist im Moment der Aufnahme nutzlos. Niemand filmt, der die Kamera hätte fallen lassen und ihr zu Hilfe eilen können. Später baut Xu Bing weitere Katastrophenbilder ein, wie wir sie aus Youtube und Facebook kennen. Es sind spektakuläre Aufnahmen, bei denen jemand zu Schaden kommt. Sie sorgen im Film für Irritation, womit Xu Bing unsere Sehgewohnheiten infrage stellt.

Der Hauptpreis in Locarno ging aber an den Dokumentarfilmer Wang Bing für *Mrs. Fang*, seinen Film über eine sterbende an Alzheimer erkrankte Frau und ihre Familie. Es war ein mutiger Entscheid der Jury, diesen kontrovers diskutierten Film auszuzeichnen, denn Wang Bing geht damit ein Wagnis ein. Viele haben ihm unethisches Verhalten vorgeworfen. Darf man eine sterbende Frau filmen, die dem nicht mehr hat zustimmen können? Oder hat dieser doch feinfühlig Film seine Berechtigung, weil er ein immer grösser werdendes Problem unserer Gesellschaft, die schwierige Pflege von Alzheimerkranken, und den oft tabuisierten Umgang mit dem Tod thematisiert? *Till Brockmann* hat sich in Locarno mit Wang Bing über *Mrs. Fang* und über sein Schaffen unterhalten.

Es wäre einfach, die beiden Filme mit dem Daumen runter, auf Neudeutsch: einem Dislike, abzutun. Weil die Geschichte nicht aufgeht oder weil sich der Regisseur etwas Unerhörtes erlaubt. Die besondere Eigenschaft dieser Filme liegt jedoch darin, dass sie selbst Fragen zum Potenzial des Mediums Film aufwerfen. Das ist eine Qualität, die sich in der Filmbildung



Qing Ting zhi yan (Dragonfly Eyes) Regie: Xu Bing

produktiv nutzen lässt. Genau dies schlägt *Johannes Binotto* in seinem Essay vor und zeigt auf, dass Filmbildung nicht nur darin besteht, etwas *über* die Filme und ihre Produktion, Geschichte und Ästhetik zu erfahren, sondern darin, etwas *von* den Filmen selbst zu lernen. Der Essay liesse sich in diesem Sinn auch als Beitrag zur jüngsten Debatte über die angeblich mangelnde Qualität des hiesigen Filmschaffens verstehen: Vielleicht rührt dieser Eindruck davon her, dass sowohl Filmschaffende wie auch die Kritik allzu eingefahrene Vorstellungen davon haben, wie Kino zu sein habe. Statt auf Rezepte und Meisterklassen etablierter Regiegrössen zu setzen, wäre es wichtiger, den Blick zu schulen, nicht dafür wie man das Kino wieder gross machen kann, sondern dafür, wie es sich anders machen und betrachten lässt.

Johannes Binotto hat diese Ausgabe zum ersten Mal nicht nur als Autor, sondern in redaktioneller Verantwortung mitgestaltet. Mit seinen Texten hat er *Filmbulletin* seit langem geprägt und die Leserinnen und Leser zu gedanklicher Akrobatik und zum genauen Hinschauen herausgefordert. Ich freue mich sehr auf eine fruchtbare und von inspirierenden Streitgesprächen beflügelte gemeinsame Redaktionsarbeit.

Tereza Flischer

# Wahrnehmung auf Abwegen

S. 6–17 Essay  
von Johannes Binotto

## Wie der Film bildet



Les 400 coups (1959) Regie: François Truffaut

## Kritiken

S. 27

**Happy End**  
von Michael Haneke  
Tereza Fischer

S. 29

**Porto**  
von Gabe Klinger  
Philipp Stadelmaier

S. 33

**Logan Lucky**  
von Steven Soderbergh  
Johannes Binotto

S. 34

**Tiere**  
von Greg Zglinski  
Pamela Jahn

S. 37

**The Wound/Inxeba**  
von John Trengove  
Doris Senn

S. 38

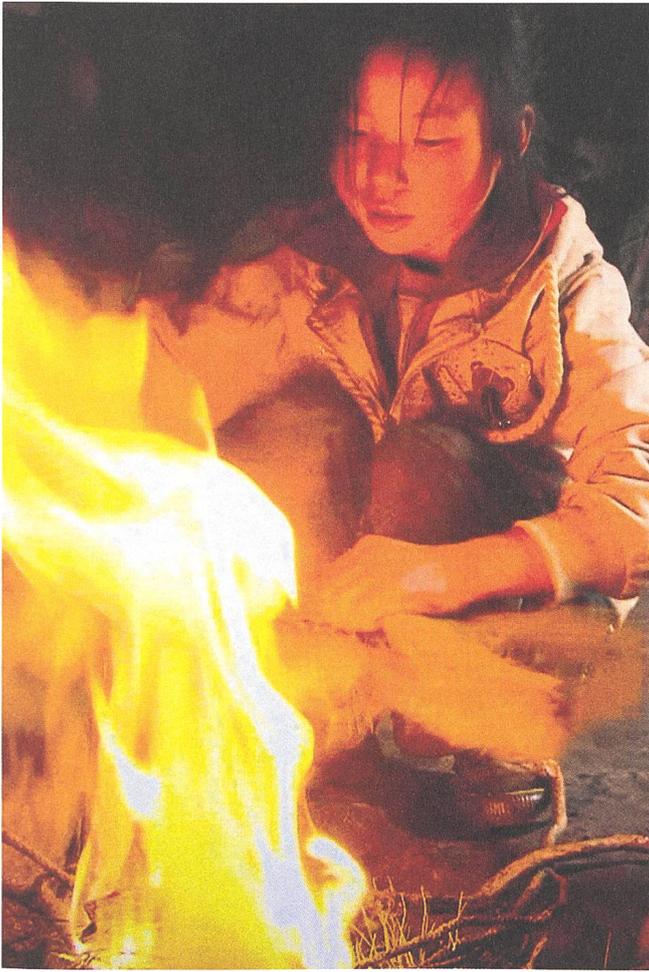
**Trading Paradise**  
von Daniel Schweizer  
Lukas Stern

S. 41

**Docteur Jack**  
von Benoît Lange  
und Pierre-Antoine Hiroz  
Dominic Schmid

S. 43

**Manifesto**  
von Julian Rosefeldt  
Doris Senn



San zimei / Drei Schwestern (2012) Regie: Wang Bing

# Wang Bing

S.50–57 Gespräch  
von Till Brockmann

## Rubriken

S.3 Editorial

### Die Kunst zu fragen

Tereza Fischer

S.19 Der Plot-Pointer

### Auf den Punkt gebracht

Simon Spiegel

S.20 Flashback

### Missing Links

Stefan Volk

S.22 Zeitzeichen

### Tierische Revolution

Philipp Stadelmaier

S.24 Fade in/out

### Über Filmpolitik, Reichtum, Zensur und gute Filme

Uwe Lützen

S.44 Animation

### Wasser, zum Leben erweckt

Oswald Iten

S.46 Festival

### Gestählte Körper, innere Krisen

Timo Posselt

S.48 Close-up

### Infinites Regress

Johannes Binotto

S.58 Kurz belichtet

### 2 DVDs, 3 Bücher

S.64 Geschichten vom Kino

### The Prince Charles Cinema, London

Kristina Köhler

# Der Humanist hinter der Kamera

# Wahrnehmung auf Abwegen

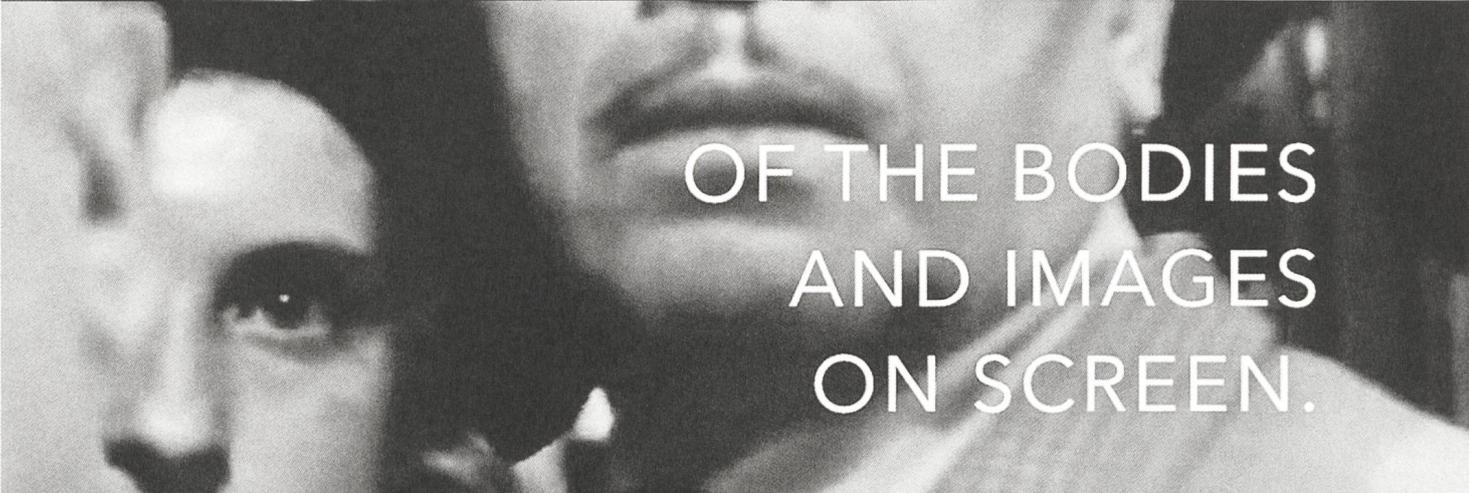
Johannes Binotto

## Wie der Film bildet

Carnal Locomotive (2015) Regie: Catherine Grant



THE MUTATIONS  
AND  
PERDURANCES,



OF THE BODIES  
AND IMAGES  
ON SCREEN.

Film ist kein Wissensstoff unter anderen, sondern eine Erfahrung. Die Zukunft der Filmbildung wird darin bestehen, den Film als das Wahrnehmungsexperiment erfahrbar zu machen, das er seit seiner Erfindung ist. Film ist ein Labor der Innovation, in dem man lernt, anders und Anderes wahrzunehmen.

Statt in die Schule geht Antoine Doinel ins Kino. Während sein Klassenzimmer mit seinen Techniken des Überwachens und Strafens eher einem Kerker gleicht, verschafft ihm die Leinwand einen freieren Blick. Der Lehrer mit seinem Rohrstock möchte das noch junge Subjekt klein und gefügig machen. Das aber bildet sich woanders: im Kinosaal. So ist es zu sehen in François Truffauts *Les 400 coups*. Natürlich spiegelt sich in dieser Überwindung eines grausamen Schulsystems durch die Möglichkeiten des Films auch der Glaube des Regisseurs selbst ans Kino als Ort einer anderen Bildung. Kino entpuppt sich als besserer Unterricht. Treffend darum auch, dass jenes lange Fernsehgespräch von 1981, in dem der Filmemacher anhand von zahlreichen Ausschnitten sein Œuvre *Revue* passieren liess, mit «La leçon de cinéma de François Truffaut» überschrieben war. Dort erklärt Truffaut denn auch, er sei ein Autodidakt wider Willen, der gerne eine fundiertere Schulbildung genossen hätte. Seine Filme indes beweisen, wie weit jene andere Bildung führen kann, die einem im Kinosaal widerfährt.

Der Film bildet. Und zwar bereits im engeren Wortsinn: Der Film macht Bilder vor und entsteht damit erst im Fortgang der Vorführung. Während eine Skulptur im Raum, ein Gemälde an der Wand oder eine Fotografie in der Hand mehr oder weniger stabile Gegenstände der Betrachtung sind, ist die Flüchtigkeit dieser Kunst für alle Zuschauer offensichtlich. Wenn der Film zu Ende ist, bleibt auf der Leinwand

bekanntlich nichts zurück. In derselben Bewegung, in der der Film sich zu sehen gibt, entzieht er sich zugleich auch – darauf beruht seine Technik.

Freilich gibt es auch beim Film Träger, von mehr oder weniger grosser Stabilität: Filmrollen, Videobänder, Silberscheiben, Festplatten. Aber eine Festplatte auszustellen, so wie man eine Skulptur ausstellt, würde gewiss nicht als Filmvorführung durchgehen, und genauso wenig wäre das Kinopublikum zufrieden, würde der Operateur, statt den Film auf Leinwand zu projizieren, bloss die Filmrollen durch die Sitzreihen reichen. Was wir meinen, wenn wir davon sprechen, einen Film zu sehen, ist nicht ein solider Gegenstand, sondern eine Performance. Oder anders gesagt: Film ist nicht. Film wird. Er *bildet* sich.

#### Abweichende Bewegungen

So zwingt uns der Film stärker als vielleicht jede andere visuelle Kunst, Bildung als Prozess zu verstehen. Denn auch jene Bildung, von der die Pädagoginnen und Pädagogen sprechen, ist nie einfach vorhanden, sondern muss andauernd entstehen. Während man zwar im Alltag durchaus davon spricht, dass jemand über Bildung verfüge, ist diese Ausdrucksweise eigentlich irreführend, weil sie so tut, als wäre Bildung eine Sache, die man ein für alle Mal besitzen könne. Genauso wenig aber wie Bildung sich in einem Arsenal an auswendig gelerntem Wissen erschöpfen darf, kann sie ein fixer Gegenstand sein, dessen man sich ein für allemal bemächtigt. Bildung hat man nicht. Man erfährt sie. So muss Bildung als Bewegung verstanden werden, die nicht auf einen Abschluss zielt, sondern sich immer weiter fortsetzt, potenziell unendlich. Und es sind gerade die immer neu entstehenden Bilder der *motion pictures*, die uns diese Bildung, die nicht aufhören mag, sondern sich immer weiter entfalten will, vorführen.

Wenn am Ende von *Les 400 coups* Antoine endlich die Flucht gelingt, rennt er vom Sportlehrer der Jugendanstalt, der eigentlich nur ein Gefängniswärter ist, einfach davon. Und die Kamera mit ihm. Statt sich einsperren zu lassen, folgt Antoine der Lektion des Kinos. Und wir rennen mit.

Die «mouvements aberrants», die abweichenden Bewegungen seien es, schreibt David Lapoujade in seinem gleichnamigen Buch, die den Philosophen Gilles Deleuze so am Kino interessiert hätten: jene Fluchtlinien, die sich nicht in das Raster der Rationalität, des Zweckmässigen und Zielgerichteten fügen, sondern die eine andere Logik etablieren, eine Logik der Überschreitung und des Abweichens. Die Flucht Antoinettes, wenn er plötzlich vom klar umgrenzten Fussballfeld der Anstalt abhaut, unterm Zaun hindurch, an der Brücke vorbei, dem Feld entlang, erweist sich als Beispiel für jene Fluchtlinie, die dem Medium Film insgesamt eigen ist: nicht stehen bleiben, immer weitergehen.

Wahrscheinlich sind es aber gerade die abweichenden Bewegungen des Films, die dessen Integration in den schulischen Unterricht bis heute so schwierig machen. Dem Medium ist ein renitenter

Bewegungsdrang eigen, der mit dem schulischen Disziplinierungssystem unweigerlich in Konflikt geraten muss. Nun gehören zwar Klassenzimmer wie jenes in *Les 400 coups* unterdessen glücklicherweise der Vergangenheit an. Ganz problemlos lässt sich der Film trotzdem nicht in Lehrpläne integrieren, weil er nicht auf zuvor klar definierte Lernziele hinauslaufen will. Denn anstelle eines messbaren Wissens, das sich besitzen liesse, ist die Lektion des Films vielmehr, sich auf einen Bildungsprozess der abweichenden Bewegung einzulassen, mit offenem Ergebnis.

### Anders sehen lernen

Tatsächlich aber zählt gerade diese abweichende Bewegung zu jenen Fähigkeiten, die zukünftige Generationen nötig haben werden: nämlich als Vermögen, anders und Anderes wahrzunehmen. Nur wer sehen kann, wie andere noch nicht gesehen haben, ist zur Innovation fähig. Aufgabe der Bildung wird sein, sich darin einzuüben, wie sich die eigene Wahrnehmung entgrenzen lässt. Und das Kino ist ein Labor dieser Entgrenzung.

Bereits 1923 betont der russische Filmpionier Dziga Vertov, dass das Potenzial der Kamera nicht darin liege, sich möglichst geschickt der menschlichen Wahrnehmung anzupassen, sondern vielmehr darin, diese radikal zu überschreiten: «Von heute an werden wir die Kamera befreien und werden sie in entgegengesetzter Richtung, weit entfernt vom Kopieren, arbeiten lassen. [...] Ich bin Kinoglaz. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann.» In *Der Mann mit der Kamera* wird Vertov deshalb die Kamera nicht auf Augenhöhe belassen, sondern durch die Luft werfen oder von einem Zug überrollen lassen. Wo das menschliche Auge versagt, fangen die Möglichkeiten des Kinos erst an. Die Bilder des Films, so macht schon Vertov klar, können sich nicht in blosser Reproduktion unserer Sinne erschöpfen, ebenso wenig wie es das Ziel von Bildung sein darf, bloss verfügbares Wissen wiederzugeben. Statt also Film nur in den Unterricht eingliedern zu wollen als ein Fach unter anderen, das es zu beherrschen gilt, dessen Geschichte man kennen und dessen kanonische Werke man gesehen haben muss, wäre vielmehr Film als jenes Wahrnehmungslabor wiederzuentdecken, das er schon seit seiner Erfindung ist; als Ort des Experiments, in dem neue Sichtweisen ausprobiert werden. Sich auf Filmbildung einzulassen, hiesse nichts Geringeres, als vom Film die eigene Wahrnehmung aus- und umbilden zu lassen und sehen zu lernen, wie man noch nie zuvor gesehen hat.

Ein Film, der dieses andere Sehen besonders eindrücklich vorführt, ist interessanterweise als Schulfilm im Rahmen des Mathematik- und Geometrieunterrichts bekannt geworden, zumindest in den USA. Der von Charles und Ray Eames für die Firma IBM realisierte Kurzfilm *Powers of Ten* soll Exponentialrechnung und die Wichtigkeit von Grössenverhältnissen veranschaulichen. Der Film beginnt mit einer Aufnahme aus der Vogelperspektive, die ein Paar beim

Picknick in einem Park zeigt. Dann bewegt sich die angebliche Kamera (tatsächlich arbeitet der grösste Teil des Films nicht mit fotografischen Aufnahmen, sondern mit Animationen) mit exponentiell wachsender Distanz von diesem Schauplatz in die Höhe, sodass sich alle zehn Sekunden der Abstand zum ursprünglichen Sujet um das Zehnfache vergrössert. So gelangt man in nur 24 Schritten vom Paar auf dem Rasen zu den äussersten Grenzen des Universums. Bei der umgekehrten Bewegung, bei der wir gleichsam in die Hand des schlafenden Mannes hineinzoomen, brauchen wir nur 16 Schritte, um von der Haut bis ins Innerste der atomaren Zellkerne vorzustossen. Die Faszination, die der Eames-Film auf Generationen von Schülern ausgeübt hat, dürfte indes kaum darin gründen, wie plausibel hier mathematische Funktionen bebildert werden, sondern vielmehr darin, mit welcher Virtuosität hier das Medium Film als eines vorgeführt wird, das ganz mühelos mit anthropomorpher Wahrnehmung zu brechen vermag. Filmbildung als Horzonterweiterung im buchstäblichen Sinn. Auf der Skala, die vom ausserirdischen Makro- bis zum subatomaren Mikrokosmos reicht, ist der Mann auf seiner Picknickdecke nur ein Zwischenzustand unter anderen. Der menschliche Massstab, sowohl was Grössenverhältnisse wie was Wahrnehmungsfähigkeit angeht, ist für den Eames-Film nur noch der Ausgangspunkt, von dem man dann mit exponentieller Geschwindigkeit in alle Richtungen abweicht.

### Wahrnehmungsexperimente

«Man hört in pädagogischen Kontexten oft die Maxime, die Schüler müssten *da abgeholt werden, wo sie stehen*. Uns scheint es vielversprechender, sie ohne Umwege dahin zu bringen, wo sie noch nicht gewesen sind», schreiben Volker Pantenburg und Stefanie Schlüter in ihren «Zehn Anmerkungen zur Filmbildung» in der Zeitschrift «Nach dem Film». Experimentalfilme wie *Powers of Ten* machen es vor. Im Unterricht wäre es darum gerade interessant, sich neben dem Erzählkino, mit dem die Schüler bereits vertraut sind, auch das anzuschauen, was gar nichts erzählt, dafür aber direkt unsere Sinne attackiert. Die von Hand in den Filmstreifen gekratzte optische Poesie von Norman McLarens *Blinkity Blank* oder der Lichtpunkt einer abgefilmten Kathodenstrahlröhre, der in Mary Ellen Butes *Abstronic* wundersame Tänze aufführt, oder die Bildstörungen, die sich ergeben, wenn man wie in Curdin Schneiders *Camkiller* das Aufnahmegerät anzündet – in solchen Experimenten präsentiert sich Film als Phänomen, das weniger verstanden als vielmehr erlebt werden will. Dass einem vom blossen Zusehen schwindlig werden kann, wie angesichts der stroboskopischen Aufnahmen in Peter Tscherkasskys *Instructions for a Light and Sound Machine*, dass Filme also gar nichts erzählen müssen, dafür aber umso mehr körperliche Erfahrung sein können, dürfte Schüler wie Lehrer verblüffen. Und hoffentlich inspiriert es dazu, selber gemeinsam optische Täuschungen und visuelle Tricks zu basteln, um die eigene Wahrnehmung herauszufordern.





Jacques Tati am Set von Playtime (1967)

Playtime (1967) Regie: Jacques Tati



Über die Geschichte des Films hat man damit ganz nebenbei auch noch etwas Wichtiges gelernt: Auch die ersten Filmpioniere nutzten den Film weniger als narratives Medium denn als pures Spektakel, als «Kino der Attraktionen», wie es beim Filmhistoriker Tom Gunning heisst. Auch die gefilmten Zaubertricks des Kinopioniers Georges Méliès geben als Story nichts her, sondern zielen auf die unmittelbare Verblüffung des Publikums. Dass wir noch heute unweigerlich lachen müssen, wenn Méliès in *Un homme de tête* seinen eigenen Kopf vervielfältigt und mit diesen Kopien zusammen ein Ständchen singt oder in *Les cartes vivantes* aus einer Spielkarte eine lebendige Herzdame steigen lässt, belegt eindrücklich, wie uns das Kino allein mit seinen Verfahren zu affizieren vermag. Das ist auch nach 120 Jahren Filmgeschichte nicht anders, wenn ein zeitgenössischer Vertreter des Attraktionskinos wie George Millers *Mad Max: Fury Road* uns allein durch den Einsatz seiner Mittel den Atem nimmt. Die Handlung ist derart rudimentär, dass sie in einen einzigen Satz passt: eine Verfolgungsjagd quer durch die Wüste, einmal hin und dann zurück. Was uns indes unwiderstehlich packt, ist der schiere Geschwindigkeitsrausch dieses Films, seine rasende Kamera und sein schreiender Sound. Zwei Stunden lang werden wir mitgerissen auf jene abweichenden Bewegungen, die das Kino auszeichnen.

### Spurenlesen

Hat man sich den Blick von den Bewegungen des Films erst einmal verdrehen lassen, wird man vielleicht auch am angeblich so vertrauten Erzählkino noch besser entdecken, was dieses so besonders macht. Filmbildung müsste betonen, nicht wie ähnlich, sondern wie eigenartig Kino im Vergleich mit anderen Medien erzählt. Statt beispielsweise Literaturadaptionen danach zu beurteilen, wie treu der Film der Vorlage folgt, müsste gerade die Abweichung als eigentliche Qualität in den Fokus gerückt werden. Ein Deutschunterricht hingegen, in dem Filme höchstens am Schluss des Semesters und als blosse Illustration jenes Klassikers vorkommen, den man gerade durchgenommen hat, wird einem kaum etwas anderes beibringen als nur wieder jenen alten Dünkel, der sich im stereotypen Vorwurf äussert: «Der Roman ist halt schon viel komplexer als der Film.» Wer von Filmen erwartet, dass sie wie Bücher funktionieren, hat von beiden Medien nichts verstanden. Filme wirklich lesen zu lernen, bedeutet hingegen, sich auf deren eigenwillige und einzigartige Schreibverfahren einzulassen und diese nicht immer schon auf das zurückführen zu wollen, was man schon von woanders her kennt.

Lernen, bei Filmen genau hinzusehen, würde einem vielmehr zeigen, was sich alles in den Bildern an Rätselhaftem versteckt und möglicherweise im Widerspruch steht zu dem, was angeblich erzählt werden soll. In ähnlicher Weise plädiert auch der Medien- und Erziehungswissenschaftler Manuel Zahn in seinem Buch «Ästhetische Filmbildung» für einen Umgang mit Filmen, der mehr einem neugierigen Spurenlesen als dem falschen Ideal eines restlosen

Ausdeutens verpflichtet ist. Gewiss, Filme wollen verstanden und die von ihnen ausgelegten Fährten sollen nachgezeichnet werden – doch nicht um sie damit gleichsam zu erledigen und abzuhaben, sondern um die Filme aufzuschliessen und um aufzuzeigen, was alles an ungeklärten Fragen nach wie vor zur Diskussion anstachelt. In seinen abweichenden Bewegungen eignet dem Film immer etwas an, das sich dem restlosen Verständnis entzieht, das uns aber umso mehr affiziert, uns packt und uns weiter dazu antreibt, unsere Wahrnehmung noch mehr zu schärfen, unsere Spurenlese noch weiter zu verlängern.

Derart unterschiedliche Werke wie die wimmelbildartigen Komödien Jacques Tatis oder die Thriller David Finchers sind zugleich auch *Lektionen in Kino*, indem sie vorführen, dass die Lust des filmischen Spurenlesens nicht in der Erreichung einer letztgültigen Botschaft liegt, sondern im Prozess des Spurenlesens selbst. Die Gags in Tatis *Les vacances de Monsieur Hulot* oder in seinem überbordenden *Playtime* werden uns nicht didaktisch erklärt, sie müssen vom Betrachter gesucht werden – ohne Aussicht auf Vollständigkeit. Jedes Wiedersehen dieser Filme hält neue Entdeckungen bereit, und wenn wir bei deren Anblick lachen, dann ist es nicht, weil wir den Film im Griff haben, sondern vielmehr umgekehrt, weil wir merken, wie er mit uns spielt. Die Lust zum Beispiel, die wir empfinden, wenn wir am Ende von *Playtime* im Autokreisel ein Karussell erkennen, besteht nicht darin, den Witz verstanden zu haben, sondern vielmehr in der überraschenden Erkenntnis, dass man die eigene Wahrnehmung so erweitern kann, bis man einen simplen Autostau als Poesie erlebt. Wie das Karussellfahren auf dem Jahrmarkt, das ja auch nirgends hin, sondern nur immer im Kreis führt, dessen Reiz also nicht in einem Ziel, sondern im Vorgang selbst liegt, lässt sich auch der Genuss, den wir bei dieser Szene empfinden, nicht auf eine *message* bringen, sondern besteht im schieren Erleben des Films als Medium: Dass sich da plötzlich etwas dreht, dass da plötzlich Farben leuchten und Musik erklingt, mithin, dass der Film etwas macht, was wir noch immer nicht ganz verstehen, das ist es, was uns so packt.

Explizit zum Filmthema macht dies auch David Finchers *Zodiac*, dessen Serienkillergeschichte eben nicht auf eine eindeutige Lösung hinausläuft. Vielmehr erweist sich die pure Lust an der Nachforschung als deren eigener Motor. So wie man Kreuzworträtsel nicht löst, weil einen die ausgeknobelten Wörter interessieren, sondern einzig um der Knobelei willen, erweist sich das Spurenlesen in *Zodiac* als unendliche Analyse, die einen gerade deswegen nie mehr loslässt. Die Lektion von *Zodiac* gilt mithin für das Medium Film an sich: Als notwendig dynamisches Phänomen ist der Film nie ganz zu erledigen, sondern bleibt offen. Film ist immer auf Abwegen.

### Gegen die Zählung des Films

Aber ist es nicht heikel, für eine Filmbildung zu plädieren, die, statt eindeutige Deutungsmuster zu vermitteln, nur noch stärker den Rätselcharakter von Filmen

betont? Die weniger Kanon und Regelwerk, sondern vor allem tappende Neugier lehren will. Sind die Schüler von heute nicht ohnehin schon derart von der Flut der auf sie einströmenden Bewegtbilder überfordert, sodass ihnen die Medienpädagogik dringend Werkzeuge geben muss, um diese Bilder eindeutig ordnen und klassifizieren zu können?

In der Tat ist nicht zu bestreiten, dass wir in massiv höherem Mass Bewegtbildmedien konsumieren als alle Generationen zuvor. Die Mobiltelefone, die wir mit uns herumtragen, sind bekanntlich allesamt auch Vorführergeräte, die es uns erlauben, pausenlos und vor allem überall Filme zu schauen. Fragwürdig aber bleibt, ob diese Allgegenwart bewegter Bilder tatsächlich auch noch Erfahrungen einer anderen Wahrnehmung bereithalten. Wie Lars Henrik Gass in seiner Streitschrift «Film und Kunst nach dem Kino» eindrücklich ausführt, bedeutet der Auszug des Films aus den Kinosälen und seine Ausbreitung auf unseren Heimgeräten zugleich auch eine Kastration seiner Andersartigkeit. Das Kino, schreibt Gass, war nicht zuletzt darum bedeutsam, weil es schon ob seiner Einrichtung zu einer fremden Wahrnehmung zwingt: Im Kino kann man als Zuschauer den Film nicht anhalten, und die Dunkelheit des Saals lässt uns kaum eine andere Wahl, als das anzuschauen, was auf die Leinwand projiziert wird. Wir sind einer Erfahrung ausgesetzt, die wir nur in geringem Mass bestimmen können, der wir uns vielmehr überlassen, in sie eintauchen, um uns, für die begrenzte Dauer eines Films, in ihr zu verlieren.

Demgegenüber hat der Filmkonsum auf meinem Tablet etwas merkwürdig Gezähmtes. Wo im Kino der Film mein ganzes Gesichtsfeld einnimmt, findet er auf dem Computerscreen bloss als ein Fenster unter anderen statt. Auch wenn ich in den Vollbildmodus wechsele, hab ich damit die Umgebung um mich herum trotzdem noch nicht ausgeschaltet. Während das Kino mich zur Fokussierung gezwungen hat, schenke ich dem Film auf meinem Display meine Aufmerksamkeit immer nur zum Teil. Die Unsitte, während man einen Film schaut, nebenher noch etwas anderes zu machen, wird von unseren Geräten nicht nur begünstigt, sondern ist eigentlich deren Standardeinstellung, etwa wenn beim Eingehen einer Mail sich eine Info-Anzeige vor das Filmfenster schiebt. Und statt dass wir den Bewegungen des Films folgen müssen, passen wir den Film unserem Willen an: Bereits ein Knopfdruck genügt, und der Film stoppt. Wo er mir zu lang zu gehen scheint, spule ich vor. Das ist praktisch und fatal zugleich. Die erleichterte Handhabung ist gerade das, was die Möglichkeiten des Films als Wahrnehmungsexperiment zu unterhöhlen droht. Gass schreibt: «Der Film wird zum Game. Game ist die Konsequenz des bewegten Bildes nach Kino und Fernsehen: ein narzisstisches, weil manipulierbares Bild (das gleichwohl manipulativ sein kann).»

Mit diesen Möglichkeiten, den Film unter Kontrolle zu bringen, scheint nicht zuletzt auch unsere Geduld zu schwinden. Je länger wir bei einem Film ausharren sollten, umso mehr juckt es uns in den Fingern, weiterzuklicken. Unsere Aufmerksamkeitsspanne

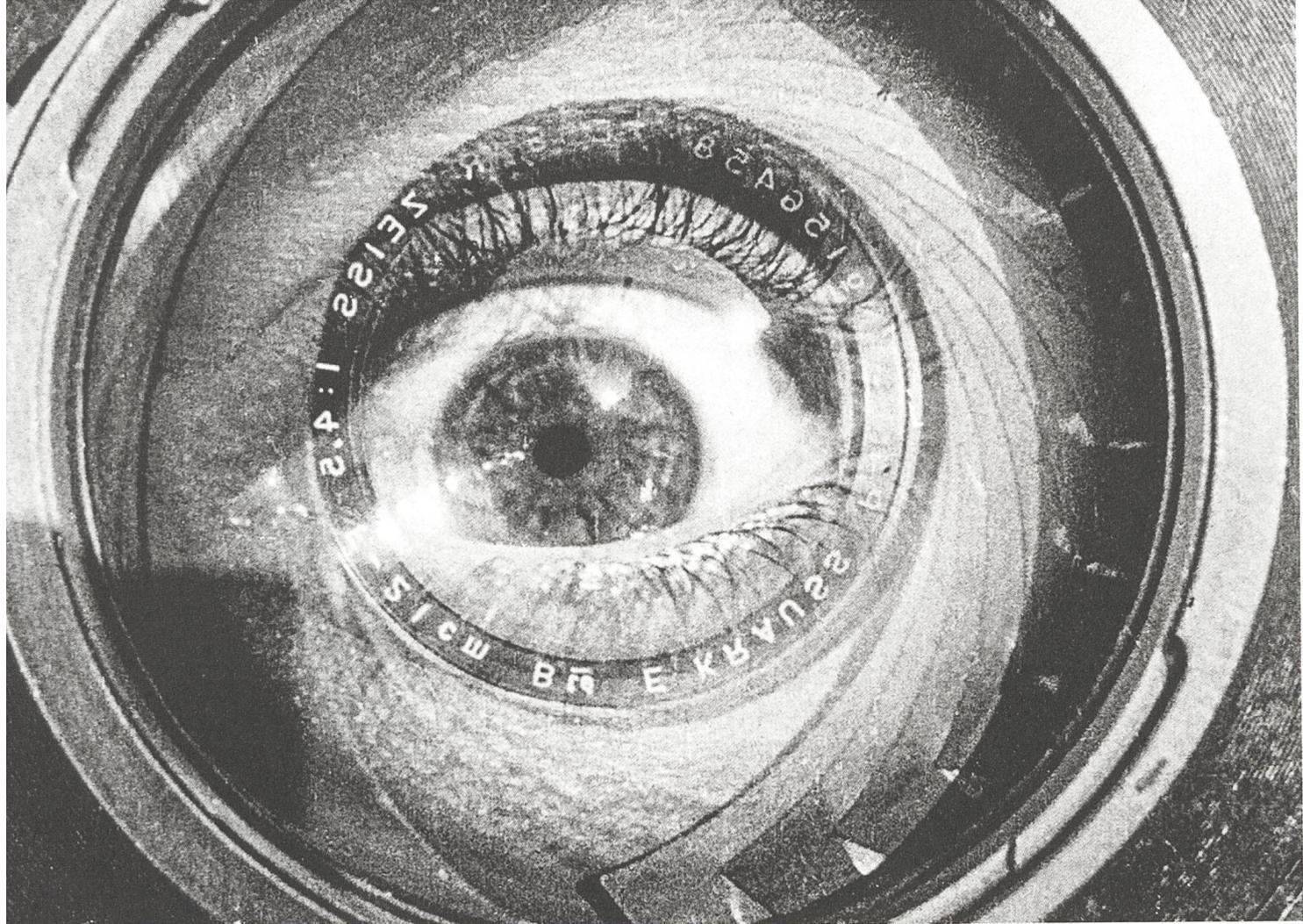
reicht nur noch einen Clip lang, was sich in unseren Sehgewohnheiten niederschlägt. In den Statistiken von Youtube wird ein Film bereits als «gesehen» verbucht, wenn man nur zehn Sekunden daran hängen geblieben ist. Bei Facebook ist der Leitwert gerade mal drei Sekunden. Um das Eintauchen in eine andere Wahrnehmung, das machen diese Zahlen unmissverständlich klar, kann es hier kaum gehen. Ganz im Gegenteil soll gerade alles vermieden werden, was den geradlinigen Konsum ins Stocken und auf Abwege bringen könnte. Die digitalen Interfaces werden so gestaltet, dass man möglichst glatt von einem Clip zum nächsten scrollen kann. Die Timeline droht, alle Differenzen einzuebnen.

#### Für eine andere Zeitlichkeit

Darum wäre zu überlegen, ob unser Problem mit der aktuellen Bilderflut vielleicht gar nicht daran liegt, dass wir mit so vielen verschiedenen Erfahrungen konfrontiert sind, sondern vielmehr daran, dass alles so gleichförmig anmutet. Statt durch widersprüchliche Eindrücke hysterisiert zu werden, leiden wir vielleicht eher an einer Erschöpfungsdepression, weil auf unseren kleinen Displays alles so schrecklich gleich aussieht.

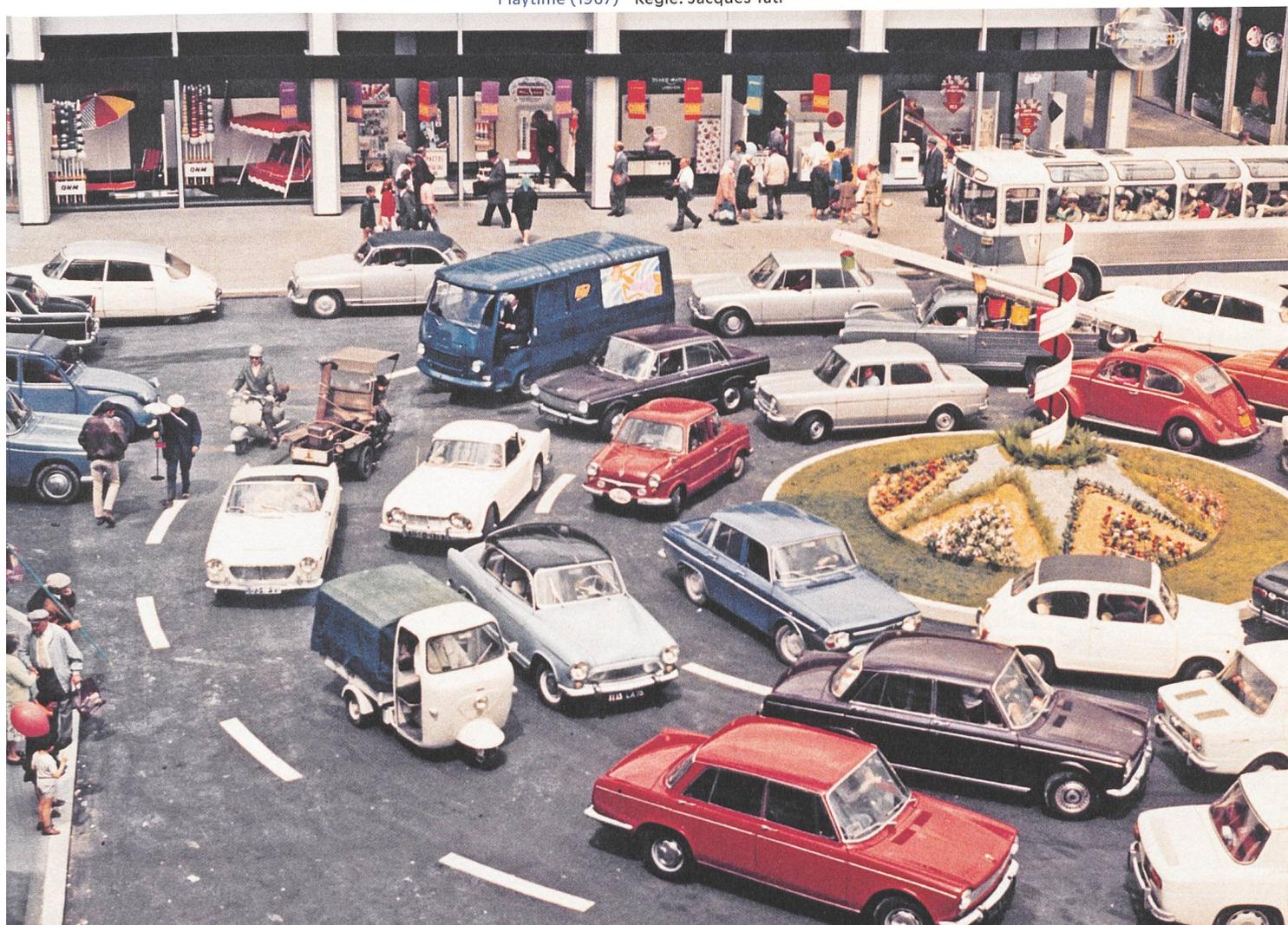
Unsere Angewohnheit, möglichst rasch von Clip zu Clip zu eilen, ohne uns lange aufhalten zu lassen, hat paradoxerweise keine überraschenden Abweichungen, sondern nur Monotonie zur Folge. Die abweichenden Bewegungen eines Films wahrzunehmen, setzt hingegen voraus, dass man sich überhaupt die Zeit nimmt, sich auf diese Bewegungen einzulassen. Was uns heute an Filmen überhaupt als das Abweichendste und Provozierendste vorkommt, ist wohl genau, dass sie über eine andere, gedehntere Zeitlichkeit verfügen. Dass man nicht nur sekunden-, sondern minuten-, ja stundenlang verbleiben kann auf einem Gesicht wie in Sergio Leones *C'era una volta il West*, auf einem Zimmer wie in Sidney Lumets *12 Angry Men*, auf einem Hinterhof wie in Alfred Hitchcocks *Rear Window* oder auf einer Stadtlandschaft wie in Thomas Imbachs *Day is Done* ist heute noch unerhörter als zum Zeitpunkt ihrer jeweiligen Premiere.

Filmbildung hiesse demnach nicht zuletzt, den Filmen wieder zu erlauben, dass sie sich ihre Zeit nehmen. Diesbezüglich war das Dispositiv des Kinos eine Konzentrationshilfe. Wenn diese fehlt, wird man sich Alternativen überlegen müssen, wie man es schafft, die Geräte um einen herum auszuschalten und sich selbst ganz auf den Film einzustellen. Für die Pädagogen hiesse es, sich mit ihrer Klasse nicht nur an einen Film heranzutrauen, sondern auch bei diesem zu bleiben und sich die Zeit zu nehmen, ihn mehrmals anzuschauen – nicht um etwas einzupauken, sondern um Vielfältigkeit zu zeigen. Denn gerade die Wiederholung, schreibt Roland Barthes, bringt Pluralität hervor: «Eine wiederholte Lektüre – eine Operation, die den kommerziellen und ideologischen Gewohnheiten unserer Gesellschaft zuwiderläuft, die es gerade nahelegen, die Geschichte «wegzuwerfen», sobald sie konsumiert worden ist – sie allein bewahrt



Der Mann mit der Kamera (1929) Regie: Dziga Vertov

Playtime (1967) Regie: Jacques Tati





Nuovo Cinema Paradiso (1988) Regie: Giuseppe Tornatore

Day is Done (2011) Regie: Thomas Imbach



den Text vor der Wiederholung (wer es vernachlässigt, wiederholt zu lesen, ergibt sich dem Zwang, überall die gleiche Geschichte zu lesen), vervielfältigt ihn in seiner Verschiedenheit und in seinem Pluralen.» Wer immer nur weiterzappt, -wischt oder -klickt, sieht überall dasselbe. Wer das Gleiche mehrmals sieht, erkennt laufend Anderes.

### Zukunft der Filmbildung

Während sich unsere Schulen aufgrund ihrer eng getakteten Lehrpläne kaum Zeit für die Betrachtung von Filmen und schon gar nicht für ein wiederholtes Sehen zu nehmen trauen, sind aktuelle Beispiele, wie ein solcher Unterricht aussehen könnte, anderswo zu finden. Videoessays etwa auf Onlineplattformen wie *vimeo* führen vor, dass die neuen Möglichkeiten des Internets, die einerseits zu der oben beschriebenen Homogenisierung von Wahrnehmung führen können, sich im Gegenteil auch nutzen lassen, um Filmen ihre Andersartigkeit wieder zurückzugeben. So wie einst Jean-Luc Godard mit seinen *Histoire(s) du cinéma* oder Harun Farocki mit Filmen wie *Der Ausdruck der Hände* das Medium Video genutzt haben, um über die Verfremdung vom analogen Kino- zum elektronischen Fernsehbild zu zeigen, was im Film immer schon fremdartig war, widersetzen sich auch Videoessays von Kritikern wie Kevin B. Lee oder Filmwissenschaftlerinnen wie Catherine Grant dem eiligen, glatten Konsum. Lees brillante Analyse vom Verwertungssystem des zeitgenössischen Blockbuster-Kinos in *Transformers. The Premake* oder Grants Befragungen des Filmbilds in sensiblen Essays wie *Un/Contained* oder *Carnal Locomotive* haken sich gerade an dem fest, was an Filmen noch immer nicht verstanden ist.

Und dies ist natürlich auch die Rolle, die der Filmkritik zukommt. Gerade weil das Dispositiv des Kinos im Verschwinden begriffen ist, wird es umso wichtiger, an andern Orten jenen Raum zu schaffen, wo sich das Wahrnehmungsexperiment des Films entfalten kann, wie auch Tereza Fischer in ihrem Essay in der letzten Ausgabe von *Filmbulletin* ausgeführt hat: «Denn es genügt nicht, nur viele Filme zu sehen. Zur Auseinandersetzung mit Film gehört das Lesen unmittelbar dazu.» Das Lesen über Film wird nach dem Ende des Kinos nicht obsolet, sondern sogar noch wichtiger. Auch eine Zeitschrift wie die unsere versteht sich als essenzieller Beitrag zur Filmbildung, indem sie sich mit ihren Texten die Zeit nimmt, um den abweichenden Bewegungen des Films nachzugehen. Hingegen mitzumachen bei der Anpassung des Films an unsere Konsumgewohnheiten, indem man ihn zum schnellen Häppchen reduziert, das sich mittels Kritik in Tweet-Länge und schnell überschaubarer Sternchenvergabe verdauen lässt – solche Anbieterung ist nicht nur überflüssig, sondern wird vor allem das Interesse an dieser Kunstform nicht erhalten können. Wenn der Film nur noch vertraute Wahrnehmung konsolidiert, braucht es ihn tatsächlich nicht. Denn dann wäre das Medium selbst zu jenem Kerker geworden, aus dem Antoine Doinel in *Les 400 coups* ausgebrochen ist.

### Lernen, was man noch nicht weiss

Worauf Filmbildung stattdessen hinarbeiten müsste, wäre jene Pädagogik der gemeinsamen Erforschung, wie sie Jacques Rancière in seinen Büchern «Der unwissende Lehrmeister» und «Der emanzipierte Zuschauer» skizziert hat. Statt eines Bildungssystems, das dem Lehrer die Position des Wissenden und dem Schüler die Position des Unwissenden zuweist, entwickelt Rancière die Idee eines Lernens als Prozess im Verbund. Der «unwissende Lehrmeister», wie in Rancière nennt, ist nicht etwa einer, der nichts weiss, sondern vielmehr einer, der versucht, mit seinen Schülern dem nachzuspüren, was man noch nicht weiss: «Er lehrt seine Schüler nicht sein Wissen, er trägt ihnen auf, sich ins Dickicht der Dinge und Zeichen vorzuwagen, zu sagen, was sie gesehen haben, und was sie über das denken, was sie gesehen haben, es zu überprüfen und überprüfen zu lassen.» Statt eines Lernprogramms auf vorgespurtem Weg wäre dies eine Bildung in abweichenden, aber und gerade dadurch weiterführenden Bewegungen. Eine Bildung des Films.

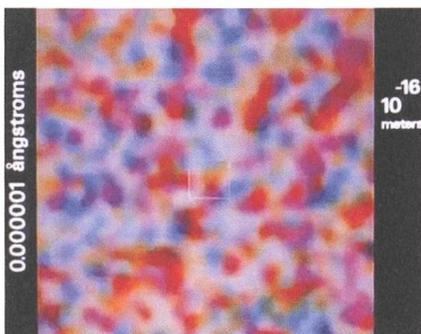
#### → Literatur

- Nach dem Film, Nr. 13: Filmvermittlung,  
[www.nachdemfilm.de/content/no-13-filmvermittlung](http://www.nachdemfilm.de/content/no-13-filmvermittlung)  
 Bettina Henzler, Winfried Pauleit u. a. (Hg.):  
 Vom Kino lernen, Berlin, Bertz+Fischer 2010  
 Lars Henrik Gass: Film und Kunst nach dem Kino.  
 Köln, StrzeleckiBooks 2017  
 Catherine Grant: [www.filmanalytical.blogspot.ch](http://www.filmanalytical.blogspot.ch)  
 David Lapoujade: Deleuze, les mouvements aberrants.  
 Paris, Éditions de minuit 2014  
 Jacques Rancière: Der unwissende Lehrmeister.  
 Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation.  
 Wien, Passagen 2007  
 Manuel Zahn: Ästhetische Filmbildung.  
 Bielefeld, transcript 2012

# Filmbildung in der Schweiz

Eine ausführliche Linkliste  
finden Sie auf unserer Website  
[filmbulletin.ch](http://filmbulletin.ch)

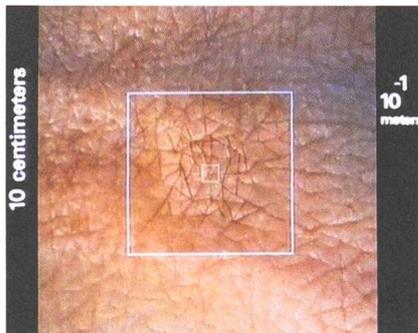
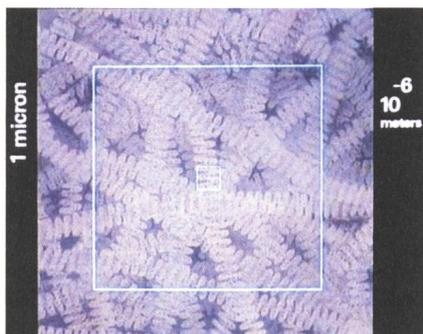
## Kurze Übersicht



Die Filmbildungslandschaft ist vielfältig und entwickelt sich laufend weiter. Das Angebot reicht von Filmkursen für Kinder und Jugendliche über Filmgespräche bis zu Jugendfilmfestivals. Anbieter sind spezialisierte Vereine und Einzelpersonen sowie Kinos, Festivals und Bildungsinstitutionen. Eine kurze Übersicht ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

## cineducation.ch

Verein zur Förderung der Filmbildung [cineducation.ch](http://cineducation.ch) vereint Institutionen, die den Film als eigenständiges Medium und als grundlegenden audiovisuellen Bestandteil neuerer Technologien betrachten und eine systematische Filmbildung für Kinder, Jugendliche und Erwachsene etablieren wollen. Auf der Website des Vereins sind Informationen und Links zu den verschiedenen Angeboten zusammengeführt.



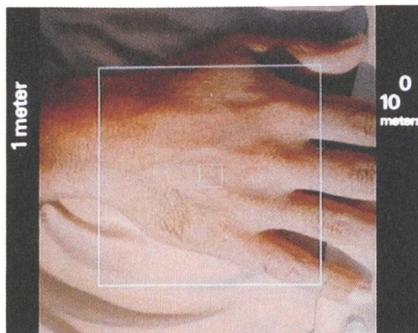
Filme drehen  
mit Jugendlichen  
und Kindern

## Cine-Retina

[www.cineretina.org](http://www.cineretina.org)  
Die Westschweizer Organisation bietet Ateliers an, in denen man beispielsweise lernen kann, wie ein Stummfilm entwickelt wird oder wie man seinen eigenen Animationsfilm dreht.

## Cinevna

[www.cinevna.ch](http://www.cinevna.ch)  
Im Filmatelier im Unterengadin, ausgestattet mit modernsten Kameras und Schnittplätzen, können Jugendliche zwischen 9 und 19 Jahren ihr Talent als Cineasten entdecken.



## ClipClub- Impulswerkstatt

[www.clipclub.ch](http://www.clipclub.ch)  
Das Non-Profit-Unternehmen mit Sitz in Bern unterstützt Kinder und Jugendliche bei der Produktion von Online-Videos.

## crossfade productions

[www.crossfade.tv](http://www.crossfade.tv)  
Sei es, dass man die Tricks lernen will, mit denen Actionfilme gemacht werden oder wie es bei einem Film-Casting zu und her geht: Das Angebot für Jugendliche und Kinder im Alter zwischen 6 und 16 Jahren reicht von Ferien- und Freizeitkursen innerhalb

regionaler Programme über Workshops in Schulklassen bis hin zu mehrmonatigen Kursen.

## Filmkids

[www.filmkids.ch](http://www.filmkids.ch)  
Unter Anleitung von ausschliesslich professionellen Filmemachern und Schauspielern entwickeln und realisieren Kinder und Jugendliche zwischen 10 und 18 Jahren in Kursen, Lagern und Workshops eigene Filmprojekte.



## Swizz Production

[www.swizzproduction.ch](http://www.swizzproduction.ch)  
Der Verein mit Sitz im Thurgau hilft, Multimediaprojekte im Film- und Fernsehbereich, egal ob von jung oder von alt, Profi oder Amateur, zu planen, zu organisieren und durchzuführen.

Daneben bieten verschiedene Filmschaffende und Produktionsfirmen Filmworkshops für Kinder und Jugendliche an.



Unterrichtsmaterialien  
für Schulen

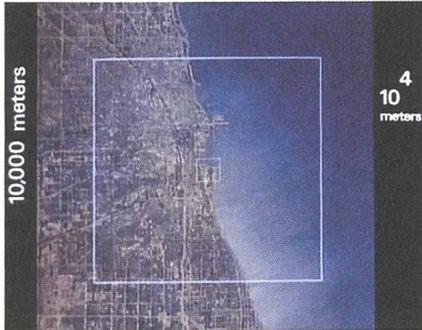
## Kinokultur in der Schule

[www.kinokultur.ch](http://www.kinokultur.ch)  
Die Deutschschweizer Organisation empfiehlt aktuelle Kinofilme, die sich für einen Einsatz im Unterricht lohnen. Zum Angebot gehören kostenlose Unterrichtsmaterialien, Organisation von Schulvorstellungen, Begegnungen mit Filmschaffenden sowie Weiterbildungen im Filmbereich.

## www.e-media.ch

Die Plattform fasst Angebote zur Medienbildung in der Westschweiz und im Tessin zusammen.

Film- und Medienbildung ist zudem Thema von Forschung und Lehre an mehreren Pädagogischen Hochschulen. Mehrere Kantone fördern im Rahmen von speziellen Programmen die Kulturvermittlung an Schulen.



Einführungen, Vorträge,  
Diskussionen zum  
Verständnis der Filmsprache

## Die Zauberlaterne

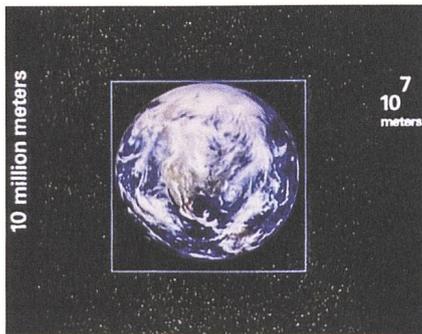
[www.zauberlaterne.ch](http://www.zauberlaterne.ch)

Der Filmklub für 6- bis 12-Jährige führt Filme jeweils mit einer spielerisch pädagogischen Einführung vor.

## Der Filmleser

[www.filmleser.com](http://www.filmleser.com)

Der Filmpublizist Thomas Binotto führt in seinen Vorträgen und Workshops vor, wie Filme sich lesen lassen. Angebote für Schulklassen ebenso wie für Lehrpersonen und interessierte Erwachsene.



## Film Forum & Communication

[www.fifoco.ch](http://www.fifoco.ch)

Die Ethnologin und Filmwissenschaftlerin Julia Breddermann bietet Kinderfilm-Workshops und weitere Veranstaltungen zur Filmvermittlung an.

Programm- und Arthouse-Kinos bieten regelmässig Einführungen zu Filmvorführungen an und programmieren spezielle Filmvorstellungen für Kinder. Auch Filmclubs organisieren regelmässig Diskussionen und Einführungen zu Filmen.

Kurse zur Einführung in die Ästhetik und Geschichte des Films werden zudem gelegentlich an Volkshochschulen und Schulen für Gestaltung angeboten.



Festivals und  
Filmtournées

## Castellinaria

Festival internazionale del cinema giovane, Bellinzona  
[www.castellinaria.ch](http://www.castellinaria.ch)

Das Tessiner Festival hat sich zur Aufgabe gemacht, einem jungen Publikum qualitativ anspruchsvolles Filmschaffen näherzubringen.

## FIFF

Festival International de Films de Fribourg  
[www.fiff.ch](http://www.fiff.ch)

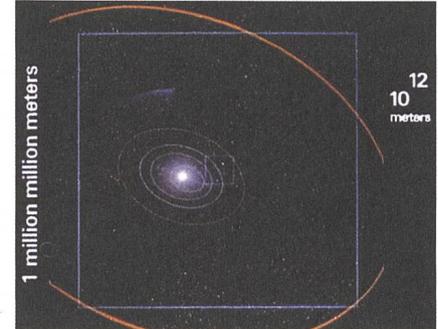
Die Filmvermittlung bildet einen wichtigen Akzent im Programm des Festivals. Angeboten werden u. a.: Schulvorstellungen im Rahmen des Programms Planète Cinema, Angebote für Senioren, Vorstellungen für Gehörlose und Schwerhörige.



## Schweizer Jugendfilmtage

[www.jugendfilmtage.ch](http://www.jugendfilmtage.ch)

Das Festival bietet seit über 40 Jahren dem Filmschaffen von Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen eine Plattform. Das Programm umfasst neben Vorstellungen auch Workshops.



## Schweizer Jungfilmfestival Luzern

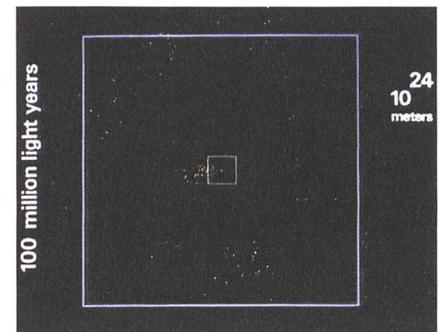
[www.upcoming-filmmakers.ch](http://www.upcoming-filmmakers.ch)

Am Festival werden Kurzfilme von Filmschaffenden unter 30 Jahren gezeigt, zudem gibt es einen Klassenfilmwettbewerb.

## Roadmovie – Das mobile Kino

[www.roadmovie.ch](http://www.roadmovie.ch)

Roadmovie reist als Tournée in alle Sprachregionen der Schweiz, um kleinen Gemeinden ohne eigenes Kino einen Kinotag zu bieten. Zum Angebot gehören Schulvorstellungen und Abendvorstellungen für die breite Bevölkerung.





# Pronto! Das Telefon im Film.

kinocameo.ch

# CAMEO



208 S. | Pb. | zahlr. Abb. | € 19,90  
ISBN 978-3-89472-850-2

Dieses Buch – es ist das erste über Josef Hader als filmische Größe – unternimmt gemeinsam mit dem Kabarettisten / Schauspieler / Drehbuchautor / Regisseur eine Reise von den Anfängen bis zu den aktuellen Höhepunkten in seinem Schaffen. Ein ausführliches Gespräch mit Josef Hader und mehrere Textbeiträge (u.a. von Doris Knecht) geben Einblick in die Vielschichtigkeit seiner Kunst.

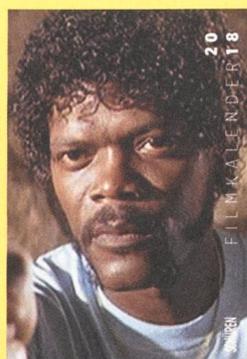
## Kino lesen!



544 S. | Pb. | zahlr. Abb. | € 24,90  
ISBN 978-3-89472-950-9

Das einzige Filmlexikon in Printform bietet einen umfassenden Überblick über das vergangene Filmjahr und hilft mit durchdachter Auswahl und klaren Bewertungen.

«Sie halten inne, sammeln einmal im Jahr die wichtigen Dinge, zeigen Entwicklungen auf, man kann [...] Dinge auf eine Art entdecken, die so im Netz nicht funktioniert.» *Kriminalakte*



208 S. | Pb. | zahlr. Abb. | € 9,90  
ISBN 978-3-89472-949-3

Was haben Samuel L. Jackson, Stanley Kubrick, John Carpenter, Tim Burton und Zoë Bell gemeinsam? Genau, sie werden als Geburtstagskinder in der aktuellen Ausgabe des Filmkalenders gewürdigt. Des weiteren erinnern kurzweilige Texte an besondere Filmereignisse aus dem Jubiläumsjahr '8'.

Ein guter Begleiter durchs Jahr für alle, die Filme lieben.



252 S. | geb. | viele farb. Abb. | € 24,90  
ISBN 978-3-89472-617-1

Der aktuelle Erfolg von *LA LA LAND* zeigt, dass Tanzszenen im Film immer noch und immer wieder funktionieren, seit dem erotischen Tanz der Stummfilmdiva Asta Nielsen über John Travolta in *SATURDAY NIGHT FEVER* bis zu *BILLY ELLIOT – I WILL DANCE*. Dabei können sie ganz unterschiedlich sein, zwischen Hochkultur und Kitsch, zwischen lässigem Vergnügen und der Dokumentation harter Arbeit. Alle Themenbereiche dieses reichhaltig bebilderten Buchs greifen unterschiedlichstes Filmmaterial aus Europa und den USA auf. **Begleitet die Ausstellung im Filmmuseum Potsdam**

**SCHÜREN**

www.schueren-verlag.de

## Der Plot-Pointer

Alle Geschichten haben einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss. Aber auf dem Weg vom einen zum nächsten gibt es Stolpersteine.

## Auf den Punkt gebracht

Dass es ihn gibt, steht für die meisten Filmemacher ausser Frage. Was er genau markiert und wo er anzusiedeln ist – darüber herrscht aber keine Einigkeit. Die Rede ist vom sogenannten Plot Point. Jenem ominösen Ding, das in keinem Film fehlen darf und das auch dieser Kolumne ihren Namen gegeben hat.

Die Grundidee ist ganz einfach und lässt sich bis zu Aristoteles zurückverfolgen. Der griechische Philosoph formuliert in seiner «Poetik», dass sich ein gelungenes Schauspiel aus einem Anfang, einer Mitte und einem Ende zusammensetzt, wobei die drei Teile nicht nur die Position im Ablauf bezeichnen, sondern vor allem deren dramaturgische Funktion. Der Anfang ist die Exposition; hier werden Setting und Protagonist eingeführt sowie das Problem, das dieser zu «lösen» hat. Im Mittelteil geht es dann richtig zur Sache. Hindernisse treten auf, es kommt zu Verzögerungen, Nebenhandlungen werden entwickelt. Das Ende bringt schliesslich Höhepunkt und Auflösung, wobei bereits Aristoteles betont, dass diese zwingend aus dem Vorangegangenen hervorgehen müssen.

Diese Dreiteilung erwies sich als äusserst folgenreich. Für die französische *tragédie classique* des 17. Jahrhunderts galt sie als unverrückbares Gesetz, und auch das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts orientierte sich an der antiken Vorgabe. Nicht anders im Gegenwartskino. In Hollywood denkt man noch heute mit Vorliebe in drei Akten, und praktisch kein Drehbuchratgeber versäumt es, Aristoteles zumindest *en passant* die Reverenz zu erweisen.

Besonders einflussreich war dies bezüglich der Drehbuchguru Syd Field, der in seinem Ende der siebziger Jahre erstmals erschienenen Handbuch «Screenplay» das Konzept des Plot Points bekannt machte. Gemäss Field weist jeder Film zwei Plot Points auf, wobei diese nicht den Übergang zwischen den Akten, sondern einen unerwarteten Wendepunkt bezeichnen, der der Handlung eine neue Richtung gibt. Etwa wenn Louise in *Thelma & Louise* den Mann erschiess, der ihre Freundin vergewaltigen will, oder wenn Richard Dreyfuss in *Close Encounters of the Third Kind* erstmals ein UFO sieht. In beiden Fällen sind Figuren und Milieu etabliert, erst mit dem Plot Point tritt ein Ereignis ein, das die eigentliche Story in Gang setzt. Der zweite Plot Point funktioniert dann spiegelbildlich. Er tritt meistens dann auf, wenn der Protagonist bei seiner Mission vermeintlich gescheitert ist. Die Hindernisse scheinen unüberwindbar, doch eine zündende Idee oder ein beherzter Entscheid kehren alles um und ermöglichen den Abschluss der Geschichte.

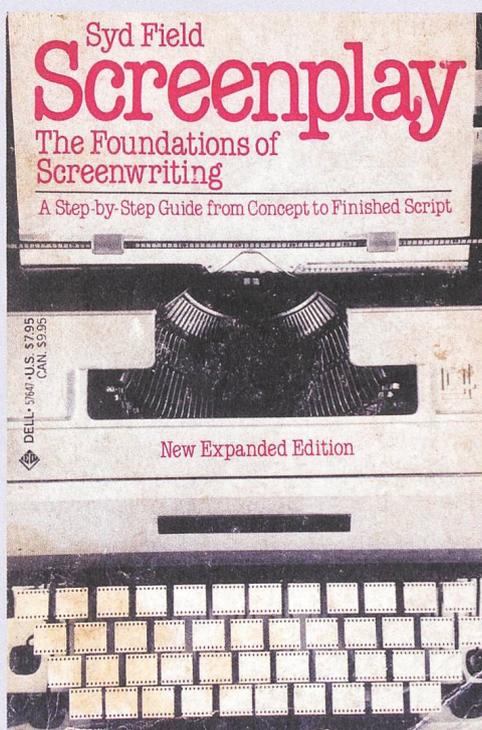
Obwohl kaum jemand, der sich zum Thema Filmdramaturgie äussert, sich nicht auf Aristoteles bezieht, wird oft übersehen, dass dieser weitaus weniger dogmatisch verfährt als viele seiner Nachfolger. Der Philosoph gibt sich weniger als Lehrmeister, der sagt, wie es sein muss, sondern als Mischung aus Kritiker und Literaturwissenschaftler, der anhand konkreter Beispiele vorführt, wie gute Stücke gebaut sind. Sein Anliegen ist weniger normativ als beschreibend.

Ganz anders dagegen Field. Für ihn steht fest, dass gute Filme seinem Muster folgen, wobei der Begriff «Muster» hier durchaus im Sinne eines Bauplans oder einer Gebrauchsanweisung zu verstehen ist. Field schreckt nicht davor zurück, genaue Angaben zu machen, wie lang die einzelnen Akte sein dürfen und wo der Plot Point zu erfolgen hat. So muss bei einem Film von 120 Minuten Länge der erste Plot Point zwischen Minute 25 und 27 stehen.

Für diesen unflexiblen Ansatz wurde Field oft kritisiert. Dass sich avantgardistische Filme wie jene Jean-Luc Godards oder Michelangelo Antonionis mit seinem Modell nicht fassen lassen, versteht sich fast von selbst. Gravierender ist aber, dass Field weitaus weniger präzise ist, als er vorgibt. So kommt er zwar immer wieder auf seine beiden Plot Points zurück, spricht aber zugleich auch von einem Midpoint in der Mitte des Films. Dieser ist irgendwie auch ein Plot Point, aber irgendwie auch nicht. Zudem ist unklar, wie Aktwechsel und Plot Point zusammenhängen, denn diese fallen nicht zusammen. Was den Übergang zwischen den Akten tatsächlich markiert, bleibt offen.

Bei aller berechtigten Kritik an Fields «Schreiben nach Zahlen» muss man diesem aber auch zugutehalten, dass die Menge der Filme, die komplett von seinem Modell abweichen, eher überschaubar ist. Und die meisten Menschen dürften Mühe haben, sich eine Geschichte auszudenken, die ganz ohne Exposition, Komplikation und Auflösung auskommt. Diese Struktur ist kulturell derart fest verankert, dass sie als eigentliche Essenz des Erzählens erscheint. Wobei sich freilich kaum sagen lässt, was zuerst war – das Huhn oder das Ei? Mit anderen Worten: Hat Aristoteles lediglich eine universelle Form beschrieben, oder war sein Modell während so langer Zeit dominant, dass wir uns andere Varianten gar nicht mehr vorstellen können? Wäre die Filmgeschichte ohne die «Poetik» anders verlaufen? Wir wissen es nicht. Geschichtliche Wendepunkte folgen keiner Regel.

Simon Spiegel





## Flashback

Mit *Phase IV* übersetzte der Designer Saul Bass ins Genre des Insektenhorror, was ihn auch in seinem restlichen Werk beschäftigte: die Grundlagen von Kommunikation und Kreativität, makro- und mikroskopisch.

## Missing Links

Sogar einen Oscar hat Saul Bass gewonnen: 1969 mit dem Kurzfilm *Why Man Creates*, einer aberwitzigen Collage aus Animationsschnipseln, Sketches,

Interviews und Archivbildern, von der man annehmen könnte, Bass habe sie im Stil der britischen Komikergruppe Monty Python inszeniert, hätte diese sich nicht erst gegründet, nachdem der Film bereits im Kino gelaufen war. Bis heute berühmt ist der 1920 in New York geborene und 1996 in Los Angeles verstorbene Grafikdesigner und Filmemacher aber vor allem für die von ihm entwickelten Firmenlogos, Filmplakate und Titelsequenzen.

In mehr als vierzig Jahren gestaltete Bass – oft gemeinsam mit Ehefrau Elaine – die Vorspanne Dutzender Hollywoodklassiker. Wer sich Filme wie *The Seven Year Itch*, *The Man with the Golden Arm*, *Vertigo*, *Psycho*, *The Big Country*, *Spartacus* oder *Casino* anschaut, sieht ganz am Anfang, wenn der Filmtitel und die Credits eingeblendet werden, keinen Wilder, Preminger, Hitchcock, Wyler, Kubrick oder Scorsese, sondern einen Bass.



Dennoch – oder vielleicht gerade deshalb – hat der Sohn russisch-jüdischer Immigranten beim einzigen Spielfilm, bei dem er je Regie führte, auf einen Vorspann verzichtet. Erst ganz zum Schluss wird vor dem Hintergrund einer aufgehenden Sonne der Titel eingeblendet: *Phase IV*. Die als römische Ziffer geschriebene Vier ergibt sich allein aus der grafischen Anordnung von drei fast identischen Balken und repräsentiert im Science-Fiction-Plot des Films und zugleich den Aufbruch in ein neues Zeitalter. Diese Liaison zwischen minimalistischer Ausdrucksform und hochkomplexen Vorgängen bildet in gewisser Weise die Quintessenz von Saul Bass' Schaffen.

Von Filmkritikern wird *Phase IV* bis heute oftmals als B-Movie abgetan. In der Tat wirkt die Story von Drehbuchautor Mayo Simon (*I Could Go on Singing*, *Futureworld*) nicht sonderlich ausgefeilt: Aufgrund einer nicht näher erläuterten kosmischen Anomalie mutieren Ameisenstämme in der Wüste Arizonas zu hochintelligenten Gemeinschaften. Beim Versuch, die Insekten in einer eigens dafür eingerichteten Forschungsstation zu studieren, stossen der Biologe Ernest Hubbs und der Kryptologe James Lesko schnell an ihre Grenzen. Die Ameisen adaptieren sich an das versprühte Gift, töten die Bewohner einer nahe gelegenen Farm und lassen nur die junge, hübsche Kendra in die Station entkommen, die sie anschliessend unerbittlich belagern. Mehr und mehr verkehren sich die Machtverhältnisse, und die Forscher finden sich selbst in die Rolle der Versuchstiere gedrängt. Am Ende überleben nur Kendra und James – von den Ameisen in willfährige Werkzeuge verwandelt.

1974, als *Phase IV* in den US-Kinos anlief, hatten dort mit *Frogs* (1972) schon die Frösche den Aufstand gegen eine umweltzerstörerische Menschheit geprobt. Die Schlachten um den *Planet der Affen* (1968–1973) waren auf der Leinwand vorerst geschlagen, gingen dafür jedoch im Fernsehen in Serie. Alan Dean Foster schrieb an seinen «denkenden Wäldern». Zivilisationskritische Öko-Sci-Fi-Thriller und Horrorsschocker hatten Konjunktur. *Phase IV* liesse sich problemlos diesem Genre zuschreiben. Man käme dann freilich nicht umhin, all das, was Bass anders macht, als falsch zu bemängeln. Und das ist eine Menge. Anstatt den Spannungsaufbau anzukurbeln, verschleppt er ihn mit langen Sequenzen, in denen Ameisen durch eine bizarre Architektur aus glattpolierten unterirdischen Gängen

krabbeln oder aus megalithenförmigen Türmen äugen, die einem Dalí-Gemälde entsprungen sein könnten – oder Stanley Kubricks 2001: A Space Odyssey.

Es gibt einige Parallelen zwischen Bass' erstem und letztem Spielfilm und Kubricks Meisterwerk. Beide eröffnen mit einem Blick ins All. Auch bei Bass dauert es lange, geschlagene sieben Minuten, bis das erste Mal Menschen ins Bild rücken. Davor sind fast ausschliesslich Ameisen zu sehen, die von Kameramann Ken Middleham (*The Hellstrom Chronicle*) in faszinierenden Grossaufnahmen mit gruselig schönen Zeitlupen- und Zeitraffereffekten inszeniert wurden. Trotzdem ist es eher ernüchternd, *Phase IV* als «den 2001 des Ameisenhorror» zu betrachten, wie es US-Schriftsteller Jim Knipfel einmal vorschlug. Als Genrefilm lahmt *Phase IV*, und um mit 2001 mithalten zu können, fehlt es der Low-Budget-Produktion an filmischen Mitteln und am epischen Atem. Während Kubrick seinen Blick in die Weiten des unerforschten Weltraums richtet, fokussiert Bass auf das Reagenzglas. Nicht Panoramen, sondern Detailaufnahmen dominieren die Ästhetik seines Films.

Etliche Motive, die Bass in seinen Motion-Designs oder Kurzfilmen verwendete, tauchen auch in *Phase IV* auf. Die charakteristischen Balken, mit denen er die Titelsequenzen von *The Man with the Golden Arm* oder *Psycho* gestaltete, wachsen in der Wüste Arizonas als futuristische Ameisenbauten in die Höhe. Zudem reduziert Kryptologe Lesko die Sprache der mutierten Tiere auf ein simples Balkendiagramm, aus dem er einfache Befehle wie «rechts», «links» oder «zurück» ableitet. Im Grunde macht Lesko damit nichts anderes als das, was Bass bei seinen Filmvorspannen getan hat: Er bricht komplexe kommunikative Strukturen auf ihren zentralen Kern herunter.

Ähnlich wie *Why Man Creates* kann auch der einzige Spielfilm von Bass als Auseinandersetzung mit dem eigenen Werk und darüber hinaus mit Kunst, Kreativität und Kommunikation verstanden werden. In *Why Man Creates* gibt es eine Grossstadtscene, in der Dutzende Menschen im Gleichschritt eine viel befahrene Strasse überqueren. In dem Moment aber, in dem das Signal der Ampel von «Walk» auf «Stop!» umschaltet, verharren sie mitten auf der Strasse. Es folgt der Befehl «Turn!», und sie drehen sich um 90 Grad in Richtung Kamera. Nach einem «Ready!»-Signal hüpfen sie in vorgegebenem Rhythmus den Hampelmann. Auf



ironische Weise zeichnet Bass hier ein Bild von Menschenmassen, deren Verhalten demjenigen der Ameisen in *Phase IV* auffällig ähnelt.

Es ist jedoch nicht die ökologische Dimension, die Bass an diesem Vergleich interessiert. Schliesslich wird die Mutation der Ameisen nicht durch einen technologischen Sündenfall ausgelöst, sondern durch ein Himmelsereignis. Ähnlich wie Kubrick in 2001 – insofern hat Knipfel recht – geht es Bass um Grundsätzlicheres. Sein Film begibt sich auf die Suche nach einer Art Urcode des Universums, intelligenten Lebens und nicht zuletzt der Kunst. Er tut dies auf eine leichte, spielerische Weise, die verschiedene Erzählstile miteinander verknüpft.

Neben Anleihen ans Horrorgenre sind auch surrealistische Einflüsse unverkennbar: bunte Farben, verfließende Formen, psychedelische

Elektromusik, Ameisen, die wie einst in Luis Buñuels *Un chien andalou* aus Handflächen krabbeln. Und wenn die vom gefräßigen Geschnatter der Ameisenkolonie begleitete Kamera zum staubigen Boden hinabsinkt, gleichsam in die Parallelwelt der Insekten hineinkriecht, kann man sich gut vorstellen, dass David Lynch sich davon für *Blue Velvet* inspirieren liess.

Mit der gleichen Unbekümmertheit, mit der Saul Bass Genres und Erzählhaltungen collagierte, könnte man ihn zu einem Pionier des post-modernen Kinos erklären. *Phase IV* wäre dann so etwas wie der Missing Link zwischen Luis Buñuel und David Lynch.

Stefan Volk

→ *Phase IV*

Regie: Saul Bass; Buch: Mayo Simon; Kamera: Dick Bush; Darsteller: Nigel Davenport, Michael Murphy. Produktion: Paramount Pictures. USA 1974. Dauer: 84 Min.



# Zeitzeichen

Erscheint das Tier im Film, erwacht das Medium zu einem anderen Leben. Die Tiere machen Aufstand gegen unsere eingefahrenen Sichtweisen.

## Tierische Revolution



Das Glück (1935) Regie: Alexander Medwedkin

Wer sich der Rolle des Tiers im Kino zuwendet, wird bald feststellen, dass das Kino von Tieren nur so wimmelt. So wird die Frage nach den Filmen mit Tieren bald abgelöst von einer anderen: Gab es jemals ein Kino ohne Tiere? War das Kino niemals nur ein Kino vom Menschen für den Menschen, sondern immer auch von und für die Tiere?

Von den ersten Filmen der Brüder Lumière – man denke an *La famille Dam et son chien* (1905), in dem neben den Mitgliedern der Familie Dam auch ihr Hund posiert – bis zu Darren Aronofskys *Noah* (2014) und seiner Arche hat das Kino immer auch Tiere porträtiert, mittransportiert und manchmal ganze

Genres von ihnen transportieren lassen. Etwa den Western, der völlig undenkbar wäre ohne die Kohorten von Pferden, auf denen die Helden die unendlich langen Passagen überhaupt zurücklegen konnten. André Bazin erkannte in den Tieren ein wichtiges Kriterium für seinen Begriff des filmischen Realismus: Das Tier war für ihn Ausdruck einer spontanen Lebendigkeit, die durch das Kunstmittel der Montage nur entstellt werden konnte und in einer ungeschnittenen Kamerabewegung eingefangen werden wollte, in der die Einheit von Raum und Zeit gewahrt blieb.



Au hasard Balthazar (1966) Regie: Robert Bresson

So war das Tier im Kino lange Träger einer anthropozentrischen Vision der Welt, ihrer Fiktionen und ihrer Geschichte. Im digitalen Zeitalter hat die reale Welt ihre Unantastbarkeit verloren. Die Computer haben sie im Griff, ebenso wie die reale Gestalt der Tiere und der Menschen. Es ist fortan die wandelbare, den Tieren und Menschen gemeinsame digitale Haut, die uns über das Wirkliche versichert. Im neuen *Planet of the Apes*-Franchise verschwimmen die Grenzen zwischen den menschlichen Schauspielern und den dargestellten Affen. Die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Computeranimation wird aufgehoben. So kündigt das digitale Tier eine posthumane Ära an, in der die Wirklichkeit keinerlei menschlichen Maßstäben mehr unterworfen ist. Im post-apokalyptischen, weitgehend aus synthetischen Bildern bestehenden *After Earth* (2013) von M. Night Shyamalan bleibt die Erde am Ende ohne Menschen, während sich in den Ozeanen die Wale austoben. Die Tiere, die bislang nur eine anthropozentrische Wirklichkeit bestätigen durften, erhalten hier eigenständige Existenz. Diese neue Autonomie zeigt auch Jean-Luc Godard in *Adieu au langage* (2014) anhand seines Hundes Roxy, dem Helden des Films. Das Kino öffnet für Godard ein Aussen der Welt, das für die Hunde, nicht für die Menschen da gewesen sein wird, ein Aussen jenseits der menschlichen Sprache. Das Kino wäre fortan eine Sprache der Tiere. Natürlich wird Roxy nicht



War for the Planets of the Apes (2017) Regie: Matt Reeves

aufhören, etwas von diesem «Aussen» zu kommunizieren, das sein Herrchen – Godard – dann versuchen wird, in Bilder und Töne zu übersetzen.

Im queeren Kino spriessen derweil die Allianzen und Symbiosen, in denen Menschen, Geister und Tiere, das Wirkliche und das Animierte, das Phantastische und das Reale Hand in Hand gehen. In Apichatpong Weerasethakuls *Tropical Malady* (Sud Pralad, 2004) wird die Liebesgeschichte zwischen zwei Männern von der Geschichte der Verwandlung in einen Tiger begleitet. In Alain Guiraudies *Rester vertical* (2016) und in *O ornitólogo* (2016) von João Pedro Rodrigues werden die Hauptfiguren inmitten ihrer übrigen Beziehungen zu Männern, Frauen, Kindern, Heiligen oder anderen Tieren selbst wie Wölfe, Krokodile oder Vögel gefilmt, die sie imitieren – Menschlichkeit wird in einen Prozess des Tierwerdens entlassen.

Durch seine neue Autonomie macht sich das Tier nicht nur Freunde. Der portugiesische Filmmacher Sandro Aguilar filmt in *Arquivo* (2007) den langen Todeskampf eines Fisches, der auf einem Tisch zappelt: Grausamer kann man die Souveränität des menschlichen Blicks auf das Tier nicht restaurieren. Lucien Castaing-Taylor und Véréna Paravel haben in ihrem auf einem Hochseefischerboot gedrehten *Leviathan* (2012) ihre GoPro-Kameras in die glitschigen Fischtanks geworfen, um die nicht vom Menschen gelenkte, nur vom Zufall bewegte Kamera eins werden zu lassen mit den Augen der toten Tiere, was den objekthaften und leblosen Fischen eine monströse Nachlebendigkeit verleiht.



*Leviathan* (2012) Regie: Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel

Noch in Robert Bressons *Au hasard Balthazar* (1966) symbolisierte das Leiden des Esels menschliches Leid, wiewohl er bereits ein Recht auf einen eigenen Tod hatte, unabhängig von den Menschen. Die Öffnung einer posthumanen und postnormativen Welt steuert in *Leviathan* darauf zu, die Fische in ihrem Geschlechtet werden als Akteure zu *reanimieren* – wenn auch nur *post mortem* (die über das Boot hinwegziehenden Möwen sind im Film allerdings sehr lebendig). Dass aber das Tier zum vitalen politischen Akteur werden kann, zeigte schon der sowjetische Regisseur Alexander Medwedkin in *Das Glück* (Stschastje, 1935). In präsowjetischer Zeit findet ein Bauer Geld und kauft sich ein Pferd. Das Glück in Medwedkins Film liegt sicher nicht im Geld und nur vielleicht in der Revolution. Denn dem elenden Bauern geht es nach der Revolution kaum besser, und der erste revolutionäre Akt des Films wird von einem Pferd vollzogen,



*Tropical Malady* Regie: Apichatpong Weerasethakul

nicht vom Menschen: Das Tier begehrt auf und verweigert die Arbeit. Das Glück ist eher die Revolte des Pferdes und die fröhliche materialistische Bastelarbeit des Films: Die Gesten der Figuren sind stürmisch und expressiv, das Pferd gepunktet, der Zuckerwattebart des Grossvaters richtet sich beim Sterben in die Höhe, und die Seele ist eine Staubwolke, die im Moment des Todes aus seinem Bauch pufft. Alles ist Körper. Die «menschliche Seele» – ein Witz.

*Alipato* (2016) des philippinischen Regisseurs Khavn de la Cruz setzt ebenfalls im Elend an (dem Slum von Manila) und kreiert eine revolutionäre Welt, die nicht mehr die des Menschen ist, sondern die von hybriden Körpern, die die Tiere mit einbeziehen. Eine Ziege trägt eine GoPro-Kamera spazieren, und nur die Schweine überleben das finale Massaker zwischen Polizei und Gangstern in einem Schlachthaus. Der Film beginnt mit einem Menschen in einem Tierkostüm (ein Affe, ein Phantasiewesen?), der vor der Kamera herumtanzt. Dieser Tier-Mensch ist Teil eines Kosmos aus Müll, schrillen Gestalten, Krüppeln, Perversen, Mördern, Exkrementen, grellem Licht, satten Farben, Dampf, Geschrei, tierischen Lauten und menschlicher Sprache – eines Kosmos des Slums, den der Film immer weiter auslegen wird. Was kann aus alledem werden? Keine Utopie, in der das Elend überwunden werden könnte. Aber die Utopie eines heterogenen Körpers, der aus den Körpern von lauter Freaks besteht, keine Identität mehr hat, unter Dauerstress steht, permanent ausrastet und überläuft. Ein Körper, der sich im Zustand einer ständigen Refabrikation und Revolution befindet und, vielleicht, des Glücks. Weil er kein klar umrissenes, gefilmtes Objekt mehr ist, wie es das Tier lange war, sondern sich wie die Ziege die Kamera aneignet und selbst filmt. Ein Körper, der etwas von einem Tier hat, mit dem er seine Revolution macht.

Philipp Stadelmaier



*Alipato* (2016) Regie: Khavn de la Cruz

Truly fictitious.

## Über Filmpolitik, Reichtum, Zensur und gute Filme

INT. ZUGABTEIL – TAG

ORSON *sitzt mit GABATHULER im Zug. Es ist Vormittag, die Pendlerströme sind abgeebbt, und so sitzen die beiden fast allein im Waggon. Einzig im Abteil gegenüber sitzt ein älterer HERR IM HAWAIIHEMD und liest.*

*Orson blickt zum Fenster hinaus auf die aufgeräumten Einfamilienhaus-Landschaften des Schweizer Mittellandes. Gabathuler blättert in der Zeitung – sieht dann hoch:*

GABATHULER Der Schweizer Film hat ein Problem mit dem Drehbuch, steht hier.

ORSON Jeder Film hat erst mal ein Problem mit dem Drehbuch, auch Schweizer Filme.

GABATHULER Hä?!

ORSON Für jeden guten Film braucht es zuerst ein gutes Drehbuch.

GABATHULER Schlaumeier! Die meinen das strukturell.

ORSON Ich auch.

*Orson blickt wieder hinaus. Akkurat geschnittene Rasen, Steinrabatten um die adretten Häuschen.*

GABATHULER Ärgert dich das nicht?

ORSON Was?

GABATHULER So eine Behauptung.

ORSON Na klar. Aber bei dem Satz geht es um Politik.

GABATHULER Und?

ORSON Hat nicht so viel mit der Realität als Autor zu tun.

GABATHULER Geht dir an deine Berufsehre, was?

ORSON Vielleicht. Aber zeigt eben auch, wie es läuft.

GABATHULER Wie denn?

ORSON Wenn der Film gut ist, sieht man darin doch meist eine gute Regie, gutes Cast und so weiter ... Und wenn der Film schlecht ist, war das Drehbuch schlecht. Aber lassen wir das.

GABATHULER Wieso?

ORSON Solange man rumjammert, schreibt man keine guten Drehbücher.

*Draussen hat jemand seinen Garten mit Eisenbahnsignalen und sonstigen Zugmemorabilien dekoriert. Offenbar das Statement eines Eisenbahnfans.*

GABATHULER Gibt auch eine Podiumsdiskussion zum Thema: Ist die Schweiz zu reich, um gute Filme zu produzieren?

ORSON Also, Reichtum soll gute Geschichten verhindern?

GABATHULER Soll der Grund sein für Lethargie und Gleichgültigkeit im Kulturbereich.

ORSON Dänemark ist auch reich.

GABATHULER Wusste ich.

ORSON Was?

GABATHULER Dass du früher oder später mit Dänemark kommen wirst.

ORSON O.k. War das letzte Mal, versprochen.

GABATHULER Na, mal sehen.

ORSON Frankreich ist reich, Südkorea auch, Japan, die USA – andere Industrienationen produzieren doch auch gute Filme.

GABATHULER Ja, aber die anderen erleben alle Spannungen ... politisch, ökonomisch, sozial.

ORSON Ha, die Schweiz als Insel der Glückseligen im Weltenschaos.

GABATHULER Es geht uns doch besser als vielen anderen.

ORSON Stimmt. Aber die Prämisse ist trotzdem Unsinn.

GABATHULER Wieso?

ORSON Schon mal einen Film aus Malawi gesehen? Äthiopien? Sierra Leone?

GABATHULER Weiss nicht.

ORSON Müsstest aber super Filme sein.

GABATHULER Wie?

ORSON Naja, das wäre der Umkehrschluss der Logik, dass Reichtum gute Filme verhindert.

GABATHULER Nun sei mal nicht so spitzfindig.

ORSON Ansonsten kommen aus Diktaturen gute Filme – wenn sie sich denn am staatlich verordneten Mainstream und der Zensur vorbeischieben können: die DDR, die Sowjetunion, Francos Spanien ... Vielleicht sollte man die

Filmförderung in der Schweiz durch eine Zensurbehörde ersetzen!

GABATHULER Zyniker! Die Diskussion ist nötig; und Teil eines demokratisch notwendigen filmpolitischen Diskurses.

*Der Mann im Hawaiihemd schaut nun amüsiert herüber. Gabathuler blickt entschuldigend zurück. Und Orson will sich schon wieder dem vorbeiziehenden Idyll am Schienenrand widmen, da:*

ORSON Filmpolitik schreibt halt keine Geschichten.

GABATHULER Aber Filmpolitik ermöglicht sie.

ORSON Glaubst du?

GABATHULER Meinst du, Malawi hat einen filmpolitischen Diskurs?

Oder Äthiopien? Oder Sierra Leone?

ORSON Wahrscheinlich nicht.

GABATHULER Siehst du: Kulturpolitik ist wichtig!

*Der Punkt geht an Gabathuler. Orson schweigt sich demonstrativ aus. Der Herr im Hawaiihemd scheint der Diskussion interessiert zu folgen.*

*Gabathuler setzt nun nach, während der Zug in einen Bahnhof einfährt:*

GABATHULER Was ist denn deine Position im filmpolitischen Diskurs!?

ORSON Was?

GABATHULER Was schlägst du denn vor?!

ORSON Weiss nicht.

GABATHULER Typisch.

*Orson schweigt wieder. Doch diesmal denkt er nach.*

ORSON Jede und jeder erkennt sofort einen guten Witz. Man lacht. Da kann man sich gar nicht dagegen wehren. Aber wer kann schon einen erfinden, der lustiger ist und so noch nie erzählt wurde?

*Der Zug kommt fahrplangenaue zum Halten. Ihre Haltestelle. Gabathuler ist die Unzufriedenheit über die Antwort anzusehen. Doch Orson steht eilig auf, packt seine Tasche und geht zum Ausgang. Gabathuler hinterher. Im Vorbeigehen nickt Orson dem Herrn im Hawaiihemd ein «Gute Reise» zu. Der lächelt freundlich, weise zurück, als wüsste er mehr. Er fährt offenbar noch weiter.*

Uwe Lützen

S. 27  
Happy End  
Michael Haneke  
von Tereza Fischer

S. 29  
Porto  
Gabe Klinger  
von Philipp Stadelmaier

S. 33  
Logan Lucky  
Steven Soderbergh  
von Johannes Binotto

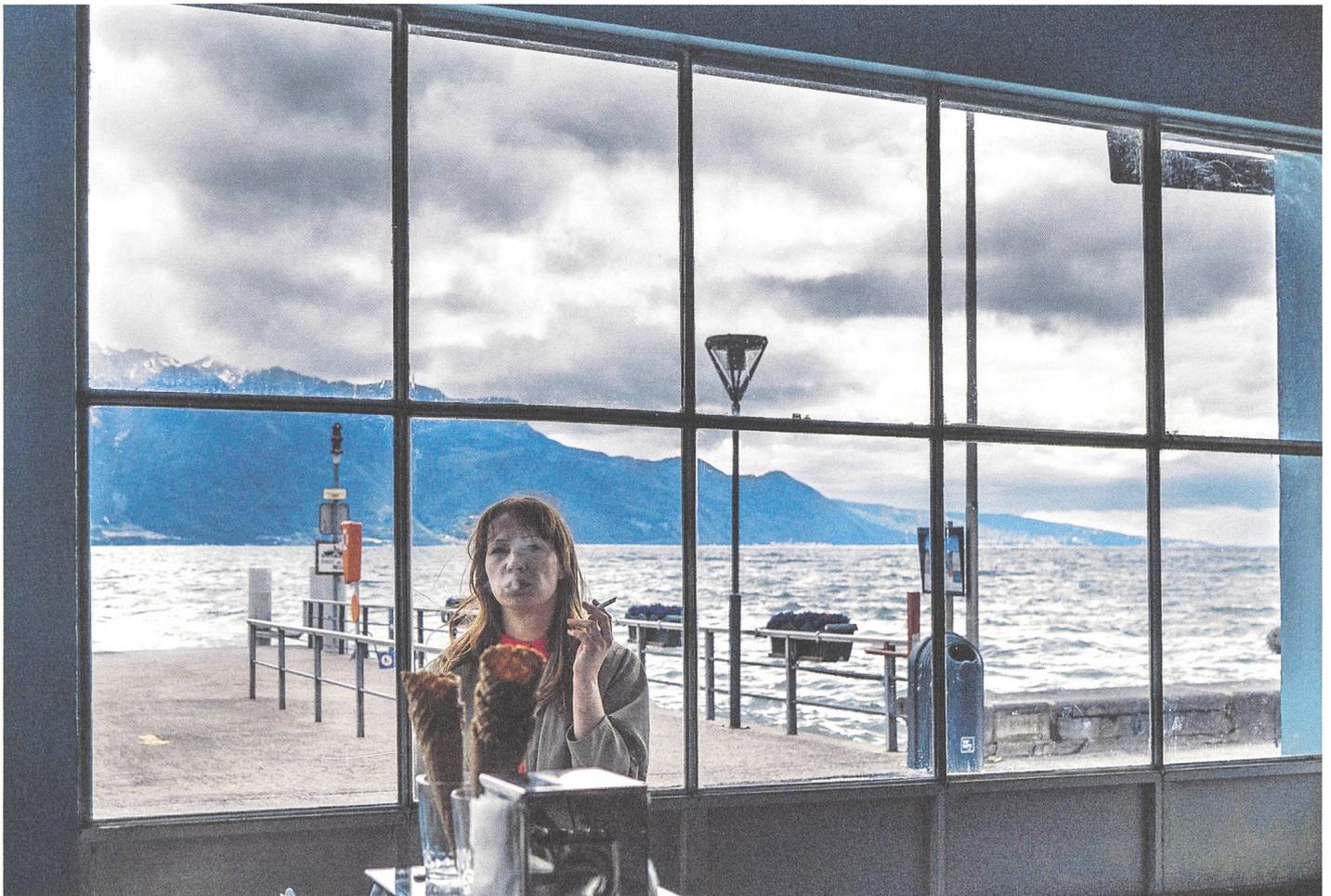
S. 34  
Tiere  
Greg Zglinski  
von Pamela Jahn

S. 37  
The Wound/Inxeba  
John Trengove  
von Doris Senn

S. 38  
Trading Paradise  
Daniel Schweizer  
von Lukas Stern

S. 41  
Docteur Jack  
Benoît Lange,  
Pierre-Antoine Hiroz  
von Dominic Schmid

S. 43  
Manifesto  
Julian Rosefeldt  
von Doris Senn



Tiere Regie: Greg Zglinski, mit Birgit Minichmayr



Happy End Fantine Harduin



Happy End Mathieu Kassovitz



Happy End Franz Rogowski



Happy End Jean-Louis Trintignant

# Happy End



Michael Haneke führt in *Happy End* die thematischen Fäden aus seinen früheren Filmen zusammen. Im tragikomischen Porträt einer reichen französischen Familie drücken Einsamkeit und Lieblosigkeit durch die brüchig gewordene perfekte Oberfläche.

## Michael Haneke

Es wird kaum jemanden überraschen, dass ein Film mit dem Titel *Happy End* keines hat. Schon gar nicht, wenn es sich um einen Film von Michael Haneke handelt, der uns in den ersten Minuten brutal mit einer emotional aus dem Lot geratenen Welt konfrontiert. In nur vier Fragmenten entfaltet er eine ultrakurze Chronologie einer Tragödie. Auf der Leinwand erscheint ein schmaler vertikaler Streifen im Format eines Mobiltelefons. Es gehört, wie wir später erfahren werden, der zwölfjährigen Ève, die ihre Mutter aus «sicherer» Distanz filmt. Als Erstes beim Abendritual im Badezimmer. Èves trockene, sarkastische Kommentare erscheinen als Textblasen über dem Gefilmten, das sie live streamt. Die Beziehung scheint zerrüttet zu sein. Man könnte dies aber noch als die Distanzierung eines Teenagers von seiner Mutter verstehen. Dann aber folgt eine Einstellung, in der Ève ihr Meerschweinchen filmt, dem sie Schlaftabletten ins Fressen getan hat und das stirbt. Es ist ein Testlauf mit dem Ziel, die depressive Mutter loszuwerden. Und so versetzt uns die letzte Einstellung der Exposition, in der die Mutter bewegungslos auf dem Sofa liegt, einen Schock, den wir bis ans Ende des Films mittragen, wenn Ève wieder ihr Phone in der Hand hält.

Ève landet in der Familie ihres Vaters, Thomas Laurent, der sie und ihre Mutter vor langem verlassen hat. Er lebt mit seiner neuen Frau Anaïs und dem gemeinsamen Baby, seiner Schwester Anne und deren erwachsenem Sohn Pierre sowie dem Patriarchen Georges in einem Anwesen der Familie in Calais. Mit raschen

Strichen zeichnet Haneke ein Bild einer dysfunktionalen Familie, in der Anne die Führung übernommen hat und in der emotionale Kälte herrscht. *Mathieu Kassovitz* als Thomas, *Isabelle Huppert* als Anne und *Jean-Louis Trintignant* als deren Vater Georges benötigen nicht mehr als ein, zwei Szenen, um die Beziehungsunfähigkeit ihrer Figuren offenzulegen. Bloss Anaïs wirkt naiv genug, um Ève bei ihrer Ankunft herzlich zu umarmen und ihr zu versprechen, dass alles gut werde.

Wohin die unterkühlte, auf Macht und Aussenwirkung bedachte Erziehung von Kindern führen kann, hat Haneke in *Das weiße Band* meisterhaft analysiert. In *Happy End* ist das Mädchen Ève bereits «verdorben». Was den Grossvater, der einen feinen Draht zur Enkelin zu haben scheint, dazu veranlasst, sie lakonisch mit «bienvenue au club» in der Familie willkommen zu heissen. Sie ist aufgrund ihres eigenen emotionalen Defekts fähig, in dieser Familie zu funktionieren und ihren liebesunfähigen Vater zu durchschauen. Dennoch leidet sie und versucht, sich selbst ebenfalls mit Tabletten zu töten. Das bringt sie dem Grossvater näher, denn auch Georges ist des Lebens überdrüssig und versucht wiederholt, es zu beenden. In diesen Momenten der grössten Verzweiflung mischt Haneke schwarzen Humor in die Tragödie.

In *Happy End* fliessen die Themen von Hanekes früheren Filmen zusammen. Vielleicht wirkt der Film deshalb weniger überraschend als seine früheren Arbeiten, erscheint beinahe als eine Sammlung von Selbstzitat. Dennoch knüpft er meisterhaft und mit unheimlicher Präzision Einstellung für Einstellung zu einem grauenvollen Bild unserer westlichen Gesellschaft, in der Mitgefühl beinahe komplett zu fehlen scheint. Zwischen die Menschen schieben sich technische Geräte. Angebliche Kommunikationshilfen, die uns aber eigentlich auseinanderbringen. Am Anfang hält Ève eine Smartphone-Kamera zwischen sich und die Mutter, schafft so emotionalen Abstand. Anne telefoniert ständig – weniger mit dem Ziel, Distanz zu überwinden, als vielmehr sie aufrechtzuerhalten. Das Telefongespräch ist Ersatz für körperliche Nähe, die sie nicht braucht. Und Thomas betrügt seine junge Frau. Alles, was wir allerdings von dieser amourösen Beziehung sehen, ist ein Live-Chat, in dem Sexualität und Gefühle nur behauptet statt gelebt werden.

Der alte Patriarch Georges ist die Ausnahme. Er hat wie die gleichnamige Hauptfigur in *Amour*, die ebenfalls Trintignant spielte, seine todkranke Frau aus Liebe und Erbarmen mit einem Kissen erstickt. Mit *Isabelle Huppert* wiederum als Tochter, scheint *Happy End* eine Art Fortsetzung zu sein. Eine Fortsetzung allerdings, in der eben diese tiefe Liebe fehlt.

Die wirklich tragische Figur ist Pierre, der für seine Mutter Anne eine Enttäuschung ist. Sie entmacht ihn kurzerhand und ohne Vorwarnung nach einem tragischen Unfall auf der Baustelle des Familienunternehmens. «Ich bin nichts wert», muss er konstatieren und rächt sich, indem er zu ihrer Verlobungsfeier eine Gruppe von Flüchtlingen einlädt. Anne allerdings lässt ihm nicht einmal dieses Erfolgserlebnis und bricht ihm kurzerhand den Finger, um ihn zum Schweigen zu bringen.



EIN FILM VON  
JULIAN ROSEFELDT

# CATE BLANCHETT MANIFESTO

AB 7. SEPTEMBER  
NUR IM KINO



# NETZWERK CINEMA CH

FILM STUDIEREN AUF MASTER- UND  
DOKTORATSSTUFE • FILMWISSENSCHAFT  
• FILMREALISATION



[WWW.NETZWERK-CINEMA.CH](http://WWW.NETZWERK-CINEMA.CH)

RESEAU/NETZWERK  
CINEMA CH

Unil  
UNIL | Université de Lausanne

Universität  
Zürich

Z

hdK  
Zürcher Hochschule für Kunst  
Zürcher Fachhochschule

éc a |

— HEAD  
GENÈVE

cinéma-thèque suisse

Università  
della  
Svizzera  
Italiana

Sowohl Pierre als auch sein Grossvater Georges sind je in einer Szene zu sehen, in der die Kamera zusammen mit dem Mikrophon beobachtend auf Distanz bleibt. Wir dürfen nur zuschauen, hören aber nicht, was geschieht. Pierre sucht den Sohn des verunfallten Arbeiters auf. Nach einem kurzen Gespräch vor der Haustür wird er verprügelt. Auch Georges' Gespräch mit einer Gruppe von Flüchtlingen bleibt unhörbar. Der alte Mann fährt allein mit seinem Rollstuhl auf einer befahrenen Strasse von Calais, bis er die Männer sieht und sie zu sich ruft, um nach einem kurzen Gespräch einem seine Uhr hinzuhalten. Wollte er so den Flüchtlingen helfen oder von ihnen eine Waffe kaufen? Wollte sich Pierre entschuldigen oder drohend eine Klage verhindern? Die Entscheidung bleibt uns überlassen.

Es sind ohnehin Erlebnisse, die Pierre und Georges mit niemandem teilen können. Unfähig zu kommunizieren und Liebe zu empfinden, bleiben die Menschen einsam. Haneke lässt diese Einsamkeit immer wieder am Ende einer Szene sich ausbreiten. Dann, wenn jemand den Raum verlässt oder ein Telefonat endet, bleiben die Menschen allein mit sich selbst, mit dem, was sie nicht gesagt haben. «Lass uns das Thema wechseln», sagt Anne zu ihrem Verlobten, wenn sich das Gespräch kurz um unangenehme Vorfälle dreht. Es sind diese unauffälligen, handlungsentleerten Momente nach einem Gespräch, in denen sich das Verlorensein manifestiert.

Um Welten subtiler als in *Bennys Video* oder *Funny Games* spielt Haneke mit unseren Gefühlen, hält uns den Spiegel vor, lässt uns die Kälte und Einsamkeit mitten in einem «normalen» Leben spüren und gönnt uns kein Happy End. Wenn man sich die Anekdote vergegenwärtigt, die Georges seiner Enkelin erzählt, so sollte man wohl gewarnt sein. Georges schildert eine Szene, die er vom Fenster aus beobachtete: Ein Raubvogel zerfetzt einen kleinen Vogel. Auf einem Bildschirm sehe das irgendwie normal aus, aber das echte Leben, das mache schon etwas mit einem.

Tereza Fischer

→ Regie und Buch: Michael Haneke; Kamera: Christian Berger; Schnitt: Monika Willi; Ausstattung: Amy Jane Lockwood. Darsteller (Rolle): Isabelle Huppert (Anne), Jean-Louis Trintignant (Georges), Mathieu Kassovitz (Thomas), Fantine Harduin (Ève), Franz Rogowski (Pierre), Laura Verlinden (Anaïs). Produktion: Les Films du Losange, X Filme Creative Pool, Wega Film. Frankreich, Deutschland, Österreich 2017. Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: X Verleih

# Porto



Eine Nacht in Porto, die das Leben von Mati und Jake verändert. Gabe Klinger lässt in dieser Liebesgeschichte à la Richard Linklater die Zukunft vor der Vergangenheit spielen.

## Gabe Klinger

*Porto* ist der erste Spielfilm von Gabe Klinger, der auch Filmkritiker sowie Kurator ist. Sein erster Langfilm war *Double Play* (2013), ein Dokumentarfilm mit und über Richard Linklater und James Benning. Linklater wurde als Spielfilmregisseur bekannt, Benning als Avantgarde-Dokumentarfilmer. Hatte Klinger 2014 in Montréal eine Screening-Reihe zu Benning organisiert, so ist *Porto* nun vor allem von Linklater beeinflusst.

Der Film erzählt von der Liebe zwischen Mati und Jake. Sie eine französische Archäologin, er ein in Portugal gestrandeter amerikanischer Diplomatensohn, der sich mit Kleinjobs über Wasser hält. Der Film hat drei Kapitel: Jake, Mati und Jake & Mati, wobei wir im nicht linearen Verlauf der Erzählung erst nach und nach die einzelnen Teile zusammenfügen können. Grob gesagt, skizziert Klinger zunächst das Leben der beiden Figuren nach ihrer Trennung, während Flashbacks die Erinnerung an das eigentliche Ereignis des Films andeuten, das er im letzten und längsten Teil des Films auslegen wird: eine zufällige Begegnung, eine einzige gemeinsam verbrachte Liebesnacht in Porto.

Der Linklater-Touch – man denkt natürlich an die Begegnung von Ethan Hawke und July Delpy in *Before Sunrise* und *Before Sunset* – liegt darin, dass sich *Porto* um diesen einzigen Moment dreht, um diese erste und letzte gemeinsame Nacht. Sie ist durch die Struktur des Films immer schon Erinnerung. Zuerst wird diese Nacht in Flashbacks erinnert, weswegen sie später, wenn sie zur Gegenwart wird, schon ein melancholisches «Das wird es gewesen sein» in sich

trägt. Wenn die beiden nebeneinander auf dem Bett liegen, machen sie sich klar, dass alles so passieren musste, wie es passierte; dass jeder schon weiss, was der andere sagen wird, bevor er es sagt. Als würde dieser Moment gerade in der Erinnerung noch einmal durchlebt, wiederholt.

Diese Nacht umfasst ein ganzes Leben. Vom wilden, jugendlichen Kopulieren gelangen sie beim Sonnenaufgang zum Händchenhalten im hohen Alter: «Let's do it like a couple in their eighties.» Der Moment ist ephemeral und reines Versprechen eines Glücks, das sie über diese Nacht hinaus nicht haben werden, er ist Anfang und Ende der grössten Liebe zweier Leben, die jenseits dieses Moments keine Bedeutung mehr hat. Man kann ihn nur in der Erinnerung ausdehnen. Daher die lange, ausgedehnte Kamerafahrt, in der Jake eine Bar betritt und dann mit Mati, die ein paar Tische entfernt sitzt, regelrecht verwoben wird. Sie nimmt ihn mit nach Hause und bittet ihn, Möbelkisten in ihr Appartement zu tragen, bevor sie miteinander schlafen. Auch hier filmt Klinger in einer langen Bewegung, wie Jake eine schwere Kiste schleppt. Eine wunderbare Weise, um zu zeigen, dass diese Erinnerung körperlich ist, also das Gewicht ihrer Körper hat oder einfach dieses Kiste. Dass dieses Gewicht eine zeitliche Ausdehnung bekommt, dass die beiden die ganze Nacht immer wieder Sex haben werden, dass die Kiste immer weiter getragen werden will. Und dass es eben diese Ausdehnung ist, die den Körpern erst ihr Gewicht verleiht: Der Moment und das Gewicht seiner Erinnerung entstehen eben nur durch die Kamera, durch die Mise en Scène, die sie ausdehnt.

Der Zuschauer erinnert diese Liebesgeschichte beim Sehen, weil er sie schon tausendfach gesehen hat. Vor allem natürlich bei Linklater. Sie gehört weniger den beiden Hauptfiguren als dem Kino, da es nur das Kino ist, das sie bislang erzählt hat, da sie ausserhalb des Kinos nicht existieren konnte. Der Film erzählt kaum eine Geschichte, eher eine Zufälligkeit, eine intime Regung; inhaltlich schwerelos, gewichtig nur durch die filmische Form. Daher kann man sich, während man *Porto* sieht, durch seine eigenen filmischen Erinnerungen treiben lassen: an Jim Jarmusch, der hier ausführender Produzent ist, oder an *An Affair to Remember* von Leo McCarey (1957), auf die Klinger selbst als Vorbilder verwiesen hat. *Anton Yelchins* Darstellung als von der Liebe versehrter Amerikaner in Europa erinnert an Vincent Gallos Performance in Claire Denis' *Trouble Every Day* (2001). Und *Porto* war schon der Schauplatz in Werner Schroeters letztem Film *Nuit de chien* von 2008, eine weitere romantische Geschichte einer Nacht, die in *Porto* so dunkel ist wie nirgendwo.

An all diese Filme aber erinnert *Porto* nicht explizit. Eher evoziert der Film eine Gedächtnisstimmung, in der man zu diesen oder anderen Assoziationen gelangen kann. Worin etwas von einer grundlegenden Ambivalenz liegt, die das Kino heute bestimmt. *Porto* ruft das Kino via Zelluloid auf, gedreht hat Klinger vor allem auf 35 mm und Super 8. Da sind einmal die weiträumigen 35-mm-Aufnahmen im Breitwandformat. In ihnen filmt Klinger die Zusammenkunft von

Mati und Jake – in kunstvollen Kamerabewegungen, mit denen die schweren Apparate das Universum an einem Ort bündeln, einem unbedeutenden Moment Schwere und Ausdehnung geben. In Super 8 filmt Klinger das Auseinanderdriften von Mati und Jake – in flüchtigen Handkamera-Miniaturen, in denen die unbeschwerten Bilder in Raum und Zeit auseinanderfliegen, gegen andere getauscht werden: Impressionen der Stadt, Möwen vor dem Himmel, Feuerzeuge, die sich in Händen drehen.

*Porto* erinnert also einerseits an den grossen Apparat des Kinos, an die Kunstform, in der manche Momente nur durchs Kino existieren; an die Mise en Scène, an bestimmte Filme und distinguierte Filmemacher, denen der Cinephile und Filmkritiker Klinger in seinem Debütfilm *Reverenz* erweist. Und gleichzeitig mahnt er, dass heute das Kino selbst nur noch unter all den anderen Bildern und Aufnahmen besteht, die überall zirkulieren, und von denen es sich mal absetzt, um sich alsbald wieder mit ihnen zu vermischen, sodass es sich nur für einen Moment versammeln kann, um dann wieder auseinanderzutreiben, wie Mati und Jake in dieser Nacht in *Porto*.

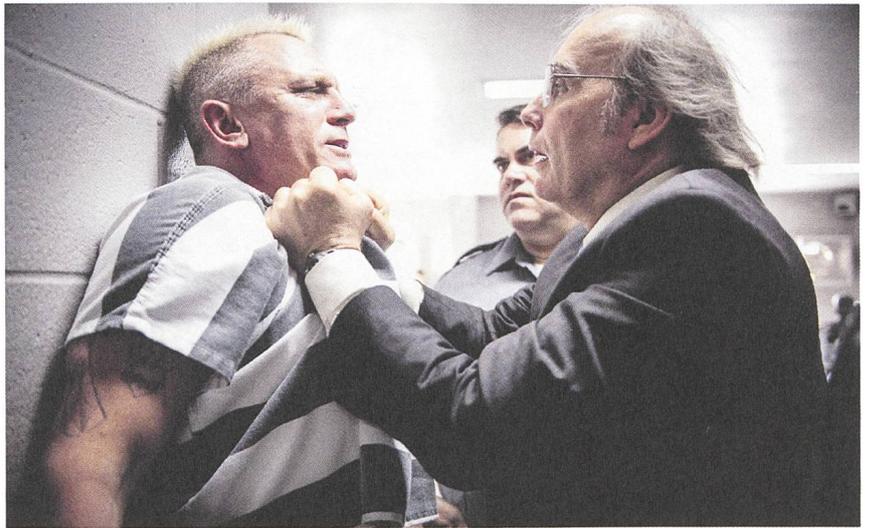
Das Gewicht einer Kunst ragt auf und gleitet dann zurück in die Volatilität der heutigen Bilder. Sie behauptet sich und weiss gleichzeitig, dass sie längst untrennbar geworden ist von allen anderen möglichen Bildern und intimen Erinnerungen in den Köpfen seiner Akteure und Zuschauer. Denkt es etwa an seine Toten, dann erinnert es zudem daran, dass diese auch, aber nicht nur Tote des Kinos sind. Im Abspann werden die 2015 gestorbenen Chantal Akerman und Manoel de Oliveira genannt. Zu ihnen hat sich auch der junge Hauptdarsteller Anton Yelchin gesellt, dem der Film gewidmet ist und der letztes Jahr tragischer- und absurderweise von seinem zurückrollenden Auto am Tor seiner Garageneinfahrt erdrückt wurde. Das Kino löst sich auf und erinnert an alles mögliche andere; aber dann ist es auch so, dass alles mögliche andere wiederum ans Kino erinnert.

Philipp Stadelmaier

→ Regie: Gabe Klinger; Buch: Larry Ross, Gabe Klinger; Kamera: Wyatt Garfield; Schnitt: Gabe Klinger, Géraldine Mangenot; Ausstattung: Ricardo Preto; Kostüme: Susana Abreu. Darsteller (Rolle): Anton Yelchin (Yake Kleeman), Lucie Lucas (Mati Vargnier), Françoise Lebrun (Mutter), Paulo Calatré (João Monteiro Oliveira). Produktion: Bando a Parte, Gladys Glover, Double Play Films, Madants. Portugal, Frankreich 2016. Dauer: 75 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich



Porto Regie: Gabe Klinger



Logan Lucky Daniel Craig und Dwight Yoakam



Logan Lucky Adam Driver und Channing Tatum

• 00 : 00 : 07



ISABELLE  
HUPPERT

JEAN-LOUIS  
TRINTIGNANT

MATHIEU  
KASSOVITZ

FANTINE  
HARDUIN

FRANZ  
ROGOWSKI

LAURA  
VERLINDEN

UND TOBY  
JONES

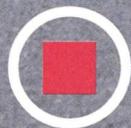
# HAPPY END

EIN FILM VON  
MICHAEL HANEKE

«Stilsicher geschrieben, inszeniert und gespielt und mit einer gehörigen Portion schwarzem Humor versehen.»

*NZZ am Sonntag*

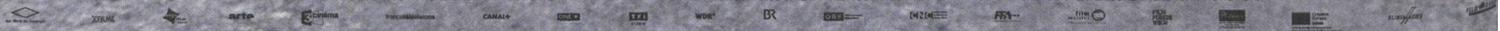
**AB 12. OKTOBER  
IM KINO**



LES FILMS DU LOSANGE, X FILME CREATIVE POOL, WEGA FILM présentent

Scénario et dialogues de MICHAEL HANEKE Directeur de la Photographie CHRISTIAN BERGER Décors OLIVIER RADOT Costumes CATHERINE LETERRIER Son GUILLAUME SCIAMA JEAN-PIERRE LAFORCE DENISE GERRARD  
Montage MONIKA WILLI Une coproduction franco-germano-autrichienne Produit par MARGARET MENEZOZ, LES FILMS DU LOSANGE, STEFAN ARNDT, X FILME CREATIVE POOL, VEIT HEIDUSCHKA, MICHAEL KATZ WEGA FILM  
Producteur exécutif MARGARET MENEZOZ En coproduction avec ARTE FRANCE CINEMA, FRANCE 3 CINEMA, WESTDEUTSCHER RUNDfunk, BAYERISCHER RUNDfunk, ARTE Avec la participation de ARTE FRANCE, FRANCE  
TELEVISIONS, CANAL +, CINE+, ORF FILM/FERNSEH-ABKOMMEN, Avec le soutien de CINEMA SRL, CENTRE NATIONAL DU CINEMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE, PICTANQVO Avec le soutien de la RÉGION HAUTS DE FRANCE  
FILMFÖRDERUNGSANSTALT, CNC/FFA MINITRAITE, ÖSTERREICHISCHES FILMINSTITUT, FILMFONDS WIEN, EURIMAGES, CRÉATIVE EUROPE MEDIA Distribution France et Ventes Internationales LES FILMS DU LOSANGE

© 2017 LES FILMS DU LOSANGE - X FILME CREATIVE POOL ENTERTAINMENT - GMBH - WEGA FILM - ARTE FRANCE CINEMA - FRANCE 3 CINEMA - WESTDEUTSCHER RUNDfunk - BAYERISCHER RUNDfunk - ARTE - DRF



# Logan Lucky



Im Kino gelingt Verlierern der grosse Coup, souverän und witzig. Wer indes genau hinschaut, sieht durch die Risse im unterhalt-samen Genrefilm auf ein kaputtes Amerika.

## Steven Soderbergh

«Underdog» – einer landläufigen Theorie zufolge kommt das Wort aus der Holzfällerei, wo es jenen Arbeiter bezeichnet, der in der Sägegrube stehen muss, in Dreck und Sägemehl. Jenen, die unten arbeiten, während über ihnen Geld verdient wird, ist Steven Soderberghs Film gewidmet. Unten in der Grube steht auch der Bergbauarbeiter Jimmy Logan, in den Höhlen unter der Autorennbahn, wo es Senklöcher abzustützen gilt, weil das Stadion auf dem unsicheren Boden einer sogenannten «Landfill», einer ehemaligen Abfallgrube errichtet wurde. So baut man überall in Amerika und ist sich dabei wahrscheinlich nicht mal mehr bewusst, wie allegorisch dies ist: Der Luxus sitzt auf einem Berg aus Abfall. Vielsagend auch, dass man das Geld aus den Stadionkassen und Verkaufsständen per Rohrpost ebenfalls nach unten befördert, so wie die Scheisse aus den Klos, nur in anderen Röhren. Das bringt Jimmy auf eine Idee: Man müsste nur die Rohrpost anzapfen und das grosse Geld zu denen umleiten, die es brauchen. Der Plan zum grossen Coup mitsamt allen Regeln, die es zu befolgen gilt, hängt schon seit Jahren in seiner Küche. Jetzt gilt es, ihn auszuführen, gemeinsam mit seinem kriegsversehrten Bruder Clyde und einem Einbruchsexperten, der dafür erst noch aus dem Gefängnis geholt werden muss.

Der grosse Raubzug, den der Film schildert, wird später von Reportern despektierlich als «Ocean's Seven-Eleven» bezeichnet, in Anlehnung an die amerikanische Supermarktkette. Das ist natürlich auch ein augenzwinkernder Verweis auf den Film *Ocean's Eleven*

und dessen Nachfolgern, mit denen Soderbergh so Erfolg hatte. Mit *Logan Lucky* liefert er nun gleichsam die Hinterwäldler-Version seines früheren Kassenschlagers. Mit einem bullig-grübelnden *Channing Tatum* und einem schlacksig-traurigen *Adam Driver* in jenen Rollen, die früher *George Clooney* und *Brad Pitt* gespielt hatten. Auch *Daniel Craig*, der hier als Eier-kauender Tresorknacker Joe Bang auftritt, würde man nicht verwechseln mit jenem eleganten Superagenten, als den man ihn sonst kennt.

Das Resultat ist derart gelungene Unterhaltung, dass der Film sich damit fast selbst auszubremsen droht. Soderbergh hat den grossen Coup, inklusive Doppel- und Trippelbluff so oft schon inszeniert, dass unterdessen seinem Publikum gar nie mehr bang wird, es könnte etwas nicht gelingen. Der Spannung ist Routine nicht zuträglich. Vielleicht liegt aber das Interessante an *Logan Lucky* für die Zuschauer wie auch für den Regisseur ohnehin woanders, nicht im cleveren Plot und seinen Wendungen, sondern im Setting. Es sind die Nebensachen, die Details, die beim Nachdenken über diesen Film in den Vordergrund rücken und zu Metaphern für das Amerika der Gegenwart werden. Wenn der Aufstand im Knast (der natürlich wie alles andere ebenfalls zum grossen Plan gehört) damit angezettelt wird, dass der weisse zum schwarzen Insassen sagt, ob er eigentlich wisse, wie hart das Leben als Weisser sei, mag man darüber nicht lachen. Jenseits der Gefängnismauern gibt es bekanntlich bereits Bürger, die solche Absurditäten ernsthaft glauben. Amerika ist viel zu sehr aus den Fugen, als dass ein klug ausgeführter Bruch alles wieder einrenken könnte. Mag sein, dass unsere Underdogs am Filmende alles behalten können: Geld, Liebe, Job und Stolz. Dass es mit diesem Eskapismus indes nicht weit her ist, darauf deuten schon die Umstände auf dem Weg zum Glück: Das erbeutete Geld steckt in Abfallsäcken und muss auf der Deponie oder im Garten ausgebuddelt werden, den Weg zum Schatz weisen Kakerlaken. Und in der Szene ultimativer Gefühlseligkeit, wenn Jimmys Tochter vor versammeltem Talentshowpublikum John Denver singt, tut sie dies mit von Schminke zugeklebtem Gesicht und in billigem Glitzerkleid.

Sie wisse schon, dass die stolzen Menschen in West Virginia das Wort «Charity» nicht gerne hören, sagt die freiwillige Helferin, die Jimmy gratis eine Tetanuspritze gibt. Am Ende von *Logan Lucky* können sich die einstigen Underdogs endlich selbst als grosszügige Spender geben. Wir Zuschauer aber wissen, wie gelogen das ist. Ausgerechnet der sonst so abergläubische Clyde, der überzeugt ist, die Logans seien vom Pech verfolgt, merkt am Ende nicht, wer in der Schlusszene bei ihm an der Bar sitzt. Menschen wie die Logans, das wissen wir aus den Nachrichten, sind nur im Kino «lucky» und sogar dort nur scheinbar. Johannes Binotto

→ Regie: Steven Soderbergh; Buch: Rebecca Blunt; Kamera: Peter Andrews (= Steven Soderbergh); Schnitt: Mary Ann Bernard (= Steven Soderbergh); Musik: David Holmes. Darsteller (Rolle): Channing Tatum (Jimmy Logan), Adam Driver (Clyde Logan), Daniel Craig (Joe Bang), Riley Keough (Mellie Logan), Katie Holmes (Bobbie Jo Chapman). Produktion: Trans-Radial Pictures, Free Association. USA 2017. Dauer: 119 Min. CH-Verleih: Impuls Pictures



jedoch auch, Abstand von Andrea zu gewinnen, der anhänglichen Nachbarin von obendrüber, mit der er seit geraumer Zeit eine Affäre hat. Um die Blumen und Goldfische in ihrer geräumigen Altstadtwohnung soll sich derweil eine entfernte Bekannte namens Mischa kümmern, die, wie sich herausstellt, eine verblüffende Ähnlichkeit mit Andrea aufweist, was ihr bald zum Verhängnis werden soll. Wirklich kompliziert wird es allerdings erst, als das angespannte Paar im Auto auf dem Weg in ihr idyllisches Chalet in einem Augenblick der Unaufmerksamkeit mit einem Schaf kollidiert. Ein Unfall, der das Tier das Leben kostet, während Anna mit einer Gehirnerschütterung davonkommt und Nick gänzlich unversehrt bleibt.

Zumindest scheint es so, denn alles, was danach in Zgliniskis Film passiert, bleibt im Grunde reine Spekulation. Merkwürdige Dinge passieren, sowohl in der Schweiz als auch zu Hause in Wien, die sich abwechselnd als Traum, Illusion oder vermeintliche Gedächtnislücke entpuppen. Die Wahrheit liegt irgendwo dazwischen. Für Anna bedeutet dieser entwurzelnde Zustand des Dauerdeliriums, dass sie langsam, aber sicher die Welt nicht mehr versteht, und Zgliniski zieht gekonnt sämtliche Register Hitchcock'scher Suspense- und Überraschungskunst, um auch die Zuschauer an den Rand der Verzweiflung zu bringen. Erst sind es Zeitverschiebungen, die sich nicht erklären lassen. Dann werfen Perspektivenwechsel plötzlich noch einmal ein ganz anderes Licht auf immer wieder dieselben Situationen, ohne jemals Klarheit zu schaffen. Im Gegenteil: Die Rätsel verstricken sich nur immer weiter. Unterdessen wird das angefahrene Schaf geschlachtet, ein Vogel begeht Selbstmord, und spätestens in dem Moment, wo eine neunmalkluger schwarze Katze ins Spiel kommt, wird klar, dass Zgliniski hier keine wirre Farce um Liebe und Betrug erzählt, sondern vielmehr raffiniert einen Abstieg in die Hölle vorbereitet. Stationen eines Zusammenbruchs, surreal inszeniert.

Die Vorlage zum Film lieferte ein Drehbuch des leider viel zu früh verstorbenen österreichischen Autors und Filmemachers Jörg Kalt, der sich 2005 mit seinem zweiten Langfilm *Crash Test Dummies* auch über die heimischen Grenzen hinaus einen Namen machte, bevor ihm zwei Jahre später das eigene Leben zu viel wurde. Mit Zgliniski, einem polnischen Regisseur, der in der Schweiz aufgewachsen ist, hat nun ein angemessener, ähnlich unangepasster Kopf sein Werk vollendet. Und es ist schon erstaunlich, wie gut sich *Tiere* in jene Flut von Filmen einfügt, die im gegenwärtigen Kino zwischen Wahn und Wirklichkeit changieren, ohne jemals einen Funken seiner Originalität einzubüssen. Das mag zum Teil an der schlichten Produktion liegen, die bei allen technischen Einschränkungen und Abstrichen eine Dynamik und Bewegungsfreiheit ermöglicht, von der Figuren wie Handlung gleichermassen profitieren. Aber vielleicht würde man dem Film auch weniger Aufmerksamkeit schenken, wenn man sich nicht von Anfang an so bedingungslos der stets exzellenten *Birgit Minichmayr* anvertrauen würde und wenn je der Eindruck aufkäme, sie spiele die fiebrige Verwirrtheit tatsächlich nur zum Schein. Denn obwohl oder gerade weil *Philipp*

*Hochmair* ihr mit seiner aalglatten Vernunftsnummer entsprechend Kontra gibt, schafft sie das Kunststück, dass man sich als Zuschauer ganz und gar mit ihr identifiziert. Dass man sich dreht und wendet in der vergeblichen Hoffnung, den Wirrwarr zu entschlüsseln, und man schliesslich jener trügerischen Wirklichkeit zu misstrauen beginnt, die einen wieder empfängt, wenn man das Kino gute neunzig verschachtelte Filmminuten später wieder verlässt.

Pamela Jahn

→ Regie: Greg Zgliniski; Buch: Jörg Kalt, Greg Zgliniski; Kamera: Piotr Jaxa; Schnitt: Karina Ressler; Ausstattung: Gerald Damovsky; Musik: Bartosz Chajdecki; Ton: Reto Stamm; Sounddesign: Laurent Jespersen. Darsteller (Rolle): Birgit Minichmayr (Anna), Philipp Hochmair (Nick), Mona Petri (Mischa, Andrea, Eisverkäuferin), Mehdi Nebbou (Tarek), Michael Ostrowski (Harald). Produktion: tellfilm, Coop99 Filmproduktion, Opus Film; Katrin Renz, Stefan Jäger, Bruno Wagner, Antonin Svoboda, Lukasz Dziecioł. Schweiz, Österreich, Polen 2017. Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: Film Kino Text

## Filmbulletin- Jahresabo

mit 8 Ausgaben

für 75 Fr.  
oder 50 €

# film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino  
www.filmbulletin.ch

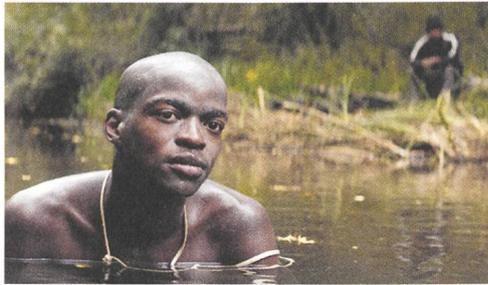
## Reduziertes Filmbulletin-Abo

für 50 Fr. oder 33 €

für Studierende und Lehrlinge,  
mit Kulturlegi und AHV



Tiere Philipp Hochmair und Birgit Minichmayr



The Wound / Inxeba Niza Jay Ncoyini



The Wound / Inxeba Nakhane Touré und Niza Jay



The Wound / Inxeba Regie: John Trengove

# The Wound / Inxeba



In einem Beschneidungsritual sollen sich junge Männer ihrer Männlichkeit versichern. John Trengoves Coming-of-Age-Drama weitet das Thema der Homosexualität zur komplexen Darstellung der südafrikanischen Gesellschaft.

## John Trengove

Xolani ist Anfang dreissig, ruhig und in sich gekehrt. Er arbeitet als Lagerist im provinziellen Queenstown. Sein wohlhabender Onkel aus Johannesburg übergibt ihm seinen Sohn zur Initiation – weil Kwanda «zu weich» sei. Das traditionelle Beschneidungsritual der jungen Xhosa-Männer soll dies korrigieren. Xolani akzeptiert und erhält ein Bündel Geldscheine dafür. Wenig später nimmt ein «Mediziner» an einem abgelegenen Ort in der Wildnis bei jedem der jungen Männer den schmerzhaften Schnitt vor, wonach die zu Initiierenden laut «Ich bin ein Mann» rufen und dann ihren «Mentoren» übergeben werden. In rund drei Wochen sollen sie in eigens gebauten Hütten genesen und den Prozess des Erwachsenwerdens durchlaufen. Alles, was sie erleben und durchmachen, unterliegt einem Schweigegegebude. Xolani nimmt sich Kwandas an, der sich nur widerwillig dem archaischen Ritus unterzieht. Der sensible Kwanda, der aufgrund seines reichen und urbanen Hintergrunds von den andern als Aussenseiter behandelt wird und ein modernes und aufgeschlossenes Südafrika verkörpert, entdeckt die im Versteckten gelebte Beziehung zwischen Xolani und Vija, einem verheirateten Familienvater. Diese kennen sich seit Kindsbeinen – beide treffen sich aber nur noch anlässlich der «Ukwaluka» genannten Rituale. Kwanda, der selbst eine homoerotische Neigung hat, spricht Xolani offen auf seine Homosexualität an. Als Kwanda dann die beiden im Dschungel nackt und eng umschlungen überrascht, nimmt die Geschichte ihren unvorhersehbar tragischen Verlauf.

Der weisse südafrikanische Regisseur John Trengove präsentiert mit *The Wound* sein Langfilmdebüt und ein eindringliches Coming-of-Age-Drama. Es thematisiert die Gratwanderung zwischen Tradition und Moderne, die Findung sexueller Identität und verhandelt Männlichkeit in einer patriarchalen Gesellschaft: Alles brisante Themen auf dem afrikanischen Kontinent. Trengove erzählt aus intimer Nähe und legt viel Wert auf Authentizität: Die Rollen der Novizen sollten alle von Xhosas verkörpert werden, die selbst das Ritual durchlaufen haben. So auch der eindrücklich spielende Hauptdarsteller *Nakhane Touré*, der eigentlich Sänger ist und in *The Wound* meisterhaft seine allererste Filmrolle spielt. Nicht zuletzt dank des Films steht der erfolgreiche Musiker mittlerweile auch offen zu seiner eigenen Homosexualität.

John Trengove führte als Recherche für seinen Film viele Gespräche mit «Betroffenen» und kommt zum Schluss, dass dieses Ritual nicht zuletzt dafür gemacht sei, die unter Heranwachsenden verschiedener Ethnien Afrikas tolerierte Homosexualität zu «überwinden» und gleichzeitig zu tabuisieren.

Der Kameramann *Paul Özgür* schuf für die mit wenig Dialog erzählte Geschichte sehr realitätsnahe Bilder. Er zeigt die Figuren aus der Distanz oder lässt im Dunkel der Nacht oder der Innenräume sich kaum merklich die Silhouetten der Akteure abzeichnen. Körperlichkeit, sei es Sex oder auch Geraufe, fängt Özgür oft aus nächster Nähe ein – kraftvoll, erotisch, aber nie voyeuristisch. Ebenso lässt er in seinen Bildern den Kontrast zwischen althergebrachtem Ritual und Jetztzeit aufscheinen – etwa wenn die Novizen durch den Busch streifen und hinter ihnen die Kühltürme von Atomkraftwerken in den Himmel ragen. Oder wenn Xolani und Vija sich im hohen Steppengras zwischen Starkstrommasten streiten und prügeln, weil Xolani sehr wohl möchte, dass Vija zu seiner Neigung und ihrer Beziehung stünde, Vija dazu aber nur schweigt ...

Die Parallelen zu *Brokeback Mountain* liegen nah: eine konservative Gesellschaft, die zwar kaum einen Namen für diese Art der Anziehung und der Gefühle hat, mit Verurteilungen und Sanktionen aber schnell zur Hand ist, was nicht zuletzt von den «Betroffenen» selbst oft verinnerlicht wird, sodass sie sich eher gegen sich selbst oder andere Homosexuelle wenden als gegen die Zwänge der heuchlerischen Umgebung. Trengove hat aus diesem komplexen Konflikt mit seinem brillanten Erstling ein überaus sinnliches, emotional einnehmendes und fein konstruiertes Drama geschaffen, das überzeugend die widersprüchlichen Facetten der heutigen afrikanischen Gesellschaft in sich fasst.

Doris Senn

- Regie: John Trengove; Buch: John Trengove, Thando Mgqolozana, Malusi Bengu; Kamera: Paul Özgür; Schnitt: Matthew Swanepoel; Ausstattung: Bobby Cardoso, Solly Sithole; Kostüme: Lehasa Molloyi; Musik: João Orecchia; Sounddesign: Matthew James. Darsteller (Rolle): Nakhane Touré (Xolani), Bongile Mantsai (Vija), Niza Jay Ncoyini (Kwanda), Thobani Mseleni (Babalo). Produktion: Urucu Media, Riva Filmproduktion, Oak Motion Pictures, Cool Take Pictures, Deuxième Ligne, Sampek Productions; Elias Ribeiro, Cait Pansegrouw. Südafrika, Deutschland, Niederlande, Frankreich 2016. Dauer: 88 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

# Trading Paradise



Einen wesentlichen Teil des weltweiten Rohstoffhandels wickeln Schweizer Firmen ab. Sie bereichern sich auf Kosten unterprivilegierter Länder. Daniel Schweizer macht das Problem nicht nur sichtbar, er interessiert sich auch für mögliche Lösungen.

## Daniel Schweizer

Auf das Ich folgt das Du. Der Bogen, den Daniel Schweizers Dokumentarfilm spannt, lässt sich so beschreiben: Da ist ein dokumentarisches Subjekt, das von sich spricht und seinem Heimatland, und das dann später direkt angesprochen wird. Erst «Ich», dann «Du». Zu Beginn sehen wir durch die Windschutzscheibe eines Autos auf eine sich aus der Unschärfe schälende Autobahn, die durch verschneites Schweizer Bergland führt. Aus dem Off mischt sich eine Stimme ein und erklärt: «Seit dem Zweiten Weltkrieg hat der Mensch mehr Rohstoffe verbraucht als in der gesamten Menschheitsgeschichte. Die Schweiz, dieses kleine Land im Herzen Europas, ist innerhalb weniger Jahre zur Drehscheibe im internationalen Rohstoffhandel geworden – dabei war *mein* Land in keiner Weise dazu prädestiniert.»

Später im Film sehen wir eine ältere Dame indigener Abstammung in die Kamera sprechen. Sie ist die Mutter des Häuptlings des brasilianischen Dorfs Cateté. Die untere Hälfte ihres Gesichts ist mit einem breiten schwarzen Streifen bemalt, in ihren Ohrläppchen klaffen riesige Löcher. Sie erzählt von dem Land, in dem sie aufwuchs, davon, wie schön es einst war. In ihrer Stimme liegt grosser Zorn; sie spuckt auf den Boden. «Ihr seid zahlreich gekommen und habt uns eingekreist», sagt sie dann – mitten hinein in die Linse.

Diese beiden Szenen sind entscheidend, um zu verstehen, mit welcher Art von dokumentarischem Anliegen sich Schweizer mit den Funktionsweisen des globalen Rohstoffhandels sowie den Praktiken der lokalen Rohstoffgewinnung auseinandersetzt. Sicherlich

folgt der Film über weite Strecken einer, wenn man so will, klassischen investigativ-analytischen Ambition. Viele der Global Player im Rohstoffhandel (es handelt sich hierbei um Megakonzerne, die weit höhere Umsätze erzielen als Unternehmen wie etwa Nestlé) haben ihre Firmensitze aus steuerlichen Gründen in der Schweiz. Die Selbstdarstellung – sie beginnt bereits bei den architektonisch-verspielten Gebäudefassaden in unmittelbarer Nähe etwa zum Genfersee – überschlägt sich in der Glanzrhetorik vom eigenen Nachhaltigkeitsbewusstsein, von der Investitionsleistung oder der Schaffung von Arbeitsplätzen und Infrastrukturen in wirtschaftsschwachen Regionen des Planeten. Die Globalisierung macht sich schon allein in ihrer Rhetorik verdächtig. Selbstverständlich hat das weltweite Wirtschaftsgeschehen nur wenig mit Symmetrie und Behutsamkeit zu tun. Es fehlt an Transparenz, Umweltstandards werden missachtet, Gesundheitsrisiken in Kauf genommen, Entschädigungen verweigert. Bauern in unmittelbarer Nähe einer gigantischen Minenanlage in Sambia zeigen ihre verdorbene Ernte; Ärzte stellen bei Anwohnern Lungenleiden fest; Tiere sterben, Flüsse werden vergiftet, Landbesitzer enteignet.

Trading Paradise lässt Mitarbeiter von NGOs zu Wort kommen, die Aktivistengruppe «The Yes Men» polemisiert über Handelsstrukturen, Politiker nehmen Verbraucher mit in die Verantwortung, Demonstranten brüllen und trillern gegen Wirtschaftskongresse an, Bürger in Brasilien, Peru oder Sambia berichten vom Alltag im Umfeld der Bergbauminen. In erster Linie versucht der Film Sichtbarkeit – vielleicht auch zunächst nur: Hörbarkeit – zu schaffen. In grossem Massstab wird ein Globalisierungsbild entworfen, auf dessen Grundlage sich dann sinnvoll über Korrekturen und Fortschritte nachdenken lässt. In diesem Sinn hat Trading Paradise eine klare politische Agenda – nicht zwingend eine ideologisierte oder parteiliche, sondern vielmehr eine pragmatische: Wo liegen Probleme, wie lassen sie sich lösen?

Zugleich aber – und das ist das interessantere Register von Trading Paradise, zumal damit der Film als Film selbst auf dem Spiel steht – zielt er auf eine ethische Konfrontation. Es geht dabei um das dokumentarische Ich, das im Verlauf des Films zum Du wird; darum, dass der Film in einem gewissen Sinn zur Umpositionierung gezwungen wird – dass das aufklärende, sichtbar machende Subjekt, das sich im Offkommentar preisgibt, zugleich usurpatorisches und damit verantwortliches Subjekt ist: ob als Verbraucher oder als Staatsbürger eines europäischen Landes oder als Globalisierungsprofiteur in zumindest strukturellem Sinn. Von einer investigativen Aussenposition aus schafft Trading Paradise so nicht nur Sichtbarkeiten, sondern führt vor, wie das kippende dokumentarische Subjekt des Films einer äusserlichen Struktur unterliegt, einer Struktur, die aus dem souveränen, weil sprechenden Ich ein angerufenes macht – einer Struktur, die man Verantwortung nennen kann.

Lukas Stern

→ Regie, Buch: Daniel Schweizer; Kamera: Patrick Tresch; Schnitt: Malena Demierre; Musik: Claudio Bucher, Benjamin Noti, Greis. Produktion: Valentin Greutert. Schweiz 2016. Dauer: 78 Min. CH-Verleih: Cineworx



Trading Paradise



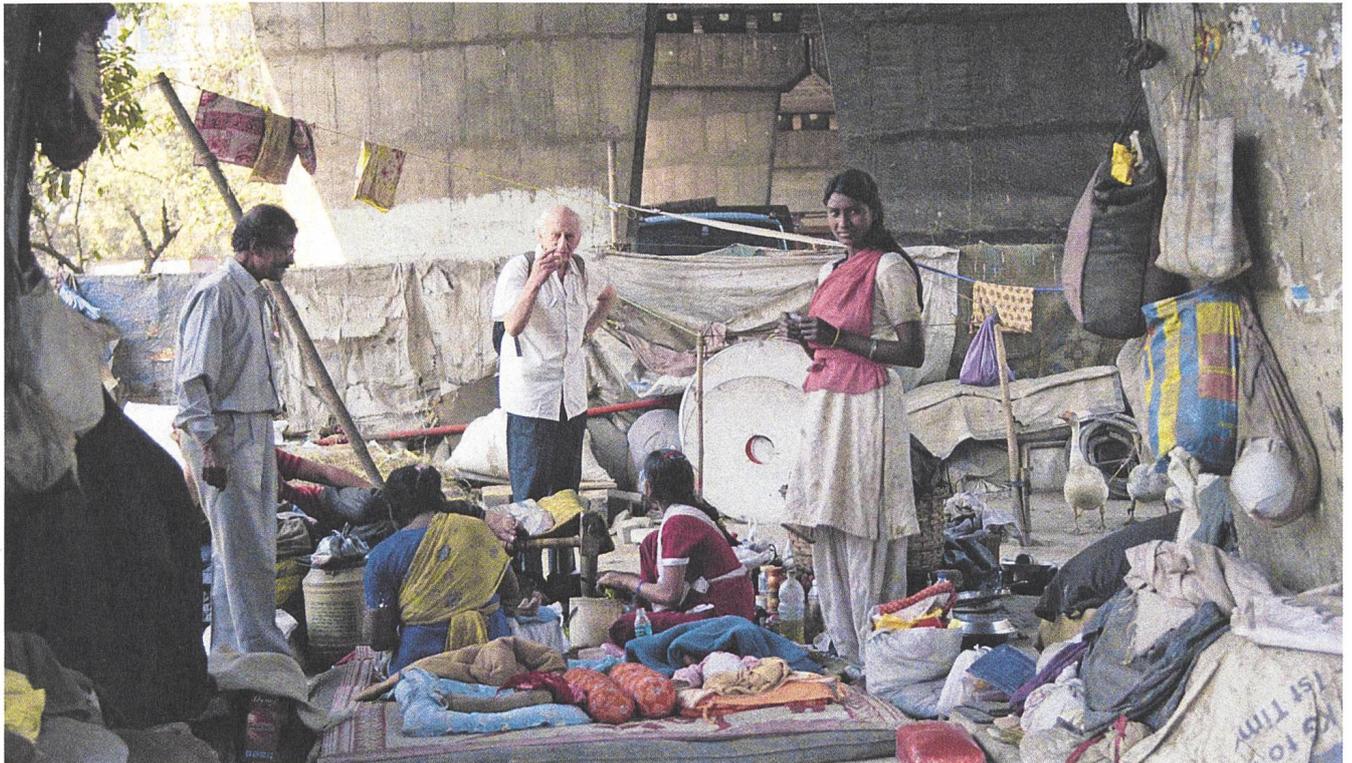
Trading Paradise Rohstoffabbau auf Kosten der Umwelt



Trading Paradise Der Film macht die Anklagen hörbar.



Trading Paradise



Docteur Jack Regie: Benoît Lange, Pierre-Antoine Hiroz

# 0000 KINOKULTUR

IN DER SCHULE

Anzeige



Mein Leben als Zucchini



Die göttliche Ordnung



Trading Paradise



Jugend ohne Gott

## KINOFILME FÜR DIE SCHULE

Organisation von Kinovorstellungen und Filmgesprächen

## UNTERRICHTSMATERIAL

Kostenlose Unterrichtsmaterialien zu allen Filmen

## NEWSLETTER

Regelmässige Newsletter mit den aktuellen Angeboten

## WEITERBILDUNGEN

Filmbildungskurse für Lehrpersonen aller Schulstufen

## WEITERE INFOS & KOSTENLOSE DOWNLOADS

[www.kinokultur.ch](http://www.kinokultur.ch)

UPCOMING

22. + 23. SEPTEMBER

BOURBAKI KINO LUZERN

FILM MAKERS 7

BOURBAKI

Anzeige

LUCIE LUCAS

ANTON YELCHIN

# PORTO

EIN FILM VON  
GABE KLINGER

Ausführender Produzent:  
JIM JARMUSCH

ZÜRICH  
FILM FESTIVAL

Anzeige



„EINE ODE AN DIE LIEBE UND DAS KINO“  
VARIETY

AB 14. SEPTEMBER  
IM KINO

FILM COOP

# Docteur Jack



Der gute Mensch von Kalkutta: Der Gewinner des Prix du Public an den diesjährigen Solothurner Filmtagen ist ein farbenfrohes und inspirierendes, dabei aber auch etwas einseitiges Porträt des Armenarztes Jack Preger.

## Benoît Lange, Pierre-Antoine Hiroz

Jack Preger ist ein Held der bescheidenen und auch sturen Sorte. Seit Jahrzehnten lebt und arbeitet der mittlerweile über achtzigjährige Arzt in Kalkutta im Dienst der Allerärmsten. Drei Kliniken und zwei Schulen hat er unter anderem gegründet und mehr als eine halbe Million Menschen gratis behandelt. So heisst es im Dokumentarfilm von Benoît Lange und Pierre-Antoine Hiroz. Lange hat den engagierten Arzt bereits Ende der achtziger Jahre in Kalkutta kennengelernt, als er die von diesem gegründete NGO Calcutta Rescue als freiwilliger Helfer unterstützte. Die fast grenzenlose Bewunderung, die Lange seinem Sujet entgegenbringt, sieht man dem Film in jeder Szene an – was diesem nicht unbedingt schadet, ihn aber näher an diverse Imagefilme oder Spendenaufrufvideos heranrückt, als einem im Kino lieb wäre. Ähnlich zwiespältig wirkt sich aus, dass der Regisseur von Beruf eigentlich Fotograf ist: Die Armut wirkt hier sehr fotogen, jedem Bild wohnt ein Gestaltungswille inne, der auch bei «National Geographic» gut aufgehoben wäre. Gleichzeitig fangen die hervorragend komponierten Bilder in prachtvollen Farben Schönheit und Elend Kalkuttas dermassen eindringlich ein, dass man sich am liebsten sofort in die bengalische Stadt begeben und sich Jack Preger und seinem pragmatischen Kampf gegen das Elend anschliessen möchte. Gegen einen Film, der so etwas – oder wenigstens eine nennenswerte Erhöhung der Spendeneinkünfte bei der NGO «mit fragiler Finanzierung» – erreicht, lässt sich grundsätzlich eigentlich kaum etwas einwenden.

Trotzdem ist es schade, dass *Docteur Jack* in seiner Struktur nach derart konventionellen Mustern verfährt und deshalb aus der Vielzahl von Arte- und HBO-Dokumentationen zu ähnlichen Sujets künstlerisch kaum herausragt – abgesehen vom Schauwert seiner Bilder. Am Beginn steht passenderweise dann auch Pregers ursprüngliche Ablehnung eines Films über seine Person und sein Wirken. Bescheiden und zielgerichtet stellt der Arzt eine durchaus komplexe Figur dar, mit Zweifeln und (so wird es angedeutet, aber kaum ausgeführt) schwieriger Vergangenheit. Preger ist dann doch so pragmatisch, dem Filmprojekt seinen Segen zu geben, sich in Kalkutta bei seiner Arbeit begleiten zu lassen und sogar eine Reise zurück in die walisische Heimat zu unternehmen, was Lange Material für besagte hagiografische Dramaturgie liefert. Die Aufnahmen von Wiesen- und Klippenlandschaften liefern zudem ein willkommenes Kontrastmoment zu den menschen- und leidüberfüllten urbanen Szenerien der bengalischen Metropole. Diese spielt neben Preger auch die eigentliche Hauptrolle, vor allem, wenn Lange sich mehrmals von seiner Hauptfigur löst und verschiedene Menschen und die Stadt porträtiert, die von Pregers Wirken direkt und indirekt berührt werden: Schwester Cyril, eine engagierte Nonne mit guten Kontakten zur Stadtverwaltung ist, eine unabdingbare Verbündete, die Pregers Sturheit vor allem bei finanziellen Fragen teils auch kritisch gegenübersteht; ein junges Paar, beide HIV-infiziert, deren Kind dank der kostenlosen medizinischen Unterstützung gesund zur Welt kommt; Familien, die unter der slumfeindlichen Urbanisierungspolitik leiden und für die sich Preger und seine Helfer ebenso einsetzen wie für die unzähligen Kranken, die sich die reguläre Gesundheitsversorgung Indiens nicht leisten können. «Street Medicine» lautet die Bezeichnung für das, was Jack Preger hier erfunden hat und seit dreissig Jahren praktiziert.

Man sollte einen Film nicht dafür kritisieren, was er nicht leistet. Trotzdem hätte es *Docteur Jack* gut getan, wenn Lange sich auktorial etwas zurückgehalten und Pregers Werk für sich selbst hätte sprechen lassen. Vor allem, wenn sich Lange mehrere Male selbst ins Zentrum rückt und in einer besonders pathosgeladenen Szene beginnt, über Pregers Einfluss auf seine Fotografie zu referieren («Mitgefühl für andere, die richtige Distanz ohne Schwarzmalerei, immer auf der Seite des Menschlichen»), hätte man dem Film und seinem Subjekt genau diesen distanzierten Zugang gewünscht, der Menschlichkeit nicht aus dem Off behauptet, sondern als schwierigen und langwierigen Prozess zeigt. Jack Pregers Körper, sein Gesicht und sein Lachen, wenn er auf der Strasse auf ehemalige Patienten trifft, sprechen da schon laut genug. Aber wie Doktor Jack einmal im Film Mutter Teresa zitiert, die andere Heilige dieser trotz allem wunderschönen Stadt: «Besser auch nur eine Kerze anzünden, als im Dunklen sitzen zu bleiben.» Das soll auch für *Docteur Jack* gelten.

Dominic Schmid

→ Regie: Benoît Lange, Pierre-Antoine Hiroz; Kamera: Camille Cottagnoud; Schnitt: Mike Fromentin, Thomas Queille; Produktion: Point Prod., Episode 4, RTS, Dr Jack Production. Schweiz, Frankreich 2016. Dauer: 83 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution



Manifesto: Cate Blanchett als Obdachlose Manifest zum Situationismus



... als Puppenspielerin Surrealismus



... als konservative Mutter Pop Art



... als Geschäftsführerin Vortizismus

# Manifesto



Aus einer Berliner Kunstinstallation ist ein Film fürs Kino entstanden: Cate Blanchett schlüpft in 13 verschiedene Figuren und trägt Kunstmanifeste vor. Ein nicht ganz unstrapaziöses Vergnügen.

## Julian Rosefeldt

Was ist Kunst? Gibt es sie überhaupt? Und wenn ja, wozu? Überdies: Wie steht es um die Kreativität? Alles war doch schon mal! Wenn, dann Authentizität! Neue Werte! Die Revolution! Oder ist Kunst eh scheisse? Ein Fake? Und wir die Idioten?

Mit *Manifesto* hat der deutsche Künstler und Kunstdozent Julian Rosefeldt eine «Dokumentation» zur jüngeren Kunst, ihren Zielen, Programmen und Strömungen geschaffen. Eine auf der Bildebene einnehmende, auf der Wortebene mitunter etwas strapaziöse Inszenierung all der Ismen, die das kreative Schaffen mit seinen zugehörigen Manifesten im 20. Jahrhundert prägten: vom Expressionismus, Futurismus und Suprematismus über den Dadaismus und Surrealismus, dem Situationismus bis hin zu Konzeptualismus und Minimalismus. Und das sind noch nicht einmal die Hälfte all der in *Manifesto* zitierten Avantgarden. In Szene gesetzt hat der Regisseur sein Projekt an teils atemberaubenden Locations in und um Berlin. Gesprochen werden die Kunstpamphlete alle von *Cate Blanchett*: In 13 nicht minder atemberaubenden Performances verkörpert sie 13 Figuren, die die Manifeste in ebenso vielen Monologen einem wechselnden Publikum im Film – beziehungsweise uns Zuschauerinnen und Zuschauern – kundtun.

Wenn es für die schauspielerische Wandelbarkeit von *Cate Blanchett* – insbesondere nach *I'm Not There* – noch irgendeines Beweises bedurft hätte: Hier ist er. In *Manifesto* sehen wir sie als tätowierte Punkerin in einem versifften Musikclub bei einer Hommage auf

den Kreationismus. Wir sehen sie als gestrenge Witwe den Trauernden an der Beerdigung ihres Gatten eine flammende Abschiedsrede auf den Dadaismus vortragen. Als Wissenschaftlerin im weissen Schutzanzug in einem effektvollen Akustikraum dem schwebenden schwarzen Monolith aus *2001: A Space Odyssey* begegnen. Oder als konservative Mutter vor ihrer Familie – übrigens ihrer eigenen – das Tischgebet sprechen: Blanchetts Ehemann, der Drehbuchautor Andrew Upton, und ihre drei Söhne müssen darin eine nicht enden wollende Litanei als «Tischgebet» über sich ergehen lassen, die sich darum dreht, was Kunst sein soll – und vor allem, was nicht ...

Rosefeldt legte seinen ersten Langfilm vorerst als Mehrkanalinstallation an, ähnlich wie seine früheren Werke, die er jeweils in Kunstkontexten präsentierte. Wie so oft arbeitete er dafür mit dem Kameramann *Christoph Krauss* zusammen, der in teils wiederkehrenden Settings seine Bilder in genüsslichen Totalen, häufig in Aufsicht oder Flugaufnahme, in Slow Motion oder bedächtigen Zooms ihre Faszination entfalten lässt. Rosefeldt, der Architektur studiert hat, stellt in seinen Werken immer wieder gigantische Räume ins Zentrum oder inszeniert kolossale Gebäude wie Skulpturen. So sehen wir etwa den martialischen «Mäusebunker», ein ehemaliges Berliner Tierversuchslabor, mit seinen in den Aussenraum ragenden Rohren oder die dem Verfall anheimgegebenen Abhörbaziliken auf dem Teufelsberg. Durch das eindrucksvolle frühere Zementwerk in Rüdersdorf mit seinen tausend Kaminen humpelt Blanchett als Stadtstreunerin, um mit Megafon ihre Theorien zur Kunst in die Landschaft hinauszurufen; wir sehen die wie ein modernes Normannenschloss anmutende Brandenburgische Technische Universität oder den an *Brazil* erinnernden gigantischen hölzernen Lesesaal der Humboldt-Universität.

Die faszinierenden Orte bilden den Echorraum für die eingesprochenen anspruchsvollen kunsttheoretischen Textauszüge. Wird man zu Beginn aus dem Off regelrecht zugeschüttet, entwickelt sich dank der mächtigen Bilder und der brillanten schauspielerischen Performances mit der Zeit ein Sog, dem man sich durchaus hingeben und sich auf die Suche nach den zig augenzwinkernden Verweisen machen mag.

Kennengelernt hat Regisseur Rosefeldt seine Protagonistin übrigens auf der Vernissage zu einer seiner Ausstellungen in Berlin, wo auch der Grundstein für das Projekt gelegt wurde. Es entstand mit einem Budget von – angesichts der aufwendigen Inszenierungen – nur rund 500 000 Euro sowie in beeindruckend wenigen elf Drehtagen. *Manifesto* lädt ein zu einer Reise durch ein Jahrhundert theoretischer Kunstreflexion, die sich vor allem Kunst-Aficionados nicht entgehen lassen sollten.

Doris Senn

→ Regie, Buch: Julian Rosefeldt; Kamera: Christoph Krauss; Schnitt: Bobby Good; Ausstattung: Erwin Prib, Melanie Rab; Kostüme: Bina Daigeler; Musik: François Bernheim, Kevin Queille. Darstellerin: Cate Blanchett in 13 Rollen. Produktion: Bayerischer Rundfunk, Ruhrtriennale, Schiwagofilm. Deutschland 2017. Dauer: 95 Min. Verleih: DCM Film Distribution

# Animation

Mal passives Element, mal eigenständiger Akteur, mal fotorealistisch, mal abstrakt stilisiert – daran, wie in Animationsfilmen Wasser dargestellt wird, lassen sich deren unterschiedliche ästhetischen Strategien und Haltungen ablesen.

## Wasser, zum Leben erweckt

Moana (2016) Regie: Ron Clements, John Musker



All jene Bildelemente, die sich bewegen, aber keine Figuren sind, gelten im Animationsfilm grundsätzlich als Spezialeffekte – also auch Schatten, Wind, Feuer oder Wasser. Gerade die Animation von Wasser ist trotz digitaler Hilfsmittel noch immer sehr aufwendig. In den zeitgenössischen Familienfilmen *Ponyo* (Hayao Miyazaki, 2008), *Song of the Sea* (Tomm Moore, 2014) und *Moana* (Ron Clements, John Musker, 2016) übernimmt das Wasser eine derart zentrale inhaltliche Funktionen, dass der Begriff «Spezialeffekt» zu eng erscheint. Ein direkter Vergleich dieser drei Filme, die alle von animistischen Mythen inspiriert sind, zeigt zudem, wie sich unterschiedliche ästhetische Ansätze auf die Animation von Wassermassen auswirken und wo ihre jeweiligen Stärken liegen.

### Der Ozean als Figur

Historisch betrachtet ist das fotorealistisch dargestellte Wasser in *Moana* eine Folge des unausgesprochenen Realismuskonzepts, das die amerikanische

Animationsindustrie beherrscht, seit Walt Disney den Zeichentrickfilm mit naturalistischer Detailtreue zu einem ernst zu nehmenden Medium erheben wollte. Bezüglich Naturdarstellungen orientiert sich das Disney-Studio im Prinzip bis heute am selben romantischen Illustrationsideal des 19. Jahrhunderts wie bei *Snow White* (Dave Hand, 1937). Verändert haben sich nur die Werkzeuge: So lassen sich die physikalischen Eigenschaften von Wasser mittlerweile im Computer simulieren. Da jedoch auch realistisch wirkende Spezialeffekte nie die Wirklichkeit abbilden, sondern primär ästhetische und dramaturgische Vorgaben erfüllen sollen, müssen die Animatoren möglichst viele Parameter einer Wassersimulation kontrollieren können. Für *Moana* wurde diese Technik so weit perfektioniert, dass die Wellen des Pazifiks zwar natürlich wirken, sich aber gleichzeitig wie eine Figur bewegen lassen.



Ponyo (2008) Regie: Hayao Miyazaki

Als die abenteuerlustige Inselbewohnerin Moana, deren Name Ozean bedeutet, als Kind zum ersten Mal den Strand betritt, bahnt ihr das Meer einen Weg und macht sie dann behutsam mit dem neuen Element vertraut. In der Folge nimmt der Ozean immer wieder die Form einer stehenden Welle an, die mittels Berührungen mit Moana kommuniziert. Die organische Animation dieser Wasserfigur basiert auf handgezeichneten Vorlagen, die im Computer dreidimensional nachgebaut und mit einer taktilen, zu den atemberaubenden Wassersimulationen passenden Oberfläche überzogen wurden. Inhaltlich wird der personifizierte Ozean, der Moana bei ihrer Emanzipationsreise ziemlich prosaisch unterstützt, ebenso als selbstverständlicher Teil der innerfilmischen Realität akzeptiert wie die Naturgottheiten.

### Ornamentale Stilisierung

Mythologische Erklärungen präsentiert *Moana* hingegen in zweidimensionalen Zeichentrickszenen, deren verspielte Ästhetik von polynesischen Tattoos inspiriert ist. Hier erscheint das Wasser in einer piktografischen Form, die einen bedauern lässt, dass stilisiertere Ausdrucksformen ohne Realismusanspruch im Mainstreamkino meist nur noch eingesetzt werden, um eingebettete Erzählungen visuell abzugrenzen.

Dabei ist die Angst, dass künstlerische Abstraktion die emotionale Identifikation mit den Figuren erschwere, unbegründet, wie das unabhängige

Studio Cartoon Saloon mit dem irischen Zeichentrickfilm *Song of the Sea* beweist. Auch hier interagiert der Protagonist mit archaischen Fabelwesen. Anders als *Moana*, deren Geschichte vor über tausend Jahren spielt, lebt der zehnjährige Ben in der Gegenwart. Als er entdeckt, dass seine stumme Schwester, die er für das Verschwinden der Mutter verantwortlich macht, sich in einen Seehund verwandeln kann, erkennt er im eigentlich lebensgefährlichen Wasser ein Portal zu einer magischen Parallelwelt.

Für Bens metaphernreiche Annäherung an die Schwester haben die Filmemacher eine grafisch stilisierte Bildsprache gefunden, die trotz begrenzter finanzieller Mittel von kunstvoller Detailverliebtheit zeugt. Während vergleichbare Produktionen wie *Tout en haut du monde* (Rémi Chayé, 2015) trotz starker visueller Reduktion die Regeln der räumlichen Darstellung beibehalten, betont *Song of the Sea* immer wieder die Zweidimensionalität des Filmbilds. Mit stilsicherer Kühnheit werden flache und räumliche Elemente zu einer betörenden, von keltischen Ornamenten und geometrischen Formen beeinflussten Ästhetik kombiniert. Zuweilen bestehen Wellen unter den Schaumkrönchen aus zweidimensional animierten Ebenen, deren Charakter je nach Stimmung in geschwungenen oder gezackten Umrissen zum Ausdruck kommt. Die Computertechnik ermöglicht dabei sowohl die Verformung von Strichzeichnungen als auch die Applikation von detailreichen Oberflächenmustern, wie sie im klassischen Zeichentrick kaum zu bewältigen wären.

*Song of the Sea* (2014) Regie: Tomm Moore



Zwischen den Elementen

Im Vergleich dazu verzichtete Hayao Miyazaki in *Ponyo* bewusst auf solch digitale Spezialeffekte, wie er sie etwa bei der Animation des wandelnden Schlosses in *Howl's Moving Castle* (2004) einsetzte. Mit der Geschichte um das Goldfischmädchen Ponyo, das einem Menschenjungen an Land folgt, ist er zum kindlichen Charme seiner frühen Filme zurückgekehrt.

Mit klaren Konturen und gleichmässig ausgemalten Flächen bedient sich *Ponyo* also der vergleichsweise konventionellsten Zeichentrickmethode zur Abbildung von Wasser. Und obwohl Spiegelungen, Schaum und Spritzer auf möglichst schlichte Formen reduziert wurden, ist deren aufwendige Animation

im Gegensatz zu *Song of the Sea* einer perspektivisch korrekten Darstellung verpflichtet. Inhaltlich hingegen dominieren kindliche Vorstellungskraft und Traumlogik über Realismus und Naturgesetze.

Als die formwandlerische Ponyo anfangs noch als Fischwesen ihr Unterwasserzuhause verlässt, holt der von den Menschen enttäuschte Vater sie mit Unterstützung von selbständig handelnden Wellen zurück. Diese haben zwar manchmal Augen, nehmen jedoch anders als der personifizierte Ozean in *Moana* keine klar definierte Form an. Beim abermaligen Fluchtversuch rennt die nun zum Menschen mutierte Ponyo schliesslich auf riesigen Wellen, die zeitweise die Form eines gigantischen Fischschwarms annehmen und die Schiffe wie Spielzeuge aussehen lassen, dem Land entgegen. Während dieser ständigen Metamorphosen verschwimmt die Grenze zwischen Figuren- und Effektnimation fast vollständig. Hier entpuppt sich der klassische Zeichentrick als



*Song of the Sea* (2014) Regie: Tomm Moore

ideales Medium, weil es viel einfacher ist, Verwandlungen von Hand zu zeichnen, als das Grundvolumen eines computergenerierten Objekts zu variieren. Zudem wirken konstante Verformungen überzeugender, je mehr die Zeichnungen der Phantasie der Zuschauer überlassen. In Unterwasserszenen bleibt bisweilen offen, ob sich die Figuren in einer Luftblase befinden oder einfach unter Wasser atmen können. Die Ambivalenz wird dadurch verstärkt, dass die von einer magischen Oberflächenspannung zusammengehaltenen Wasserblasen gleich gezeichnet sind wie Luftblasen und in vermeintlichen Luftblasen wiederum Fische herumschwimmen.

Ästhetische Entscheidungen, die oft genug von den Produktionsbedingungen mitbestimmt werden, beeinflussen also immer auch die inhaltlichen Möglichkeiten eines Animationsfilms. Eine grössere stilistische Vielfalt, wie sie in Kurzfilmen von jeher üblich ist, könnte vielleicht sogar den formelhaften Familienfilmen grosser Hollywoodstudios neue Impulse verleihen.

Oswald Iten

## Festival

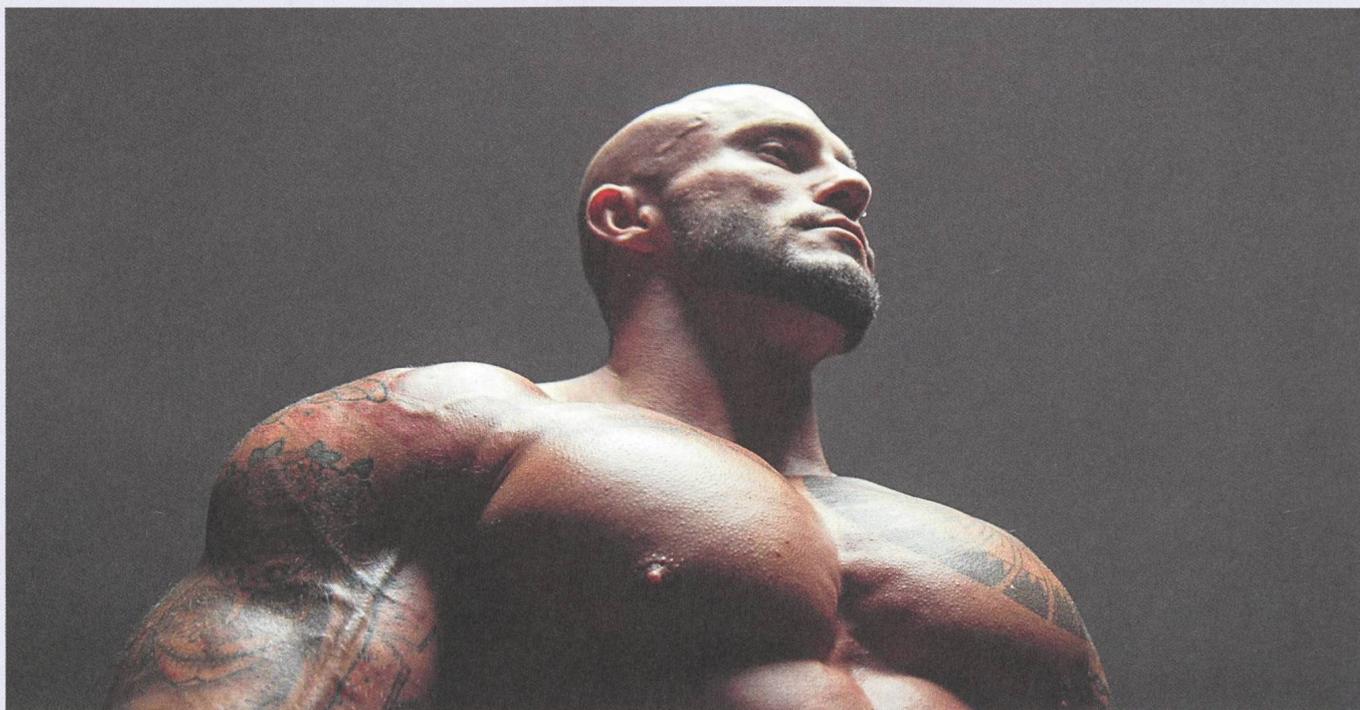
An der diesjährigen Ausgabe des Locarno-Festivals näherten sich drei Filme explizit dem Thema Männlichkeit. Die Blickwinkel könnten unterschiedlicher nicht sein, genauso wie die Schlüsse daraus.

### Gestahlte Körper, innere Krisen

fragil, schrieb der französische Soziologe Pierre Bourdieu in seinem Spätwerk «Die männliche Herrschaft». «Das männliche Privileg ist auch eine Falle und findet seine Kehrseite in der permanenten, bisweilen ins Absurde getriebenen Spannung und Anspannung, in der die Pflicht, seine Männlichkeit unter allen Umständen zu bestätigen, jeden Mann hält.» Männer müssen sich trotz ihrer Vormachtstellung gegenüber Frauen in den patriarchalen Gesellschaften immer wieder von neuem beweisen – und wie in *Beach Rats* auch sich selbst gegenüber.

Es ist Sommer im äussersten Süden von Brooklyn, New York. Frankie verbringt die Tage mit seinen eher zwiespältigen Freunden. Sie versuchen, gratis zu Alkohol und Drogen zu kommen, messen sich in

des Wegs zum Muskelberg: Nahrungsergänzungsmittel, Mikrowellenessen und Selbstbräuner. In privaten Kellern, Garagen und Abstellkammern martern Benoît, Ronald, Alexis, Cédric, Jean-François und Maxim ihre Körper für die öffentliche Anerkennung. Auch hier dienen Selfies der Selbstvergewisserung. Dabei verzichtet Côté auf einen Kommentar aus dem Off. Viele Szenen basieren jedoch auf Interviews mit den Protagonisten und werden als Reenactment nachgespielt. Paradigmatisch für die neoliberale Wirtschaftsordnung unserer Zeit durchdringt das Bodybuilding alle Lebensbereiche der Protagonisten. So führt die Beschäftigung mit dem eigenen Körper als individualistische Selbsttechnik bei Côté zwangsläufig zu Beziehungs-



Ta peau si lisse (2017) Regie: Denis Côté

Das Smartphone blitzt in einen verschmierten Spiegel. Hinter Striemen werden eine Achsel, ein Oberarm, der Ansatz von Bauchmuskulatur, der in einer Boxershorts verschwindet, sichtbar. Der muskulöse Körper gehört Frankie, dem Helden von Eliza Hittmans *Beach Rats*. Die Erforschung des eigenen Körpers inszeniert die US-Amerikanerin als digitale Selbstspiegelung. Die Kamera von Hélène Louvart blickt dabei durch den Spiegel auf den Protagonisten. Und bei jedem Selfie fotografiert das Smartphone uns Zuschauer scheinbar mit. Das voyeuristische Begehren und die narzisstische Identifikation mit dem attraktiven Körper rücken in den Fokus. Die Selfies sind hier Mittel zur Selbstvergewisserung der eigenen Männlichkeit. Denn Männlichkeit ist

der Vaping-Lounge darin, wer die krassesten Ringe paffen kann, und spielen American Handball in der Nachmittagssonne. Dabei werden ihre muskulösen nackten Oberkörper in Superclose-ups zu einem Bild der intensiven Körperlichkeit montiert: Man glaubt, die schwitzenden jugendlichen Körper auf der Leinwand zu spüren, so sehr fühlt man sich in die Szene hineingezogen.

Ein ähnlicher Effekt gelingt dem Dokumentarfilm *Ta peau si lisse* von Denis Côté, der in Locarno im internationalen Wettbewerb lief. Côté nähert sich darin sechs Protagonisten im Hamsterrad des Bodybuildings. François Messier-Rheaults Kamera zeigt die Muskeln ebenfalls in Nahaufnahmen. Doch Côtés Blick fällt vor allem auf die ganze Profanität

problemen und Vereinzelung. Stärker, grösser, besser: Das ist sowohl die Ausweitung des beruflichen Leistungsimpetus auf den eigenen Körper wie auch Mittel, die Entfremdung im Informationszeitalter zu überbrücken. «Ich muss noch an meinem Rücken arbeiten», sagt der Protagonist Ronald im Film. Während unsere Lebens- und Arbeitswelt immer komplexer wird, liefert Bodybuilding als Versprechen unmittelbare Resultate. Côté zeigt vor allem die Körper, was sie antreibt, bleibt aber knapp unter der glatten Haut.

Bourdieu sah im Bodybuilding die verbissene Investition in männliche Gewaltspiele und den Sport, der dem Beweis der Männlichkeit dient. Der Schweizer Regisseur Dominik Locher spielt in seinem Wettbewerbsbeitrag

Goliath diese Überlegung beispielhaft durch. Der ängstliche David und die vorlaute, schwangere Jessy werden nach einer durchzechten Nacht in der S-Bahn von einem Bully angegriffen. «Dem Baby geht's doch gut», sagt Jessy beruhigend. Dem Baby schon, aber Davids Männlichkeit ist schwer angeschlagen. In groben Strichen zeichnet Locher, wie David sich im Krafttraining verliert und emotional abkapselt. Illegale Steroide und gewalttätige Ausraster, die ausschliesslich auf Frauen zielen, bestimmen nun seinen Alltag. Ohne eine Reflexionsebene und ziemlich eindimensional wird hier die Krise der Männlichkeit runtergeleiert. Statt die antrainierten Muskeln des starken Hauptdarstellers Sven Schelker zu zeigen, legt Locher den Fokus auf die psychischen Gründe

Körperpartien in Close-ups. Schnell geschnitten erzeugt das eine hohe Intensität. Statt die Körper auszustellen, zieht uns der Film emotional und physisch tiefer in die Szene hinein, als uns vielleicht lieb ist.

Für Bourdieu ist Männlichkeit ein relationaler Begriff, der vor und für die anderen Männer und gegen die Weiblichkeit konstruiert ist. So muss Frankie in *Beach Rats* sein Mann-Sein auch gegenüber der offensiv flirtenden Simone beweisen. Später wird sie halbnackt bei ihm auf dem Bett liegen und fragen: «Do you think I'm pretty?» Frankie äfft sie böse nach, verletzt räumt sie das Feld. «Die männliche Herrschaft konstituiert die Frauen als symbolische Objekte, deren Sein ein Wahrgenommenwerden ist», so Bourdieu. Während Simone sich ge-

Seine Homosexualität wird durch die digitale Realität vom Paarfoto verdeckt. In den Videochats der Schwulenforen übernimmt der virtuelle Spiegel die gegenteilige Funktion: Er ermöglicht erst den Zugang zum verdeckten Begehren. Hittman zeigt die gespiegelte Komplexität der digitalen Welt: Sie ermöglicht Verdeckung und Zugang zum Verdeckten zugleich. Es ist die herausragende Stärke von *Beach Rats*, die verschiedenen Blickrichtungen aufzuzeigen, die unser Begehren nehmen kann. Die Vielzahl von Perspektiven schlägt sich auch auf die flirrende Kameraarbeit von Louvart nieder. In den schnell geschnittenen physischen Momenten entzieht uns der Film den begehrten Körper des britischen Hauptdarstellers Harris Dickinson,



Goliath (2017) Regie: Dominik Locher

für dessen Krise. Besonders tief kann er diese jedoch nicht ausloten: Während Davids Muskeln wachsen, tut das auch Jessys Bauch. Am Ende bleibt offen, ob die Geburt des Kindes den verlorenen Mann aus der Misere retten kann. Im Ideal einer neuen Männlichkeit als Ernährer und Beschützer wäre das zumindest möglich.

Deutlich komplexer wird die verletzte Männlichkeit im bereits erwähnten *Beach Rats* aufgelöst. Die Szenen mit Frankies virilen Freunden werden durch intime Momente kontrastiert, in denen er seine Sexualität erkundet. Im Videochat klickt er sich durch die Datingangebote von Schwulen. Ermutigt durch die vielen Komplimente für sein Aussehen, trifft er sich zum ersten Sex am Strand: Die Kamera zeigt wiederum einzelne

wöhnt ist, aus den männlichen Blicken Bestätigung und Lust zu gewinnen, will sich Frankie dem heterosexuellen Blickregime verweigern. Der Film stellt die Befriedigung des männlichen Blicks auf Simones Körper in Aussicht, zerstört aber die Erwartungen frühzeitig. Dass Simone sich Frankies und unserem Blick hingibt, scheint selbstverständlich – bis Frankie diese Gewissheit umstösst. Seine Verweigerung des stillschweigenden Pakts mit dem männlichen Blick ist für Simone genauso schmerzhaft, wie es uns die männlichen Blickgewohnheiten offenlegen, an die wir uns längst gewöhnt haben.

Schliesslich fotografiert sich Frankie noch einmal selbst, diesmal zusammen mit Simone im Arm. Es ist die Vergewisserung der eigenen Normalität.

im intimen Alleinsein lässt die Kamera ihren Blick auf ihm ruhen. Mit ihrem empathischen Blick finden Hittman und Louvart eine visuelle Sprache, die die sexuelle Selbstfindung von innen erzählen kann, ohne dem analytischen Anspruch an das Thema entgegenzulaufen. Selten hat man das Drama schwuler Männlichkeit im homophoben Kontext so komplex dargestellt gesehen.

Timo Posselt

Das Ende ist gar keins.  
The Patsy von und mit Jerry Lewis  
dreht in Endlosschleifen,  
angetrieben von technischem Gerät,  
das sich kurzschliessen lässt.

## Infiniter Regress

Richtet man eine Videokamera auf deren Kontrollmonitor, staffeln sich auf dem Bildschirm die Aufnahmen zu einem Korridor, der nie aufhört. Das Abfilmen des eigenen Signals funktioniert so, wie wenn man zwischen zwei Spiegeln steht und sich selbst bis in die Unendlichkeit vervielfacht sieht. Es ist das, was man in der Mathematik einen infiniten Regress nennt: Rechnungen, deren Resultat wieder in die Rechnung selbst eingespeist wird, können zu keinem Schluss kommen. Und dementsprechend findet man auch aus Bildern, die in Rückkoppelungsschleifen immerzu auf sich selbst verweisen, nicht hinaus. Aus Output wird Input wird Output wird Input, ad infinitum.

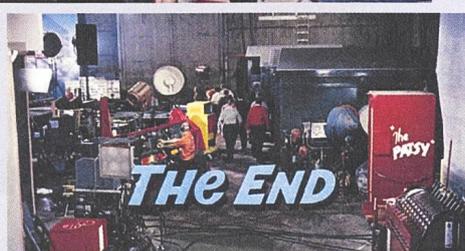
Wie Sulgi Lie überzeugend argumentiert hat, ist eben dies auch die Logik der Filme von Jerry Lewis, die darum vielleicht tatsächlich mehr mit der Videokunst von Nam June Paik oder Dan Sandin zu tun haben als mit jenem Hollywoodkino alter Schule, dem sie dem flüchtigen Anschein nach noch angehören. Wenn Lewis in seinen eigenen Regiearbeiten erstmals die bis heute gebräuchliche Technik des *video assist* einführt, die es erlaubt, die Aufnahmen der Kamera parallel auf einem Videomonitor zu betrachten und zu kontrollieren, ist dies für Sulgi Lie nur die logische Produktionsbedingung einer Komik, die immer schon auf Rückkoppelung basierte: «Jerry inszeniert Jerry, der sich per *video assist* selbst als sein eigenes Publikum anschaut. [...] wie kein anderer Komiker erhebt Lewis das Playback zur genuin audio-visuellen Kunstform.»

Das muss man begriffen haben, um die Abgründigkeit jener merkwürdigen Szene ermessen zu können, mit der Jerry Lewis seinen Film *The Patsy* beschliesst. Das Happy Ending ist da, Jerry als zum Entertainment-Star aufgestiegener Tölpel kriegt das hübsche Mädchen. Statt sie aber zu küssen, fällt der vor seiner Verlobten zurückweichende Jerry über die Brüstung des Balkons in die Tiefe. Die Frau bricht in Tränen aus und schlägt theatralisch die Hände vors Gesicht. Doch da erscheint Lewis unvermittelt am rechten Bildrand wieder, läuft hinter der Brüstung entlang und beginnt, sich über das *over acting* der Verdutzten lustig zu machen. Und er erklärt, dass der Balkon natürlich gar kein richtiger Balkon, sondern nur ein Filmset sei und die angebliche Aussicht nur eine Fototapete. Die Leute im Kino hätten doch ohnehin schon längst gewusst, dass getrickst würde und dass er nicht wirklich sterben könne, denn schliesslich müsse er ja weitere Filme machen: «I'm gonna make more movies, so I couldn't die.»

Den Sturz vom Balkon überlebt Jerry nur, damit er im nächsten Film wieder vom Balkon stürzen kann. So wie jene Stehaufmännchen in den Animationsfilmen, die andauernd in die Tiefe stürzen und gegen Wände krachen, die von Felsen zerschmettert und von Messern zerschnitten werden und trotzdem schon im nächsten Moment wieder ganz und quicklebendig dastehen, so ist auch Jerry in seinen Filmen nicht totzukriegen. Tatsächlich hatte Lewis' früherer Mentor und Regie-Vorbild Frank Tashlin als Animationsregisseur für Disney und Warner Brothers angefangen, mit Bugs Bunny und Porky Pig, ehe er dann in Jerry Lewis die ultimative Cartoonfigur fand – eine aus Fleisch und Blut.

Jerry ist das Playback all jener Pappkameraden, die Tashlin früher gezeichnet hat. Wie diese rappelt sich auch der Schauspieler immer wieder auf, nur um im nächsten Augenblick noch übler auf die Schnauze zu fallen. Besonders lustig ist das eigentlich nicht, sondern eher bodenlos grausam. Kein Wunder, dass uns bei Jerry Lewis so oft das Lachen im Hals stecken bleibt. Nicht sterben zu können, damit man weiter Filme drehen und vor allem, sich weiter den Hals brechen kann: das ist nicht nur die Logik von Cartoons, sondern auch die ultimative Folterphantasie. Auch der Marquis de Sade lässt seine Justine all ihre Qualen nur deshalb überleben, damit er sich immer weitere Torturen für sie ausdenken kann. Aus dem Gefängnis der endlosen Wiederholungsschleifen gibt es kein Entrinnen. Dem Vorgänger Jerrys, jenem Entertainer, der gleich am Anfang von *The Patsy* mit dem Flugzeug abstürzt und damit bereits verschwindet, noch ehe er überhaupt auftreten kann, – ihm war noch ein Ende vergönnt. Jerry hingegen, so macht er uns mit dem Filmende klar, wird jeden Absturz überleben. Und das ist wahrscheinlich das traurigere Schicksal. Der Irrweg durch den endlosen Korridor der Rückkoppelungen geht weiter. The show must go on.

So ist denn diese Schlusszene, in der die Künstlichkeit des Filmsets aufgedeckt wird und Jerry Lewis uns angeblich hinter die Kulissen seines Films führt, gar kein Durchbruch zur Realität, sondern



zelebriert die totale Herrschaft des Irrealen. Wenn Jerry uns Zuschauer direkt anspricht und damit jene sogenannte vierte Wand niederreisst, die normalerweise Publikum und Schauspieler trennt, dann setzt er damit seinem Spiel nicht etwa ein Ende, sondern dehnt es vielmehr noch aus, bis es gar kein Ausserhalb mehr gibt. Auch hinter den Kulissen geht der Film einfach weiter. Die Schauspieler reden sich nun zwar nicht mehr mit ihren Rollennamen an, sondern als «Mrs. Balin» und «Mr. Lewis» – authentischer wirkt das Ganze deswegen trotzdem nicht. Und wenn Lewis ausruft, man mache jetzt eine Drehpause, und dann auch tatsächlich in der letzten Einstellung des Films gemeinsam mit der ganzen Mannschaft Richtung Kantine davonspaziert, ist auch das nur eine Inszenierung: eine Filmcrew, die eine Filmcrew mimt.

So, wie die Videokamera, die den eigenen Monitor abfilmt, macht Lewis in dieser Szene das, was angeblich hinter der Kamera passiert, sogleich wieder zu dessen Fiktion. Im infiniten Regress der Bilder, den Lewis Film erzeugt, löst sich noch der letzte Rest an Realität auf. Damit gelingt Jerry Lewis das, was der Philosoph Jean Baudrillard das «perfekte Verbrechen» genannt hat: ein Mord nicht *in* der Wirklichkeit, sondern *an* der Wirklichkeit selbst. «Das perfekte Verbrechen [...] hinterlässt keinerlei Spuren, nicht einmal einen Leichnam. Der Leichnam des Realen ist nicht aufgefunden worden; denn das Reale ist nicht tot, es ist schlicht und einfach verschwunden. Es ist ins Virtuelle abgeglitten.» Jerry überlebt, aber das Reale verschwindet. Was bleibt, sind virtuelle Bilder, die sich um sich selber drehen.

Wenn wir bei der letzten Einstellung von *The Patsy* genau hinschauen, können wir erkennen, dass Lewis und seine Partnerin auf ihrem Weg zur Kantine an einem kleinen Monitor vorbeigehen, der auf dem Boden steht. Es ist der Monitor des *video assist*-Systems, und was wir auf dem schummrigen Videobild ausmachen können, ist in der Tat genau jene Ansicht, die der Film uns jetzt gerade zeigt. Könnten wir in dieses Monitorbild hineinzoomen, würden wir darin wieder Lewis und Partnerin sehen und neben ihnen einen kleinen Monitor, auf dem wir Lewis und Partnerin sehen und neben ihnen ... Dass dieser Film kein wirkliches Ende hat, merkt indes auch, wer nicht so scharfe Augen hat. Der Film behauptet, fertig zu sein, «The End» wird eingeblendet. Daneben aber steht als Aufschrift auf einem roten Kasten am Set: «The Patsy». Schlusswort und Titel – beides im selben Bild. Im Ende ist der Anfang schon enthalten. An seinem Schluss fängt der Film bereits wieder an. Der Regress geht weiter.

Johannes Binotto

→ *The Patsy* (USA 1964) 01:39:00 – 01:41:24

Regie: Jerry Lewis; Buch: Jerry Lewis, Bill Richmond; Kamera: W. Wallace Kelley; Schnitt: John Woodcock; Musik: David Raksin; Produktion: Ernest D. Glucksman. Darsteller: Jerry Lewis, Everett Sloane, Peter Lorre, John Carradine, Ina Balin

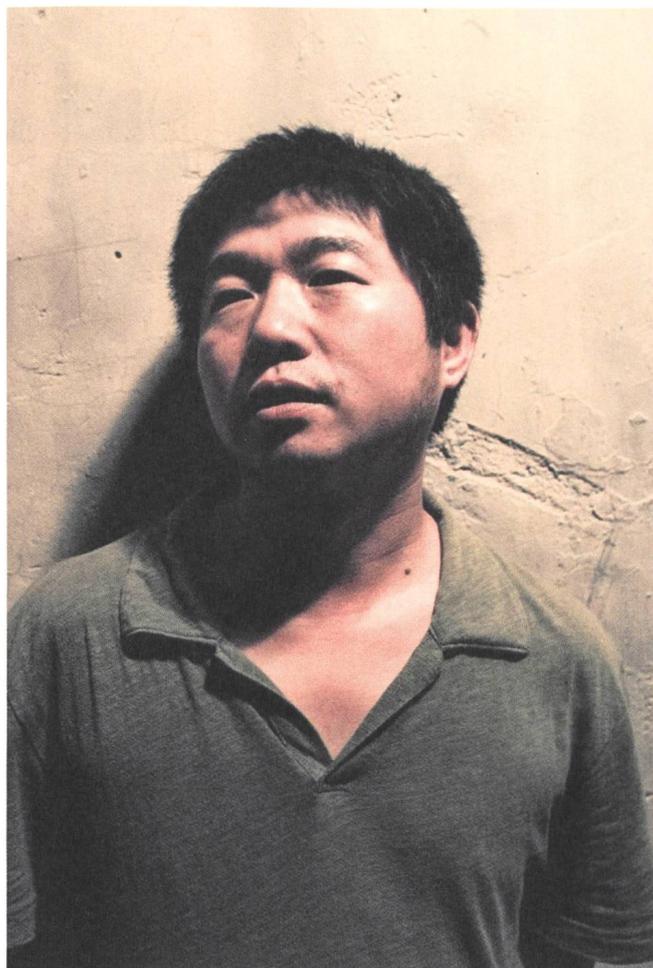
# Wang Bing

Till Brockmann

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

## Der Humanist hinter der Kamera

Angesichts der starken Konkurrenz kam die Verleihung des Goldenen Leoparden an den chinesischen Dokumentarfilm **Mrs. Fang** in Locarno für viele eher überraschend. Andererseits ist dessen Regisseur Wang Bing alles andere als ein unbeschriebenes Blatt: Seit fast fünfzehn Jahren gilt er unter den Liebhabern des Dokumentarfilms als eine der herausragenden Figuren seines Fachs. Noch vor der Bekanntgabe des Palmarès traf sich Filmbulletin mit Wang zum Gespräch.





Mrs. Fang (2017)





Ta'ang (2016)

Mrs. Fang ist ein typischer Film für Wang Bing. Mit einfachsten filmischen Mitteln und einem kleinen Budget taucht er in das Leben seiner Protagonisten ein. Es ist die Geschichte einer an Alzheimer erkrankten Frau, die – nachdem sich ihr Zustand rapide verschlechtert hatte – aus dem Krankenhaus entlassen und zurück zu ihrer Familie geschickt wurde. Wir sehen zum Teil minutenlange Grossaufnahmen der fast regungslos daliegenden Frau. Um sie herum die Familie, die versucht, mit der ausweglosen Situation umzugehen. Sie redet darüber, was man noch für die Sterbende machen könnte und was nicht; wer sich von den Kindern und Enkeln um sie kümmert und wer es ja eigentlich noch mehr tun sollte. Die Verwandtschaft schaut fern, diskutiert, raucht, und manchmal weint jemand angesichts des bevorstehenden Todes. Daneben begleitet Wang auch einige Familienmitglieder bei ihrem Beruf als Fischer – was dem Zuschauer aber kaum Erleichterung verschafft, denn sie fischen nicht mit Rute oder Netz, sondern mit Starkstromschlägen. Auch in diesen Szenen wird uns nur gezeigt: Das Leben geht weiter, und Mrs. Fang ist als Leerstelle darin immer mitzudenken. Eine weitere Leerstelle bildet der chinesische Staat, der der Familie keinerlei Unterstützung leistet.

Wang Bing hat 2002 erstmals international mit seinem ebenso schlichten wie monumentalen, über neun Stunden langen Werk *Tie xi qu* (*West of the Tracks*) auf sich aufmerksam gemacht. Darin porträtiert er den Zerfall der Stahlindustrie in der Stadt Shenyang im Nordosten Chinas. Langsame Zugfahrten durch schneebedeckte

Industriegelände, gespenstische, riesige Fabriken und der trostlose Alltag der Menschen – bei der Arbeit, in ihrer Freizeit. Mehr nicht.

Alle zehn Jahre ruft die britische Filmzeitschrift «Sight & Sound» renommierte Filmemacher und Kritiker aus der ganzen Welt dazu auf, die für sie zehn bedeutendsten Filme der Filmgeschichte zu benennen. Bei der letzten Umfrage 2012 hatten immerhin acht *Tie xi qu* auf ihrer Liste.

Wang Bing ist mittlerweile an unzähligen Festivals ausgezeichnet worden. Auch in der Schweiz ist der Goldene Leopard nicht die erste Ehrung: 2013 gewann der Dokumentarfilmer das Festival International de Films de Fribourg mit *San zimei* (*Drei Schwestern*), einer eindrücklichen Beobachtung von drei Mädchen zwischen vier und zehn Jahren, die sich in Abwesenheit der Eltern in einem abgelegenen Bauerndorf in der Provinz Yunnan durchs Leben schlagen müssen.

Wang Bings Filme sind sicherlich nicht allen Zuschauern leicht zugänglich, denn es ist uns überlassen, sich eine Meinung zu bilden und den tieferen Sinn zu suchen. Diese Filme sind das Gegenteil von dem, was man ein «message picture» nennen würde. Obwohl der Regisseur kein Interesse an theoretischen Vorsätzen und Etikettierung zeigt, ist er eigentlich ein klassischer Vertreter des Direct Cinema: dieser Art von Dokumentarfilm, der sich nur auf das Beobachten verlässt, der unter keinen Umständen in die Realität eingreifen möchte, keine Interviews macht und erst recht nicht auf eine Kommentarstimme zurückgreift.

*Filmbulletin: Herr Wang, wie würden Sie Ihren Werdegang als Filmemacher beschreiben, und was ist Ihr Credo?*

Wang Bing: Ich habe an der Filmschule gelernt, wie man einen Spielfilm aufbaut, wie ein guter Film funktionieren müsste. Doch ich habe nur ein einziges Mal einen Spielfilm gedreht [*Jiabianguo* (*The Ditch*), 2011. Anm. d. Red.], sonst drehe ich Dokumentarfilme. Der grösste Teil der Filmgeschichte besteht aus Werken, die nach einem Drehbuch ablaufen, man muss Schauspieler finden, die diese Drehbuchideen verwirklichen können. Das ist bestimmt kreativ. Der Spielfilm und seine Vorgehensweise haben für die meisten Menschen definiert, was Kino ist.

Als ich anfang, Dokumentarfilme zu drehen, habe ich mich gefragt, wie dort die Dramaturgie aussieht, und ich habe gedacht, es solle eine Struktur der Überraschungen sein, eine Geschichte, die wir nicht im Vorhinein abschätzen können. Jede Einstellung vermittelt etwas Neues, und wir wissen nicht, was die nächste Einstellung bringen wird. Auch ich habe zu Beginn vielleicht ein Drehbuch im Kopf, doch was ich mit der Kamera einfange, bringt mich dann in eine andere Richtung. Das kann ich nicht steuern. Ich muss es als Geschichte zusammenbringen.

*Entstehen Ihre Filme also vornehmlich am Schneidetisch?*

Nein, sie entstehen vor allem während des Drehs. Seit der Digitalisierung ist die Arbeit des Dokumentarfilmers gewiss einfacher geworden. Der Kostenfaktor bei den Aufnahmen ist kleiner, und auch der Schnitt ist leichter zu bewerkstelligen. Dadurch hat der Dokumentarfilmer sicherlich mehr Raum für seine eigenen Ideen gewonnen, für die persönliche Sicht der Dinge. Doch der entscheidende Faktor ist immer noch, was sich am Drehort zugetragen hat.

Ich habe mich dafür entschieden, auf der Low-Budget-Seite zu arbeiten, sehr, sehr billige Filme zu drehen. Der Dokumentarfilm ist weniger ein Kreativwerk als der Spielfilm, und es müssen auch nicht mehrere Spezialisten dazu beitragen. Ich suche den einfachsten Weg, einen direkten Zugang zum Leben meiner Protagonisten zu finden, mache so viel wie möglich allein. Es gibt keine vorgegebene Struktur, in die ein Film von mir passen müsste. Indem ich mich mit dem realen Leben umgebe, indem ich mich dauernd auf das Nichtvoraussehbare einlasse, muss ich mich als Filmemacher immer wieder fragen, welche filmische Form ich dafür finden kann. Ich muss das Leben und den Film kontinuierlich abgleichen.

*Bei Mrs. Fang, Ihrem Beitrag, der hier in Locarno im Wettbewerb läuft, ist ein gewisser dramaturgischer Bogen jedoch vorgegeben: Der Hauptfigur wird es zunehmend schlechter gehen, und irgendwann wird sie sterben ...*

Das stimmt, hier war das Ende vorgegeben. (Überlegt lange.) Trotzdem lag auch hier der ganze Film im Ungewissen, ich konnte eigentlich nicht abschätzen, worauf ich mich einlasse. Was würde der zentrale Punkt sein? Wie kann man diese Entwicklung, das langsame Verenden der Frau darstellen? Wie soll man als Filmemacher die Ereignisse strukturieren und dabei trotzdem den realen Ablauf respektieren? Da sind trotzdem sehr viele kreative Entscheidungen, die ich als Regisseur treffen muss.

*Wieso sieht man eigentlich so oft Familienmitglieder beim Fischen?*

Weil sie halt oft fischen gehen. Auch wenn Frau Fang im Zentrum steht, ist auch ihr Umfeld von Bedeutung. Es ist die Geschichte ihrer ganzen Familie, auch die anderer älterer Menschen, vielleicht sogar einer ganzen Dorfgemeinschaft. Man kann sie nicht isolieren.

Eigentlich war ich ... ich will nicht sagen enttäuscht, aber zumindest überrascht, als ich sie das zweite Mal mit der

Kamera besucht habe, denn ich wollte noch mehr Entwicklung zeigen. Doch zu diesem Zeitpunkt war die Krankheit schon sehr fortgeschritten, und ich wusste, dass ich eigentlich gar keine Zeit mehr hatte, den Film zu drehen. Vor allem war es mir gegenüber der Familie auch peinlich: Ich wusste gar nicht mehr, ob ich den Film fertig drehen sollte oder nicht.

*Und wie haben Sie es als Aussestehender geschafft, in so einem intimen Moment von der Familie akzeptiert zu werden?*

Das war selbstverständlich nicht einfach für mich. Ich bin durch die Tochter, die ich gut kenne, auf die Familie gestossen. Sie hatte schon lange eingewilligt, dass ich einen Film über die kranke Mutter machen darf. Vielleicht war es am Schluss auch so, dass sie nicht mehr Nein sagen konnte, ich weiss es nicht. Doch auch der Rest der Familie war immer freundlich zu mir, und die meiste Zeit haben sie zum Glück sowieso keine grosse Notiz von mir genommen. Aber ich muss zugeben, dass es einer der schwierigsten Filme für mich war. Ich habe viele innere Konflikte aushalten müssen und war mir nicht sicher, ob ich den Film wirklich zu Ende führen kann.

*Und wann ist Ihnen die filmische Form klar geworden?*

Irgendwann kam die Inspiration von dem leeren, doch zugleich starken Blick der sterbenden Frau. In ihrem Gesichtsausdruck, in der Mimik oder auch im Fehlen ihrer Mimik lässt sich viel erkennen. Ich wollte mit den vielen Grossaufnahmen der Frau auch ihre Würde und ihre Person respektieren, ihr im wahrsten Sinn des Wortes ein Gesicht geben. Ausserdem habe ich gehofft, in den Grossaufnahmen die kleinen Veränderungen einzufangen, die von Tag zu Tag stattfinden und die die Familie auch kommentiert. Da sieht man ganz subtil, wie die Lebenskraft schwindet, all diese kleinen Reaktionen, die sich am Körper noch abspielen.

Trotzdem war es nicht meine Absicht, einfach nur die grosse Trauer, die schreckliche Ohnmacht angesichts eines Todes zu zeigen. Ich suche in meinen Filmen eigentlich nie die extremen Situationen.

*Ist es für Sie wichtig, das Leben mit Ihren Protagonisten zu teilen, eine Zeit lang sogar das gleiche Schicksal mit durchzumachen? In Ta'ang (2016) schliessen Sie sich einer Flüchtlingsgruppe an, die sich im chinesisch-burmesischen Grenzgebiet befindet ... in der Ferne hört man noch die Granaten detonieren.*

*In San zimei haben Sie sich wochenlang in einem entlegenen Bergdorf aufgehalten ...*

Ja, tatsächlich teile ich sehr oft den Alltag mit den Menschen, die ich porträtiere. Ich pflege dann schon eine «full immersion». Bei San zimei habe ich zwar bei einer anderen Familie in der Nachbarschaft gewohnt, doch ich war immer ganz in der Nähe.

*Ist diese «full immersion» wichtig für die dokumentarische Wahrheit?*

In gewisser Weise schon: Du machst zwar nicht das Gleiche durch wie deine Protagonisten, doch indem du mit ihnen lebst und ihren Alltag teilst, kannst du besser nachfühlen, was sie aushalten müssen. Ich glaube, es erlaubt mir auch, eine grössere Sensibilität für die Feinheiten gewisser Situationen zu entwickeln. Wenn man nur einen Tag lang für ein Interview vorbeischaute, kann man diese empathische Ebene nicht erreichen. Wenn man nicht am Ort eines Geschehens lebt, ist die Gefahr gross, die Situation zu verfälschen.

*Obwohl Sie Teil ihrer Wirklichkeit sind, wenden sich die Protagonisten Ihrer Filme aber selten an Sie und Ihre Kamera. Sagen Sie ihnen, es zu unterlassen, oder schneiden Sie solche Momente bei der Montage nachträglich raus?*

Weder noch, es scheint seltsam, aber diese Situationen kommen tatsächlich selten vor. Meistens lassen mich meine Protagonisten einfach machen, und ich rede auch nicht gerne mit ihnen, wenn ich filme. Ich finde ausserdem, dass ein Dokumentarfilm über Bilder und nicht über Worte seine Geschichte erzählen sollte. Ich bin auch im Allgemeinen gegen Interviews: Wenn man viele Fragen stellt, können die Personen auch genervt sein, weil sie nicht ständig über ihr Leben oder ihre Situation reflektieren wollen. Ich finde, mit der Fragerei bedrängt man Menschen nur, dabei sollte man als Dokumentarfilmer sie besser in Ruhe lassen. Jede Interviewsituation ist immer auch ein Moment der Manipulation. Ich befinde mich hingegen lieber in der Position einer reinen Zeugenschaft.

*Sie haben also auch noch nie jemanden gebeten, eine Szene, die Sie beobachtet, aber nicht gefilmt haben, nochmals zu wiederholen?*

Nein, bestimmt nicht. Denn die schönste Erfahrung beim Filmen ist, diesen ganz besonderen Moment zu erwischen, der einen selber überrascht. Das zieht mich als Filmemacher an: eine plötzlich gezeigte Emotion, eine kleine Geste, ein Gesichtsausdruck, irgend eine unerwartete Nuance. Ich bin in

solchen Momenten hinter der Kamera immer vollkommen von der Realität absorbiert, geradezu magnetisiert. Als Kameramann und Regisseur bist du zwar anwesend, du gehst deiner Arbeit nach, doch du bist nie ein Gott, der bestimmen sollte, was jetzt zu geschehen hat oder worüber man reden müsste. So etwas interessiert mich nicht.

*Immerhin haben Sie mit He Fengming (Fengming, a Chinese Memoir) von 2007 zumindest einen Film gedreht, der nur aus einem etwa drei Stunden langen Interview besteht ...*

Das ist wahr, doch selbst da stand im Grunde die Beobachtung im Vordergrund: Ich habe die alte Dame sehr lange und ausführlich reden lassen und das Interview nur sehr wenig geschnitten.

*Es gibt sogar einen Moment, wo sie kurz auf die Toilette geht: Da bleibt der Kamerablick einfach auf dem leeren Sofa stehen und wartet die Minute, bis die Frau zurückkommt und weitererzählt ...*

... ja genau. (Lacht.) Selbst bei diesem Film habe ich versucht, so stark wie möglich Zeuge einer Situation und einer fortdauernden Erzählung zu sein, ohne die Sache zu steuern oder in der Montage zu manipulieren.

*Geht es bei Ihrer hier dargelegten filmischen Methode eigentlich nur um eine persönliche Präferenz, oder fühlen Sie als Dokumentarfilmer auch so etwas wie eine ethische Verpflichtung?*

Ja, ich fühle eine, allerdings weiss ich nicht, ob das wirklich etwas mit meinem Beruf zu tun hat. Ich finde eher, dass alle Menschen eine moralische Verpflichtung gegenüber anderen haben, nicht nur Filmemacher. Wir sind schliesslich keine Tiere.

*Was hingegen zum Beruf eines Filmemachers gehört, ist, dass es immer auch um Geld geht. Filme muss man finanzieren, und Sie müssen von Ihrer Arbeit leben.*

Ja, aber ich mache wie gesagt Low-Budget-Filme. Ich habe weder die Absicht noch die Möglichkeit, in China kommerzielle Filme im Dokumentarfilmbereich zu drehen. Im chinesischen Filmgeschäft sind derzeit grosse Summen im Umlauf, es wird enorm viel Geld in die Filmproduktion gesteckt, allerdings ausschliesslich in den kommerziellen Spielfilm. Auf dem heimischen Markt gibt es keinen Platz für den Dokumentarfilm. Einfach keinen! Und tatsächlich existieren auch nur wenige Kino-Dokumentarfilme. Genau genommen



Feng ai /  
'Til Madness Do Us Part (2016)





Tie xi qu / West of the Tracks (2002)



gibt es offiziell sogar überhaupt keine Dokumentarfilme, die vom [staatlich kontrollierten, Anm. d.R.] Verleih zugelassen sind.

*Keiner Ihrer Filme ist also in China je im Kino gelaufen?*

So ist es.

*Das ist eine schmerzliche und absurde Situation: Ihre Filme, die sich stets mit der Situation in China befassen, laufen mit grossem Erfolg an allen internationalen Filmfestivals, nicht aber in der Heimat. Zudem werden sie in den letzten Jahren fast ausschliesslich durch das Ausland finanziert. Als Chronist Chinas arbeiten Sie also fast nur für einen internationalen Markt.*

Ja, Sie haben recht, das ist eine seltsame Situation, und ich bin tatsächlich etwas resigniert. Es tut mir wirklich leid, dass meine Filme nur im Ausland gezeigt werden. Doch was kann ich dagegen machen?

Und was die Finanzierung angeht: Ich glaube nicht, dass es grundsätzlich keine chinesischen Produzenten gäbe, die gewillt wären, meine Filme zu finanzieren, doch es fehlt ihnen einfach an Mut. Sie sind aufgrund der politischen Situation vorsichtig. Ausserdem gibt es gesetzliche Bestimmungen, die in letzter Zeit sogar noch verschärft wurden: Wer an einem nicht von der Zensur genehmigten Projekt, wie den meinen, als Koproduzent teilnimmt, riskiert ein Berufsverbot. Und kein Produzent will sich seine Position auf dem derzeit profitablen Filmmarkt verspielen. Mit anderen Worten: Ohne meine ausländischen Geldgeber könnte ich einfach keine Filme drehen.

*Zirkulieren Ihre Filme auf dem Schwarzmarkt?*

Nein, denn auch der unterliegt leider kommerziellen Überlegungen: Da werden nur Spielfilme aus Hollywood, manchmal sogar erfolgreiche Filme aus Europa und natürlich chinesische Filme angeboten. Dokumentarfilme rentieren sich hingegen nicht.

*Aber ein Film wie *Tie xi qu*, der weltweit in höchsten Tönen gelobt wurde, müsste doch auch für die Volksrepublik ein wichtiges Dokument sein und irgendwo gezeigt werden!*

Eigentlich schon. Die Fabriken sind mittlerweile alle abgerissen, und von offizieller Seite hat man darüber fast keine eigenen Dokumente mehr. Es gibt vielleicht noch einzelne Fotos in privaten Archiven, doch vom Leben der porträtierten Personen ist praktisch nichts übrig geblieben.

Man wollte vor Ort ein Museum bauen und den Film eventuell darin zeigen, doch dann hat man sich dagegen entschieden. Erstens ist der Film zu lang, und ich würde ihn nie kürzen und auch nicht zulassen, dass nur kleine Ausschnitte gezeigt werden. Ausserdem gab es in China einen offiziellen Beschluss von der Behörde gegen Pornografie und unrechtmässige Veröffentlichungen, diesen Film zu verbieten. Ein wahrlich lächerlicher Vorwand. Aber eigentlich sind mir diese ganzen Geschichten egal, ich halte mich nicht damit auf. Ich bin Filmemacher und muss meiner Arbeit nachgehen, Filme drehen, die so gut wie möglich sind. Die werden bleiben. Die Politik hingegen verändert sich ständig.

Trotzdem gebe ich die Hoffnung nicht auf: Ich glaube, dass auch China sich – wenn auch sehr langsam – verändern und öffnen wird. Es wird der Tag kommen, wo sich die Menschen auch mit der Vergangenheit befassen, und in dem Moment ist es wichtig, dass manche Dokumentarfilme gedreht wurden, sie sind ein wichtiges Zeitdokument.

*Kennen Sie andere Dokumentarfilmer aus der Volksrepublik?*

*Treffen Sie sich ab und zu, gibt es da einen Meinungsaustausch?*

Ja, aber das geschieht nur sehr selten. Das liegt vor allem daran, dass ich ein Einzelgänger bin. Andererseits ist es auch so, dass in meinem Land der politische Druck für Filmemacher, die auf die Realität verweisen, ziemlich gross ist. Ich bin deswegen vorsichtig und auch etwas misstrauisch. Auch in zwischenmenschlichen Beziehungen kann etwas schnell zu Komplikationen führen.

*Schauen Sie sich aber andere Dokumentarfilme an? Oder haben Sie sich auf der Filmschule von irgendwelchen Werken inspirieren lassen?*

Sicherlich, das kommt vor. In der Filmschule habe ich jedoch Spielfilmregie studiert, dort gab es keine Dokumentarfilme. Antonioni ist zum Beispiel ein Regisseur, der mich sehr inspiriert hat. Er hat in mir die Faszination fürs Kino geweckt und mir die Möglichkeit gezeigt, wie man im Film den Raum als erzählendes Element verwenden kann. Oder auch Tarkowski, der ebenfalls gut darin war, den Filmraum zu gebrauchen, und wunderbar die Gefühle und Emotionen der Figuren in einer Einstellung hervorbringen kann. Pasolini hingegen hat die Extreme gezeigt, wo Kino hingelangen kann. Er war ein sehr intelligenter und in der Machart seiner Filme sehr anpassungsfähiger Regisseur.

*Die Auswahl gefällt mir: Bei Antonioni schätzen Sie die Symbiose zwischen Figur und Handlungsraum, bei Tarkowski den inneren, affektiven Rhythmus in jeder Einstellung und bei Pasolini die Flexibilität und das intelligente politische Engagement ... das passt ja geradezu perfekt auch auf Ihr Werk*

(Lacht.) Ja, so könnte man es sagen.

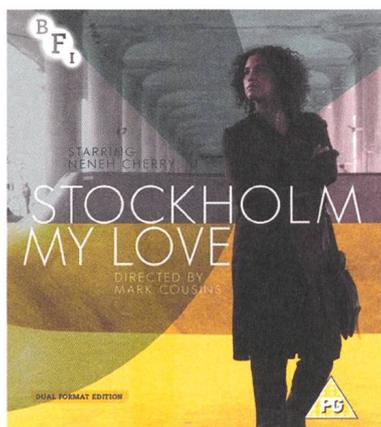
*... und Sie würden sich auch als einen politischen Filmemacher definieren?*

In gewissem Sinne schon, denn ich bin ein politischer Mensch. Doch ich würde nie behaupten, dass ich Filme drehe, die dezidiert politisch sind. Es sieht eher so aus: Wir alle leben in einem politischen System, und ich versuche, die Zusammenhänge zwischen diesem System und dem alltäglichen Leben der Menschen zu verstehen und auszudrücken. Wenn man sich als Filmemacher der politischen Umstände nicht bewusst wäre, ginge etwas verloren, man würde die Sachen durcheinanderbringen.

→ Ich danke Liu Wenxi und Wu Chia-hsün für die Übersetzungshilfe.

2 DVDs  
3 Bücher

DVD ↓ Nordische  
Stadtsymphonie



Stockholm, My Love (Mark Cousins, S, GB 2016), Format 1:1.78, Sprache: Englisch, Schwedisch, Untertitel: Englisch, Schwedisch, Vertrieb: British Film Institute

Der Nordire *Mark Cousins* ist bislang vor allem als Essay- und Dokumentarfilmer in Erscheinung getreten. In *Am Belfast* (2015) war eine poetische Verneinung vor seiner Heimatstadt und ihren Bewohnern. *A Story of Children and Film* (2013) ging der Frage nach, wie Kinder im Film dargestellt werden. Sein bisheriges Opus magnum ist freilich *The Story of Film: An Odyssey* (2011), die ebenso unkonventionelle wie üppige Dokuserie über die Geschichte des internationalen Films. Mit *Stockholm, My Love* (2016) begibt sich Cousins nun zum ersten Mal auf das Gebiet des Spielfilms. Doch er wäre nicht Cousins, wenn er nicht auch diesen Stoff essayistisch verbrämen würde. Die Handlung ist rasch erzählt: Eine Architektin, verkörpert

von der schwedischen Hip-Hop-Künstlerin *Neneh Cherry*, schlendert durch Stockholm. Ziellos lässt sie sich treiben, von der Stadt und den Gedanken an ihren afrikanischen Vater, vor allem aber von der schmerzhaften Erinnerung an einen tödlichen Autounfall, an dem sie schuldlos beteiligt war, geleitet.

Doch im Grunde geht es kaum um diesen fiktionalen Keim, der sich ohnehin nur erahnen lässt und obendrein eine auffällige Nähe zur Biografie Cherrys aufweist, ihrerseits Tochter einer schwedischen Malerin und eines sierra-leonischen Musikers. Vielmehr dient das schmale Handlungsgerüst als Auslöser für ein filmisches Erkunden der schwedischen Hauptstadt. Nicht umsonst heisst es im Vorspann, die Hauptrollen würden von Cherry und Stockholm gespielt. Tatsächlich stehen Musikerin und Stadt gleichberechtigt nebeneinander. Wer nun aber auf male-riche Postkartenansichten der Metropole hofft, sieht sich getäuscht. Denn es ist das Stockholm jenseits touristischer Pfade, das ins Blickfeld gerückt wird. Die Bilder dieses melancholischen Flanierens stammen von Wong Kar-wais langjährigem Kameramann *Christopher Doyle*. Durch seine Linse entsteht ein massvolles, rationales Stockholm, stadtgewordener Ausdruck eines gut gemeinten Wohlfahrtssystems, das alle Menschen – auch architektonisch – gleich behandeln will und darüber vergisst, dass es gerade dadurch allen die gleiche Lebensform vorschreibt. Entsprechend sind die Farben stark ent-sättigt, dominiert eine kühle Palette, die sämtliche Nuancen von Grau und Blau auslotet und nur selten von strahlender Wärme durchbrochen wird. Komplet-tiert werden Doyles Bilder durch die nachdenkliche Voice-over der Protago-nistin, ihre Songs sowie durch die Musik des schwedischen Komponisten Franz Berwald.

Mark Cousins – der sich selbst als «film history guy» bezeichnet und eine Vorliebe für das entdramatisierte Kino der italienischen Neorealisten und des Iraners Abbas Kiarostami hegt – be-schreibt *Stockholm, My Love* als Stadt-symphonie. Ein absichtsvoll gewählter Begriff, mit dem er sich in eine Tradition einschreibt, zu deren Meilensteinen Walter Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt* (1927) und Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (1929) ge-hören: gleichermassen dokumentarische wie künstlerische Annäherungen an urbane Lebenszusammenhänge, die mit genuin filmischen Mitteln erkundet und gefeiert werden. So gesehen ver-wundert es nicht, dass *Stockholm, My Love* kein Spielfilm im herkömm-lichen Sinn ist, sondern, wie es der

Filmhistoriker Ian Christie im Booklet formuliert, «an ambitious attempt to map a state of mind onto a city. Or per-haps vice versa.» Philipp Brunner

DVD ↓ Screwball Meets  
Holocaust:  
Eine Etüde in  
Leichtigkeit



Die Blumen von gestern (Chris Kraus, A, D, F 2016), Format 1:2.39, Sprache: Deutsch, Untertitel: Deutsch, Vertrieb: GoodMovies

Man sagt, der Schmerz habe zwei Kinder, die Tränen und das Lachen. Vielleicht ist das der Grund, warum es nicht nur möglich, sondern auch nötig ist, sich dem Holocaust mit den Mitteln der Komödie zu nähern. Über siebzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Welt-kriegs hat es der Deutsche Chris Kraus mit *Die Blumen von gestern* gewagt. Das Erstaunliche an seinem Film ist nicht, dass er die Generation der Grosskinder in den Fokus rückt und danach fragt, wie sich der Holocaust auf sie auswirkt, sondern dass er in ein und derselben Geschichte die Enkel der Opfer und diejenigen der Täter aufeinandertreffen lässt. Kraus, von dem auch das Dreh-buch stammt, hat sich für die Form der Screwball-Comedy entschieden, die im Hollywood der späten Dreissigerjahre eine erste Blütezeit erfuhr und seither zu den gelungensten, in der Umsetzung aber auch anspruchsvollsten Varianten der Komödie gehört. Souverän ver-wendet er alle elementaren Zutaten: die ebenso hartnäckige wie chaotische Frau, die wie ein Gewitter über das geordnete, um nicht zu sagen lang-weilige Dasein des Mannes herzieht; temporeiche, auf die Sekunde getimte Dialoge, die vor geschliffenem Wortwitz

und bisweilen rabenschwarzem Humor nur so sprühen; und schliesslich – eines der erstaunlichsten Wesensmerkmale, bedenkt man, dass die Screwball-Comedy aus den Dreissigern stammt – die absolute Gleichberechtigung von Mann und Frau. Und so tritt in *Die Blumen von gestern* unverhofft die französische Jüdin Zazie in das Leben des deutschen Holocaustforschers Toto, dessen jahrelange Vorbereitung eines wichtigen Auschwitz-Kongresses gerade den Bach hinunter zu gehen droht. Zazies Grossmutter wurde von den Nazis ermordet, Toto leidet an einem Grossvater, der General der Waffen-SS war. Kein Wunder, dass bei einer solchen Begegnung kein Stein auf dem anderen bleibt.

Ausgangspunkt für Kraus, selber Enkel eines SS-Angehörigen, war der Befund, dass in vielen Filmen über den Nationalsozialismus etwas Entscheidendes fehle: «das Unbewältigte im Überbewältigten nämlich, das in den Familien immer noch Fortlebende, das Weggelogene und das Selbstgerechte, das Vergangene, das im offiziellen Erinnern nicht vergeht, in der familiären Aufarbeitung aber vom Hof gepeitscht wurde». Für den Filmemacher gibt es nur einen Weg, diesem Phänomen zu begegnen: mit Respektlosigkeit. Daher ist *Die Blumen von gestern* «auch eine Etüde in Leichtigkeit, nicht in Schwermut. Eine Ode an die Gestörten und ihre Störungen, keine Klage über die Verbrecher und ihre Verbrechen. Sehr wohl aber eine Komödie über Wunden und ihre Herkunft.» Eine Komödie schliesslich, die das Menschheitsverbrechen Holocaust niemals verharmlost.

Dass dies gelingt, hat nicht nur mit der Qualität des Drehbuchs zu tun, sondern auch mit der darstellerischen Leistung des Schauspielerteams. *Lars Eidinger* gibt den misanthropischen Toto mit scheinbar hingeworfener Leichtigkeit, ohne dessen Verletzbarkeit jemals der Lächerlichkeit preiszugeben. *Adèle Haenel* verkörpert eine Zazie, die sich mit Wucht weigert, auf das Leben zu verzichten («Auch Holocaustforscher können Sex haben!»), selbst wenn sie daran fast zugrunde geht. Der von *Jan Josef Liefers* gespielte Balti wiederum, der in Liebes- und Arbeitsdingen Totos Widersacher ist, scheint in mehr als einer Hinsicht ein naher Verwandter des Münsteraner *Tatort*-Ermittlers Boerne zu sein. Und *Sigrid Marquardt* stattet die Auschwitz-Überlebende Tara Rubinstein mit einem Humor aus, der in überwältigender Weise staubtrocken ist.

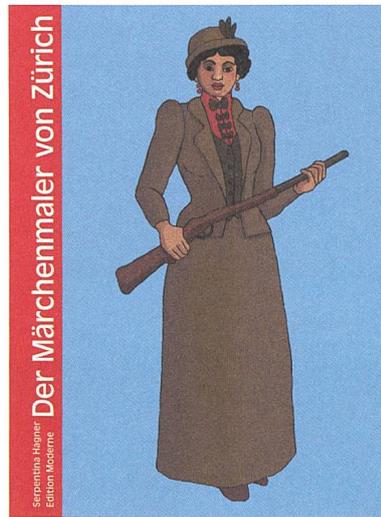
Doch bei aller Komik fehlen die leisen Töne nicht, denn Kraus ist klug genug, *Die Blumen von gestern* an entscheidenden Stellen immer wieder

zur Tragikomödie zu verfeinern. Zu den berührendsten Momenten gehört womöglich der, als Zazie von Toto wissen will, ob er seinen SS-Grossvater gut gekannt habe und wie der wohl gewesen sei. «Lieb», entgegnet Toto schlicht, und in seinem Tonfall schwingt genauso viel Zärtlichkeit wie Verzweiflung mit. Dass die Kamera in diesem Augenblick kopfüber steht, ist nur konsequent. Denn in diesem kurzen, vermeintlich beiläufigen Moment liegt vielleicht die ganze Widersprüchlichkeit und Tragweite des Problems, mit dem, wie Kraus es formuliert, «die Versehrten unserer deutschen Geschichte» zu ringen haben.

Philipp Brunner

Buch →

## Ein Zürcher Sittengemälde



Serpentina Hagner: *Der Märchenmaler von Zürich*. Zürich, Edition Moderne, 2017. 62 S., Fr. 26.90, € 25

Jeder fragt sich mal: Was habe ich von meinen Eltern geerbt an Aussehen, Talenten, an guten und weniger positiven Eigenschaften? Und was an meinem Charakter ist den Lebensumständen und der Beziehung zu den Eltern geschuldet? Von ihrem Vater hat die Zürcherin Serpentina Hagner auf jeden Fall ihr Talent zum Zeichnen und Erzählen geerbt. Sie hat ihre erste Graphic Novel denn auch ihrem Vater gewidmet, dem «Märchenmaler von Zürich».

Emil Hagner, oder wie er sich selber nannte: Miggel Madardus Hagner, wurde in eine reichlich komplizierte Familie hineingeboren. Serpentina Hagner stellt die Figuren am Anfang ihres Buchs in einer Übersicht vor, die viele Fragen aufwirft, sind doch da gleich drei Emils vorhanden und die Familienverhältnisse höchst undurchsichtig. Wer ist nun wie mit wem verwandt? Die spannende Entwirrung folgt in einer

durch Rückblenden strukturierten Erzählung. Es sind die Geschichten, die Hagner seiner Tochter erzählte und die er in Illustrationen und Tagebüchern festhielt.

Patchwork würde man heute eine solche Familienkonstruktion nennen und auch offen darüber sprechen. Im Zürich der zwanziger Jahre aber mussten andere Wege gefunden werden, um trotz gescheiterten früheren Beziehungen noch ein glückliches Leben führen zu können. Darin war Miggels Mutter offensichtlich sehr begabt. Ihrem Mann verschwieg sie zeitlebens, dass der Junge nicht von ihm war, sondern von einem, der ihr Herz gebrochen hatte und sie schwanger alleinliess. Sie suchte sich Emil Hagner als zuverlässigen und liebevollen Vater für ihr Kuckuckskind aus. Auch dass sie ihn schon bald nach der Hochzeit betrog, verheimlichte sie ihm, nicht aber ihrem Sohn Miggel. Die Mitwisserschaft belastete den Jungen schwer und führte auch später zu immer grösseren psychischen Schwierigkeiten und schliesslich zum Zusammenbruch. Als stadtbekanntes Original führte der Märchenmaler von Zürich ein einzelgängerisches Leben. Er litt an Alpträumen und Wahnvorstellungen.

Serpentina Hagner erzählt die Geschichte ungeschminkt und liebevoll in kindlich anmutenden Zeichnungen. Mit der Familiengeschichte malt sie gleichzeitig ein schweizerisches Sittengemälde Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Farben sind dezent, so wie man sich das Leben in der Schweiz damals wohl wünschte. Die darin verborgenen grellen Leben überraschen umso mehr. Die Stadt wird in ihren Zeichnungen erfahrbar als ein reicher Ort, in dem sich vor allem die Männer nehmen, was sie wollen. Aber es sind vor allem die Geschichten von starken Frauen, die, von Männern verlassen, ihr Glück selber schmieden. Nicht nur Miggels Mutter, sondern auch schon seine (nicht leibliche) Grossmutter liess sich nicht unterkriegen. Die Grossmutter schmückt denn auch das Cover, herausgeputzt, aber mit Flinte in der Hand.

Tereza Fischer

# Filmpromotion

## Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

Filmpromotion 

ganze Schweiz  
schnell, günstig, sympathisch



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

Anzeige

# vpod bildungspolitik

vpod bildungspolitik  
Seit über 40 Jahren  
die kritische gewerkschaftliche  
Zeitschrift in der Bildungspolitik

- ▶ Recht auf Bildung für alle
- ▶ Widerstand gegen Kommerzialisierung, Deregulierung, Privatisierung und Abbau von Bildung
- ▶ interkulturelle Themen, Mehrsprachigkeit und Migrationsfragen
- ▶ Diskriminierung, Rassismus, Sexismus und Gewalt

## Schwerpunkt Nr. 204 Filmbildung

[www.vpod-bildungspolitik.ch](http://www.vpod-bildungspolitik.ch)  
vpod bildungspolitik,  
Postfach 8279, 8036 Zürich  
[redaktion@vpod-bildungspolitik.ch](mailto:redaktion@vpod-bildungspolitik.ch)

Anzeige

# KINO xenix

Filmstil: Cure – Das Leben einer anderen [xenix.ch](http://xenix.ch)

SEPTEMBER 2017

EINE ANTHOLOGIE  
DES GEISTERFILMS

DAVID  
LYNCH

Anzeige

[www.filmstelle.ch](http://www.filmstelle.ch)  
filmstelle  
kino immer anders

## YOU SAY WEIRD – I SAY WATCH

THE OTHER EAST ASIAN CINEMA

Kino für 5.-  
Gratis für Mit  
glieder  
des VSETH/VSUZH

Jeweils am Dienstag im StuZ<sup>2</sup>  
Universitätsstrasse 6, Zürich  
Kasse/Bar 19:30 Uhr – Film 20:00

vöeth VSUZH

Anzeige

# Erinnerung an Yol von Yılmaz Güney



Edi Hubschmid: YOL – Der Weg ins Exil. Das Buch. Biel-Bienne, PPP Publishing Partners, 2017. 224 S., Fr. 35.90, € 34.90 (zugleich auch auf Kurdisch und auf Türkisch erschienen)

Die Schweiz ist am Festival in Cannes selten zu Preishoren gekommen. Eine Ausnahme war 1982 die geteilte Palme d'Or (ex aequo mit Costa-Gavras) für die türkisch-schweizerische Produktion *Yol* von Yılmaz Güney. Dieser Film hatte eine abenteuerliche Entstehungsgeschichte, die *Edi Hubschmid* als Beteiligter jetzt im Buch «YOL – Der Weg ins Exil» aus seiner Sicht schildert.

Der kurdisch-türkische Schauspieler Yılmaz Güney erfreute sich grosser Popularität; seine Darstellung von Outlaw-Rollen mit Robin-Hood-Zügen trugen zum Volksfreund-Image des politisch engagierten Güney bei. Ab 1966 drehte er auch eigene Filme als Regisseur, Drehbuchautor und oft auch als Hauptdarsteller: Titel wie *Umut* (*Hoffnung*, 1970), *Arkadaş* (*Der Freund*; 1974) und *Zavallılar* (*Die Armen*; 1975) machten ihn weiter bekannt. Den internationalen Durchbruch brachte ihm 1979 *Sürü* (*Die Herde*). Diesen Film hat er allerdings nicht selbst inszenieren können. Bereits zweimal klar aus politischen Gründen verurteilt, ist er 1974 nach einer Schiesserei, bei der ein Staatsanwalt unter nie genau geklärten Umständen ums Leben kam, in einem an Fragwürdigkeiten reichen Verfahren zu einer langjährigen Gefängnisstrafe verurteilt worden. Selbst im Gefängnis setzte Güney seine Arbeit fort, indem er Drehbücher schrieb und seinen Mitarbeitern dazu jeweils präzise Regieanweisungen gab.

Auf diese Weise entstand 1981 auch *Yol* (*Der Weg*). *Şerif Gören* führte nach Güneys Angaben Regie bei den

Dreharbeiten in der Türkei. Erstmals wurde der Film mit einer ausländischen Firma koproduziert, der schweizerischen Cactus Film AG. Sie hatte schon *Sürü* erfolgreich in der Schweiz verliehen und danach die Weltvertriebsrechte an Güneys Produktionen übernommen. Für *Yol* stellte Cactus das Rohfilmmaterial, dazu einige technische Ausrüstungen und übernahm die gesamte Postproduktion. Dies mit dem doppelten Ziel, das Negativmaterial vor einem allfälligen Zugriff türkischer Behörden in Sicherheit zu bringen und den Film gemäss internationalen technischen Standards fertigzustellen, was ihm grössere Verkaufsaussichten eröffnete.

Die Vorsichtsmassnahmen erwiesen sich als begründet; das Militär, das im September 1980 erneut die Macht in der Türkei an sich gerissen hatte, verhärtete sein Regime zusehends. Yılmaz Güney sah die relativ liberalen Haftbedingungen, die seine Arbeit ermöglichten, bedroht. So fassten einige seiner engsten Vertrauten zusammen mit den Partnern in der Schweiz den Plan, Güney unter Ausnutzung eines kurzen Hafturlaubs im Oktober 1981 zur Flucht aus der Türkei zu verhelfen.

Über den genauen Ablauf der Vorbereitungen und der Flucht und die Rolle der einzelnen Beteiligten waren schon bald unterschiedliche Versionen im Umlauf, etwa von den Schweizern *Donat Keusch* und *Edi Hubschmid*, Keuschs ehemaligem Geschäftspartner bei der Cactus Film. In den Hauptpunkten stimmen sie aber weitgehend überein: den Gründen für die Flucht, der vorsichtigen Haltung der offiziellen Schweiz (die diplomatische Verstimmungen mit der Türkei befürchtete) und der unbürokratischen Bereitschaft der französischen Regierung unter Präsident Mitterrand, Güney Schutz zu gewähren. Und auch darin, dass Güney zusammen mit der Schweizerin *Elizabeth Waelchli* in Frankreich, nahe der Schweizer Grenze, seinen Film selbst schneiden konnte. So gelang es, *Yol* rechtzeitig für das Festival von Cannes anzumelden, wo er, kurzfristig als «film surprise» angekündigt, im Wettbewerb lief.

Hubschmid's Buch erinnert nun in dankenswerter Weise an einen hierzulande zu Unrecht etwas vergessenen Filmemacher und an sein starkes Werk. Zugleich setzt es dem Wagemut, den die junge Schweizer Produktionsfirma Cactus Film mit ihrem Engagement für Güney und seinen Film bewies, ein verdientes Denkmal. So würde man gerne die Querelen über Einzelheiten, den Streit über die unvermeidlich subjektiven Erinnerungen übergehen und nur über Güney schreiben und seine

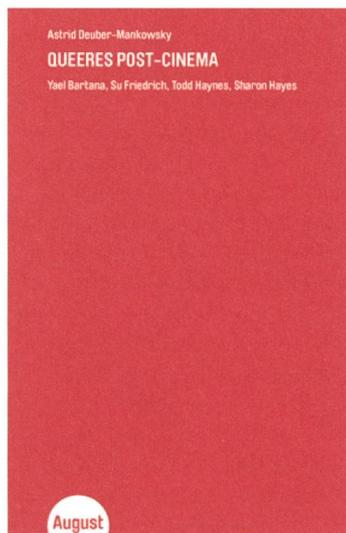
gewaltige Geschichte von Strafgefangenen auf Hafturlaub. Doch hat der alte Streit aus aktuellem Anlass neuen Zündstoff erhalten: Zum Jubiläum seiner 70. Ausgabe zeigte das Festival von Cannes in der Sektion Cannes Classic eine restaurierte Version seines alten Preisträgerfilms, die als *YOL – The Full Version* angekündigt wurde.

Tatsächlich hatte der damalige Festivaldirektor Gilles Jacob 1982 eine Kürzung des (in der Arbeitskopie noch 2½-stündigen) Films zur Bedingung für dessen Wettbewerbsteilnahme gemacht. Güney beugte sich diesem Druck und eliminierte zusammen mit *Elizabeth Waelchli* einen der ursprünglichen Handlungsstränge, indem er nur noch die Geschichten von fünf statt der ursprünglich sechs Hafturlauber erzählt. Die «Restaurierung» fügt nun die Szenen um die sechste Hauptfigur wieder ein, statt sie als Bonusmaterial verfügbar zu machen. So steht jetzt der 1982 unter Kürzungszwang hergestellte, aber eindeutig von Güney selbst geschnittene Version eine 35 Jahre später vom einstigen Koproduzenten *Donat Keusch* «vervollständigte» Fassung gegenüber, eine Art «producer's cut». Die erste ist jene, die eine Palme d'Or erhielt und in den Kinos vieler Länder begeisterte. Für die zweite beruft sich Keusch auf die (nicht belegbaren) ursprünglichen Absichten des 1984 verstorbenen Güney. Vollends problematisch werden die Eingriffe dadurch, dass diese «full version» trotz den Einfügungen kaum länger ist als jene von 1982, das heisst, es müssen an anderen Stellen nachträglich Schnitte vorgenommen worden sein.

Aus Respekt vor einem Filmemacher, der sich nicht mehr wehren kann, und aus wirkungshistorischer Sicht erscheint es grundsätzlich fragwürdig, wenn Filme Jahrzehnte nach ihrer Premiere gegenüber der bekannten Version «verbessert» werden. Immerhin hat Keusch öffentlich zugesichert, beide Versionen von *Yol* als Blu-ray beziehungsweise DVD und möglichst auch für die Kinos zugänglich zu machen. Es ist zu hoffen, dass *Yol* damit – auch und gerade in seiner 1982er-Fassung – wieder einem grösseren Publikum zum Erlebnis wird. Angesichts der traurigen Aktualität, die Güneys Film vor dem Hintergrund der aktuellen Entwicklung in der Türkei erhalten hat, ist dies das Wichtigste.

Martin Girod

# Anbruch eines neuen Kinos?



Astrid Deuber-Mankowsky: Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes. Berlin, August Verlag, Kleine Edition 25, 2017. 140 S., Fr. 13.40, € 9,80

Seit einigen Jahren untersucht eine lose Gruppe von Medientheoretikerinnen und -theoretikern das Auftauchen und den Stellenwert des digitalen Begehbildes sowie die Neuverortung der Kinoerfahrung im 21. Jahrhundert. In ihren Thesen gehen sie über eine rein technische Betrachtung des digitalen Kinos hinaus und beklagen auch nicht den Tod des Kinos oder die Musealisierung seiner Praxis. Es geht ihnen nicht nur um die Frage, wo Kino als bewegtes Bild überall auftaucht (ist es nicht allgegenwärtig?), sondern darüber hinaus um eine Allgegenwart der kinematografischen Erfahrung. Filme, die wiederholt in diesen Debatten aufgegriffen werden, sind zum Beispiel Olivier Assayas' *Boarding Gate* (2007), Harmony Korines *Spring Breakers* (2012) oder Oleh Senzows *Gamer* (2012).

Die Schweizer Medientheoretikerin Astrid Deuber-Mankowsky, die an der Ruhr-Universität Bochum lehrt, gehört zu eben dieser Gruppe von Medienphilosophen und -philosophinnen. Sie verfolgt in ihrem Essay «Queeres Post-Cinema» indes einen ganz eigenen, ungewöhnlichen Zugang. Sie sieht im New Queer Cinema, das Anfang der neunziger Jahre vor allem in den USA entstand, einen Vorboten für die heutige Situation des Kinos und zugleich eine Art des Widerstands, wie er in der heutigen Weltverfassung im Zeichen einer vermeintlich neoliberalen Ökonomisierung des gesamten Lebens aktuell und notwendig geworden ist. Den Filmemacherinnen und Filmemachern

des New Queer Cinema ging es um die Verhandlung schwuler, lesbischer oder queerer Identitäten und Begehren sowie um ein Sensorium für die gesellschaftliche Zurichtung von Begehren und der Identität. Denken wir an Todd Haynes' brisanten Versuch, die Geschichte von Karen Carpenters tödlicher Magersucht mit Barbiepuppen zu erzählen – die überschlanke Puppe als Idealbild für viele Mädchen, das aber niemals erreicht werden kann. In dieser Arbeit am Begehren und an Subjektformationen erkennt Deuber-Mankowsky eine Parallele zur aktuellen Diskussion um das Post-Cinema, die das Kino «als Element eines Ensembles» entwirft, «in dem digitale Techniken, kulturelle Gewohnheiten, Gefühle, Affekte, Begehren und soziale und ökonomische Strukturen ineinandergreifen», entwirft. So philosophisch dieser Ausgangspunkt klingt, Deuber-Mankowsky verzahnt in ihrem Essay eher Theorien mit Filmanalysen. Dabei bringt sie Todd Haynes, Sharon Hayes, Yael Bartana und Su Friedrich zusammen. Und so unterschiedlich diese Filmautoren und -autorinnen sind, so unterschiedlich fallen die jeweiligen Kapitel aus. Während die Analyse des Frühwerks von Haynes konzise herausstellt, wie sich der Regisseur an Fragen des Wünschens und der Ent-Homogenisierung des Körpers abarbeitet, bietet das Kapitel über die «Affektpolitische Arbeit am Dokument» bei Hayes und Bartana eher einen Ausgangspunkt, um aktuelle künstlerische Archivaneignungen zu verstehen und einzuordnen.

Die Idee eines Widerstands in diesen Werken entlehnt die Autorin dem Denken von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die ein Kunstwerk als eine Art Paket beschreiben – ein Paket von Wahrnehmung und Affekt, das uns, die Betrachter, durchkreuzt. Diese Pakete durchkreuzen uns immer neu und eröffnen der Welt damit immer wieder neue Spielarten. Gerade das Einführen einer solchen Variation war die Hoffnung eines Regisseurs wie Haynes.

Es ist diese Lust am Verstehen, die Deuber-Mankowskys Beitrag in der theoretischen Diskussion um das Post-Cinema zu einer nachhaltigen filmhistoriografischen Intervention macht. Dabei gerät die Filmtradition, in die sich ein Regisseur wie Haynes in den letzten Jahren mehr und mehr einschreibt und das Kino immer weiter führt, aus dem Blick. Deuber-Mankowsky entdeckt in dem längst Filmgeschichte gewordenen New Queer Cinema eine Ästhetik, die die Zukunft des Kinos offenhält.

Stephan Ahrens

# The Big Sleep

Alexandra Kluge

2. 4. 1937 – 11. 6. 2017

«Den offenen Blick aus einem verschlossenen Gesicht nach draussen richten, ganz bei sich sein und doch einen Vorschein geben auf das, was Frauen möglich sein würde, wenn die Geschichte weitergeht und neue Wirklichkeiten entstehen – das konnte Alexandra Kluge wie keine andere deutsche Schauspielerin ihrer Generation.»

Verena Lueken in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» vom 13. 7. 2017

Jeanne Moreau

23. 1. 1928 – 31. 7. 2017

«Jedesmal, wenn ich sie mir aus der Entfernung vor Augen führe, sehe ich sie nicht Zeitung lesen, sondern mit einem Buch in der Hand, denn Jeanne Moreau lässt nicht an einen Flirt denken, sondern an die Liebe.»

François Truffaut: «Die Lust am Sehen»

Jerry Lewis

16. 3. 1926 – 20. 8. 2017

«In aller Unschuld verkennt Lewis die Mechanismen einer Welt, in der er – selbst gegen seinen Willen – nur Katastrophen anrichten kann. Als Objekt der Neugierde, weil seltsam anachronistisch, verstrickt in eine Menschlichkeit, deren Schwächen (aber auch Stärken) er allein bewahrt hat, nimmt dieses Menschliche Zuflucht zur Mimik, zu Grimassen und einer übertriebenen Verschwendung an Energie.»

Serge Daney in den «Cahiers du cinéma» vom Juni 1964

Tobe Hooper

25. 1. 1943 – 26. 8. 2017

«... and no matter where you're going it's the wrong place.»

Tobe Hooper in «The Austin Chronicle» vom 27. 10. 2000



La piscine (1970) Regie: Jacques Deray, mit Romy Schneider

#### Verlag Filmbulletin

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

#### Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

#### Redaktion

Tereza Fischer  
Johannes Binotto

#### Verlag und Inserate

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

#### Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

#### Konzept und Gestaltung

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

#### Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

#### Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Simon Spiegel, Stefan Volk, Philipp Stadelmaier, Uwe Lützen, Pamela Jahn, Doris Senn, Lukas Stern, Dominic Schmid, Oswald Iten, Timo Posselt, Till Brockmann, Philipp Brunner, Martin Girod, Stephan Ahrens, Kristina Köhler.

#### Titelbild

Feng ai / 'Til Madness Do Us part,  
Regie: Wang Bing  
Les 400 coups, Regie: François Truffaut

#### Fotos

Wir bedanken uns bei: DCM, Zürich; Cinéma-thèque suisse, Photothèque, Penthaz; Cinéma-thèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Cineworx, Basel; Festival Locarno; Filmcoopi Zürich; Xenix Filmdistribution, Zürich; Impuls Pictures; Les Acacias Films, Paris; BIM Distributione, Rom; Capricci, Nantes; The Cinema Guild, New York; Edition Salzgeber, Berlin; Les films du losange, Paris; X-Verleih, Berlin

#### 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: CHF75 (inkl. MWST); Deutschland: €50, übrige Länder zuzüglich Porto

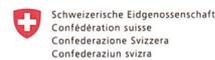
© 2017 Filmbulletin

59. Jahrgang  
Heft Nummer 365 / Sept. 2017 / Nr. 6  
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

51° 30' 41.4" N 0° 07' 46.3" W

## The Prince Charles Cinema, London

Prince Charles, der ewige Thronfolger im Buckingham Palace, ist nicht in erster Linie als Filmliebhaber bekannt. Dennoch gibt es in London ein Kino, das seinen Namen trägt – und dies, obwohl es mit dem spröden Charme der britischen Monarchie kaum etwas gemeinsam hat. Zwischen dem quirlichen Theaterviertel beim Leicester Square und Chinatown mit seinen Dim-Sum-Restaurants liegt das Prince Charles Cinema, liebevoll «PCC» abgekürzt. Für viele Filmfans gilt es als Londons «bestes», «innovativstes» oder «verrücktestes» Kino; kein Geringerer als Quentin Tarantino schwärmt: «The Prince Charles Cinema is everything an independent movie theatre should be.»

Nun kann die britische Hauptstadt mit einer Vielzahl Kinos aufwarten, die auf den ersten Blick imposanter anmuten – wie etwa das plüschige Electric Cinema aus den 1910er-Jahren, wo man im gewölbten Innenraum wie in einem Clubraum auf schicken Ledersesseln Platz nimmt. Was die besondere Stimmung im PCC ausmacht, sind nicht Architektur und Ausstattung – das Kino ist in einem eher nüchternen Gebäude aus den sechziger Jahre untergebracht, das zunächst als Theater, dann als Pornokino genutzt wurde und bei einem Umbau in den neunziger Jahren zu seiner heutigen Form fand. Seitdem verfügt es über zwei Säle, im Untergeschoss finden knapp 300, im Obergeschoss etwas über 100 Zuschauer Platz.

Entscheidender als die Räumlichkeiten ist im PCC das, was zwischen Leinwand und Publikum passiert. Hier werden die Zuschauer, eine Mischung aus Filmbuffs, Cinephilen und «normalen» Filminteressierten, häufig selbst zum eigentlichen Spektakel. Über Londons Stadtgrenzen hinaus bekannt sind



die «Sing-Along»- oder «Sing, Dance and Quote Along»-Vorführungen, bei denen der ganze Zuschauerraum – verkleidet und mit den entsprechenden Requisiten ausgestattet – zu Klassikern wie *The Rocky Horror Picture Show*, *Grease* oder *Spice World* mitgeht. Auch die sonstige Programmierung des PCC feiert das Kino als Ort einer gelebten Fankultur. Mit derselben Begeisterung kann man hier Trash- und Kultfilmen wie *Jurassic Park* oder einem Autorenkino à la Ingmar Bergman und Jacques Rivette frönen. «We screen everything!», so lautet das Statement des Kinos. Doch bei genauem Hinsehen erweist sich gerade diese eklektische Mischung als sorgfältig kuratierte Gratwanderung zwischen Neuerscheinungen und Klassikern, zwischen Blockbuster- und Kunstkino. Filmfreunde der alten Schule freuen sich darüber, Repertoirefilme in 35-mm-Kopien sehen zu können; ein Highlight sind zudem die regelmässig stattfindenden 70-mm-Vorführungen. Wer sich auf diesen Mix einlässt, für 50 Pfund vielleicht sogar eine «lebenslange» Mitgliedschaft erwirbt, wird über kurz oder lang ein umfassendes Filmwissen erwerben und in der Lage sein, jede noch so entlegene filmhistorische Anspielung in Tarantinos Filmen zu dekodieren.

Mitunter darf auch das Publikum mitbestimmen, was im PCC gezeigt wird. Im Barbereich vor dem Kinosaal ist eine grosse Tafel mit dem auffordernden Titel «Film Requests» angebracht, auf der Besucher Wünsche anbringen können. Natürlich schaut man sich dabei gegenseitig auch ein bisschen über die Schulter, kann kommentieren, was andere schreiben, und die eigene Expertise zur Schau stellen. Dazu passt, dass dieses Foyer wie ein englisches

Pub gestaltet ist, wo man mit Freunden und mit einem Pint in der Hand in den Abend startet.

Berüchtigt ist das PCC schliesslich – selbst unter denjenigen, die es nie in eine Filmvorführung geschafft haben – für seine Leuchttafel. In grossen Buchstaben über dem Eingang auf der Aussenfassade sind nicht nur die Filmtitel aus dem Tagesprogramm, sondern auch entlegene Zitate aus Kultfilmen oder spitzfindige Kommentare zu lesen – sehr zum Vergnügen von Besuchern und Passanten. «Every time you torrent, God kills a cinema» war über einige Wochen angeschlagen – eine ebenso engagierte wie selbstironische Erinnerung an den prekären Status des Kinos im Zeitalter des Internets. Sicher ist jedoch auch, dass Kinos wie das PCC dem Streamen am heimischen Computermonitor ein ziemlich pralles Kinoerlebnis entgegensetzen.

Kristina Köhler



**JETZT  
DOWNLOADEN**

 Google Play

 App Store

Kinotickets



**DEINE APP FÜRS KINO**

**RIFFRAFF**

**HOUDINI**

**BOURBAKI**



# KOS ZOS

Bühne · Buchsalon · Kino · Bistro · Bar

**JETZT OFFEN**

[www.kosmos.ch](http://www.kosmos.ch)