

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 59 (2017)
Heft: 366

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: 01.01.2026

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

Fr.10.- €8.-
9 770257 785005 07

N° 7 / 2017
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film
und Kino



Mit Kopf, Haut und Haar? Eintauchen im Film und in Filme S.50



EXKLUSIVER ZEITGEBER DER
ACADEMY OF MOTION PICTURE
ARTS AND SCIENCES

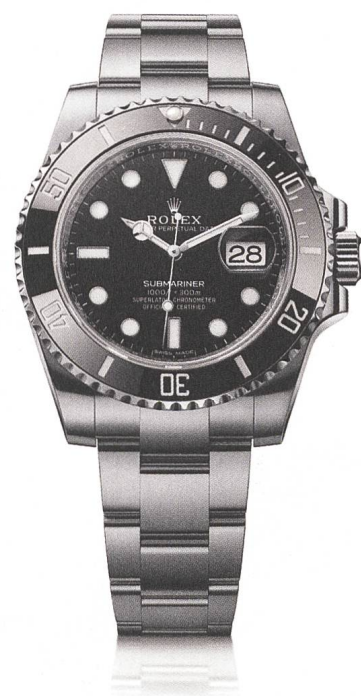
„DIE
BESTEN
FILME
LEBEN VON
DEN DETAILS –
UND NICHT NUR
VON EINIGEN,
SONDERN VON
JEDEM EINZELNEN
DETAIL.“



JAMES CAMERON
OSCAR®-PREISTRÄGER

LEIDENSCHAFT KINO.

Einzigartiges Kino entführt uns in die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit einer Vision, die ebenso kompromisslos ist wie die Liebe zum Detail. Denn nur wenn alles perfekt ist – jedes Requisit, jede Figur, jede Darbietung –, kann das Publikum wirklich in andere Welten eintauchen. Rolex ist stolz darauf, jene zu würdigen, die Außergewöhnliches erschaffen. Sie zählt nicht nur die Zeit. Sie erzählt Zeitgeschichte.



OYSTER PERPETUAL SUBMARINER DATE

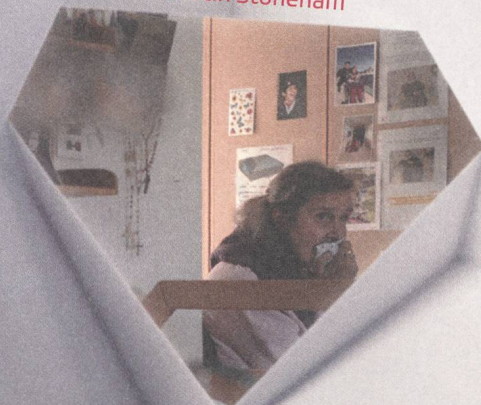


ROLEX

21. INTERNATIONALE KURZFILMTAGE WINTERTHUR

07.-12.11.2017

REWIND FORWARD
Justin Stoneham



PARADES
Sarah Arnold



JE FAIS OÙ TU ME DIS
Marie de Maricourt



FACING MECCA
Jan-Eric Mack



FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

SRG SSR

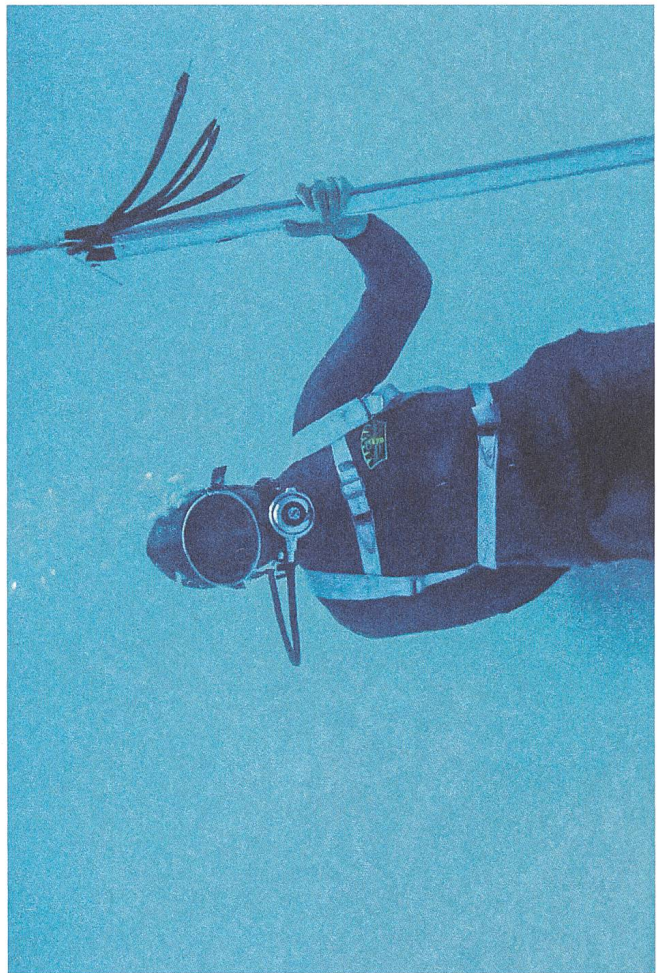
Auf Distanz und mittendrin

Während viele Dokumentarfilme unsere Welt kritisch betrachten, sollten wir wiederum die Filme kritisch sehen und hinterfragen. Was sind ihre Strategien, Argumente und Botschaften? Finden sie eine adäquate Ästhetik für ihr Thema? Erreichen sie mit ihrer Form das Publikum? Reflektieren sie selbst ihr Vorgehen und lassen uns so ebenfalls in eine reflektierende Haltung finden? Gerade weil viele Zuschauer hartnäckig die Erwartung an Dokumentarfilme hegen, diese müssten Wahrheiten präsentieren, ist ein Nachdenken darüber, wie Dokumentarfilme funktionieren, wichtig. Denn es handelt sich auch bei ihnen stets um Konstruktionen, die eine eigene Agenda verfolgen.

Gleich drei der Filmbesprechungen in dieser Ausgabe widmen sich politisch motivierten Dokumentarfilmen. Willkommen in der Schweiz von Sabine Gisiger nimmt eine kleine Gemeinde und ihre Flüchtlingspolitik unter die Lupe. Das Nachzeichnen eines traurigen Schauspiels, das im engen Zusammenhang mit der weltweiten Tragödie steht, bietet zugleich eine Lektion in Schweizer Demokratie. Milo Rau will nicht dokumentieren, er will mit seinen Arbeiten die Welt verändern. Das Kongo Tribunal ist Teil eines grösseren Unterfangens. Die Missstände im Kongo betreffen nicht nur das afrikanische Land, sondern die ganze Welt. Der Film steht neben Buch, Website, Theaterstück und ist eine Möglichkeit, ein grösseres Publikum zu erreichen. Die aufgezeichneten Re-enactments gehören einer «Poetik der Intervention» an, wie Philipp Stadelmaier in seiner Kritik schreibt. Auch Ai Weiwei ist als politischer Künstler bekannt, der nicht in erster Linie Filme macht. Human Flow über die Flüchtlingskatastrophe ist aus der eigenen Betroffenheit heraus entstanden. Es ist der engagierte Ausdruck eines Regisseurs, der keine Lösungen präsentiert, sondern helfen und uns mit seinem Film betroffen machen will.

All diese Filme wollen bewegen, wollen aufklären, ohne uns zu stark zu emotionalisieren. Die kritische Distanz, in der die Zuschauer das Gesehene reflektieren können und sollen, wird weitgehend ermöglicht. Das ist nicht immer der Fall, An Inconvenient Sequel – Truth to Power etwa stellt den charismatischen Al Gore ins Zentrum, um eine emotionale Message zu transportieren. Das Ziel ist Überwältigung, die es schwieriger macht, die präsentierten Fakten zu hinterfragen.

Während beim Dokumentarfilm die distanzierte und kritische Haltung erwünscht ist, sollen sie die Zuschauer bei Spielfilmen ablegen, um vollständig in fiktionale Welten eintauchen zu können. Der Film hat für diesen Prozess der Immersion ein visuelles Motiv gefunden: das Eintauchen in Wasser. Wir tauchen mit den Figuren in eine Welt, die uns umfängt, uns Zuflucht und sinnliches Erleben bietet. Dass sich damit die Beziehung zwischen Wasser und Film nicht erschöpft, zeigt Franziska Heller in ihrem Essay anhand ausgewählter Eintauch- und Unterwasserszenen. Sie verweist etwa auf fluide Momente der Montage oder auf das erweiterte Verständnis von Filmwahrnehmung, das den ganzen Körper der Zuschauer und alle ihre Sinne einschliesst.



The Graduate (1967) Regie: Mike Nichols

Im anderen Schwerpunkt dieser Ausgabe nähert sich *Gerhard Midding* Gus Van Sant, dem «Chamäleon» unter den US-Regisseuren, einem, der in Hollywood Indie- und Queer-Filme macht, der Vorgefundenes liebt und es doch nach seinem Gusto verändert, der Gegensätze verschmelzen lässt. Das Porträt sucht den Zugang zu Gus Van Sants filmischem Werk über die Betrachtung von dessen Zeichnungen und Fotografien. Eine Wanderausstellung im Musée de l'Elysée in Lausanne zeigt vom 25. Oktober 2017 bis 7. Januar 2018 Gus Van Sants weitgehend unbekannte künstlerische Arbeiten, während eine Retrospektive der Cinémathèque suisse und des Filmpodiums Zürich in sein filmisches Werk eintauchen lässt.

Tereza Fischer



Untitled (2011) Gus Van Sant

© Gus Van Sant, Courtesy de l'artiste et de la Galerie Gagosian

Elefant und Chamäleon

S. 6–17 Essay
von Gerhard Midding

Gus Van Sant: Beharrlichkeit und Neuerfindung

Kritiken

S. 28

The Square / Rutan von Ruben Östlund

Christoph Egger

S. 29

Battle of the Sexes von J. Dayton & V. Faris

Philipp Brunner

S. 32

On Body and Soul von Ildikó Enyedi

Doris Senn

S. 33

Félicité von Alain Gomis

Patrick Straumann

S. 35

Das Kongo Tribunal von Milo Rau

Philipp Stadelmaier

S. 39

Human Flow von Ai Weiwei

Pamela Jahn

S. 40

Tehran Taboo von Ali Soozadeh

Doris Senn

S. 42

Willkommen in der Schweiz von Sabine Gisiger

Tereza Fischer

S. 43

Menashe von Joshua Z. Weinstein

Dominic Schmid

S. 44

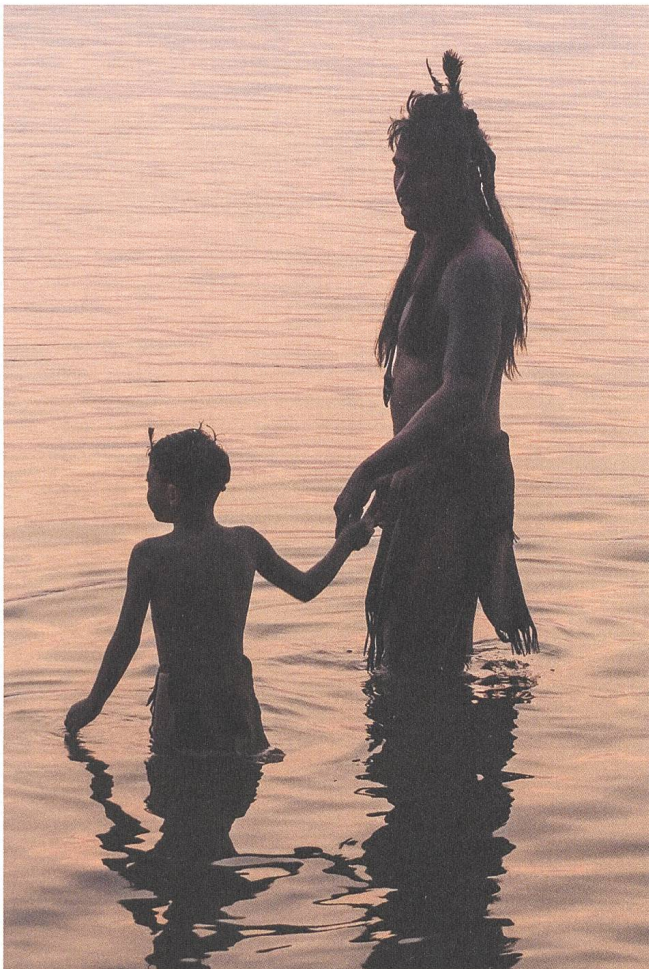
Blue My Mind von Lisa Brühlmann

Till Brockmann

Mit Kopf, Haut und Haar?

S. 50–57 Essay
von Franziska Heller

Eintauchen im Film und in Filme



The New World (2005) Regie: Terrence Malick

Rubriken

S. 3 Editorial

Auf Distanz und mittendrin

Tereza Fischer

S. 19 Der Plot-Pointer

This Is the End

Simon Spiegel

S. 20 In Serie

Charme der seriellen Maskerade

Elisabeth Bronfen

S. 22 Flashback

Das ganze Kino

Philipp Stadelmaier

S. 24 Close-up

Dem Ereignis begegnen

Johannes Binotto

S. 46 Soundtrack

Spannung hoch drei

Oswald Iten

S. 48 Auftritt

Der Schreibrausch im Film

Daniel Ammann

S. 59 Kurz belichtet

3 DVDs, 4 Bücher

S. 64 Geschichten vom Kino

Cinema Sil Plaz, Ilanz

Kristina Köhler

Elefant und Chamäleon



Gerhard Midding

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

Gus Van Sant: Beharrlichkeit und Neuerfindung

In Hollywood zählt er bereits zur alten Garde, trotzdem hat sich Gus Van Sant bei aller Anpassung an die kommerzielle Filmindustrie seinen Eigensinn bewahrt. Nach Turin und Paris ist nun auch in Lausanne eine Ausstellung zu seinem Werk zu sehen, das neben Film auch Malerei und Fotografie umfasst. Sie zeigt den Künstler als ebenso wandlungsfähig wie hartnäckig, publikumswirksam und doch unangepasst.

Wie jung sie damals noch waren, wie erwartungsvoll sie in die Kamera blicken! Der Ruhm lastet noch nicht auf ihnen, sie arbeiten noch an ihm. Keanu Reeves wirkt jugenhaft, Matt Damon hingegen schon sehr aufgeschlossen. Über Casey Afflecks Augen liegt ein tiefer Schatten, er mutet ohnehin ziemlich geheimnisvoll an. Sein Bruder Ben fixiert die Kamera mit einem skeptischen Blick, in dem aber auch eine Aufforderung steckt. Patricia Arquette wirkt ein wenig verloren, sie schaut den Betrachter fragend an. Die unpräzise Drew Barrymore wiederum lächelt verschmitzt. Auch Patricia Clarksons Lippen umspielt ein Lächeln, ihre Augen leuchten vergnügt. Nicole Kidman mustert ihr Gegenüber herausfordernd; ihr Kopf ruht schwer auf den zierlichen Schultern. Heather Graham hat ihre Bluse aufreizend weit geöffnet, aber in ihren Gesichtszügen liegt leise Wehmut. Stimmt sie sich schon auf die tragische Rolle ein, die sie in *Drugstore Cowboy* spielen wird?

Die Besucher der Ausstellung über Gus Van Sant werden von einigen Hundert Polaroidfotos empfangen, die der Regisseur zwischen 1983 und 1999 geschossen hat. Meist sind sie beim Casting seiner Filme entstanden. Sie zeigen nicht nur Profis, die später seine Figuren verkörpern, sondern auch Jugendliche, die ihm auf den Strassen seiner Wahlheimat Portland, Oregon, ins Auge gefallen sind. Einige von ihnen treten ebenfalls in seinen Filmen auf, andere sind das Objekt einer absichtsloseren Schaulust. Gewiss sind sie es weniger als die Schauspieler gewohnt, vor

einer Kamera zu posieren. Aber auch sie bieten sich ihr selbstbewusst dar und weichen dem Blick des Fotografen nur selten aus. Vielleicht spüren sie seine Neugierde auf das Versprechen, das ihre Gesichter machen. Auch ein männlicher Akt, in stimmungsvolle Schatten getaucht, ist unter den Polaroidaufnahmen.

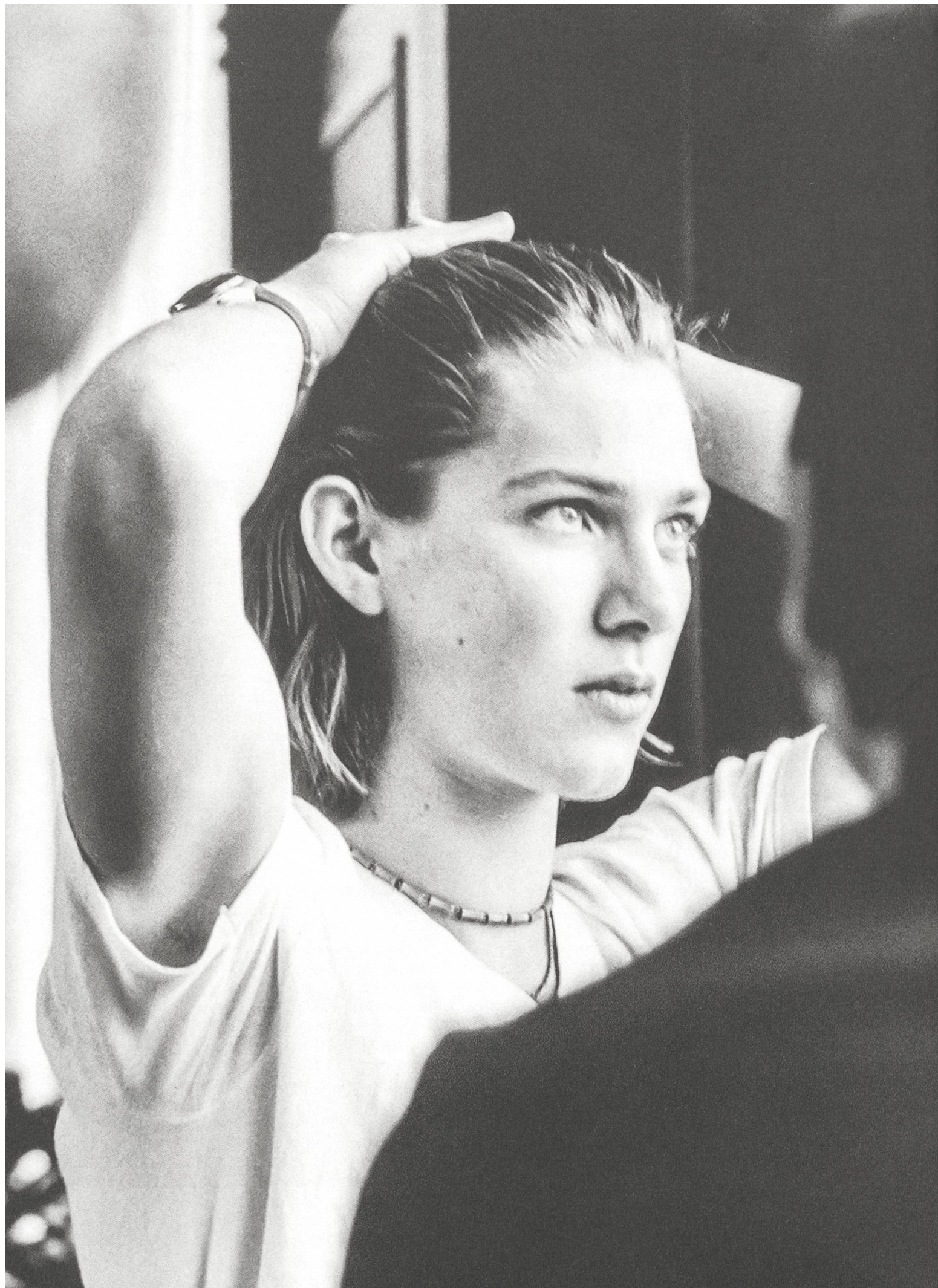
Im Labyrinth der Disziplinen

Das Nebeneinander von Professionellen und Laien führt die Vieldeutigkeit eines künstlerischen Schaffens vor Augen, das sich nicht im Beruf des Filmregisseurs erschöpft – zumal Ausstellungskurator Matthieu Orléan den Fotos einige Cut-ups aus jüngerer Zeit zur Seite stellt: verworrene Doppelbelichtungen von Fotos, die Gegensätze wie jung/alt, männlich/weiblich, schwarz/weiss verschmelzen. So entsteht schon zum Auftakt ein Staunen über Gus Van Sants vielfältige Talente. Unter den Filmemachern seiner Generation haben nur David Lynch und Peter Greenaway in derart unterschiedlichen Disziplinen gearbeitet. «Wenn man Ausstellungen zu einem Regisseur macht, entdeckt man in der Regel einen Kosmos, der nur aus dessen Filmen besteht», meint Frédéric Bonnaud, der Leiter der Cinémathèque française, wo die erste Version der Ausstellung «Gus Van Sant – Icônes» im letzten Jahr zu sehen war, «mit ihm aber porträtiert man einen modernen bildenden Künstler, der sogar eigens Exponate für die Schau hergestellt hat.»

Noch nie hat eine Ausstellung so viele Facetten seines Werks an einem Ort versammelt. Van Sants Aquarelle und Gemälde zeichnen sich durch eine delikate, hell leuchtende Farbgebung aus. Sie sind weitgehend figurativ, verraten eine listige Naivität des Unmittelbaren. Ebenso wie die Polaroids, Aktfotos und Musikvideos folgen sie dem Grundimpuls des Porträtierens. Standfotos besiegeln den Eindruck, Gus Van Sants Filme seien stets auch Dokumentationen über ihre Darsteller. Das Motiv der offenen Landschaft hingegen beschäftigt den Maler eindeutig weniger als den Regisseur.

Seine Filme sind präsent, ohne dominierend viel Raum einzunehmen. Etliche Zeichnungen sind eng mit ihrer Entstehung verbunden. Die Storyboards und Skizzen von Kameraverläufen besitzen zwar wenig künstlerischen Mehrwert, faszinierend ist jedoch, wie Van Sant hier den dramaturgischen Aufbau seiner Filme in geometrischen Strukturen und Farbvaloren vorausahnt. Die Bewegungen der Schüler in *Elephant* ergeben exakt die Kontur des Titel stiftenden Rüsseltieres. Diese visuellen Strategien beglaubigen, wie entschieden er als bildender Künstler ans Kino herangeht. Vor allem ist Van Sants Unbefangenheit zu spüren, hinter der Kamera und im Schneiderraum nicht nur als Filmemacher zu denken.

Der Prüfstein dieser Haltung ist ausgerechnet ein Remake: Van Sants Wiederverfilmung von Hitchcocks *Psycho*, die dem Original Einstellung für Einstellung folgt (dass er es nicht auch in Schwarzweiss gedreht hat, bezeichnete er später als Fehler). Aus dieser sklavischen Treue entsteht keine Deckungsgleichheit, vielmehr unterminiert Van Sant den Film,





↑ Boy and Girl aus der Serie «Cut-Up» (2010) © Gus Van Sant
← Taylor Hanson aus der Serie «Hanson» (ca. 1998) © Gus Van Sant



↑ Boys Combined aus der Serie «Cut-Up» (2010) © Gus Van Sant
→ Untitled Man With Hat (2011) © Gus Van Sant, Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Gagosian



seinen eigenen ebenso wie den von Hitchcock. (Genau diesem Potenzial von Van Sants Neubearbeitung widmete sich auch Johannes Binottos Essay zum Remake in Filmbulletin 5.16). Kein Moment wirkt glaubhaft in Van Sants *Psycho*, die Dialoge muten leblos und konstruiert an. Es ist ein Anti-Remake und sein Regisseur das genaue Gegenteil des Thriller-Meisters, für den ein Film angeblich schon fertig war, wenn das Buch und die Besetzung standen. Gus Van Sant strebt nicht nach Virtuosität, sondern liebt Suchbewegungen.

Atelier der Wandlungsfähigkeit

Die Ausstellung entfaltet ein Panorama der künstlerischen Beziehungen und Einflüsse. Sie stellt Van Sant in eine «andere» amerikanische Tradition: die der Gegenkultur, der Bohème. Er ist, unter anderem, ein spiritueller Sohn der Literaten der *beat generation*. Mit ihnen verbindet ihn das Interesse an gesellschaftlichen Aussenseitern und die Lust an einer Mobilität, die nicht zielgerichtet ist, sondern einfach der Verlockung der Strasse folgt. Das impliziert einerseits die filmische Darstellung von Drogendelirien, aber auch Lagerfeuerromantik ist nicht ausgeschlossen. Manchmal, etwa im sträflich unterschätzten *Restless*, glaubt man gar, in seinen Figuren die Nachfahren von Huck Finn und Tom Sawyer zu erkennen.

Seine Arbeit hat Wurzeln im Werk bildender Künstler wie Alexander Calder, Robert Rauschenberg und Andy Warhol (insbesondere die Polaroidserie verrät die Nähe zu Letzterem deutlich). Einige Interieurs in *To Die For* sowie die gelben T-Shirts zweier Figuren in *Elephant* scheinen wiederum geradewegs aus den wegweisenden Farbfotografien von William Eggleston zu stammen. Die Referenzen an solche Vorbilder lässt Van Sant unmittelbar in das Leinwandgeschehen einfließen: Eggleston hat einen Kurzauftritt als Radiologe in *Restless*, und die Schriftsteller Ken Kesey und William S. Burroughs tauchen unter anderem in *Even Cowgirls Get the Blues* auf; nach ihrem Tod widmet er ihnen Filme. Zudem hat er *Howl* mitproduziert, einen Film über den Prozess um Allen Ginsbergs gleichnamiges Gedicht.

Der Einblick, den die Ausstellung in Van Sants Werkstatt eröffnet, bringt die Wechselwirkung der verschiedenen Felder zum Vorschein, auf denen er tätig ist (er tritt, das darf nicht unterschlagen werden, auch als Musiker in Erscheinung). Sie wirft damit aber auch Fragen auf, die den Kern seines Kinos betreffen. Das Werk lässt sich, wie bei vielen bildenden Künstler, aufteilen in Perioden, Zyklen. Es ist gleichsam seriell strukturiert. Unabhängige Produktionen stehen, auf Antrieb unversöhnlich, Auftragsarbeiten für die grossen Hollywood-Studios gegenüber. Gibt es in diesem vielschichtigen Œuvre einen wiedererkennbaren Klang?

Der Schock der Professionalität

Van Sant fängt in den Siebzigern als Maler und Fotograf an. Dennoch ist er nicht unbedingt ein Quereinsteiger im Filmgeschäft, denn gleichzeitig arbeitet er an Kurzfilmen (und einer langen Filmkomödie, die

aber keiner seiner Freunde komisch findet, weshalb er sie auf einen Torso zusammenschneidet). Sein offizielles Langfilmdebüt *Mala noche*, das auf autobiografischen Erzählungen von Walt Curtis beruht, entsteht mit einem kleinen Team, das aus dem Regisseur, einem Kameramann mit Dokumentarfilmerfahrung, einer für den Ton zuständigen Freundin sowie einer Handvoll Laiendarsteller besteht. Das Budget des Schwarzweissfilms beträgt 20 000 Dollars, die Van Sant im Laufe von zwei Jahren in verschiedenen Jobs zusammengespart hat. Die Dreharbeiten bereitet er zwar mit einigen Hundert Storyboardzeichnungen vor. Aber auf Proben mit den Darstellern verzichtet er. Der Film soll rasch und spontan entstehen. Drehgenehmigungen werden kurzerhand vor Ort bei Hausbewohnern und Farmern eingeholt. Es gibt nur einen Scheinwerfer (in keinem seiner späteren Filme wird er, mit Ausnahme von *Psycho*, so ausgiebig mit Hell-Dunkel-Kontrasten operieren wie hier), der Kameramann scheut nicht vor Überstrahlungen und Gegenlicht zurück, die Anschlüsse müssen nicht immer stimmen. Die Schiesserei beispielsweise zwischen einem illegalen mexikanischen Einwanderer und der Polizei entbehrt jeder kinohaften Dramatik und Schlüssigkeit.

Drei Jahre später sieht er sich bei *Drugstore Cowboy* mit radikal anderen Produktionsbedingungen konfrontiert. Das Team umfasst achtzig Mitglieder, es müssen ganze Strassenzüge für den Dreh abgesperrt und festgelegte Zeiten eingehalten werden. Trotzdem möchte Van Sant weiterhin mit dem Vorgefundenen arbeiten. Ein Apartment, das er bei der Schauplatzsuche perfekt fand, wird vom Szenenbildner neu gestrichen, mit anderen Möbeln und Vorhängen ausgestattet. Die äussere Wirklichkeit, die er im ersten Film noch direkt abbilden kann, muss nun einer artifiziellen Szenerie weichen, die dem Regisseur nicht geheuer ist. Seine Vorstellung, die Intensität und Energie der Dreharbeiten sollten sich später auf den Zuschauer übertragen, muss er jetzt mit erfahrenen Schauspielern verwirklichen. In einer Szene trägt Matt Dillon denselben Regenmantel (mit dem markanten Riss auf der Rückseite, der bis zur Schulterhöhe reicht) wie Tim Streeter im vorangegangenen Film: Trotz Wechsel der Produktionsregister soll die eigene Ikonografie bewahrt werden.

Mit einem so grossen Team wie bei *Drugstore Cowboy* wird Van Sant nur noch einmal arbeiten, wenn er *Finding Forrester* in New York dreht. Die Professionalisierung des Regisseurs vollzieht sich schnell, sie geht aber nicht zwangsläufig mit einer Glättung einher. In *Drugstore Cowboy* etwa schlägt er bewusst (und nicht etwa aus Unvermögen) die Gelegenheit aus, eine waschechte Suspensesezene zu gestalten. Einmal muss Matt Dillon die Leiche von Heather Graham, die an einer Überdosis gestorben ist, aus einem Motel fortschaffen, in dem lauter Polizisten abgestiegen sind. Van Sants Inszenierung beschwört keine Spannungsdramaturgie, vielmehr setzt die Montage an dieser Stelle eine kühne Ellipse.

Aber zumal bei seinen späteren Hollywood-Arbeiten muss er Produktionsstandards akzeptieren,

die das Kino in seinen Augen uniform werden lässt. Er findet sich auf einem Erzählterrain wieder, auf dem auch die Ambivalenz eindeutig sein soll. Daraus gibt es im Studiosystem vorerst keine Ausflucht für ihn. Begeistert begrüsst er das Keuschheitsgelübde der dänischen Dogma-Bewegung, findet aber wenig Gelegenheit (sucht sie vielleicht auch nicht), es selbst umzusetzen. Wann immer es geht, bemüht er sich jedoch darum, die vorgefundene Realität zu restituieren. Elephant dreht er in einer ehemaligen Schule, deren Einrichtung vollständig zurückgelassen wurde – Büros, Computer und Bücherregale sind einfach ihrem Schicksal überlassen worden; Gerry entsteht in der unberührten Szenerie mehrerer Wüstenlandschaften in Argentinien und den USA. Überhaupt scheut er verbrauchte Drehorte; sein Kino macht einen grossen Bogen um die Metropolen. In New York dreht er nur einmal: Als *Good Will Hunting* 1997 herauskommt, ist Boston noch längst nicht jener prominente Kinoort, zu dem die Stadt dank *Mystic River* von Clint Eastwood und den ersten Regiearbeiten von Ben Affleck werden wird. Der Grossteil von Van Sants Filmen entsteht in Portland. Die regenreiche Stadt im Nordwesten verfügt über eine lange Tradition der Subkulturen und eine wachsende Kunstszene. Mittlerweile lebt auch Todd Haynes dort, und Kelly Reichardt hat ihre frühen Filme zum Teil in dieser Stadt gedreht.

Fremde Wurzeln

Seine filmischen Leitsterne stammen, mit wenigen Ausnahmen, nicht aus den USA. Die Szene auf dem Strassenstrich am Colosseum in *My Own Private Idaho* ist eine Hommage an Pier Paolo Pasolini, den er 1975 während einer Europareise kennenlernt. Einen mindestens ebenso prägenden Einfluss üben Chantal Akerman, Derek Jarman und Béla Tarr auf ihn aus.

Von ihnen lernt er, dass die Dauer, ja Monotonie ein Bleiberecht im Kino haben kann. Raum und Zeit dürfen einer anderen Logik folgen, als es das Erzählkino gemeinhin vorsieht. Ausdauernd lange Kamerafahrten folgen den Figuren, oft in Rückenansicht, in seinen unabhängig (und häufig mit europäischem Geld) produzierten Filmen. Die Darsteller gewinnen dabei starke Präsenz nicht nur als Kraftfelder, sondern auch als bestimmendes auratisches Element. In seiner «Tetralogie des Todes», zu der sich *Elephant*, *Gerry*, *Last Days* und *Paranoid Park* formieren, vermessen die zurückgelegten und von der Kamera beharrlich begleiteten Wege auch Spannen schwindender Lebenszeit. Solche Kameraoperationen sind zu einem Markenzeichen Van Sants geworden. In *Good Will Hunting* ist erst am Ende dafür Platz, während des Abspanns, der einen optimistischen Aufbruch signalisiert.

Diese besondere Auffassung von Raum und Zeit, das legt die Ausstellung nahe, ist das filmische Äquivalent zu dem, was die Installation im Bereich der bildenden Kunst praktiziert. Und zugleich beruft sich Van Sant damit auch explizit auf die Anfänge des Kinos, auf die weitgehend unverstellte Restitution der Wirklichkeit in den ersten Filmen der Brüder Lumière, wo Raum und Zeit eine Einheit bilden.

Die Basketballmannschaft seiner Wahlheimat heisst «Portland Trail Blazers», was gut zu Van Sant passt: Auch er ist ein *trail blazer*, der neue Horizonte eröffnet. Zusammen mit Todd Haynes und Tom Kalin gehört er zu den Pionieren eines unabhängigen Queer Cinema, das sich in den Achtzigern selbstbewusst zu Wort meldet. Es hat einen langen, steinigen Weg vor sich. *Mala noche* erregt zwar starkes Aufsehen an der Berlinale sowie an schwul-lesbischen Festivals in Europa und wird von der Vereinigung der Filmkritiker in Los Angeles als bester Independent des Jahres 1987 ausgezeichnet. In den USA aber hat er Schwierigkeiten, einen regulären Verleih zu finden.

Danach verfilmt Van Sant erst einmal einen Stoff, der *straight* ist (wenngleich *Drugstore Cowboy* durchaus subversive Züge trägt), bevor er 1991 mit *My Own Private Idaho* erneut eine schwule Liebesgeschichte dreht. Ein Jahr später zieht ihn Oliver Stone als Drehbuchautor für ein Projekt über Harvey Milk hinzu, den ersten offen und militant schwulen Politiker, der in den USA in ein Amt gewählt wurde. Das Vorhaben scheitert unter anderem, weil das Studio eine explizite Sexszene nicht akzeptiert. (Das ist womöglich eine Lektion für Van Sant – allerdings inszeniert er bereits in *My Own Private Idaho* schwule Liebesszenen mit grosser Zurückhaltung und löst sie poetisch in Stilleben auf.) Der zweite Schock, den er bei seinem ersten Hollywood-Engagement erlebt, besteht in der Erkenntnis, dass das Drehbuch in diesem System nicht als vibrierender, offener Grundriss, sondern als ein verbindlicher Vertrag angesehen wird.

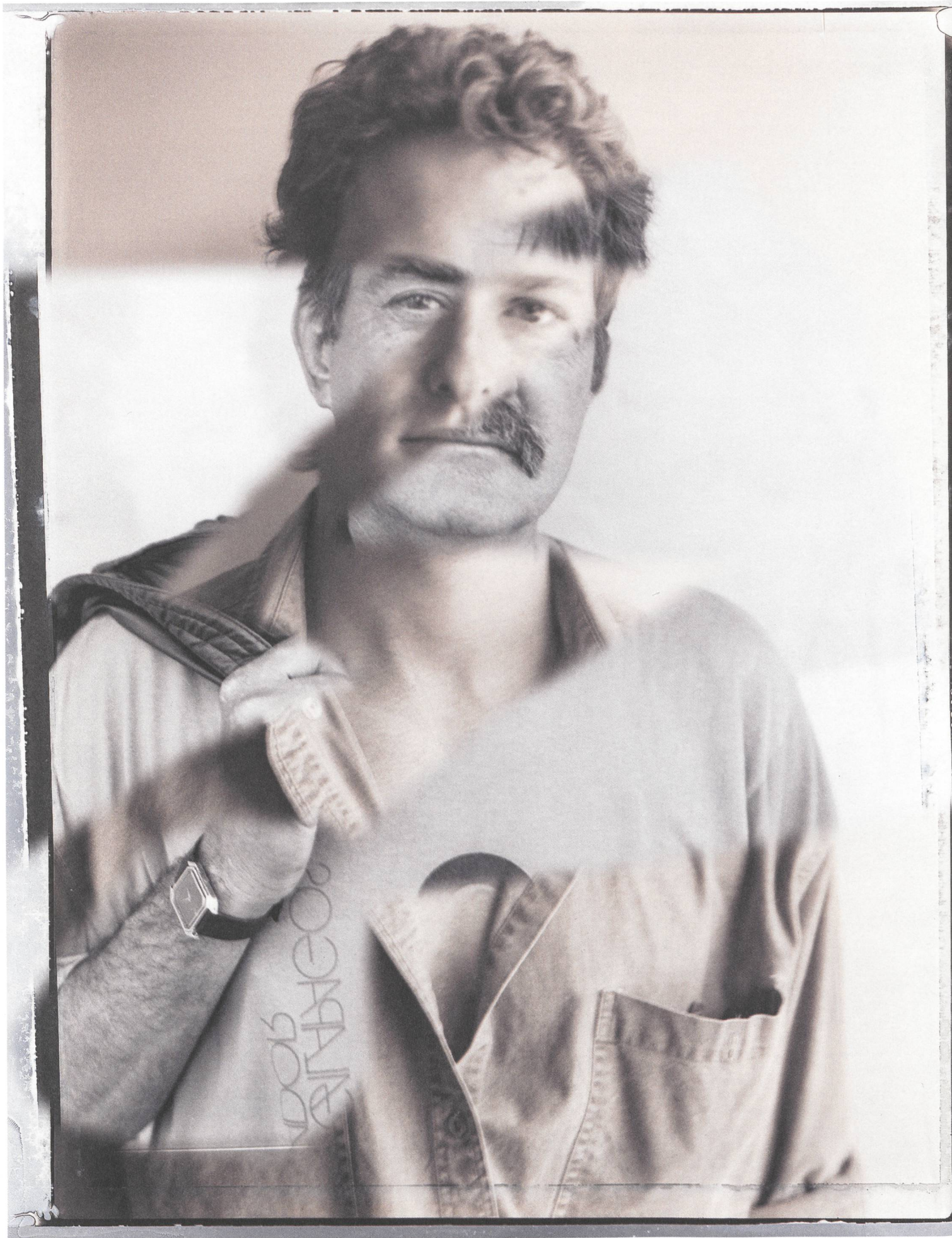
Vorerst wird Gus Van Sant Motive des Queer Cinema nur als Spurenelemente in seine Mainstreamfilme einfliessen lassen. In *To Die For* ist die erotische Faszination zu spüren, die Nicole Kidman auf eine junge Schülerin ausübt (auch die Masturbationsphantasien, die diese Femme fatale bei Joaquin Phoenix freisetzt, erweitern sacht die Grenzen des Zeigbaren); die verdeckte Homosexualität der Titelfigur von *Finding Forrester* bleibt im Film nur ein Gerücht, das ihr Darsteller Sean Connery erst viele Jahre später bestätigen mag. Erst als 2008 Van Sants eigenes Biopic über Harvey Milk herauskommt und Oscars für den besten Hauptdarsteller und das beste Drehbuch gewinnt, zeigt sich die Mainstreamtauglichkeit seiner Visionen. Nebenher tritt er als Produzent und Förderer in Erscheinung: nicht nur von *queer films* und solchen, die transgressiv Genderfragen verhandeln (darunter *Lawrence Anyways* von Xavier Dolan), sondern auch von Tabubrechern wie *Kids* von Larry Clark. Van Sant bezieht sich nicht nur auf Traditionen der Subversion, er begründet sie auch.

Dass er sich im Hollywood-System durchsetzen kann, ist nicht nur seiner etwaigen Anpassungsfähigkeit zuzuschreiben. Van Sants Erfolg ist auch einer immensen Beharrlichkeit geschuldet, mit der er als Agent einer ästhetischen Durchlässigkeit agiert. Er macht im Mainstream Stilelemente heimisch, die seine unabhängig produzierten Filme prägen. In *To Die For* bricht er das Tabu der unmittelbaren

→ Gabe Nevins in Paranoid Park (2007)
↓ Black and White aus der Serie «Cut-Up» (2010) © Gus Van Sant







Bad Geo and Boy aus der Serie «Cut-Up» (2010) © Gus Van Sant

Zuschaueradressierung; schon in *My Own Private Idaho* lässt er Darsteller direkt in die Kamera sprechen. Er modifiziert die filmische Realität durch den Einsatz von Zeitlupe oder Zeitraffer (Letzteres indes vorwiegend als Independentfilmer) oder dadurch, dass er in *To Die For* ebenso wie in *Elephant* die Perspektiven wechselt und Szenen unter veränderten Vorzeichen wiederholt. Er arbeitet mit unterschiedlichen Bildmaterialien, montiert in den Erzählfluss Passagen ein, die auf Video oder Super-8 gedreht sind. Von *Mala noche* bis *Paranoid Park*, und fast noch stärker in *Milk*, verleihen fingierte Home-Movie-Einsprengsel den Geschichten ein Flair des Persönlichen, Privaten.

Verlockung des Akademischen

Es ist also erst einmal nicht verkehrt, Gus Van Sant ein Chamäleon zu nennen, das sich den jeweiligen Arbeitsbedingungen anpasst und zu seinen Nutzen zu wenden versucht. Das impliziert eine Überlebensstrategie. Aber braucht er Hollywood? Die Ausstellung gibt darauf eine mehrdeutige Antwort, ebenso wie sein Werk. Als Filmemacher will er unter Beweis stellen, dass er sich in ganz unterschiedlichen Disziplinen bewähren kann. Mal unterwirft er sich der Tyrannei der Narration, mal widersetzt er sich. Wie er seine Karriere bisher vorangetrieben hat, ist auf kluge Weise launenhaft. Aber ein Chamäleon kann nur die Farbe wechseln, nicht seine Gestalt.

Als das Festival von Locarno 1997 für die Retrospektive «Feux croisés» amerikanische Filmemacher einlädt, ihren Lieblingsfilm aus dem US-Kino der letzten fünf Jahrzehnte auszuwählen, entscheidet sich Van Sant für *Ordinary People* von Robert Redford. Das muss zunächst verblüffen. Zusammen mit *Kramer vs. Kramer* verkörpert Redfords Regiedebüt von 1980 sozusagen das Urbild des gediegen-bürgerlichen, auf sentimentale Weise gesellschaftlich relevanten Dramas, auf das seither praktisch ohne Unterbrechung der alljährliche Oscar-Regen herabfällt. Van Sants Wahl ist nicht ironisch. Der Film bedeutet ihm tatsächlich viel. Er spielt in dem Milieu, in dem er aufgewachsen ist. Er hat grossen Einfluss auf die Art, in der sich Van Sant in die Welt Heranwachsender einfühlt, was besonders deutlich wird in den Therapieszenen aus *Good Will Hunting*, den Van Sant zu diesem Zeitpunkt gerade herausbringt. Überdies dient er ihm als Leitfaden für die lineare Konstruktion von Geschichten, wie sie Hollywood von ihm erwartet.

Es gibt durchaus einen konservativen Impuls bei ihm. Van Sant ist einer der wenigen US-Regisseure, die darauf bestehen, dass zu einem richtigen Film auch ein Vorspann gehört, der Schauspieler und Team vorstellt. Er greift gelegentlich auf das klassische, Academy-Bildformat 4:3 zurück, aber wohl weniger der Nostalgie wegen als vielmehr, weil das ehemals übliche Format unterdessen den heutigen Sehgewohnheiten zuwiderläuft. Bei aller scheinbaren Anpassung an Hollywoods Regeln verfolgt Van Sant immer seine eigene Agenda. *Restless* demonstriert dies eindringlich. Auf den ersten Blick scheint er eine jener handelsüblichen, tragikomischen Teenagerromane zu

sein, die in diesem Jahrzehnt in Hollywood Konjunktur haben. Er vermittelt eine treuherzige Botschaft von Lebensbejahung und Selbstfindung im Angesicht des Sterbens. Aber Van Sants Film ist nicht deckungsgleich mit der Konvention. Er nimmt die Todessehnsucht seines männlichen Protagonisten ernst, knüpft an seine allerdings weit rigidere, düsterere «Tetralogie des Todes» an. Darin steckt noch keine Subversion. Diese findet sich in dem Entstehungsprozess des Films: Van Sant dreht, auf Kosten von Sony und der Produzenten Ron Howard und Brian Grazer, zwei Versionen des Films. Jede fertig gedrehte Szene lässt er die Darsteller noch einmal spielen, diesmal als Stummfilm, in dem die Dialoge als Zwischentitel eingeblendet werden (zu finden als Bonus auf der DVD bzw. Bluray von *Restless*). Gewiss treibt ihn dabei die Neugier um, ob das überhaupt funktionieren kann. Es ist aber vor allem die Geste eines modernen Künstlers, der es wagt, das Kino ganz anders zu denken.

- Ausstellung Gus Van Sant vom 25. Oktober 2017 bis 7. Januar 2018 im Musée de l'Elysée, Lausanne. www.elysee.ch
- Umfassende Filmretrospektive zu Gus Van Sant von Oktober bis Dezember in der Cinémathèque suisse, Lausanne, im Filmpodium Zürich und im Cinéma du Grütli, Genève
- Weitere Informationen unter www.cinematheque.ch

duisburger filmwoche 41

	Mo	Di	Mi	Do	Fr	Sa	So
Morgen	1	1	1	1	1	1	1
Mittag	2	2	2	2	2	2	2
Abend	3	3	3	3	3	3	3
Nacht	4	4	4	4	4	4	4

7.00/9.00 12.00/13.00 18.00/20.00 21.00/23.00

mittel der wahl

6.-12. november 2017 im filmforum am dellplatz
das festival des deutschsprachigen dokumentarfilms
doxs! dokumentarfilme für kinder und jugendliche 16
www.duisburger-filmwoche.de | www.do-xs.de



GUS VAN SANT

16. November bis 31. Dezember 2017
im Filmpodium Zürich

Die Leinwand bleibt schwarz,
im Kinosaal wird es wieder hell.
Der Film hört auf. Aber ist er
damit auch wirklich am Ende?

This Is the End

Wie in der letzten Kolumne beschrieben, arbeiten viele Filme mit einer Drei-Akt-Struktur: Exposition, Komplikation, Auflösung. Das klingt einleuchtend, doch was hat es mit dem letzten Teil wirklich auf sich? Was wird da wie aufgelöst?

Bereits Aristoteles schreibt in seiner «Poetik», das Ende sei jener Teil, der notwendigerweise aus dem Vorangegangenen erfolgt und nach dem nichts mehr entsteht. Diese Regel hat Hollywood schon früh perfektioniert. Beim typischen Happy End sind alle Widerstände überwunden und alle offenen Fragen beantwortet. Und um es zu bekräftigen, erscheint gross «The End» auf der Leinwand.

Dieses Muster lässt sich in den unterschiedlichsten Genres beobachten: Wenn James Bond die Welt gerettet hat und sich in aller Ruhe der aktuellen Dame seines Herzens widmen kann, ist in der Tat alles auserzählt. Nicht anders in einer Superschnulze wie Titanic. Zwar fällt die Auflösung in diesem Fall tragisch aus, dafür ist sie umso endgültiger. Nach dem Untergang von Schiff und Jack im Nordatlantik gibt es definitiv nichts mehr zu erzählen. Die Rettung von Rose und der Epilog in der Gegenwart können darum auch in Windeseile abgehandelt werden.

So weit das klassische Modell, mittlerweile hat sich aber einiges verändert. Es gibt heute kaum noch Filme, die das Ende mit einer Texteinblendung markieren. Der Grund hierfür ist primär praktischer Natur: Als in den siebziger Jahren Schluss-Credits aufkamen – vorher waren Anfang-Credits die Norm –, wurde der «The End»-Schriftzug schlicht überflüssig. Die Filmindustrie findet mittlerweile

über die blossе Betitelung hinaus grossen Gefallen am Fehlen eines klaren Endpunkts. Hinweise, dass der Bösewicht nicht wirklich tot ist, dass es noch ein Geheimnis zu lüften gibt und die Geschichte weitergeht, gehören bei Grossproduktionen mittlerweile zum Standard. Marvel hat die NachCredits-Sequenz, in der jene, die bis zum Schluss ausharren, mit einem Hinweis auf den kommenden Film versorgt werden, gar zum Markenzeichen gemacht.

Diese Art von Offenheit funktioniert grundsätzlich anders als etwa jene von Inception. In Christopher Nolans Film hat sich Cobb, ein professioneller Traum-Manipulator, einen Test ausgedacht, um sicherzustellen, ob er träumt oder wacht. Wenn sich sein Metallkreisel ewig weiterdreht, weiss er, dass er sich nicht in der Realität befindet. Am Ende des Films, als er nach vielen Strapazen endlich wieder bei seinen geliebten Kindern ist, dreht Cobb den Kreisel, wartet das Ergebnis seiner Probe aber nicht ab. Die Frage, ob das Erlebte real ist oder nicht, spielt für ihn keine Rolle mehr. Wichtig ist nur, dass er wieder mit seinem Nachwuchs vereint ist. Für das Publikum eine ideale Ausgangslage, um darüber zu spekulieren, in welcher Realitätsebene der Film endet.

Diese Offenheit ist ganz anderer Art als die Marvel'sche. Superheldenfilme bauen gezielt Brücken zu den kommenden Fortsetzungen. Dahinter steht weniger eine erzählerische als vielmehr eine wirtschaftliche Logik. Durch den ständigen Aufschub des Abschlusses soll das Publikum dazu gebracht werden, sich auch den nächsten und übernächsten Film anzuschauen. Eine Strategie, die die James-Bond-Filme in rudimentärer Form schon früh vorwegnahmen. Bereits in From Russia with Love, dem zweiten Film der Reihe, folgt auf «The

End» ein freches «Not Quite the End. James Bond Will Return.»

Von noch existenziellerer Art als in Inception ist die Unabgeschlossenheit von No Country for Old Men. Ein schiefgelaufener Drogendeal führt zu einem blutigen Katz-und-Maus-Spiel. Der von Javier Bardem gespielte irre Killer Anton Chigurh ist hinter Josh Brolin her, der zufällig in die Sache hineingetappt ist. In sicherem Abstand folgt Tommy Lee Jones als amtsmüder Sheriff Bell. Das Drehbuch der Coen-Brüder verstösst gegen so ziemlich alle Regeln des «guten Erzählens». Es gibt keine Hauptfigur, sondern deren drei, die sich zudem nie begegnen. Und der grosse Showdown, bei dem Brolins Figur stirbt, findet im Off statt. Die anderen Protagonisten überleben zwar, bei beiden kommt aber nichts zum Abschluss. Chigurh, der sich ohnehin mehr als Werkzeug des Schicksals denn als aktiv Handelnder sieht, wird zufällig angefahren und stolpert mit gebrochenem Arm aus dem Bild, derweil sich Bell in den Ruhestand begibt und über vergangene Zeiten sinniert.

Dass Filme trotz allem Realismus-Anspruch kein Abbild des Lebens sind, wird an Konventionen wie der des Endes, in dem alles zum Abschluss kommt, besonders deutlich sichtbar. Denn unserer Lebenserfahrung steht diese erzählerische Struktur diametral entgegen. Egal, welche Höhe- und Tiefpunkte man auch erlebt, das Leben geht weiter. Bis es dann doch irgendwann mal aufhört. Ohne höhere Logik oder tiefere Moral. In dieser nihilistischen Pointe liegt auch der Sinn des Endes von No Country for Old Men. Und zu einem grossen Kunstwerk wird der Film, weil seine Zufälligkeit und Offenheit letztlich alles andere als beliebig ist, sondern ihrerseits ganz aristotelisch etwas Zwangsläufiges und Definitives besitzt. Simon Spiegel



From Russia with Love (1963) Regie: Terence Young

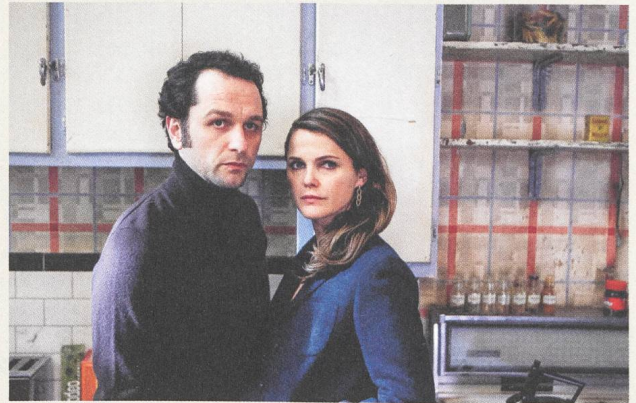
In *The Americans* sind die sowjetischen Agenten amerikanischer als die Amerikaner, die sie bekämpfen sollen. Ihre immer neue Lust, sich in weitere Rollen und Aufträge zu stürzen, ergreift auch uns.

Charme der seriellen Maskerade

Es sind die frühen Achtzigerjahre. Ronald Reagan ist amerikanischer Präsident und die Welt geteilt in Ost und West. Das Reisebüro in Washington D. C. leiten Elizabeth und Philip Jennings nur zur Tarnung. Hinter der verschlossenen Türe ihres Büros hecken die beiden sowjetischen Spione, die seit über fünfzehn Jahren in den USA ansässig sind, jene Pläne aus, die ihnen ein abenteuerliches Doppelleben erlauben. So dürfen sie – um ihre wahre Identität zu verbergen – immer wieder ihr Erscheinungsbild wechseln, unterschiedliche Perücken oder Haarteile, Brillen und Kleidungsstücke anlegen. So wie sie mit jeder neuen Bekleidung auch in eine andere Rolle schlüpfen, führen sie jedes Mal von neuem vor, wie leicht es ihnen fällt, zu jenen *Americans* zu gehören, die sie bekämpfen sollen. In ihrem unermüdlichen Drang, Staatsgeheimnisse zu erkunden, hören sie immer neue Bänder ab, die die Zentrale ihnen hat zukommen lassen, und suchen ihren Kontaktmann auf. Immer wieder betrügen sie alsdann gutgläubige Bürger, entführen oder ermorden Menschen und führen mit ihrem Einsatz – wenn gleich unwillentlich – ab und zu auch den Tod ihrer eigenen Kumpane herbei.

Natürlich verändert sich einiges. Die beiden Kinder Paige und Henry werden älter, die Tochter wird sogar in die geheimen Aktivitäten der Eltern eingeweiht. Zudem scheint mit jedem neuen Auftrag die Lage der Jennings prekärer und ihre Angst, aufzufliegen, wächst stetig. Auch kommen ihnen angesichts der eskalierenden Gewalt langsam Zweifel auf, ob ihre

Loyalität gegenüber dem Vaterland wirklich all die grausamen Mittel rechtfertigt, die sie anzuwenden gezwungen sind. Doch abgesehen von den emotionalen Befindlichkeiten innerhalb der Familie bleibt alles gleich. Das FBI forscht weiterhin unermüdlich nach Schläfern im eigenen Land. Der mit *counter-intelligence* beauftragte Agent Stan Beeman wohnt nach wie vor im Haus direkt gegenüber. Elizabeth und Philip wissen immer noch nicht, ob er längst begriffen hat, wer sie in Wahrheit sind, und die Freundschaft nur kultiviert, um sie in eine Falle zu locken. Oder hat er sie vielleicht wahrhaftig ins Herz geschlossen?



Vor allem aber: Für die grösseren politischen Machtverhältnisse haben ihre Anstrengungen kaum Konsequenzen. Sie stellen lediglich kleine Verschiebungen in einer Serie an Wiederholungen dar, die mal der einen, mal der anderen Supermacht einen minimalen Vorsprung zu bringen scheinen. Die Wiederholungslogik ihrer Handlungen spiegelt jene für die Kultur des Kalten Krieges bezeichnende serielle Politik: Auf den Eingriff der einen Seite reagiert die andere mit einem Gegenschlag, auf den wiederum von der Gegenseite reagiert werden muss. Auf zwei miteinander verschränkten Ebenen also spricht *The Americans* das Prinzip des Seriellen an: Die Figuren sind in einem narrativen Kreislauf gefangen, den sie zwar jeweils auf ihre Art ausschmücken, nicht aber verlassen können. Nebenfiguren tauchen auf, verschwinden wieder oder werden ausgetauscht, der Spielraum von Elizabeth und Philip's Doppelleben jedoch bleibt derselbe. *The Americans* braucht diese Form des seriellen Erzählens aber auch, um hervorzuheben, wie wenig freie Entscheidungsmöglichkeiten die Politik des Kalten Krieges erlaubt. Auch die USA und die Sowjetunion sind in einem narrativen Loop gefangen, dessen Fluchtpunkt die Drohung eines nuklearen Krieges bleibt.

Wie für jedes *period drama* ist auch bei diesem entscheidend, dass wir es mit einem Rückblick zu tun haben. Dabei blickt Joe Weisberg, der Schöpfer der Serie, nicht nur auf die Achtzigerjahre durch die Linse gegenwärtiger kultureller Ängste. Wir haben einen deutlich markierten Wissensvorsprung gegenüber den Figuren. Wir wissen nicht nur um die Konsequenzen, die Ronald Reagans streitlustige Aussenpolitik gehabt hat. Wir wissen auch, dass mit dem Mauerfall 1989 der Einsatz der Jennings sich grundsätzlich verändern wird. Und wir wissen, dass im Jahr 2010

tatsächlich eine Zelle sowjetischer Schläfer ausfindig gemacht und für amerikanische Gefangene ausgetauscht werden wird. Was uns indes heute weiterhin an Figuren interessiert, die auf dem schmalen Grat zwischen Loyalität zum Staatsfeind und dem Vortäuschen eines ganz gewöhnlichen amerikanischen Lebens wandern, ist ebenjenes serielle Ausleben eines inneren Konflikts, der auf eine nicht länger in sich vereinte Nation hinweist. Es gilt daran zu erinnern: Für die Kultur des Kalten Krieges war nicht nur das stete Aufrufen einer Bedrohung durch den äusseren Feind entscheidend. Vielmehr wurde die einfache Gegenüberstellung *We vs. Them* bald durch den wesentlich komplexeren und beunruhigenderen Konflikt *We vs. Us* ersetzt. Statt gegen einen klar lokalisierbaren Gegner da draussen führt Amerika einen Kampf mit und gegen sich selbst. Weil sie in so viel Facetten auftritt, lässt uns die geschickte Maskerade der Jennings erkennen, wie schillernd und wie reizvoll Feinde im Innern sein können.

Ein Charme des Seriellen besteht natürlich darin, dass Elizabeth und Philip wiederholt vorführen, wie leicht es ihnen fällt, die *Americans* von 1980 zu spielen. Ihre bunten Verkleidungen besagen: Das Amerikaner-Sein ist eine Rolle, die man sich mithilfe der richtigen Haltung und Ausstattung aneignen kann. Dabei ist für die dramaturgische Sympathie lenkung zugleich entscheidend: Die KGB-Spione sind die eigentlich charismatischen Figuren. Sie faszinieren uns aufgrund ihrer erotischen Verführungskraft ebenso wie ihres entschlossenen Einsatzes von Gewalt. Ganz im klassischen Sinne des Doppelgängers sind diese glamourösen Gestalten klüger und mutiger als ihre amerikanischen Mitmenschen. Und sie sind auch weit gewiefter und kaltblütiger als ihre Gegenspieler im FBI. Das vernarbte Gesicht von FBI-Agent Beeman, wie überhaupt sein zögerliches Verhalten, bezeugt demgegenüber nur die Hilflosigkeit und Verletzbarkeit jener Institution, für die er einsteht.



Zugleich besteht eine der ironischen Pointen dieser Serie darin, dass die Jennings ebenfalls einen inneren Feind bekämpfen müssen, eben weil sie immer mehr zu jenen Amerikanern werden, die sie entschlossen bekämpfen sollten. Philip spricht immer wieder die Möglichkeit des Überlaufens an, während Elizabeth an der Phantasie festhält, eines Tages in die russische Heimat zurückzukehren. Die von dieser Serie

eingespeiste Erwartungshaltung besagt: Die Jennings könnten irgendwann in der Zukunft zu dem geworden sein, was sie gegenwärtig nur als Vorstellung spielen. Oder sie könnten ihre Tarnung ganz aufgeben. Zugleich basiert die narrative Spannung dieser Serie darauf, dass sie aus ihrem Doppelleben nicht aussteigen wollen, weil sie zwar ihr Erscheinungsbild, nicht aber ihre charakterliche Disposition ändern können. Aufhören ist keine Option. Viel zu sehr lassen sie sich immer wieder aufs Neue für einen Auftrag begeistern, egal, wie wenig sie damit bewirken.



In diesem Widerspruch wird nicht nur die serielle Politik des Kalten Krieges deutlich, sondern auch der Reiz von sogenannten *prestige series*, wie sie *The Americans* darstellt. Der Sucht der beiden Spione nach immer neuen Einsätzen entspricht unsere Sucht nach dem Aufrechterhalten von Spannung, weil nur diese die Fortsetzung der Serie garantiert. Werden Elizabeth und Philip immer wieder in den Sog einer im Namen des Vaterlandes ausgeübten Gewalt zurückgezogen, dann deshalb, weil unser anhaltender Genuss von *The Americans* dies fordert. Dramaturgisch haben wir Zuschauer somit noch einen weiteren Wissensvorsprung: Wir wissen, dass mit der sechsten Staffel alles sein Ende finden wird. Die Lust an den verbleibenden Folgen ist damit umso grösser: Die Vergänglichkeit kommt, wie Sigmund Freud festhält, einem Seltenheitswert in der Zeit gleich. Unser Genuss besteht darin, dass wir uns durchaus bewusst sind, wie prekär unsere eigene Teilnahme am Schicksal der Jennings ist. Der Aufschub des unausweichlichen Ausgangs macht diese Fremdidentifikation nur noch intensiver. So ist das Prinzip seriellen Erzählens.

Elisabeth Bronfen

- *The Americans* (USA 2013-), bis jetzt 65 Episoden in fünf Staffeln. Die sechste und letzte Staffel wird 2018 laufen.
- Created by: Joe Weisberg; Darsteller (Rolle): Keri Russell (Elizabeth Jennings/Nadezhda), Matthew Rhys (Philip Jennings/Mischa), Holly Taylor (Paige Jennings), Keidrich Sellati (Henry Jennings), Noah Emmerich (Stan Beeman)
- Zu sehen auf SRF 2, Netflix, FX und erhältlich auf DVD und Bluray.

Flashback

Eine Stimme, einige Filmbilder,
dazwischen schwarzes Nichts,
alles zusammen: Film.
Wo bei Marguerite Duras
der Blick verlöscht, wird
das Kino ganz.

Das ganze Kino

L'homme atlantique (1981): Achtunddreissig Minuten, nur ab und zu unterbrochen von einigen Einsprengseln, ein Filmstreifen, Schwarz, nichts. Darüber Marguerite Duras' Offstimme, die einen Text verliest, in dem sie irgendwann dem Zuschauer ein Geständnis macht: «Ich habe dem Film keine neuen Bilder mehr zu geben.» Er geht dann dennoch weiter. Diese knapp vierzig Minuten Schwarzfilm sind vielleicht das Verschwenderischste und Überflüssigste, was je gedreht wurde – ein Affront an jede allgemeine Ökonomie des Kinos, exzessiv und ruinös wie ein Film von Griffith oder von Stroheim.

Anfang der Achtziger konnte man Duras' Film noch als Reaktion auf die damals stark diskutierte Krise der zunehmend vom Publikum verlassen Kinosäle auffassen. Vierzig Jahre und eine digitale Revolution später sieht die damals schon angestaubte «Krise des Saals» erst recht alt aus. *L'homme atlantique* gehört sicher zu jenen Werken, von denen man gerne sagt, dass man sie nur im Kino sehen kann – um auf diese Weise den Ort des Kinos und das Kino als Ort zu verteidigen. Nun findet man *L'homme atlantique* nicht nur in hervorragender Qualität auf Youtube, sodass man ihn auch wunderbar auf einem Laptop sehen kann. Er hatte auch immer schon die Zuschauer darauf vorbereitet, den Saal zu verlassen: Sieht man ihn im Filmtheater, so wird man bald den Blick von der dunklen Leinwand weg auf die grünen Leuchtschilder der Notausgänge richten. *L'homme atlantique* ist Kino jenseits des Kinosäls, ausserhalb von ihm. Und es ist ein Kino vom Ende des Kinos, das zu enden nicht aufhört. Denn das alles

verschlingende Schwarz ist nicht einfach schwarz. Der dunkle Filmstreifen flackert in unzähligen Konstellationen von Schlieren und weissen Punkten, ist nie mit sich identisch. Noch das Ende des Kinos verschwindet und verschwendet sich, bleibt einzigartig, mit jedem einzelnen Fotogramm.

L'homme atlantique hinterlässt uns keinen Film, sondern pro Sekunde vierundzwanzig Notausgänge, vierundzwanzig Mal das Kino in seinem Verlust. Sowie die Stimme von Marguerite Duras. Wovon erzählt sie? Zunächst einmal von den Dreharbeiten zu einem anderen, zuvor gedrehten Film: *Agatha et les lectures illimitées* (ebenfalls 1981). Dann von einem Mann, der an Agatha mitgewirkt hatte und dessen Bild in *L'homme atlantique* immer wieder kurz im Dunkel auftaucht: Yann Andréa, Duras' Lebensgefährte von 1980 bis zu ihrem Tod 1996 – ihre letzte Liebe. Vor allem aber erzählt sie, wie beide, Film und Geliebter, sich auflösen: Wie man über dem Kino den abgedrehten Film und über der Liebe den Geliebten vergisst.

In *Agatha* filmte Duras einen Ort am Meer, im Winter; einen Strand, ein Hotel, verlassen und menschenleer. Auf der Tonspur: Nur zwei Stimmen, Duras und Andréa, die Duras' Text lesen, einen Dialog zwischen Schwester und Bruder. Zwei Stimmen, die ihre Körper im Bild längst verloren haben. Manchmal durchschreiten Bulle Ogier und Yann Andréa die Hotelhallen, um wieder zu verschwinden. Bruder und Schwester (*Agatha*) sprechen über eine unmögliche Liebe zwischen ihnen, die – vielleicht – hier, an diesem Strand, zwischen ihnen aufkeimte, in jungen Jahren. Seitdem besteht ihre Beziehung in beidseitiger Abwesenheit, in fortgesetzten Trennungen. Sie kündigt ihm ihre Flucht an, wird ihn erneut verlassen.

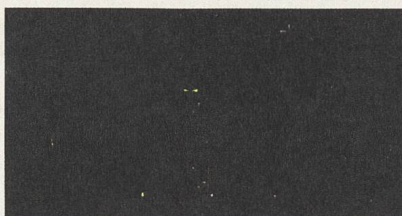
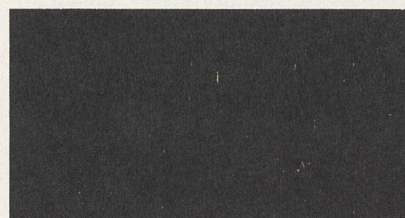
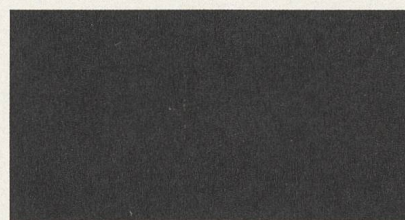
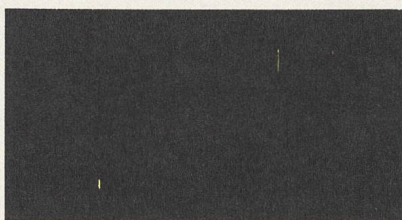
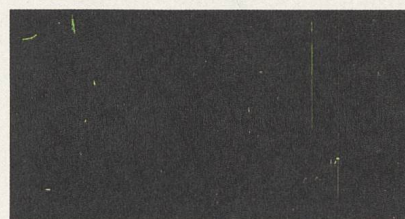
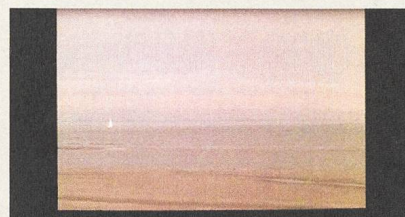
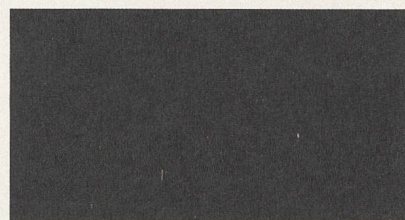
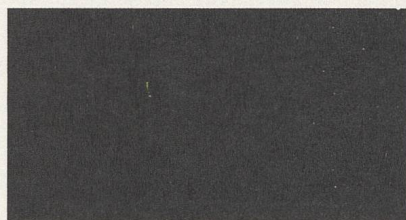
Die Welt bleibt, skandalöserweise. Nach ihrer bevorstehenden Abreise, sagt *Agatha*, wird der Himmel immer noch blau sein. Ebenso wie der Ozean. Das Wasser spielt immer wieder eine Rolle in Duras' Filmen dieser Zeit – als Widerstand der Welt, die weiter da sein wird, trotz aller Verluste. In *Césarée* (1978) beschwört ihre Stimme die Erinnerung an die antike Stadt in Palästina, an deren Ruinen sich heute nur noch das Meer stösst, in *Aurélia Steiner* (Melbourne) (1979) gleitet die Kamera über die Seine in Paris, während *Aurélia* (Duras) einen Brief an einen abwesenden, ungewissen Adressaten verliest. «Il n'y a plus rien à voir que le tout», heisst es in *Césarée*. Genau das ist der Kern von

Duras' Kino: Wo jemand oder etwas verschwunden und nichts mehr da ist, bleibt – alles. Wo also auch nur eine einzige Sache verschwindet, bleibt die ganze Welt, womit es die ganze Welt ist, die an diese eine Sache erinnert. Entsprechend global ist die Wunde, welche die Abwesenheit reisst: Es gibt keinen Schmerz bei Duras, der nicht Weltschmerz ist, nicht die ganze Welt und nicht das Ende der ganzen Welt zu fühlen geben würde. Und es gibt kein Kino, das nicht ein Kino dieses Endes der Welt ist: «Que le monde aille à sa perte, c'est le seul cinéma.»

Der Schmerz der Abwesenheit vollendet bei Duras die Welt – und die Liebe. Diese ist nur lebendig, wenn sie auf eine Abwesenheit der Liebenden, also auf ihr eigenes Ende zusteuert. Solange sie wie in *Agatha* vergangen ist oder erst noch erwartet wird. Und solange sie darin noch niemals eintreten konnte und niemals wird eintreten können. Liebe lebt nur, wenn sie die inzestuöse, verbotene, unmögliche Liebe zwischen Bruder und Schwester ist, wenn sie ergänzt und ganz wird durch die Fehler oder durchs Fehlen der Liebenden. Dieses Fehlen spitzt Duras in *L'homme atlantique* noch zu. Wie in *Aurélia Steiner* besteht der von Duras gesprochene Text in einem Brief an einen Abwesenden: an Yann, den Geliebten. Der Brief erzählt von seinem Verschwinden, an einem Abend nach den Dreharbeiten zu *Agatha*.

So erzählt der Brief auch von der Entstehung dieses anderen Films. Der Brief – nicht *L'homme atlantique*, weil man kaum sagen könnte, dass dieser ein «Film» sei und von etwas «erzählt». Er sammelt nur Reste eines anderen Films (Aufnahmen von Andréa, vom Meer) und lässt sie im Dunkeln aufscheinen, in dem sie schnell wieder verschwinden. Auf der Tonspur rezitiert Duras Regieanweisungen an Andréa: «Schauen Sie die Dinge an, als würden Sie sie durchdringen – bis zur Auslöschung Ihres Blicks.» *L'homme atlantique*, dieser in jeder Hinsicht formlose, atlantische Film, der selbst nur Film sein kann im Schutz seiner eigenen Dunkelheit, filmt diese Auslöschung. Und wie bei Duras erst im Verlust die Welt und die Liebe ganz werden, so macht er erst durch diese Auslöschung das Kino ganz. Weil er zeigt, dass noch diese Auslöschung zum Kino gehört – diese Verschwendung allen Kinos (und aller Kinosäle), dieses Nichtkino, von dem es kein Bild und kein Wissen geben kann. In ihrem Brief ist es jedes «Wissen über sich», das Duras in ihrem Geliebten und Schauspieler auflösen will.

L'HOMME ATLANTIQUE



un film de
MARGUERITE DURAS

Wenn Duras' Filme im Verlust der Geliebten die Liebe vollenden, dann ist *L'homme atlantique*, der sich an einen verlorenen Geliebten richtet – diese Liebe selbst. Diese gilt vor allem all seinen anderen verwässerten, atlantischen Adressaten: den Zuschauern. Ohne diesen Film, der auf die Sicher-

heit des Filmseins, des Sehens und der Adressierbarkeit verzichtet, würde das Kino mit seinem Verlust herzlos werden und jenen die Liebe entziehen, die es fortan in seinem Verlust entdecken; jenseits des Saals, auf einem Laptop.

Philipp Stadelmaier

- *L'homme atlantique*
- Regie, Buch: Marguerite Duras; Kamera: Dominique Le Rigoleur, Jean-Paul Meurisse; Schnitt: Françoise Belleville; Tonmischung: Jean-Paul Loublie. Mit Yann Andréa. Stimme: Marguerite Duras. Produktion: Les productions Berthelmont, Des femmes filment. Frankreich 1981. Dauer: 38 Min.

Wenn die Bilder kein
eindeutiges Zentrum haben,
kann ihre Lektüre nie enden.
Jede einzelne Einstellung von
Heinz Emigholz' Schindlers
Häuser enthält mehr, als Worte
sagen können.

Dem Ereignis begegnen

Die Dichtform des Haiku, so schreibt Roland Barthes in «Das Reich der Zeichen», macht uns sprachlos – nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer scheinbaren Einfachheit. «Was soll man dazu sagen?», fragt sich Barthes angesichts eines Gedichts wie des folgenden:

Vollmond
Und auf der Matte
Der Schatten einer Kiefer.

Wie soll man kommentieren, was in seiner kargen Klarheit keinerlei Erläuterung zu brauchen scheint? Die Worte, die für jedermann verständlich sind, nehmen uns gerade dadurch alle Möglichkeiten, ihnen mit Deutungen beizukommen. Statt symbolisch auf etwas anderes zu verweisen, steht das Haiku für nichts als für die reine Schau eines Ereignisses: «Das Haiku, das mit einer Metaphysik ohne Subjekt und ohne Gott verbunden ist, entspricht dem buddhistischen *Mu* oder dem *Satori* des Zen, die nichts mit einer erleuchteten Versenkung in Gott zu tun haben, sondern ein «Erwachen vor der Tatsache» bedeuten, ein Ergriffensein von der Sache als Ereignis.» Vielleicht ist es das, was uns auch in Schindlers Häuser von Heinz Emigholz so erschüttert: die Einsicht, dass all unsere eingeübten Techniken der Interpretation unweigerlich versagen angesichts der Bilder dieses Films, die nichts erzählen als das, was sie selber sind: Ereignisse. Denn was man sonst an Filmen nachzuverfolgen geübt ist – Figuren, Themen, Storys, Plots –, das alles ist aus den Räumen dieses Films ausgezogen. Zurück bleiben die Räume selbst und das, was sich in ihnen zufällig versammelt.

Was soll man dazu sagen, zu Einstellungen wie etwa jener, acht Minuten nach Filmanfang, die uns einen Winkel im Hof des Kings Road House zeigt, gebaut von Rudolph Schindler, 1921/22, in West Hollywood, Los Angeles, gefilmt am 27. Mai 2006? Bloss sieben Sekunden dauert diese Einstellung, doch sie zu beschreiben, wird zu einem unmöglichen Unterfangen, weil dies nämlich voraussetzen würde, dass wir uns zu orientieren und das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden wüssten. In dieser, wie in allen anderen Einstellungen von Schindlers Häuser aber gibt es nichts, was unwesentlich wäre, und nichts, was beanspruchen könnte, stärker im Zentrum zu stehen als irgendetwas anderes. Selbst die Gebäude von Rudolph Schindler, um die es dem Titel des Films nach zu urteilen geht, sind nicht wichtiger als alles andere um sie herum.

«Irgendwo auf diesem Bild ist ein Haus von Rudolph Schindler versteckt», sagt eine Stimme zu Beginn des Films. Und fährt fort, dass es keinen Sinn ergebe, Bauwerke aus ihrer Umgebung isolieren zu wollen. «Wir sind umgeben von einem Verhau aus Verkehrsanlagen, umbautem Raum, asphaltierten Flächen, Propaganda und Brachen mit mehr oder weniger zufälligem Bewuchs – eine Realität, komisch und tragisch zugleich, die alles in den Schatten stellt, was das Ego eines einzelnen Architekten zu bieten hätte. Zu sagen, all dies trüge den Namen einer identifizierbaren Gestaltung, wäre ein Witz und dazu ein Verbrechen an der Originalität einer gesamtgesellschaftlichen Autorschaft, die in all ihren Anwandlungen und Veränderungen anonym bleiben wird. Ein Film, der dagegen noch ein-

mal wagen würde und sagen würde: «Hier ist etwas, das trägt den Namen eines bestimmten Gestalters», wäre in diesem Sinne ein Verbrechen.»

Statt also das versteckte Haus aus dem Verhau Stadt herauszulösen, so wie man in Wimmelbüchern nach der versteckten Hauptfigur sucht, geht es hier vielmehr darum, das Wimmelbild selbst in seiner Gänze zu betrachten. Demokratisch. Die einzig adäquate Beschreibung jener sieben Sekunden dauernden Einstellung von Schindlers Häuser könnte demnach nur sein, ganz genau alles aufzuschreiben, was sich zu sehen und zu hören gibt, nichts auszulassen, so wie auf jener verrückten Landkarte in einer Erzählung von Jorge Luis Borges, welche die Welt im Massstab 1:1 abbildet. Man müsste also nicht nur von der optisch vertrackten Konstruktion von Schindlers Haus schreiben, dessen Holzplatten sich ineinanderschieben und ein Geflecht bilden aus Öffnungen und Schliessungen, mit vielen Fenstern, die sich gegenseitig reflektieren, mal Durchsicht schaffen, mal den Blick abweisen. Man müsste vielmehr auch von der Maserung des Holzes schreiben, davon, wie die Scheiben leicht uneben sind, sodass die Reflexe auf ihnen zusätzlich wie verflüssigt scheinen. Man müsste all das notieren, was sich da ebenfalls mit in die Aufnahme des Hauses geschoben hat: das Stück getrimmter Rasen, am unteren Bildrand. Der lose gewordene Mörtel, dort, wo die Bodenplatten an die Hauswand stossen, und das kleine Steinchen, das auf dem Weg liegt. Man müsste den Wasserfleck rechts oben an der weissen Hauswand aufschreiben, der nach links hin aufsteigt, wie ein Diagramm oder eine Fieberkurve, und den rosafarbenen Schimmer (ist es die Blüte



einer Blume?), den wir in der linken oberen Ecke des Bildes zwischen Holzplanken und durch eine Glasscheibe hindurch leuchten sehen. Man müsste über die Büsche und Bäume auf der anderen Seite des Gebäudes schreiben, deren Laub sich im Wind leicht bewegt, über die farnartigen Pflanzen, deren Blätter wir durch die Scheiben hindurch leicht zittern sehen, und über jene Zweige, die bereits über das Geländer der Dachterrasse vorgedrungen sind, sodass es aussieht, als hätte dort die Natur bereits angefangen, das Haus langsam zu verschlingen. Man müsste mithin die Bewegungen jedes einzelnen Blattes aufzeichnen, wie es zwischen dem Druck der Luft und dem Widerstand seiner Zweige hin- und herpendelt. Es wären auch die sieben Mücken zu notieren, die wir als blosse Lichtsprenkel im Hof herumschwirren sehen. Man müsste ihre je unterschiedlichen Flugbahnen zu kartografieren versuchen, müsste nachzeichnen, wie sie mal aufsteigen, dann plötzlich nach rechts abdrehen, nach unten abweichen, sich mal um sich selbst drehen und dann wieder rasend schnell vorbeizucken. Man müsste über die Schrift schreiben, die man allenfalls vage und unleserlich durch die Scheiben auf der rechten Seite sieht: zweimal fünf Zeilen. Ob es sich um Gedichte handelt? Und über all jene schemenhaften Schattenpartien als Spiegelungen auf den Fenstern ebenso wie in den Zimmern dahinter.

Natürlich müsste man auch von der Kamera berichten, die der Filmemacher nie lotrecht, sondern immer mit leichter Schräglage aufgestellt hat, sodass sich alle Senkrechten eines Gebäudes zur Seite neigen und wir das Gefühl bekommen, als würde im nächsten Moment das ganze Haus ins Rutschen geraten wie geladene Kisten im Rumpf eines schwankenden Schiffes. Und man müsste von den Geräuschen berichten, die uns die Tonspur zu hören gibt und über die zusätzlich eine ganze unsichtbare Welt in dieses Bild hineinragt – eine Welt, die wir zwar nicht sehen, von der aber all das, was wir sehen, zugleich nur ein Teil ist: das dumpfe Rauschen des Windes und das ferne Brummen des Verkehrs von Los Angeles, die Stimmen der Vögel und das kurze Hupen, das am Ende der Einstellung die vermeintliche Monotonie stört.

Und man müsste auch schreiben über das weit weniger auffällige Geräusch vom Auf- oder Zuklappen eines Fensters, das kurz davor zu hören ist, und folglich auch über den Menschen, der da gerade ein Fenster geöffnet oder geschlossen hat, beim Fensterputzen

möglicherweise, und der in dem Fall wohl nicht der Hausbesitzer, sondern ein Bediensteter ist, der nicht in West Hollywood lebt, sondern in einem der weniger privilegierten Quartiere der Stadt. Man hätte demnach auch über soziale Praktiken und politische Gewalt nachzudenken. Über Klassenunterschiede, die gerade auch durch die Architekturvisionen des von Schindler mit angestossenen *Californian Modern* weniger überwunden als vielmehr verschärft wurden, insofern deren Bauten mit Vorliebe dort entstanden, wo die bessere Gesellschaft wohnt.

Man müsste also jene Segregation beschreiben, wie sie etwa auf den ikonisch gewordenen Architektur Fotografien eines Julius Schulman betrieben wird, wo all jene aus den Bildern ausgeschlossen sind, die – wie es in Kevin Vennemanns L.A.-Buch «Sunset Boulevard» heisst – «sich eine längst elitäre Architektur nicht leisten können, die irgendwann einmal für sie hatte entwickelt werden sollen». Menschen, die Fenster öffnen, um sie zu putzen, sind auf Schulmans Bildern tatsächlich nirgends zu sehen. Hier hingegen machen auch sie sich bemerkbar, so wie all das andere, was an sonst Unterdrücktem in Heinz Emigholz' Einstellungen unablässig hineindrängt – akustisch und visuell.

Ein Text, der all das aufschreiben wollte, käme nie an ein Ende, weil jedes Detail dieser Einstellung sich seinerseits wieder in unzählige Details aufsplittet, so wie sich die Umrisse des Gebüschs im Hintergrund nicht exakt zeichnen lassen, weil die Umrisse jedes einzelnen Blatts sich bei mikroskopischer Betrachtung selber wieder als eine endlos gefaltete Linie erweisen, als ein in die Unendlichkeit sich fortführendes Fraktal. Egal, wie akribisch ein solcher Text verfahren würde, könnte er sich doch nur vage dem annähern, was das Haiku des Filmbildes in sieben Sekunden, in nur einer filmischen Geste, sozusagen auf einen Schlag zu zeigen vermag.

Das Haiku sei eine Kunst der Kontingenz, erklärt Roland Barthes in einer Vorlesungen von 1979, und deswegen auch eine «Kunst der Begegnung» – ganz getreu dem lateinischen Wort «contingere», das neben «zufallen» ja auch «sich treffen» bedeutet. «Ein Haiku ist das, was eintritt, insofern es das Subjekt *umgibt* – das jedoch nur existiert, sich nur Subjekt nennen kann dank dieser flüchtigen und beweglichen Umgebung.» Die Kontingenz des Haikus meint demnach nicht nur, dass uns in Form einer blitzhaften Ansicht begegnet, was sich zufällig an einem Ort ereignet, sondern dass in

dieser flüchtigen Begegnung das betrachtende Subjekt selbst überhaupt erst erschaffen wird als eines, das nie für sich, sondern immer nur in Umgebungen existiert, im Verbund mit allem um es herum. Vielleicht hat man darum so grosse Mühe, das Sujet von Emigholz' Film zu benennen, weil es gar nie allein im Bild und auf der Tonspur zu suchen war, sondern immer auch auf der anderen Seite, dort wo wir sitzen. Das Sujet des Films sind wir selber, die wir uns in Umgebung des flüchtigen Filmbildes befinden, um in der Begegnung mit ihm erst zu werden.

Johannes Binotto

- Schindlers Häuser (D, A 2007)
00:08:00–00:08:07
Regie, Kamera und Schnitt: Heinz Emigholz; Mitarbeit und Ton: Volkmar Geibling, Christian Reiner, May Rigler, Markus Ruff
- Retrospektive Heinz Emigholz im Stadtkino Basel im November.
Am 2.11.17 einführender Vortrag zu Schindlers Häuser von Johannes Binotto und Präsentation des von ihm herausgegebenen Buchs «Film | Architektur. Perspektiven des Kinos auf den Raum».

L.N.,k.F.

k.

k.

Lange Nächte, kurze Filme.

21. Internationale Kurzfilmtage Winterthur, The Short Film Festival of Switzerland
7.–12. November 2017, kurzfilmtage.ch

Hauptsponsorin



Zürcher
Kantonalbank

Medienpartner

SRG SSR

TagesAnzeiger

Gus Van Sant in der Cinémathèque suisse

Retrospektive vom 1. November
bis 21. Dezember 2017

Ausstellung vom 25. Oktober
bis 7. Januar 2018

im Musée de l'Elysée, Lausanne

Mehr Informationen
www.cinematheque.ch
www.elysee.ch
www.filmpodium.ch
www.cinemas-du-grutli.ch

Wiederaufnahme der Retrospektive
vom 16. November bis 31. Dezember
im Filmpodium Zürich und
vom 29. November bis 19. Dezember
im Les Cinémas du Grütli in Genf


 cinémathèque suisse

Bild: *Paranoid Park*, Gus Van Sant, 2007 (Sammlung Cinémathèque suisse)

S. 28
The Square/Rutan
Ruben Östlund
von Christoph Egger

S. 29
Battle of the Sexes
J. Dayton & V. Faris
von Philipp Brunner

S. 32
On Body and Soul
Ildikó Enyedi
von Doris Senn

S. 33
Félicité
Alain Gomis
von Patrick Straumann

S. 35
Das Kongo Tribunal
Milo Rau
von Philipp Stadelmaier

S. 39
Human Flow
Ai Weiwei
von Pamela Jahn

S. 40
Tehran Taboo
Ali Soozandeh
von Doris Senn

S. 42
Willkommen
in der Schweiz
Sabine Gisiger
von Tereza Fischer

S. 43
Menashe
Joshua Z. Weinstein
von Dominic Schmid

S. 44
Blue My Mind
Lisa Brühlmann
von Till Brockmann



The Square Regie: Ruben Östlund, mit Claes Bang

The Square / Rutan



Eine Kunstinstallation, die zur Selbstlosigkeit ermuntern soll, und ein Kurator, der allzu sehr mit sich beschäftigt ist. Die virtuose Satire auf den Kunstbetrieb ist zugleich eine Studie menschlicher Verunsicherung.

Ruben Östlund

Dem schwedischen Publikum war der Titel bekannt, schon bevor es Ruben Östlunds jüngsten Film hatte sehen können. Denn das Konzept von «the square» bezeichnet ein Projekt, das Östlund zusammen mit seinem Produzenten Kalle Boman aus der Arbeit an *Play* (2011) heraus entwickelt hatte: einen Raum zu schaffen, einen Ort zu definieren, wo, wie es auch über die Kunstinstallation im Film heissen wird, «Fürsorge und Vertrauen herrschen und wo wir ohne Unterschiede dieselben Rechte und Pflichten haben». Einen symbolischen Ort der Menschlichkeit mitten im öffentlichen Raum, wo einem geholfen wird, wo man auch Wertesachen wie das Mobiltelefon unbesorgt ablegen kann – das haben Östlund und Boman inzwischen bereits an mehreren Orten in Schweden und Norwegen realisiert. In Göteborg, seiner Heimat, arbeitet der Regisseur allerdings noch daran. Der Platz, den er dort gern dafür hätte, ist weiterhin durch das mächtige Reiterstandbild König Karls IX. besetzt. Im Film nun findet es sich nach Stockholm transloziert, und zwar direkt vor das riesige königliche Schloss in der Altstadt, das aber auch nicht mehr ist, was es einmal war: X-Royal-Museum heisst es jetzt boshaft und gilt der Gegenwartskunst; entsprechend spielt der Film in einer Zukunft, in der das Königshaus, wo es nicht schon abgedankt hat, jedenfalls weggezogen ist. Hier, vor dem Museum, soll «Rutan» eingerichtet werden, das Geviert, dieses abgesteckte kleine Feld der Mitmenschlichkeit. Dass das Reiterdenkmal bei der Operation krachend in Stücke geht, ist natürlich nichts anderes als ein weiterer, von Östlund genüsslich

inszenierter Königsmord. Selbst im Umstand, dass der neue Ausstellungsleiter Christian heisst, hat ein Rezensent eine antiroyalistische Spitze erkennen wollen: einen Verweis auf Kristian Tyrann, den letzten Dänen in der schwedischen Thronfolge ...

Wie auch immer, dieser Christian, einnehmend verkörpert durch den dänischen Schauspieler Claes Bang, ist alles andere als ein Tyrann. Keinesfalls erschreckt er die braven Schweden durch (dänische) Ungezogenheiten, und als er es doch getan hat beziehungsweise als die beiden Tölpel aus der PR-Abteilung mit einem Werbevideo im Netz das Publikum skandalisiert haben, tritt er zurück. Unglücklich verheddert er sich aber in einer Affäre, die sich zunehmend gegen ihn selbst wendet, nachdem ihm bei einer dreisten Attacke sein Mobiltelefon entwendet wurde. Von seinem Assistenten angestachelt, sieht man ihn im Gebäude, in dem das Gerät geortet wurde, Etage um Etage in unzählige Wohnungsbriefkästen einen Drohbrief einwerfen, der ihm in Gestalt eines kleinen Ausländerbuben eine unerwartete – und auch etwas unwahrscheinliche – Nemesis bescheren wird. Damit verbunden ist eine Nebenhandlung mit einer aufsässigen Bettlerin, die vor allem implizit die Frage aufwirft, welches denn wohl in einem im Wahn der Bargeldlosigkeit befangenen Schweden die Zukunft des Bettlerstandes sein wird.

Von Anfang an und jedenfalls seit seinem zweiten Film hat Östlund die immer wieder gleichen Fragestellungen erprobt und sie in stets neuen und überraschenden Konfigurationen formuliert. Gruppendruck, Herdentrieb, Versagen und Verantwortung des Individuums, das sind seine grossen Themen, veranschaulicht in einer eleganten Bildsprache. Sein jüngster Film rückt von diesem moralischen Anspruch in nichts ab, verfährt dabei aber satirisch, wobei der Punkt nicht immer leicht zu bestimmen ist, an dem diese Polit-, Gesellschafts- und insbesondere Kunstsatire in Ernst umschlägt. Satire scheint es zu sein, wenn Christian, von einer Journalistin auf einen Katalogtext angesprochen, diese Ausgeburt von verstiegenem Branchenjargon selber nicht mehr versteht. Ist es noch Satire, wenn er das Konzept der einer «argentinischen Künstlerin» gewidmeten neuen Ausstellung mit Rückgriff auf die post-postmodernen Elaborate der «Esthétique relationnelle» des französischen Theoretikers und Ausstellungsmachers Nicolas Bourriaud begründet? Oder ist es gerade diese Auffassung vom Kunstwerk als einer erst durch die Teilnahme des Publikums geschaffenen Sache – durch Begegnungen, Netzwerke, soziale Beziehungen –, die hinter seiner eigenen Kunstaktion in moralischer Absicht stand und in der Folge dem Film den Titel gegeben hat? Nicht komisch und auch nicht satirisch sind die Momente, die Christian als von seiner Frau getrennt lebenden und etwas überforderten Vater zweier kleiner Töchter zeigen – wie denn Ruben Östlund, Scheidungskind und selber geschieden mit zwei Töchtern, Fragen der Scheidung beziehungsweise der Vernachlässigung von Kindern immer wieder thematisiert: im Diplomfilm von 2002, *Familj igen* (Wieder Familie), ebenso wie in *Play* und *Turist* (2014).

Zu komischer Höchstform läuft der Film beim One-Night-Stand Christians mit der amerikanischen

Fernsehjournalistin Anne auf. Das fängt schon bei der Montage des Kondoms an, das endlich doch zu sitzen scheint, nur um nach getaner Arbeit – die als reine Farce inszeniert ist – zum Gegenstand eines ergötzlich-erbitterten Gezerres zu werden, wobei beide Seiten mit nur halb Ausgesprochenem und insgeheim Gedachtem brillieren, bis das Corpus Delicti im demonstrativ aufgeklappten Abfalleimer verschwinden darf. Untergründig komisch ist aber das Präludium zur Szene, als in Annes Wohnung mit grösster Selbstverständlichkeit eine Schimpansin aus einem Zimmer kommt, ohne den Besucher eines Blicks zu würdigen, aufrecht den Raum durchquert, um dann auf dem Sofa Papiere zu studieren. Noch einmal werden wir sie sehen, ohne dass der Film irgend spezifischer würde, als sie neben der telefonierenden Anne vor dem Spiegel sitzt und sich mit deren Lippenstift schminkt. Zwischen diesen beiden bezaubernden Auftritten liegt die zentrale Sequenz der Kunstperformance unter dem Titel «Welcome to the jungle», mit der Sponsoren und Kunstschickeria im Museum ein Erlebnis geboten werden soll – und in deren Mittelpunkt eine in jeder Hinsicht verunglückte «Affennummer» steht. Hier ist Östlund in seinem Element, wenn er Christian das Publikum erst instruieren lässt, keinesfalls den «Jagdinstinkt» dieses Oleg zu wecken, worauf sich die Anwesenden zunehmend betreten vor den Übergriffen des Grunzlaute ausstossenden halbnackten Primaten wegducken – bis endlich ein älterer Mann dem Treiben ein Ende bereitet und so ein wüstes Gerangel in einer Szenerie wie aus einem von Roy Anderssons Endzeitdramen lostritt. Wäre Kunst also gerade noch dazu da, atavistische Reflexe auszulösen? Die von einer Putzfachkraft versehentlich entsorgten Erdhäufchen der Installation «You have nothing» eines amerikanischen Künstlers, dem Julian Schnabel Modell gestanden haben soll, erweisen sich als nicht viel überzeugender. Christian jedenfalls scheint der Kunst vor allem als «Rutan» zu bedürfen: als Refugium, Freistätte in einer Welt der Schemen, der diffusen, nichtidentifizierbaren Geräusche, der rasend ins Bild einbrechenden Motorradfahrer, der Spirale des Aufstiegs im Treppenhaus, die ihn zunehmend verwirren.

Un certain regard, La quinzaine des réalisateurs, nochmals Un certain regard und nun la Compétition: Mit vier Filmen – vom internationalen Durchbruch mit dem Zweitling, *De ofrivilliga* (etwa: Die Gezwungenen, 2008), über *Play*, seine bisher verstörendste Arbeit, und den vielfach ausgezeichneten *Turist* bis nun zu *The Square*, seinem erst fünften Langspielfilm, der dieses Jahr mit der Palme d'or bedacht wurde – hat Ruben Östlund eine sichtlich höchst ergiebige Beziehung zu Cannes entwickelt. Mit diesen vier Filmen, zu denen noch der punkige Erstling *Gitarrmongot* (2004) kommt, ist der 1974 geborene Regisseur aber auch zur wichtigsten Stimme im schwedischen Film der Gegenwart geworden.

Christoph Egger

Battle of the Sexes



In ihrem neuen Film erzählen Valerie Faris und Jonathan Dayton, wie vor vierzig Jahren ein Tennismatch zum Etappensieg der Frauenbewegung wurde. Herausgekommen ist ein feinfühliges Feelgood-Movie mit ernststen Untertönen.

Jonathan Dayton, Valerie Faris

Am 20. September 1973 fand in Houston ein Sportereignis der besonderen Art statt. Der Herausforderer: Bobby Riggs, 55, ehemaliger Tennisprofi und Sexist ersten Grades. Die Kontrahentin: Billie Jean King, 29, Weltbeste im Frauentennis. Von Anfang an war das Match als Schaukampf gedacht, mit dem Riggs beweisen wollte, dass Frauen das schlechtere Tennis spielten und dass ihre eigentliche Rolle entweder die des Heimchens am Herd oder des Betthäschens sei. Alles eine simple Frage der Biologie. So ging es an diesem Tag um weit mehr als nur um ein Tennisspiel. Es ging um einen Kampf der Geschlechter, und der würde, wie Riggs glaubte, im Handumdrehen zu gewinnen sein. Er sollte sich gründlich irren. Vor 30 000 Zuschauern im Stadion und neunzig Millionen an den Fernsehgeräten ging der als «battle of the sexes» angekündigte Event zwar durchaus in die Geschichte ein. Nur nicht so, wie sich das Riggs vorgestellt hatte.

Das vermeintlich sportliche Ereignis, das in Wahrheit ein gesellschaftspolitisches war, steht im Zentrum von *Battle of the Sexes*, dem dritten Spielfilm von Valerie Faris und Jonathan Dayton. Vor zehn Jahren hatten die beiden mit *Little Miss Sunshine* debütiert. Die hinreissende Geschichte über eine Familie, die etliche Strapazen auf sich nimmt, um der pummeligen Tochter die Teilnahme an einem Kinderschönheitswettbewerb zu ermöglichen, wurde zum Überraschungserfolg, an den der missglückte Zweitling *Ruby Sparks* allerdings nicht anschliessen konnte. Umso erfreulicher, dass das Regieduo sein Können nun erneut unter Beweis

→ Regie, Buch: Ruben Östlund; Kamera: Fredrik Wenzel; Schnitt: Jacob Secher Schulsinger, Ruben Östlund. Darsteller (Rolle): Claes Bang (Christian), Elisabeth Moss (Anne), Dominik West (Julian), Terry Notary (Oleg). Produktion: Plattform Produktion, Arte France Cinéma u. a.; Schweden, Deutschland, Frankreich, Dänemark 2017. Dauer: 142 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, D-Verleih: Alamode Film



The Square Elisabeth Moss und Claes Bang



The Square Regie: Ruben Östlund



Battle of the Sexes Andrea Riseborough und Emma Stone

stellt. Tatsächlich ähnelt der Tonfall von *Battle of the Sexes* dem von *Little Miss Sunshine* auf eindrückliche Weise: dieselbe Mischung aus Geschmeidigkeit und Geradlinigkeit, dieselbe Balance zwischen Augenzwinkern und Seriosität, derselbe Verzicht auf Drama und Sentiment – und das bei einem Thema, das problemlos Hand geboten hätte für die grosse Geste, den mahnenden Zeigefinger, das Bedeutungsschwangere. Stattdessen Leichtigkeit, gepaart mit Tiefgang, und vor allem: Raum. Raum für die Schauspieler, die nicht bis zum Letzten gehen müssen, sondern vieles einfach nur andeuten oder aussparen können. Und Raum für den Zuschauer, der emotional Anteil nehmen kann, ohne durch zähen Gefühlsbrei erstickt zu werden.

So verfolgt man mit Lust das klug inszenierte Aufeinandertreffen zweier Ungleicher: hier die selbstbewusste King, dort der ausgemachte Chauvinist Riggs. Eine erste Anfrage des alternden Gockels lehnt sie noch ab, weil sie sich nicht für ein billiges Spektakel hergeben will. Doch Riggs lässt nicht locker. Stattdessen bringt er Margaret Court (Kings Konkurrentin im Kampf um Platz eins der Weltrangliste) dazu, gegen ihn anzutreten. Das Spiel wird zum Debakel: Court geht sang- und klanglos unter – ein herber Rückschlag für die Frauenbewegung. Doch nun ist Kings Ehrgeiz angestachelt, ist sie zum Zweikampf gegen Riggs bereit, im Bewusstsein, wie hoch ihr Einsatz tatsächlich ist. Denn es ist ein Kampf an mehreren Fronten, der noch dazu zum medialen Grossereignis hochgepeitscht und vor aller Augen ausgetragen wird. Als ob das nicht genug wäre, steht auch noch ihr Privatleben auf dem Spiel, denn obschon sie mit ihrem Mann Larry eine zwar respektvolle, aber auch blutleere Ehe führt, entdeckt sie, dass sie eigentlich auf Frauen steht. Billie Jeans Begegnung mit der Coiffeuse Marilyn gerät in der Inszenierung von Faris und Dayton zum kleinen erotischen Juwel: weil die Frauen «jenen uralten, niemals festgelegten und doch unmissverständlichen Blick» wechseln, den Armistead Maupin in seinen «*Tales of the City*» so treffend beschreibt; weil nichts ausgesprochen wird, aber trotzdem alles klar ist; weil hier zwei zusammentreffen, die ihr gegenseitiges Begehren auf der Stelle begreifen und zulassen; und weil der Film den beiden (und uns) gerade genug Zeit gibt, diesen Moment gebührend auszukosten.

Für die Frauenbewegung und später für die *gay liberation* hatte King wohl einen ähnlichen Stellenwert wie Mohammed Ali für die Bürgerrechtsbewegung. In beiden Fällen ging es längst nicht nur um Sport, sondern um Politik und die Notwendigkeit gesellschaftlichen Wandels. Für das Regieduo Faris/Dayton liegt genau darin der Dreh- und Angelpunkt ihres Films: *Battle of the Sexes* erzähle nicht nur die Geschichte eines historischen Sportereignisses, «sondern zugleich die private Verwandlung einer Frau, die im Rampenlicht der Öffentlichkeit stand. Uns interessierte, wie es ihr gelang, diesen zugleich persönlichen und politischen Kampf zu führen.» Und obwohl das Match zwischen King und Riggs vor über vierzig Jahren stattfand, schimmern die Bezüge zur Gegenwart deutlich durch: Faris und Dayton begannen 2016 mit der Arbeit an ihrem Projekt, mitten im

Präsidentenwahlkampf in den USA, als alles dafür sprach, dass Amerika von einer Frau regiert werden würde. «Damals dachten viele, der Film würde zeigen, wie weit wir es seit dem historischen Spiel von 1973 gebracht haben.» Es sollte anders kommen. In gewisser Weise trat sogar das Gegenteil ein, denn eines hat die Wahl von Donald Trump womöglich stärker verdeutlicht, als es ein Sieg von Hillary Clinton je vermocht hätte: Seit den siebziger Jahren wurde in Sachen Gleichberechtigung zwar viel errungen, doch zu viel ist nach wie vor unerreicht – und viel zu viel wird seit Trumps Amtsantritt wieder neu errungen werden müssen.

Dass die im Grunde ernsten Themen von *Battle of the Sexes* – Gleichberechtigung zwischen Frauen und Männern, Ebenbürtigkeit zwischen Homo- und Heterosexualität – trotzdem so leichtfüssig daherkommen, ist auch der schauspielerischen Leistung der Hauptdarsteller geschuldet. *Emma Stone* scheint die Rolle der Billie Jean King auf den Leib geschrieben, und sie durchdringt sie mit der ihr eigenen Mischung aus Schalk, Klugheit und hoher physischer Präsenz. *Steve Carell*, der in *Little Miss Sunshine* den suizidgefährdeten schwulen Onkel mit lakonischem Witz gab, verkörpert die unsympathische Rolle des Bobby Riggs mit einer Beharrlichkeit, die auf den ersten Blick verunsichert: Unglaublich, wie sehr er sich als Riggs zum Affen macht und für nichts zu schade scheint. Doch spätestens als er angesichts der Niederlage gegen King lautlos implodiert, wird klar, dass Carell nicht chargiert, sondern nur konsequent agiert. Letztlich ist sein Riggs ein armer Kerl, der vollkommen abhängig ist: vom Vermögen seiner Frau, von seiner Spielsucht, vom schenkelklopfenden Zuspruch seines Männerpublikums.

Sowohl Carell als auch Stone beweisen hier zum wiederholten Mal, dass die Tragikomödie ihr eigentliches Fach ist. Und von der glaubt man ja gern, sie sei – als Ausdruck leichter Unterhaltung – leicht hinzukriegen. Wer es jemals ernsthaft versucht hat, weiss es besser, weiss, dass sich der Eindruck von Leichtigkeit nur dann überzeugend einstellt, wenn ihm harte Knochenarbeit vorausgeht. Das Regieduo von *Battle of the Sexes* macht vor, wie es geht. Und beweist damit ganz nebenbei, dass *Little Miss Sunshine* kein Zufallstreffer war. *Game, Set, Match: Mrs. Faris and Mr. Dayton!*

Philipp Brunner

→ Regie: Valerie Faris, Jonathan Dayton; Buch: Simon Beaufoy; Kamera: Linus Sandgren; Schnitt: Pamela Martin; Ausstattung: Judy Becker, Matthew Flood Ferguson; Kostüme: Mary Zophres; Musik: Sara Bareilles. Darsteller (Rolle): Emma Stone (Billie Jean King), Steve Carell (Bobby Riggs), Andrea Riseborough (Marilyn Barnett), Natalie Morales (Rosie Casals). Produktion: Cloud Eight Films, Decibel Films, Fox Searchlight Pictures. USA 2017. Dauer: 121 Min. Verleih: 20th Century Fox

On Body and Soul



Am unromantischsten aller Orte, einem Schlachthaus in Budapest, kommen sich zwei verschlossene Einzelgänger näher. Eine berührende Liebesgeschichte wird erzählt, mit bescheidensten Mitteln.

Ildikó Enyedi

Zwei Hirsche, ein Paar, stapfen ohne Hast durch den kahlen, verschneiten Wald. Die Hirschkuh hält inne. Der Hirsch mit seinem mächtigen Geweih wird dessen gewahr. Geht zurück. Bedächtig. Beschnuppert das Weibchen. Legt seinen Kopf auf dessen Rücken – wie eine sanfte Liebkosung. Sie verharren einen Moment, um dann weiterzuziehen. Gemeinsam.

Traumverloren beginnt *On Body and Soul* (Testről és lélekről) mit diesem magischen Tierpaar im leise fallenden Schnee. Die idyllische Szenerie verzaubert auf Anhieb, lässt den Atem anhalten, dem lautlosen Austausch folgen, der sich zwischen den beiden mystischen Wesen entspinnt. Um uns dann mit einem harten Schnitt in eine ganz andere Realität zu versetzen: Wieder sehen wir Tiere, Kühe diesmal, die Hufe im Schmutz, dicht gedrängt. Am nächsten Tag sollen sie geschlachtet werden. Wir sehen ihre grossen, schönen Augen, spähen wie sie zwischen den Planken des Verschlags hindurch: auf rauchende Arbeiter im blutverschmierten Übergewand, auf die kleine weisse Sonne, die durch die Wolken hindurch ihre Strahlen entfaltet. Und für einen Augenblick scheinen auch wir deren Wärme zu spüren – wie die Figuren im Film: die Putzfrau, die ihren Besen für einen Moment ruhen lässt, Maria, die auf den Bus wartet, um ihren ersten Arbeitstag anzutreten, und auch Endre, der Leiter des Betriebs, der sich für einen Augenblick ans offene Fenster stellt. Denn ja, dies ist der andere Schauplatz in *On Body and Soul*: ein Schlachthof, sein kruder Alltag und der Mikrokosmos der dort Arbeitenden.

In diesen taucht der Film der ungarischen Regisseurin Ildikó Enyedi ein – um immer wieder Sequenzen jener märchenhaften Auenlandschaft mit dem Hirschpaar dazwischenzuschieben. Es ist ein Traum, wie wir erfahren, und zwar einer, den zwei Menschen gleichzeitig träumen. Jede Nacht. Dasselbe aus einer je anderen Perspektive: der von Maria, die Angst hat vor den Menschen, vor Berührungen, dafür akribisch genau ihre Umgebung wahrnimmt und sie in ihrer Erinnerung ablegt, und der von Endre, mit seinem zerfurchten Gesicht und dem gelähmten Arm, der mit der Liebe abgeschlossen hat, wie er sagt, seine Abende vor dem Fernseher verbringt, aber als umsichtiger Chef des Betriebs waltet. Maria und Endre sind Hirschkuh und Hirsch in ebenjenen Sequenzen, die den Film strukturieren. Seelenverwandte im wahrsten Sinn des Wortes.

Einen Film über die *Conditio humana* wollte die 61-jährige Regisseurin schaffen, die auf eine wenige Titel umfassende, aber erlesene Filmografie zurückschauen kann. Mit ihrem Erstling, *My 20th Century* (1989), gewann sie auf Anhieb die *Caméra d'Or* in Cannes. Es folgten die einfühlsam erzählte Liebesgeschichte zwischen zwei jungen Erwachsenen, *Tamás és Juli* (1997), sowie der surrealistische *Simon Magus* (1999) über einen Magier, der einen Kriminalfall in Paris auflösen soll. Nun, mit ihrem ersten Langfilm nach 18 Jahren, gewann Enyedi im Februar den Goldenen Bären in Berlin. Wobei sie in der Zwischenzeit viele Projekte gewälzt und verworfen, aber auch viel unterrichtet und zuletzt über vier Jahre die Fernsehserie *Terápia* realisiert hatte. Mit *On Body and Soul* wollte Enyedi eine «überwältigende Liebesgeschichte auf möglichst wenig überwältigende Weise» erzählen. Eine Geschichte vom Leben. Vom Tod. Von der Liebe.

Und so erzählt der Film in narrativer Slowmotion von der Annäherung zweier Menschen, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Eine ungewöhnliche Geschichte über die Liebe, für die Enyedi den Handlungsfaden mäandern und viele unvorhergesehene, auch amüsante Wendungen nehmen lässt, die sich zu einem einnehmenden Bildgewebe fügen. Die Farbe Rot, und mit ihr das Element des Bluts, zieht sich als symbolhaftes Leitmotiv durch das kleine Epos und versinnbildlicht das Leben ebenso wie die Liebe und den Tod. Dies alles mit einer exquisiten Bild- und Farbkomposition, die die Magie der Erzählung auch auf formaler Ebene voll und ganz entfalten lassen.

Für die Protagonisten setzte die Regisseurin auf unbekannte Namen und machte grossartige Entdeckungen: Die 30-jährige Theater- und TV-Schauspielerinnen *Alexandra Borbély* mit ihren Rehaugen ist in ihrem Filmdebüt zu sehen – und der 65-jährige *Géza Morcsányi* hat hier erstmals überhaupt eine Schauspielrolle inne. Trat Borbély in ihren bisherigen Rollen meist als extrovertierte, erotisch-dynamische Frau auf, verkörpert sie hier die verschlossene, unterkühlte Maria mit autistischen Zügen, die sich den Zugang zum Leben, zu anderen Menschen, aber auch zu den eigenen Emotionen richtiggehend erkämpfen muss. Morcsányi nutzt das Charisma seiner realen Person: Als namhafter Verleger hat er mit den grossen Schriftstellern

Ungarns (Imre Kertész, Péter Esterhazy) gearbeitet und so die ungarische Literaturszene der letzten Jahrzehnte wesentlich mitgeprägt. Sein Ende ist ein glaubhaft integerer, besonnener Mensch, der von seinen Angestellten nichts weniger als ein «Bedauern» für die zu schlachtenden Tiere erwartet.

Sanft lässt *On Body and Soul* uns seinen ungewöhnlichen Figuren nahekomen, während die nicht minder ungewöhnliche Geschichte ihren Lauf nimmt – auf ganz unaufgeregte Art und Weise. Und wenn die beiden Hauptfiguren dann tatsächlich zusammenfinden, sie unversehens die Liebe im realen Leben finden, die sie in ihrem Traum verkörperten und herbeisehnten, lässt der Film in uns noch lange über sein Ende hinaus die Schwingungen des Glücks und seiner magischen Poesie nachklingen.

Doris Senn

→ Regie und Buch: Ildikó Enyedi; Kamera: Máté Herbai; Schnitt: Károly Szalai; Musik: Adan Bálasz; Kostüme: Judit Sinkovcs. Darsteller (Rolle): Géza Morcsányi (Endre), Alexandra Borbély (Mária), Zoltán Schneider (Jenő), Ervin Nagy (Sanyi). Produktion: Inforg-M&M Film. Ungarn 2017. Dauer: 116 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, D-Verleih: Alamode Film

Félicité



Das Porträt einer stolzen Frau, die in Kinshasa um ein wenig Glück kämpft, zeigt das Leben im Moloch auf faszinierend mehrstimmige Weise: schonungslos hart, momenthaft paradiesisch.

Verloren im Moloch Kinshasa, eine dunkle Bar, wie sie auch anderswo in den Tropen existieren könnte: schiefe Plastiktische, mit Bierflaschen befrachtet, Lautsprecher und eine in blasses Licht getauchte Gruppe Besucher. Die Sinnlichkeit der Gesichter zeigen berückende Nahaufnahmen, die Stimmung oszilliert zwischen Verlangen und Streitsucht. Nach und nach setzen sich die Musiker an ihre Instrumente und geben den Takt vor. Behutsam isoliert die Kamera Félicité, bis diese auf die Bühne tritt und zu singen beginnt. Ihre Stimme (synchronisiert von Muambuyi, der Sängerin der Kasai Allstars) reisst das Publikum mit, und wie jeden Abend wird ihre Darbietung mit ein paar Geldscheinen belohnt. Nach dem Auftritt kehrt sie nach Hause zurück – in ein behelfsmässig ausgestattetes Zimmer, meilenweit vom Stadtzentrum entfernt –, wo sie sich am nächsten Morgen um ihren defekten Kühlschrank kümmern muss.

Was folgt, gibt eine Vorstellung jenes Balanceakts, den die Bewohner der kongolesischen Metropole täglich leisten müssen, um Ruin und Existenzverlust zu vermeiden: Félicité erfährt, dass ihr Sohn Samo nach einem Motorradunfall verletzt im Spital liegt, jedoch fehlen ihr die Mittel, um die Operation zu bezahlen. Zunächst wendet sie sich an den neu verheirateten Vater des Kindes; als dieser sich renitent zeigt, sucht sie ihre diversen Schuldner auf, die nur mithilfe eines korrupten Polizisten zur Raison zu bringen sind. Da auch diese Sammelaktion nicht ausreicht, sieht sie sich schliesslich zur Bettelaktion im Villenviertel genötigt. Dort wird sie sich in ihrer Verzweiflung Zugang zur Villa eines vermögenden Oligarchen verschaffen und sich so lange gegen den Rauswurf stemmen, bis sich der Hausherr ihren Abzug mit einem Bündel Geldnoten erkaufte. So grell das Klassengefälle hier gezeigt wird, zielt der Film trotzdem nicht auf eine Denunziation der Oberschicht ab: Ebenso zynisch wie die von der Misere abgeschottet lebende Bourgeoisie verhielt sich eingangs des Films auch die anonyme Spitalbesucherin, die Félicité um das für die Medikamente vorgesehene Geld betrog. Trotz Félicités Engagement endet der Rettungsversuch, den Alain Gomis hier nachzeichnet, mit einem Drama: Samo hat aufgrund des langen Wartens ein Bein verloren und muss das Spital auf Krücken verlassen.

Die Sequenzen dieser ersten Filmhälfte erscheinen umso eindringlicher, als sie der franko-senegalesische Regisseur mit nahezu dokumentarischen Mitteln in Szene setzt: Die Strassen sind von Märkten und den Ständen fliegender Händler gesäumt, Hühner picken sich ihr Futter aus dem Unrat, Hunde suhlen sich in Pfützen. Auf einer ihrer Erkundungen suggeriert die Kamera einen Lynchmord, auch eine Beerdigung gerät wie beiläufig ins Bild. Was in diesen Aussenszenen zu sehen ist, genügt, um eine Vorstellung von den Schwierigkeiten zu vermitteln, mit denen ein physisch Versehrter in Kinshasa konfrontiert wird. Gomis' schonungsloser Blick auf diese urbanen Realitäten ist ein fesselndes Zeugnis im Stil des Neorealismus und überzeugt auch ohne filmische Mätzchen.

Das ist aber erst die Hälfte des Films. Die zweite Stunde widmet sich den inneren Nachwirkungen jenes

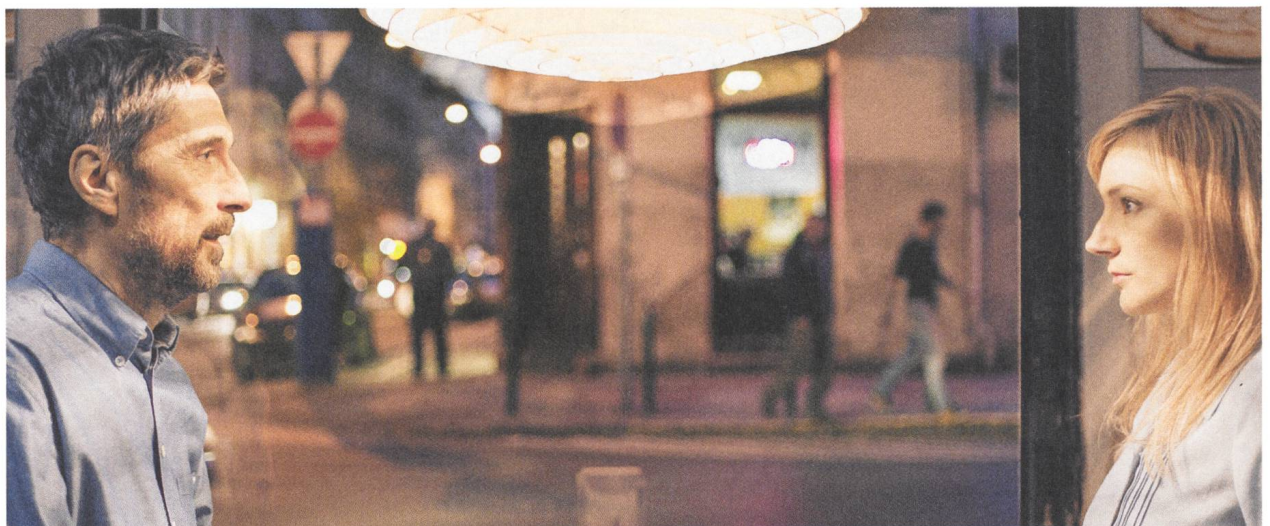
Alain Gomis



Félicité Beya Mputu und Papi Mpaka



Félicité Gaetan Claudia und Beya Mputu



On Body and Soul Géza Morcsányi und Alexandra Borbély

traumatischen Schocks, der Félicité widerfahren ist: Mit dem Unglück des Sohnes, das der Sängerin wörtlich die Sprache verschlagen und sie zum Unterbruch ihrer Auftritte gezwungen hat, wechselt die Regie das Ausdrucksregister und wählt ein eher kontemplatives Tempo. Angereichert wird Félicité in diesen Momenten durch kontrapunktisch eingesetzte Szenenausschnitte einer klassischen Orchesterformation (das Orchestre Symphonique Kimbanguiste) und Nachtaufnahmen, die sich traumartig auf der schwarzen Leinwand abzeichnen: Waldbilder, dunkles Wasser und die Silhouette eines Okapi, das später in einer hypnotischen Einstellung in der Bar auftauchen wird. Es sind Sequenzen, die dem Film eine neue Dimension hinzufügen und die Figur eine eigentlich spirituelle Entwicklung durchlaufen lassen. Dass sich diese Entwicklungsgeschichte durchaus an die deutsche Romantik anlehnt, belegen die Novalis-Zeilen aus den «Hymnen an die Nacht», die (auf Lingala) aus dem Off rezitiert werden.

Bestechend ist, wie effektiv sich hierbei die nuancenreiche Regieführung erweist. Die farbenprächtigen Aussenaufnahmen, denen Gomis auf der Tonspur Arvo Pärts symphonische Komposition unterlegt, der Kontrast zwischen den elegischen Travellings und den hart geschnittenen Dialogszenen und die auf Wiederholungen und Differenzen bedachte Abfolge der Motive schaffen einen Ausdrucksraum, der den Film allmählich immer weniger naturalistisch erscheinen lässt. Auf der psychologischen Ebene zeigt sich dies in der wie ein schieres Wunder erscheinenden Zuneigung für ihren langatmigen und stets ignorierten Verehrer Tabu, die am Ende in Félicité zu wachsen beginnt. In der filmischen Gestaltung manifestiert sich dieses Wunder als Gomis' Fähigkeit, die Hölle der Strassen Kinshasas momentweise wie ein Paradies erscheinen zu lassen.

Patrick Straumann

Das Kongo Tribunal



Die nicht geahndeten Kriegsverbrechen im Kongo kommen vor ein fiktives Gericht: der Versuch, ein Grauen anzuerkennen, von dem wir nichts wissen möchten.

Milo Rau

Das Kongo Tribunal ist die Dokumentation zweier gleichnamiger Theaterperformances, die Milo Rau im Mai und Juni 2015 zuerst in Bukavu, einer Stadt im Osten der Demokratischen Republik Kongo, und in Berlin abgehalten hat. Nachdem sich der Schweizer Theater- und Filmemacher mit seinem Projekt «Hate Radio» mit dem Völkermord in Ruanda auseinandergesetzt hat, wirft er nun einen Blick ins Nachbarland und untersucht mit dem Ostkongo jene Region, die in der Folge des Genozids seit 1996 Dreh- und Angelpunkt eines andauernden Konflikts ist. Sechs bis sieben Millionen Menschen haben mittlerweile ihr Leben verloren. Raus Performances untersuchen den Zusammenhang zwischen Menschenrechtsverbrechen und globalen wirtschaftlichen Interessen.

Diese Performances bestehen in der Tagung eines «Tribunals», das ausschliesslich aus realen Akteuren besteht. Vorsitz führt der belgische Jurist Jean-Louis Gilissen, der Chefankläger, Sylvestre Bisimwa, ist ein Anwalt aus dem Kongo. Auch die Jury ist kongolesisch-international: ein Juraprofessor, ein Anwalt, Menschenrechtsaktivisten, eine belgische Journalistin. Jean Ziegler, Schweizer Globalisierungskritiker und Menschenrechtsberater der UN, sollte auch teilnehmen, aber die UN hatte ihm die Teilnahme untersagt. In mehreren Sitzungen werden nun Zeugen zu mehreren Fällen angehört. Es geht um die Situation der Bevölkerung in Gebieten, in denen Gold und Kassiterit abgebaut werden, sowie um ein Massaker an Frauen und Kindern in einem Dorf. Die Zeugen sind

→ Regie: Alain Gomis; Kamera: Céline Bozon; Schnitt: Fabrice Rouaud; Ton: Benoît De Clerck; Ausstattung: Oumar Sall (le grand). Darsteller (Rolle): Véro Tshanda Beya Mputu (Félicité), Gaetan Claudia (Samo), Papi Mpaka (Tabu). Produktion: Andolfi, Granit Films, Schortcut Films. Demokratische Republik Kongo 2016. Dauer: 123 Min. CH-Verleih: trigon-film, D-Verleih: Grandfilm

enteignete Bergbauern, Angehörige von Rebellengruppen, Politiker, die Marketingchefin einer Minengesellschaft. In Berlin treten dann westliche Wissenschaftler und NGO-Mitarbeiter in den Zeugenstand, um die internationalen Zusammenhänge zu analysieren.

Auf diese Weise entwirft dieses «Tribunal» ein Tableau mit gewaltigen Ausmassen und unscharfen Rändern. Der Kongo, vor allem der Osten des Landes, ist ein Gebiet mit einem unerhörten Reichtum an Rohstoffen. Minenunternehmen wie Banro oder die Mining Processing Congo sichern sich Schürfkonzessionen, infolgedessen werden Kleinbergbauern und andere Gemeinschaften enteignet, vertrieben oder mit Versprechungen (wie etwa dem Aufbau von Infrastruktur) abgespeist, die nie erfüllt werden. Im Gegenteil: Die Landschaft wird zerstört und vergiftet, die Leute von den Konzernen als Arbeitskräfte ausgebeutet oder arbeitslos. Die Verarmung schürt alte oder neue Stammeskonflikte (mit komplexer Genealogie aufgrund der Kongokriege) sowie die Konkurrenz zwischen verschiedenen Milizen; es kommt immer wieder zu Vergewaltigungen und Massakern. Der Staat, so er sich nicht sogar selbst an den Massakern beteiligt, schaut zu, die stationierten UN-Truppen greifen nicht ein, und die Firmen profitieren vom Chaos und der mangelnden staatlichen Autorität. Dass der Kongo auf diese Art ausgeschlachtet wird und die Bevölkerung nichts an den eigenen Reichtümern verdient, daran haben aber auch Akteure wie die USA, die EU, China und auch die Schweiz ein Interesse, wollen sie doch die wertvollen Bodenschätze, unabdingbar vor allem für die Elektronikindustrie, zum tiefstmöglichen Preis kaufen. Dass der Handel mit solchen sogenannten Konfliktmineralien von den Vereinigten Staaten und der EU mittlerweile eingeschränkt wurde, bedeutet nicht, dass auf dem Schwarzmarkt in den Nachbarländern des Kongo nicht weiter damit gehandelt würde.

Der Film besteht hauptsächlich aus den aufgezeichneten Performances selbst. Dazu kommen eine Art Making-of der Veranstaltung in Bukavu sowie Aufnahmen, die Rau im Ostkongo gemacht hat: Ortsbesuche und Interviews mit Mitgliedern von NGOs, mit Geistlichen, Feldarbeitern, Rebellen, Politikern. Insgesamt entsteht auf diese Weise ein überreicher Fundus an Material. Der Film will informieren, und er ist dabei dermassen dicht, dass man ihn sich mehrfach anschauen muss, um alle enthaltenen Informationen herauszuziehen; man könnte sogar sagen, dass sich seine Qualität erst dadurch offenbart, in dem man ihn Stück für Stück nacherzählt.

Gleichzeitig aber ist der Film nur ein Bestandteil eines transmedialen Projekts: Neben den Performances von 2015 erscheint im Herbst parallel zum Film noch ein Buch. Der Film erhebt dabei mit seinen gerade mal hundert Minuten Laufzeit keinerlei Anspruch, den künstlerischen Abschluss von Raus Recherchen zu sein, die man ja, gemessen an der Anzahl der Opfer und den globalen Dimensionen des Konflikts, auch durchaus in einem epischeren Rahmen hätte präsentieren können. Ebenso wenig soll der Film die Gesamtdauer der Performances dokumentieren, aus denen

er dann auch nur Ausschnitte verwendet. Überhaupt hat man den Eindruck, nur einen groben Überblick über Zusammenhänge gewonnen zu haben, hinter deren Grausamkeit und Komplexität Rau selbst, als Arrangeur dieses Tribunals, zurücksteht; der Regisseur macht sich niemals klüger als sein Material.

Es ist diese Komplexität, die es erlaubt, sich der Grausamkeit in ihrer Abgründigkeit überhaupt erst anzunähern. Man kann ihr niemals direkt ins Gesicht schauen, denn sie hat zu viele Gesichter, auch viele, die man aus Gründen der Anonymität nicht zeigen darf: wie der Angehörige der Rebellen, der verhüllt auf die Bühne kommt; wie die Frau, deren Kind bei der Geburt während eines Massakers erschossen wurde. Auch gibt es Grausamkeit, die gar kein eindeutiges Gesicht zu haben scheint, weil sie nicht individuell ausgeübt wird, sondern systematisch und abstrakt: durch Wirtschaftspraktiken der EU und der Schweiz, die einen Löwenanteil des Rohstoffhandels abwickelt, mittels Rechtsfreiheit transnationaler Unternehmen bei Menschenrechtsverletzungen und in Gestalt des schieren Elends eines der reichsten Länder der Erde von der Grösse Westeuropas.

Man hätte mit diesem Mangel arbeiten können, wie Claude Lanzmann, der in seinem Zeugenfilm Shoah das Grauen des Holocaust als grundsätzlich undarstellbar bestimmte; man hätte von Zeugen Vorgänge re-enacten lassen, wie Rithy Pan bei seiner Aufarbeitung des Völkermordes durch die Roten Khmer (S21) oder Joshua Oppenheimer bei seiner Auseinandersetzung mit der Ermordung von «Kommunisten» in den sechziger Jahren in Indonesien (The Act of Killing). Rau jedoch geht es nicht um eine Ästhetik der Erinnerung, um ein Tableau mit oder ohne Lücken – sondern um eine Poetik der Intervention. Anders als Panh oder Oppenheimer offenbart das Theater bei ihm nicht die Umwege und Verzerrungen der Rekonstruktion einer vergangenen Wirklichkeit, sondern es verhandelt eine globale und gegenwärtige Wirklichkeit, deren Lücken nicht der Erinnerung, sondern der Komplexität globaler Strukturen geschuldet sind; Strukturen, über die ein Urteil gesprochen und in die eingegriffen werden muss, trotz aller Komplexität, trotz mangelnder Evidenz, und im Gegensatz zur der Tatenlosigkeit der Gerichte, die bislang noch niemanden verurteilt haben.

Die enorme Stärke von Raus Filmperformance liegt darin, dass das Kongo-Tribunal fiktiv ist und somit unabhängig von jeder realen Rechtsprechung steht. Auf diese Weise demonstriert Rau, wie im 21. Jahrhundert Kino, Theater und Kunst politisch werden können: nicht mehr als Praxis des Widerstandes, des Protestes und der ästhetischen Reflexion – sondern in der Herstellung neuer Institutionen. Philipp Stadelmaier

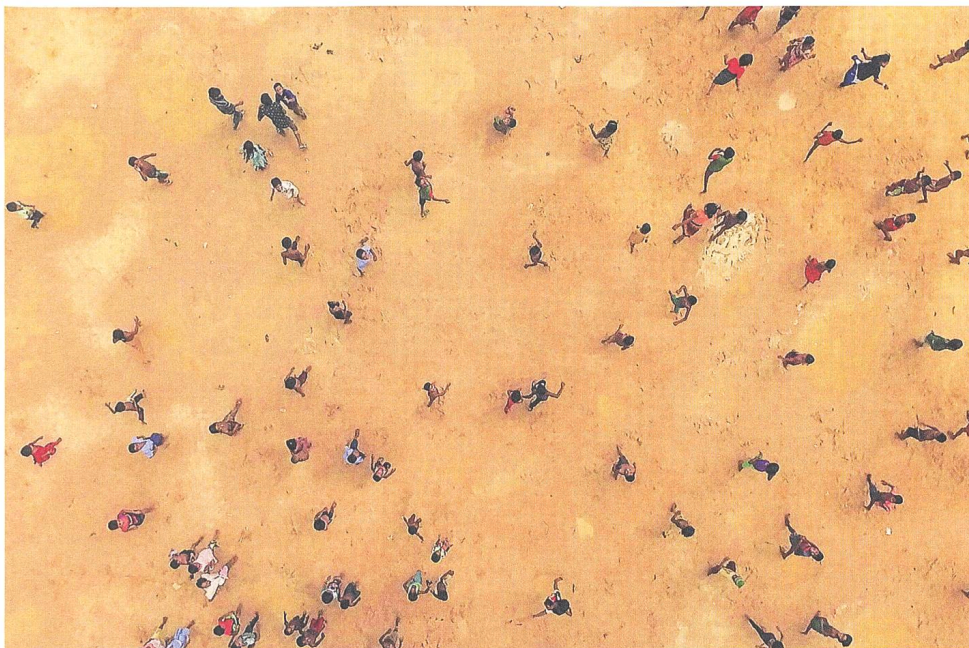
→ Regie: Milo Rau; Kamera: Thomas Schneider; Schnitt: Katja Dringenberg; Musik: Marcel Vaid. Produktion: Langfilm, Fruitmarket Kultur und Medien; Produzenten: Olivier Zobrist, Arne Birkenstock. Schweiz, Deutschland 2017. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Vinca, D-Verleih: Real Fiction



Das Kongo Tribunal Milo Rau, anlässlich der Präsentation seines Films im Dorf Mushinga, Süd-Kivu



Das Kongo Tribunal



Human Flow Regie: Ai Weiwei

www.filmstelle.ch
filmstelle
 kino immer anders

YOU SAY WEIRD – I SAY WATCH
 THE OTHER EAST ASIAN CINEMA

Kino für 5.-
 Gratis für Mitglieder
 des VSETH/VSUZH

Jeweils am Dienstag im StuZ²
 Universitätsstrasse 6, Zürich
 Kasse/Bar 19:30 Uhr – Film 20:00

vseth VSUZH

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

Filmpromotion

ganze Schweiz
 schnell, günstig, sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

FILMGESCHICHTE ÜBERLIEFERN

Mehr Informationen
www.cinematheque.ch

Tag der offenen Tür in der Dokumentationsstelle Zürich

17. November 2017
 14.30-19.30 Uhr



cinéma suisse
 dokumentationsstelle

Dokumentationsstelle Zürich
 Neugasse 10
 CH-8005 Zürich

Bild: Der Kongress der Pinguine, Hans Schlimpf, 1993 (Sammlung Cinéma suisse)

Human Flow



Der Künstler Ai Weiwei blickt auf die Flüchtlingskrise der Gegenwart und auf die von ihr verursachten Menschenströme – aus epischer Distanz und intimer Nähe.

Ai Weiwei

Worüber genau reden wir, wenn wir über die Flüchtlingskrise reden? Über gekenterte Schlauchboote im Mittelmeer? Die Ströme der auf den griechischen Inseln ankommenden Migranten aus der Türkei? Den «Dschungel» in Calais? Den Menschenmassen, die seit Jahren im Libanon, in Afrika, Syrien, Jordanien, der Westbank und dem Gazastreifen unterwegs sind? Nicht weniger als 65 Millionen Heimatlose befinden sich derzeit auf der Flucht vor Kriegen, Genoziden und Hungersnöten. Dieses unfassbare Durcheinander ist es, das der in Berlin lebende chinesische Konzeptkünstler und Regimekritiker Ai Weiwei in seinem ersten abendfüllenden Dokumentarfilm zu überschauen versucht. Gleich zwanzig Orte und darunter noch die abgelegenen hat er besucht, um nochmals deutlich auf die globale humanitäre Katastrophe aufmerksam zu machen, die sich immer mächtiger vor uns aufbaut. Entstanden sei die Idee zum Film, nachdem Ai Weiwei bei einem Griechenlandurlaub selbst auf ein Flüchtlingsboot gestossen war. Bruchteile dieser ersten unverhofften Begegnung mit dem Elend der Migranten haben zwar ihren Weg auf die Leinwand gefunden, das ursprüngliche Konzept sei jedoch, ähnlich wie die Krise selbst, langsam immer mehr aus dem Ruder gelaufen. Am Ende war Ai Weiwei mit 25 verschiedenen Filmteams unterwegs, sogar eine Expedition in die Subsahara blieb nicht aus, und es ist nicht zuletzt die schier unermüdliche Einsatzbereitschaft des Künstlers und seiner Mithelfer, die diesen Film antreibt und das zwar bedachte, aber nie ruhende Tempo vorgibt.

Tatsächlich hält Human Flow, was der Titel verspricht: Menschen, Bilder und Gedanken, alles fließt in diesem Film. Rhythmisch unterbrochen werden diese scheinbar nahtlos ineinander übergehenden Momentaufnahmen lediglich durch Interviews mit Experten aus Politik und humanitärer Hilfe, die Ai Weiwei sonst frei schwebenden dokumentarischen Selbstversuch letztlich für den Künstler überraschend konventionell erscheinen lassen. Das funktioniert nicht immer und wirkt bisweilen sogar unbeholfen und fehl am Platz ob der mangelnden Balance der Argumentation. Dennoch verliert Ai Weiwei nie ganz den Fokus, sondern weiss sich im rechten Augenblick stets auf die Flüchtlinge zu konzentrieren. Meist sucht er auch mit ihnen das direkte Gespräch, packt mit an, wenn es darum geht, neue Boote an Land zu ziehen oder im Lager Tee zu verteilen, und versteht es, die wie und wo auch immer Gestrandeten auf einfühlsame Weise nach ihren Geschichten zu befragen, ihre Ängste und Hoffnungen zu teilen, in einer Welt, die nicht die ihre ist und vielleicht nie sein wird.

Im Kontrast zum Chaos der intimen, zwischenmenschlichen Erfahrung steht die trügerische Harmonie und Präzision der Bilder, mit denen Ai Weiwei immer wieder die Sicht auf das komplexe Ganze weitet. Google-Earth-artig zoomt die Kamera an die Flüchtlingsboote und UN-Camps heran. Ob in Gaza, an der griechischen Grenze zu Mazedonien oder in Berlin Tempelhof, immer wieder weisen Dronenflüge über quadratische Weiten auf die nächste Station der Reise hin. In den stärksten Momenten erinnert sein gezielter und zugleich offener Blick an die konsequente Zwanglosigkeit, mit der auch ein erprobter Dokumentarist wie Michael Glawogger auf die Welt schaute, ohne immer gleich nach Erklärungen und Lösungen für die Probleme zu suchen, die sich vor seiner Kamera abspielten. Störend wirkt hingegen, dass sich der Künstler in seiner Euphorie stellenweise selbst zu sehr in den Mittelpunkt rückt und damit den Fokus mitunter in die falsche Richtung verschiebt.

Zum Glück bleiben diese Momente selten. Entscheidend ist vielmehr, dass Ai Weiwei im Zuge seiner ambitionierten Mission deutlich macht, wie erfolgreich etwa auch Europa der Flüchtlingsfrage mittlerweile auszuweichen versucht und tausende Menschen im Stich lässt, hinter Stacheldrahtzäunen, auf hoher See, unter zerrissenen Planen im Schlamm. Allein deshalb schon ist Human Flow weitaus mehr als lediglich ein «Selfie mit Flüchtlingen», wie der Film nach der Premiere in Venedig von kritischen Stimmen genannt wurde. Es ist der Versuch eines Einzelnen, den Blick aller zu weiten, anstatt die Augen noch länger vor der Herausforderung zu verschliessen. Episch, mäandernd, bisweilen übereifrig präsentiert auch Ai Weiwei deshalb zwar noch lange keine umfassende, aber dafür eine nachwirkende, weil ganz persönlich gehaltene Darstellung globaler Flucht- und Migrationsbewegungen und damit ein Werk, das so menschlich ist wie unzureichend, so verstörend wie aufschlussreich – und vor allem eins: dringend notwendig.

Pamela Jahn

→ Regie: Ai Weiwei; Kamera: Ai Weiwei, Murat Bay, Christopher Doyle u. a.; Schnitt: Niels Pagh Andersen; Musik: Karsten Fundal; Produktion: Participant Media, AC Films. Deutschland 2017. Dauer: 140 Min. CH-Verleih: Ascot Elite, D-Verleih: NFP

Tehran Taboo



Gerade dank der scheinbaren Verfremdung des Animationsfilms gelingt Ali Soozandeh ein realistisches Bild des alltäglichen Lebens im Iran, das geprägt ist von Dogmen und Doppelmoral.

Ali Soozandeh

Der Iran ist kein liberales Land. Die Unfreiheit hat System – nicht zuletzt im Filmbereich: Regisseure wie Jafar Panahi werden mit jahrzehntelangen Reise- und Berufsverboten belegt, andere wie Mohsen Makhmalbaf oder Marjane Satrapi leben im Exil. Der 46-jährige Regisseur von *Tehran Taboo*, Ali Soozandeh, war neun, als die Islamische Republik ausgerufen wurde; mit 25 emigrierte er nach Deutschland. Sein Debütfilm nun zeichnet ein selten konzises Bild des heutigen Iran und zeigt eindrücklich, was es insbesondere für Frauen heisst, in einem Staat zu leben, in dem das Patriarchat nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch im Regierungssystem verankert ist. Im Zentrum von *Tehran Taboo* stehen Pari und ihr kleiner Sohn Elias. Ihr Mann sitzt wegen Drogenkonsums im Gefängnis. Ohne seine Einwilligung kann sie sich nicht scheiden lassen, und Alimente zahlt er nicht. So schlägt sie sich mit Gelegenheitsprostitution durch – Elias im Schlepptau. Ein Richter, von dessen Gnaden Pari abhängt, verspricht ihr, das Scheidungsdokument zu unterschreiben, wenn sie seine Mätresse wird. So kommt Pari immerhin vorerst zu einer Wohnung in einem Haus, wo sie Sara kennenlernt, die mit Mann und Schwiegereltern zusammenwohnt. Während diese aber nur darauf warten, dass Sara endlich ein Kind zur Welt bringt, würde sie gerne arbeiten gehen. Der Musiker Babak wiederum, ein weiterer Nachbar, wird überall abgeblockt, weil seine Kompositionen nicht der iranischen Kultur entsprechen (man erinnere sich an *Raving Iran*). Und dann muss er auch noch Geld

aufreiben, weil er an einem Partyabend Sex mit einer jungen Frau hatte und nun für die Wiederherstellung ihrer Jungfräulichkeit zahlen muss.

Tehran Taboo zeigt den gelinde gesagt problematischen Alltag im Iran anhand der unterschiedlichen Leben seiner Figuren, die alle unter der Repression des religiös-diktatorischen Regimes zu ersticken drohen. Insbesondere Frauen werden dabei wie Menschen zweiter Klasse behandelt: Für alles braucht es die schriftliche Einwilligung ihrer männlichen Angehörigen – für die Abtreibung, die Scheidung, die Einschulung der Kinder, den Job. Sie sind schutzlos der Willkür der Männer ausgeliefert. *Tehran Taboo* zeigt aber auch subtil und anschaulich die haarsträubende Doppelmoral einer Gesellschaft, die vordergründig nach strengem Sittenkodex funktioniert und in der die Sexualität das grosse Tabu ist. Für die Männer aber lässt sie alle möglichen Schlupflöcher offen, um die Dekrete zu umgehen, auf deren Einhaltung sie lauthals pochen, damit sie ihre Töchter, Schwestern und Frauen kontrollieren und züchtigen können. So werden – obwohl eindeutig die Frauen die grossen Opfer des Systems sind – die Täter ebenfalls wieder zu Opfern: Der Denunziation ausgeliefert, sind sie Profiteure und Leidtragende gleichermaßen einer Doktrin, die Korruption und Erpressung fördert und duldet. Wer sich nicht anpasst, dem bleiben als Flucht nur Drogen, die Emigration oder der Tod.

Ali Soozandeh, der in Deutschland seine Kunst- und Filmbildung absolvierte, hat sich auf Animation spezialisiert und *Tehran Taboo* als rotoskopierten Animationsfilm geschaffen – ein Verfahren, bei dem das gefilmte Spiel der Darsteller nachträglich in Zeichnungen übersetzt wird und das insbesondere mit Ari Folmans *Waltz with Bashir* für Furore gesorgt hat. Das Drehbuch beruht auf eigenen Erfahrungen und Recherchen. Die Entscheidung für den Animationsfilm, der in 13 Monaten entstand, fiel nicht zuletzt deshalb, weil es unmöglich war, ein so pointiert gesellschaftskritisches Drama im Iran selbst zu drehen. In der Animation konnte Soozandeh die Figuren und die Handlung vor einem Greenscreen aufnehmen, um sie dann mit dem Hintergrund, der Stadtkulisse, den Strassenzügen Teherans in einer Mischung aus 3-D-Animation und gezeichneten Bildern zu kombinieren. Die äusserst sorgfältig komponierte und einnehmende Übertragung präsentiert sich in einem Comicstil, der die Atmosphäre der Stadt realitätsgetreu und doch auch mit spürbarer Liebe für die Stadt und deren Bewohner einzufangen versteht. Nicht ohne gleichzeitig eine entlarvende Analyse der gesellschaftlichen Verhältnisse und des Alltagslebens im Iran zu liefern.

Doris Senn

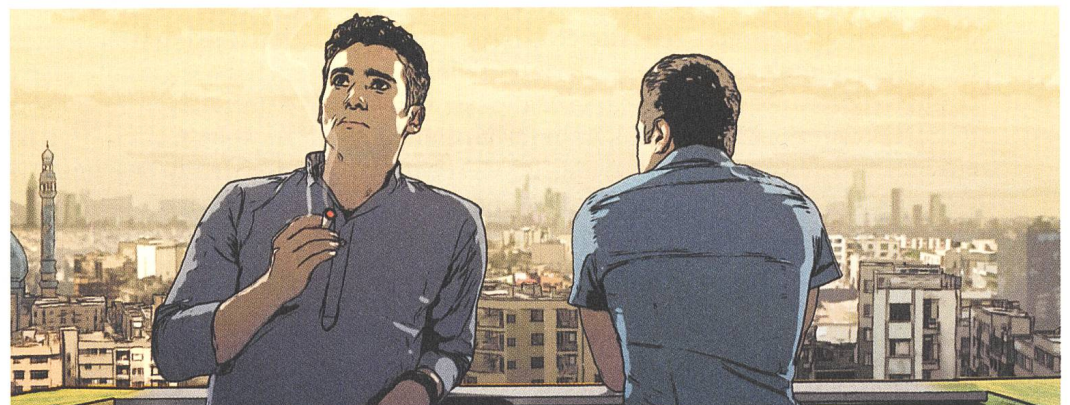
→ Regie: Ali Soozandeh; Buch: Grit Kienzlen, Ali Soozandeh; Kamera: Martin Gschlacht; Schnitt: Frank Geiger, Andrea Mertens; Musik: Ali N. Askin. Darsteller (Rolle): Elmira Rafizadeh (Pari), Arash Marandi (Babak), Alireza Bayram (Mohsen), Zahra Amir Ebrahimi (Sara), Negar Mona Alizadeh (Donya). Produktion: Little Dream Entertainment, Coop99 Filmproduktion, ORF, ZDF. Deutschland, Österreich 2016. Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Praesens Film, D-Verleih: Camino Filmverleih



Menashe Menashe Lustig und Ruben Niborski



Willkommen in der Schweiz Regie: Sabine Gisiger



Tehran Taboo Regie: Ali Soozandeh

Willkommen in der Schweiz



Ein Film über die grossen Ängste einer kleinen Gemeinde und über innere Spaltung vieler Menschen, die trotz ihrer Ängste vor Überfremdung immer noch hilfsbereit sind.

Sabine Gisiger

«Wahre Menschlichkeit ist köstlicher als alle Schönheit der Erde.» So tönte es noch 1939 anlässlich der Landesausstellung. Weiter war im Ausschnitt aus dem historischen Dokument zu lesen: «Die Menschen sind da, um einander zu helfen.» In Sabine Gisigers Dokumentarfilm treffen jene, die diese Ideale hochhalten, auf jene, die sie verdrängen oder zu ihren Gunsten uminterpretieren. Dabei ist die kleine aargauische Gemeinde Oberwil-Lieli mit ihren knapp 2300 Einwohnern die kleine Bühne für ein grosses, weltweites Drama. Reiche Länder weisen Flüchtlinge ab, die in grösster Not sind und unter unmenschlichen Bedingungen aus ihrer Heimat flüchten und in Camps am Rande Europas vegetieren müssen.

Angeführt von Gemeindeammann und SVP-Nationalrat Andreas Glarner, wehrt sich das «Juwel am Mutschellen» 2015 gegen die Aufnahme von 6 bis 8 Flüchtlingen. Lieber zahlt der reiche Ort mit seinen etwa 300 Millionären 290 000 Franken Busse, als Fremde bei sich aufzunehmen. Mit der Studentin Johanna Gündel bekommt Glarner eine hochmotivierte, aber politisch noch unerfahrene Gegnerin, die sich mit ihrer IG Solidarität für Menschlichkeit in ihrem Heimatort einsetzt. Obwohl beide Seiten etwa gleich viel Leinwandzeit erhalten, gestaltet sich die Darstellung der Debatte um die Aufnahme von Flüchtlingen in Willkommen in der Schweiz alles andere als ausgewogen. Glarner ist ein berühmter Hardliner, der in den Medien oft wegen seiner Provokationen präsent ist und der auch mal seine linken Gegnerinnen auf Facebook verunglimpft. Wenn er gleich am Anfang gegen die Lügenpresse wettet,

wissen wir, woher der Wind weht. Es scheint fast unmöglich, seine Argumente ernst zu nehmen, gehören sie doch zur immer gleichen Leier der SVP von der nicht belegbaren Überfremdung unserer Gesellschaft, den Terroristen, die unser Land zerstören wollen, und all den anderen, die es einfach nur auf unser Geld abgesehen haben. Auf der anderen Seite stellt Gisiger Johanna Gündel als weitere Sympathieträgerin die Aargauer Regierungsrätin, die Grüne Susanne Hochuli, zur Seite. Diese tut, was in ihrer Macht steht: nimmt Flüchtlinge bei sich zu Hause auf, besucht die private Schule für minderjährige Flüchtlinge oder bedauert überzeugend gegenüber Hilfsorganisationen, aus finanziellen Gründen nicht mehr tun zu können. Vor allem aber hört sie aufmerksam und geduldig der Gegenseite am Stammtisch zu. Gisiger bezieht darüber hinaus Stellung, wenn sie Glarners Abschottungspolitik mithilfe von Archivbildern widerspricht, die die humanitäre Tradition der Schweiz belegen. Es sind Appelle an die Hilfsbereitschaft des Schweizer Volkes, das 1942 die jüdischen Flüchtlinge aus Deutschland und 1956 aus den kommunistischen Ländern Migranten mit offenen Armen aufnahm. Verstärkt werden diese Stimmen durch Szenen, in denen zwei Chöre den Ideen von Menschlichkeit und eines interkulturellen Austausches mit jiddischen, sephardischen und schweizerischen Liedern einen Echoraum bieten.

Die Bilder von Helena Vagnières wollen den Alltag nicht übertrieben ästhetisieren, leider liegen sie auch nicht allzu weit weg von einem Stil, wie man ihn aus dem Fernsehen kennt. Es beschleicht einen das Gefühl, alles schon mal gesehen zu haben. Immer wieder werden so recht unauffällig Medienberichte zwischen die eigenen Aufnahmen geschnitten. Die Diskussion um die Flüchtlingspolitik, wie sie in den Medien disparat geführt wird, verwebt Gisiger zu einer konsistenten Narration, zu einem kleinen Drama. Damit vermittelt sie zwar nichts essenziell Neues, aber in einem gewissen Sinn ein nachvollziehbares Abbild politischer Prozesse auf Gemeindeebene.

Die wichtigste Leistung des Films ist jedoch das Offenlegen von menschlichen Inkonsequenzen: Das Filmteam begleitet Glarner in ein Flüchtlingscamp in Griechenland, wo sich der Hardliner aufrichtig betroffen zeigt. Doch als Politiker bleibt der Mensch Glarner unberührt und behält die Argumentation gegen Flüchtlinge unverändert bei. Seine unbestimmten Ängste müssen gebannt und zur Waffe gemacht werden, als fremdenfeindliche Politik. Da hilft auch keine Anschauungslektion oder die Hoffnung auf Empathie. Das mutet tragikomisch an, ist zum Verzweifeltlachen, wenn einer findet, er habe im Militär auch drei Wochen keinen Ausgang gehabt, da könne man die Asylanten auch einsperren. Dann wieder sind die Aussagen zum Weinen, etwa wenn Asylbewerber mit Vieh verglichen werden. Wie diesen Ängsten zu begegnen wäre, bleibt offen. Immerhin ringt sich Oberwil-Lieli zu einem klitzekleinen Kompromiss durch. Ob dieser Fortschritt auf der kleinen Bühne Hoffnung macht für das grosse Drama?

Tereza Fischer

→ Regie: Sabine Gisiger; Kamera: Helena Vagnières; Schnitt: Barbara Weber; Musik: Balz Bachmann; Produktion: Dschoint Ventschr, SRF, Aleppo Films. Schweiz 2017; Dauer: 83 Min. CH-Verleih: Filmcoop

Menashe



Menashe erzählt vom Straucheln eines unbeholfenen Tolpatschs in der von Regeln beherrschten jüdisch-orthodoxen Gemeinde Brooklyns – sanft ironisch und liebevoll mitfühlend zugleich.

Joshua Z. Weinstein

Mit langer Brennweite blickt die Kamera auf eine Strassenszene in Brooklyn. Fast alle Männer hier tragen schwarze Hüte, lange Bärte und Schläfenlocken. Wir befinden uns in Borough Park, dem Ort, an dem – neben Israel – die meisten orthodoxen Juden leben. Weil die Gemeinschaft der Chassiden auch innerhalb der Weltstadt New York nach wie vor nach strengen religiösen Regeln organisiert ist, die meisten modernen Technologien ablehnt und deshalb kaum je in Filmen zu sehen ist, erweist sich dieser *establishing shot* nicht nur wegen seiner optischen Distanz als ethnografischer Blick – solche Ansichten des Fremden sind immer zu hinterfragen, was die von ihnen suggerierte Authentizität angeht, wie auch hinsichtlich der Machtstrukturen, die sich in ihnen ausdrücken. Von diesen Problematiken ist in *Menashe* glücklicherweise kaum etwas zu spüren, was vor allem dem zutiefst menschlichen Zugang zu verdanken ist, den Joshua Z. Weinstein und sein Hauptdarsteller Menashe Lustig (auf dessen Biografie das Drehbuch basiert) gewählt haben, um Einblick in diese zwar sichtbare, für Aussenstehende jedoch undurchdringliche Kultur zu bekommen.

Das Jiddische, in dem fast alle Dialoge des Films gehalten sind, bietet mit dem Ausdruck *schlimazel*, was in etwa Tollpatsch oder Pechvogel bedeutet, eine ziemlich passende Charakterisierung von Menashe. Der kleine Angestellte im jüdischen Supermarkt bekommt sein Leben nicht so richtig auf die Reihe, seit vor einem Jahr seine Frau verstorben ist. Die Ehe war zwar arrangiert und eher unglücklich gewesen, doch darf jetzt

gemäss orthodoxem Recht Menashes zehnjähriger Sohn Rieven nicht mehr bei ihm wohnen, weil zu einem «guten Haus» eine Frau und ein anständiges Einkommen gehören. Menashe aber kann kaum seine Miete bezahlen und hat auch keine Pläne, sich wieder zu verheiraten. Der grösste Teil des Films handelt von seinen Versuchen, Rieven wieder zu sich zu holen. Der lebt ausgerechnet bei Menashes Schwager Eizik, der Menashe schon immer für einen totalen Nichtsnutz gehalten hat. Anlässlich der einjährigen Gedenkfeier für seine Frau, zu der auch der Rabbi erscheinen wird, will Menashe beweisen, dass er mit Verantwortung durchaus umgehen kann. Und auch wenn er dann, wie es alle erwarten, wieder vieles *vermasselt* (auch ein jiddisches Wort), wird im Umgang mit seinem Sohn deutlich, dass es ihm vielleicht an manchem mangelt, aber gewiss nicht an väterlichen Qualitäten.

Man könnte *Menashe* auch im übertragenen Sinn als von jener langen Brennweite bestimmt interpretieren, wie sie die Kamera am Filmanfang verwendet und die die Eigenschaft hat, einem Objekt optisch sehr nahe zu kommen, während gleichzeitig eine grosse physische Distanz bewahrt wird. Visuell verdichtet sich der Raum vor und hinter der Figur so sehr, dass es schwierig wird, die tatsächlichen Distanzverhältnisse innerhalb des Bildes abzuschätzen. Alles ist sichtbar, ohne dass man sich genau orientieren kann. Dieser Eindruck entsteht auch in *Menashe*, der seinen Fokus auf eine identifizierbare Figur richtet und anhand deren Geschichte ein komplexes kulturell-religiös bestimmtes Umfeld mit ins Bild nimmt, aber eben ohne die genauen Verhältnisse, Kausalitäten und Distanzen auszuloten beziehungsweise «verständlich» zu gestalten. So sehen wir beispielsweise mehrmals Menashe und Rieven an nicht weiter erklärten und nicht für den Film inszenierten religiösen Ritualen teilnehmen, die für die anwesenden Teilnehmer alltäglich sind, für die uneingeweihten Zuschauer aber ein Rätsel bleiben. Dass dabei erstaunlicherweise kein Eindruck des Exotismus aufkommt, ist nicht zuletzt der Hauptfigur zu verdanken, deren Probleme zwar teilweise von den strengen Regeln der chassidischen Kultur herrühren, mindestens so sehr aber auch von den eigenen kleinen Unzulänglichkeiten. Die haben weniger mit dieser spezifischen Kultur zu tun, sondern zeigen sich in diesem von strengen Regeln bestimmten Umfeld nur noch stärker als in unserer modern-liberalen Gesellschaft. Andersherum betrachtet, sei diese Laschheit genau der Grund, dass unsere Gesellschaft so verkommen ist – meint jedenfalls Eizik einmal. Zustimmung muss man dem nicht, aber *Menashe* gelingt es, auch diese andere Perspektive so empathisch darzustellen, dass es auch nicht weiter überrascht, dass Menashe die Zugehörigkeit zu seiner Gemeinschaft, trotz aller Probleme, die deren Regeln ihm bereiten, nie auch nur ansatzweise infrage stellt.

Dominic Schmid

→ Regie: Joshua Z Weinstein; Buch: Alex Lipschultz, Musa Syeed; Kamera: Yoni Brook; Schnitt: Scott Cummings; Musik: Aaron Martin. Darsteller (Rolle): Menashe Lustig (Menashe), Ruben Niborski (Rieven), Yoel Weiss Haus (Eizik). Produktion: Alex Lipschultz, Traci Carlson, u. a. USA 2017. Dauer: 81 Min. CH-Verleih: LookNow!

Cinébulletin
Die einzigartige
Informationsquelle
für professionelles
Filmschaffen in
der Schweiz.

www.cinebulletin.ch

www.cinebulletin.ch

**Branchennews
und Abonnement
auf cinebulletin.ch**



www.cinebulletin.ch

Blue My Mind



Luna Wedler glänzt als Mia im Coming-of-Age-Film von Lisa Brühlmann. Diese baut in eine zunächst allzu bekannte Auslegeordnung von Teenagerproblemen eine überraschende Wendung ein.

Lisa Brühlmann

**HUMAN
RIGHTS
FILM
FESTIVAL
ZÜRICH**

6.–10. DEZ 17

HUMANRIGHTSFILMFESTIVAL.CH

«Coming of Age» hat Hochkonjunktur. Dieses Label, das für alles steht, womit die von Hormonen überwältigten Heranwachsenden zu kämpfen haben, hat sich in den letzten Jahren eine sichere und markttaugliche Position im Genrekatalog erstritten. Kassenschlager wie die Harry-Potter- oder die Hunger-Games-Filme stehen dafür, und selbst ein gestandener Superheld wie Spider-Man musste dieses Jahr nochmals als Teenager beginnen (Spider-Man: Homecoming). In erster Linie reflektiert die Erfolgswelle die Absicht der Filmindustrie, das immer jüngere Publikum thematisch-empathisch abzuholen. Doch sie entspricht wohl auch dem allgemein grassierenden Jugendwahn oder dem beschleunigten Gesellschaftswandel.

Längst fischt nicht nur das US-Kino im Coming-of-Age-Becken. Mehrere europäische Produktionen haben sich jüngst dem Genre verschrieben, darunter auch der gelungene Schweizer Beitrag Blue My Mind. Die Anlage des Films strotzt zwar nicht vor Überraschungen: Die 15-jährige Mia ist mit ihrer Familie umgezogen und besucht eine neue Schule. Natürlich hat sie Anschlussprobleme und wird gemobbt, vor allem von der selbstbewussten Gianna und ihrer Clique. Natürlich bekommt Mia ausgerechnet jetzt zum ersten Mal ihre Tage. Natürlich – wie in fast allen um Authentizität bemühten Teenagerfilmen der letzten Zeit – scheint Sexualität eher Pflicht als Freude, orientiert sich vor allem an Pornografie und kommt so romantisch daher wie Rotwein im Pappkarton. Und natürlich diktieren Smartphone und Social Media den Alltag der Jugend.

Aber der Film und Mias Schicksal nehmen eine unerwartete Wendung. Parallel zur sexuellen Reife bemächtigt sich Unerklärliches des Körpers der Protagonistin: Ihre Zehen wachsen zusammen und ihre Beine werden immer fleckiger und schuppiger. Ausserdem verspeist Mia mit Gier die Zierfische ihrer Eltern. Bald wird klar: Sie entwickelt sich zur Meerjungfrau. Wie diese Transformation zu deuten ist, lässt der Film weitgehend offen. Sicherlich ist sie eine Art Gegenbewegung, ein physischer und psychischer Fluchtversuch aus den gesellschaftlichen Zwängen, denen sich die pubertierende Mia ausgesetzt fühlt. Es ist *Blue My Mind* auch hoch anzurechnen, dass die märchenhafte Metamorphose so gar nicht märchenhaft verklärt wird, ohne Kitsch, moralischen oder esoterischen Klimbim auskommt. Es handelt sich viel eher um ein psychologisch fundiertes, raues und auch quälendes Rückzugsgefecht einer jungen Frau.

Unterstützend wirkt dabei die adaptive Kameraarbeit von *Gabriel Lobos*, die gezielt mit verschiedenen Farb- und Lichtstimmungen operiert. Zumeist sind es harte oder dann nüchterne Bilder, sehr oft dominieren Blautöne, passend zum Meeresthema. Der grösste Trumpf ist aber eindeutig die Besetzung: Mia wird von *Luna Wedler* und *Gianna*, die nach anfänglicher Stutenbissigkeit Mias beste Freundin wird, von *Zoë Pastelle Holthuizen* gespielt. Die jungen Schweizer Schauspielerinnen waren übrigens schon in *Niklaus Hilbers* *Amateur Teens* (2015), ebenfalls ein Coming-of-Age-Drama, zusammen zu sehen. Besonders Wedler hat eine Mammutaufgabe zu lösen, denn ab der ersten

Minute klebt die Kamera fast unablässig an ihr, oft mit Grossaufnahmen. Das muss man aushalten können, als Schauspielerin, wie auch als Zuschauer. Doch wie Wedler damit umgeht, ist bemerkenswert. Mias, für die Geschichte so wichtige, Körperlichkeit ist jederzeit zu spüren, vor allem ihre nuancierte Mimik trägt enorm zu Spannung und Glaubhaftigkeit bei. *Luna Wedler* spielt hier in imponierender Weise ein ganzes Repertoire an leidenden, unsicheren und vor allem fragenden Blicken aus, die uns wiederum auf und in ihre Figur schauen lassen. Mit der Prophezeiung, dass aus ihr mal eine tolle Schauspielerin wird, ist man seit diesem Film schon zu spät. Auch *Zoë Holthuizen* spielt die oberflächlich resolute und unbekümmerte, doch in Wirklichkeit auch verunsicherte *Gianna* sehr überzeugend (und beweist damit, dass sie weit mehr ist als ein Schweizer It-Girl).

Die guten Schauspielleistungen, bei denen eigentlich nur die Erwachsenen leicht abfallen – das mag aber auch an ihren etwas hölzernen Dialoglinien liegen, die die vergeblichen Versuche elterlicher Autorität nachzeichnen sollen –, sind bestimmt auch auf die gekonnte Führung durch Regisseurin *Brühlmann* zurückzuführen. Und wie im Abspann zu sehen ist, war auch ein Schauspielcoach auf dem Set anwesend: eine Position, die beim Schweizer Spielfilm noch viel zu selten besetzt wird.

Till Brockmann

→ Regie: Lisa Brühlmann; Kamera: Gabriel Lobos; Schnitt: Noemi Preiswerk. Darsteller (Rolle): Luna Wedler (Mia), Zoë Pastelle Holthuizen (Gianna). Produktion: tellfilm, ZHdK, SRG SRF. Schweiz 2017. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Frenetic



Blue My Mind Luna Wedler, Lou Haltinner, Yaël Meier



Blue My Mind Luna Wedler und Zoë Pastelle Holthuizen

Soundtrack

Bei Christopher Nolans *Dunkirk* hat sich Hans Zimmer weder an die Kriegsfilmtradition noch an die historische Epoche gehalten, vielmehr bietet er auf der Tonebene eine bombastische Erfahrung fürs zeitgenössische Publikum.

Spannung hoch drei

Hans Zimmers ausgefeilter, aber überproduzierter Musikeppich von *Dunkirk* wird von den einen als Meisterwerk gefeiert, von anderen als plakative Doppelung der äusseren Handlung abgelehnt oder gar als störend empfunden. Da drängt sich die Frage auf, was denn die rein extradiegetische Musik tatsächlich zur Wirkung des Films beiträgt.

Mit *Dunkirk* inszeniert Christopher Nolan die historische Evakuierung britischer Soldaten aus dem besetzten Frankreich von 1940 als gigantische Suspensesequenz. Auf Exposition und psychologische Figurenzeichnung verzichtet er dabei grösstenteils. Dafür studierte er im Vorfeld Klassiker wie *Foreign Correspondent* (Alfred Hitchcock, 1940) oder *Le Salaire de la peur* (Henri-Georges Clouzot, 1953), deren Suspensezenen ganz ohne Musik auskommen. Vor diesem Hintergrund wirkt der flächendeckende Score auf den ersten Blick, als ob Nolan seiner eigenen Bildsprache misstrauere.

Destabilisierung

Getreu Nolans Vorliebe für wörtliche Inszenierungen schlägt sich das übergeordnete *ticking-clock scenario* auch als tickende Uhr auf der Tonspur nieder. Aus dem realen Geräusch von Nolans Taschenuhr bastelt Zimmer in unterschiedlich synthetisierten Varianten eine Art Grundpuls, dessen Geschwindigkeit sich abhängig vom Adrenalinspiegel der Protagonisten ständig verändert. Darüber schichtet der Komponist eine Vielzahl von Klangobjekten, die sowohl den Überlebenswillen als auch die Beklemmung der eingekesselten Soldaten

zum Ausdruck bringen. Als der junge Soldat Tommy anfangs versucht, als Bahrenträger schneller auf ein Rettungsschiff zu gelangen, vertont Zimmer dessen Rennen entlang der Mole mit gehetzten Achteln kratzender Streicher, die jeweils mehrere Takte lang auf dem unteren und anschliessend gleich lang auf dem oberen Ton einer kleinen Sekunde verharren.

Mit der motivischen Reduktion auf zwei alternierende Töne greift Zimmer ein grundlegendes Konzept auf, das bereits seinem Soundtrack für Nolans *Dark Knight*-Trilogie (2005–12) zugrunde liegt. In *Dunkirk* dient das enge Intervall jedoch nicht der Charakterisierung einer Figur, sondern der akustischen Destabilisierung. Die vorwärtsdrängenden Achtelfiguren sind nämlich doppelt geführt, wobei die eine Stimme schon langsam in den nächsten Ton rutscht, während die andere noch eine Zeit lang auf dem alten Ton bleibt. So ergeben sich dissonante Reibungen. Zudem werden die repetitiven Streicherfiguren allmählich von einer bis zur Unkenntlichkeit verschliffenen Sirenenstimme überlagert, die zwischen denselben beiden Tönen oszilliert. An anderer Stelle wiederum sirren hohe Flageolettöne wie Kreissägen. Ins Arsenal destabilisierender Glissandi gliedern sich neben Maschinengeräuschen auch die kreischenden Jericho-Trompeten der deutschen Sturzkampfflieger ein.

Eskalation

Zusätzlich zu den Soldaten auf der Mole zeigt uns Nolan, wie ein ziviles Boot den Heimathafen verlässt und drei britische Spitfires nach Dünnkirchen fliegen. Obwohl wir deren Schick-



sal dank alternierender Montage über den ganzen Film hinweg mitverfolgen, decken die sich kreuzenden Erzählstränge in Wahrheit unterschiedlich lange Zeitspannen ab. Anstatt die Zeitebenen durch kontrastierende Leitmotive musikalisch voneinander abzugrenzen, fasst Zimmer die nicht linearen Fragmente in grossen musikalischen Bögen zusammen. Wie schon in *Inception* (2010) trägt er damit entscheidend zum organischen Fluss von Nolans Zeitexperimenten bei.

Der durchgehende Rhythmus wird dabei zunehmend vom abstrahierten Geräusch des Bootsmotors übernommen, das sich zwischen metallischem Klopfen, Rotorgeräuschen und elektronischer Tanzmusik bewegt. Dazu gesellen sich anschwellende Basstöne aller Art, wobei besonders die bedeutungsschwangeren Blechbläser den Flugaufnahmen das nötige Gewicht verleihen. Die resultierenden, endlos kreisenden Akkordfolgen lässt Zimmer mithilfe von Klang- und Rhythmusverschiebungen unter Verweigerung eines Schlussakkords kontinuierlich lauter und schneller werden. Oft dienen sie als überdimensionierte Antizipation für Explosionen. Umgekehrt bricht die Musik bei unerwarteten Ereignissen effektiv ab, was zu schockartigen Generalpausen führt, in denen wir lediglich das Ticken und die Sirenen im Hintergrund hören.

Nun gehören kurze Aufwärts-glissandi vor Schockmomenten zum Standardrepertoire des Horror- und Suspensefilms. In *Dunkirk* aber steigt die Tonhöhe von Maschinengeräuschen und Instrumentalstimmen vermeintlich über mehrere Minuten an, ohne die ursprüngliche Tonlage zu verlassen. Dies gelingt mithilfe der

Shepard-Skala, bei der mindestens drei identisch aufsteigende Stimmen überlappend so verschoben werden, dass immer eine unten eingeblendet wird, während die zweite im Mittelbereich zu hören ist und die dritte eine Oktave höher bereits verschwindet.

Wie stark Nolan in musikalischen Kategorien denkt, zeigt sich daran, dass er die Spannungssequenzen in der Luft, im Wasser und am Strand im Drehbuch nach demselben Konzept verschränkt hat. So montiert er beispielsweise den ansteigenden Suspense im Frachter, der sich langsam mit Wasser füllt, mit der Rettung des beinahe ertrunkenen Bruchpiloten Collins. Weil dieser mit seiner Notwasserung zudem von der Luft- zur Meer-Erzählebene gewechselt hat, sehen wir seinen Absturz an zwei verschiedenen Stellen des Films. Aus der Sicht seines Pilotenkollegen klingt die Wasserung jedoch massiv weniger dramatisch als aus der später gezeigten Sicht von Collins selbst. An solchen Beispielen zeigt sich, wie die Musik die subjektive Sicht der jeweiligen Figur vermittelt. Umgekehrt vertont Zimmer die Angst von zeitlich und räumlich getrennten Figuren während zwei parallel montierter Fliegerangriffe als eine einzige emotionale Erfahrung.

Statik

Am wirkungsvollsten zeigt Zimmer die lähmende Kriegsmüdigkeit, wenn er das zermürbende Warten am Strand in der Mitte des Films mit einem undefinierbaren Klangobjekt übersetzt, dessen keuchendes Pumpen an eine Beatmungsmaschine erinnert. Jenseits der Actionszenen übernimmt die Musik in Nolans Filmen primär die Aufgabe, mit einer suggestiven Atmosphäre die Einfühlung in die Figuren zu begünstigen. Was David Julian bei Nolans *Following* (1998) noch alleine mit einem Synthesizer schaffte, übernehmen heute ganze Teams um Hans Zimmer und den Sound Designer Richard King. Dadurch sind die akustischen Texturen zwar viel dichter geworden, es dominieren jedoch noch immer verschwommen an- und abschwellige Liegetöne, deren Konturlosigkeit kaum Rückschlüsse auf ihren instrumentalen Ursprung zulässt.

Bei der Seerettung eines traumatisierten Soldaten schält sich aus dieser ominösen Klangtapete eine melancholische Folge kraftlos absteigender Trompetentöne heraus, welche die evakuierten Soldaten wie ein Leitmotiv für das Gefühl des Versagens bis nach England verfolgen wird. Ähnlich unscharf kündigen die Streicher schon früh eine massiv

zerdehnte Variante von Edward Elgars «Nimrod»-Thema aus den «Enigma-Variationen» an, das Nolan als «emotionale Hymne der Briten» im Film haben wollte. Diese von Zimmer, Benjamin Wallfisch und Lorne Balfe für den Film kreierte Zusatzvariation entlädt beim Anblick der zivilen Rettungsflotte die aufgestauten Emotionen und wird mit den charakteristischen Septsprüngen zum melancholisch heroischen Leitmotiv des letzten Spitfire-Piloten, der ohne Treibstoff in die Arme der Nazis gleitet. Die traumartige Zerdehnung der bekannten Melodie wird während des Gleitflugs von einem lediglich fühlbaren Basspulsieren zusätzlich betont. So verflüchtigt sich zwar wie gewünscht der romantische Schmelz aus Elgars Musik. Leider ertrinken aber auch die differenzierten Stimmungswechsel im effektüberladenen Pathos. Immerhin antwortet der Film zum Schluss auf die Ambivalenz der Evakuierten, die zwischen Scham über das eigene Versagen und Erleichterung über den Rückhalt in der Bevölkerung hin- und hergerissen sind, mit kurzer, aber totaler Stille.

Oswald Iten

→ Auf www.filmbulletin.ch finden Sie einen Videoessay zu den typischen musikalischen Merkmalen von Nolans Filmen.



Die Arbeit am Text ist wenig
fotogen. Wird der
Schreibakt trotzdem auf die
Leinwand gebracht, dann
nur in Extremform,
als wilder Aus- oder fataler
Zusammenbruch.

Der Schreibrausch im Film

Meine Finger gleiten über die Tasten und sofort setzt sich alles in Bewegung. Das Tack, Tack, das Klingeln, die Musik beginnt, zunächst langsam, dann schneller; jetzt in voller Geschwindigkeit. Mauern, Bäume, Strassen, Kathedralen, Gesichter und Strände, Zellen, winzige Zellen, riesige Zellen, Sternenhimmel, nackte Füße, Pinien, Wolken, Hunderte, Tausende, eine Million kleiner Papageien, ein Schemel, eine Kletterpflanze. Sie alle eilen herbei, alle finden sich ein, alle kommen zu mir. Die Wände dehnen sich aus, das Dach verschwindet, und man beginnt, ganz natürlich zu schweben. Man schwebt, schwebt hingerissen, schwebt mitgerissen, emporgehoben, getragen, beflügelt, verewigt, errettet, dank diesem feinen beständigen Rhythmus, dieser Musik, dank diesem immerwährenden Tack, Tack.

Reinaldo Arenas in *Before Night Falls* (Julian Schnabel, 2000)

Über kreative Prozesse verraten uns Schriftstellerfilme herzlich wenig. Gelegentlich sehen wir die Autorinnen und Autoren bei der Arbeit, häufiger jedoch stecken sie in der Schreibblockade. Woher dann plötzlich die befreiende Vision kommt und zu Text wird, bleibt Geheimnis oder Andeutung. Wie ein lang anhaltender Blitz fährt die Inspiration herab und entfesselt einen unbändigen Sturm der Kreativität. Wichtige Wörter und schwindelerregende Sätze poltern aufs Papier, sodass Poet oder Poetin mit der Eingebung kaum mithalten können. Bis zum Morgengrauen hält der Furor an und lässt das Genie matt und beseelt zurück.

So inszeniert und zelebriert das Kino den Mythos vom schöpferischen Höhenflug und huldigt in der

Tradition der romantischen Künstlerbiografie dem Topos des einsamen Genies. Biopics wie *An Angel at My Table* über Janet Frame (Jane Campion, 1990), *Anonymous* über Edward De Vere als Shakespeare (Roland Emmerich, 2011), *Balzac* (Josée Dayan, 1999), *Enid über Enid Blyton* (James Hawes, 2009), *Flores raras* über Elizabeth Bishop (Bruno Barreto, 2013), *Goethe!* (Philipp Stölzl, 2010), *Molière* (Laurent Tirard, 2007), *Papa Hemingway in Cuba* (Bob Yari, 2015), *Schiller* (Martin Weinhardt, 2005), *Sylvia über Sylvia Plath* und *Ted Hughes* (Christine Jeffs, 2003) oder *Quills* über den Marquis de Sade (Philip Kaufman, 2000) erzählen von fiebriger Leidenschaft und quälender Obsession und zeigen ihre Protagonisten gern in verzückten oder tränenseligen Schreibposen. «Ich kann nicht anders», gesteht der junge Schiller dem gestrengen Vater. «Ich bin zu etwas Grossem aufgehoben.»

Dass der Film hier zur Übersteigerung und zum Klischee greift, hat seine Gründe. Schreiben ist unspektakulär. Das Entscheidende spielt sich im Kopf ab. Die beschwerlichen Phasen des Erfindens und Überarbeitens sind kaum adäquat auf die Leinwand zu bringen. In *Genius* (Michael Grandage, 2016) rückt zwar die Zusammenarbeit zwischen dem besonnenen Lektor Max Perkins und dem überdrehten Autor Thomas Wolfe ins Zentrum, aber die dauernden Diskussionen über Textkürzungen vermögen das breite Publikum nicht zu packen. Da sorgen blockierte Schriftsteller schon eher für Aufsehen. So langweilig die tägliche Tippierei ist, wenn man nur zuschaut, so aufregend gestalten sich Lebensschicksale, Vermeidungsstrategien und kreative Krisen in der filmischen Dramaturgie. Produktive Engpässe und Sinnkrisen bringen Autoren zur Verzweiflung (*Adaptation*, Spike Jonze, 2002), an den Rand eines Nervenzusammenbruchs (*Barton Fink*, Joel und Ethan Coen, 1991) oder treiben sie vollends in den Wahnsinn (*Secret Window*, David Koepp, 2004). Nicht selten verstricken sich die Antihelden in turbulente Abenteuer (*Wonder Boys*, Curtis Hanson, 2000), unternehmen weite Reisen (*Love & Death on Long Island*, Richard Kwietniowski, 1997) oder führen ein ausschweifendes Leben (*Sagan*, Diane Kurys, 2008). Abgesehen von kurzen Einstellungen wird dabei nicht geschrieben.

Umso penetranter wird der eigentliche Schöpfungsakt ästhetisch aufgeladen und zum magischen Moment hochstilisiert. Die Bilder sind

nahezu austauschbar: Ein Sturzbach der Gefühle und Gedanken ergiesst sich aufs Papier, «als hätte eine Stimme aus den Wolken zum Diktat gebeten», wie es bei Truman Capote heisst. Diese romantische Vorstellung nährt die Legende, dass der Künstler «aus einem unbezähmbaren Drang, in einer «Mischung von Wildheit und Wahnsinn», im Rausche gleichsam, sein Werk vollbringt»*. Um die Aura des Genies zu beschwören, besinnt sich der Film auf seine genuinen Gestaltungsmittel. Raffende Montagen und atmosphärische Bilder setzen die sinnliche und intellektuelle Ekstase eindrucksvoll ins Bild. Nahaufnahmen zeigen febrile bis feurige Fabulierer, die manisch die Manuale ihrer Schreibmaschine traktieren oder den Federkiel fahrig über Folioblätter führen. Die Schreibszenen werden von Erinnerungsbildern überblendet und lassen im Blindflug Klang und Wort rauschhaft verschmelzen.

Nach einer aufwühlenden Begegnung beginnt Jane Austen in *Becoming Jane* (Julian Jarrold, 2007) bei Kerzenlicht eine Geschichte niederzuschreiben, deren Worte sich von selbst einstellen. Nicht selten geht dem Schreibflow eine kreative Dürre voraus, die sich dann unversehens in einer Orgie der Originalität entlädt. Kaum hat Will in *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998) seine Schreibblockade therapiert, dichtet er in einem Rutsch die erste Szene des neuen Stücks. Der blockierte Shootingstar in *Ruby Sparks* (Jonathan Dayton, Valerie Faris, 2012) erlebt einen ähnlichen Befreiungsschlag, als er sich dem Rat seines Psychiaters folgend die ideale Freundin leibhaftig herbeischreibt: «Es überwältigt mich. Ich kann seitdem nicht mehr essen oder schlafen. Alles, was ich will, ist schreiben.»

Für andere sind es aufbrechende Erinnerungen, Glückstaumel oder herbe Niederlagen und Verluste, die dem Wortstrom die Schleusen öffnen. Am überzeugendsten funktionieren die Schreibenfälle, wenn die Autoren zuvor arg vom Leben gebeutelt wurden. Goethe verliert seine geliebte Lotte an den langweiligen Vorgesetzten und landet nach einem erbärmlichen Duell im Kerker. Er bittet um Papier und Tinte und verfasst unter Tränen seinen Roman «Die Leiden des jungen Werther», in den der eigene Liebeskummer ebenso einfließt wie der tragische Suizid seines Freundes.

Die anderthalbminütige Montagesequenz zeigt den unermüdlich Schreibenden bei Tag und Nacht, wechselt zwischen Einstellungen mit Federskizzen und Tintenschrift und

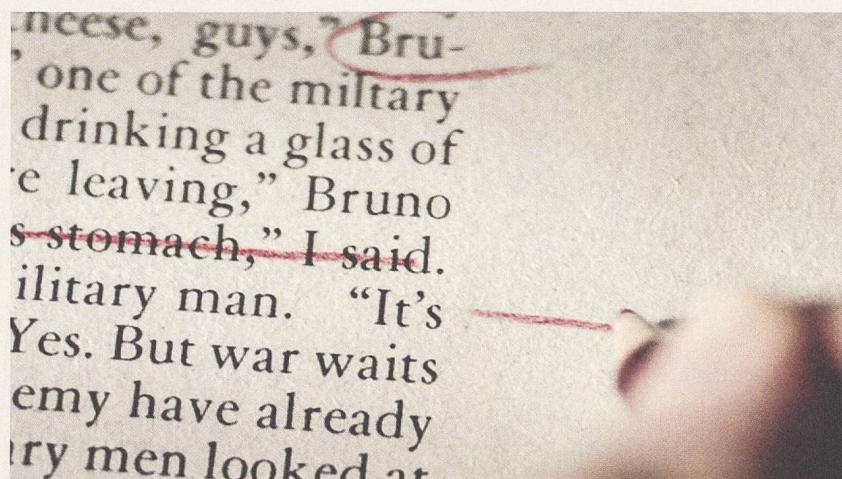
löst Goethes Gedankenstimme mit evoozierten Dialogen ab. Seelenqual und Leidenschaft werden zur Quelle der Inspiration und schlagen den Autor hypnotisch in Bann. Genau gleich verhält es sich bei Christian in *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001), dem namenlosen jungen Mann aus *The Words* (Klugman und Sternthal, 2012) oder Arturo Bandini in *Ask the Dust* (Robert Towne, 2006). Ihre hochtrabenden Träume einer Schriftstellerkarriere in der Weltstadt erfüllen sich erst nach der Katastrophe. Sie liefert den authentischen Stoff, aus dem die jungen Männer im Schmerzensrausch das Meisterwerk schaffen. Sogar Molière muss das Liebesunglück am eigenen Leib erfahren, bevor er für den grossen Wurf bereit ist.

Auch wenn der toxische Trip der Beatniks und kultiger Outlaw-Schriftsteller längst Mythos ist, scheinen die euphorischen Schreibexzesse in *On the Road* (Walter Salles, 2012), *Kill Your Darlings* (John Krokidas, 2013) oder *The Rum Diary* (Bruce Robinson, 2011) mehr dem energischen Tatendrang und den hemmungslosen Visionen ihrer Helden geschuldet. Jack Kerouacs Protagonist klebt Blätter zu einer langen Papierrolle zusammen, um nach einer kontemplativen Kunstpause im Tempo eines Trommelwirbels loszubrechen. Die Sechzig-Sekunden-Passage bietet noch einmal die gängigen Zutaten inszenierter Schreibräusche auf: vom schummrigen Licht der Kammer, gelbwarmen Farbtönen im Spiel zwischen Hell und Dunkel über Close-ups von Tasten und Walze, fliegende Finger und verzückte Gesichter bis zum betörenden Mix aus Atmo, Musik und Dialog, der sich über das beschwörende Gemurmel des Autors legt und vom rhythmischen Rattern der Maschine getragen wird.

Im Vergleich zu anderen Berufsgattungen sind Schriftstellerfiguren in Film und Fernsehen zwar nicht ganz so überrepräsentiert wie Auftragskiller, Astronauten oder amerikanische Präsidenten. Aber da wie dort dominiert nicht der Alltag. Sofern sie nicht nur Staffage sind, bleibt den Autoren folglich nur das Extrem: fataler Schreibstau oder furioser Schaffensrausch.

Daniel Ammann

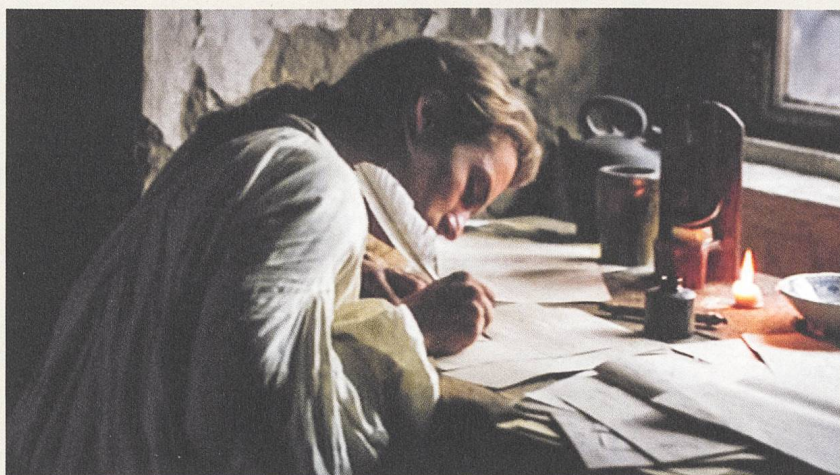
* Ernst Kris und Otto Kurz. Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch. Wien: Krystall Verlag, 1934. / Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995. S. 74.



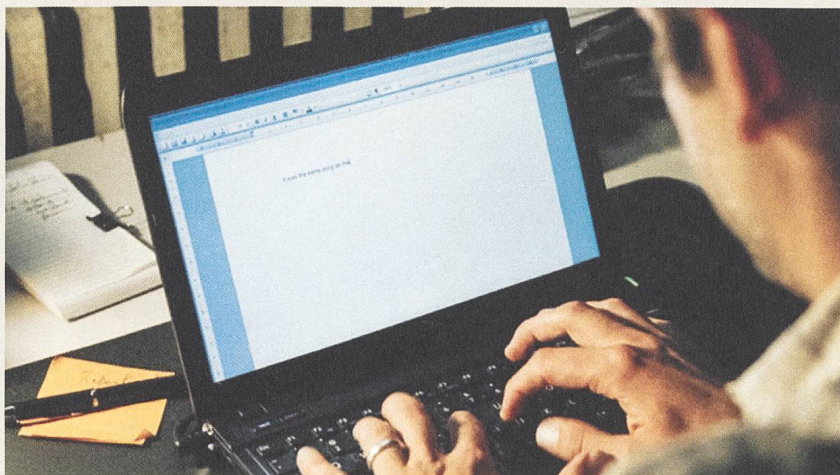
Genius (2016) Regie: Michael Grandage



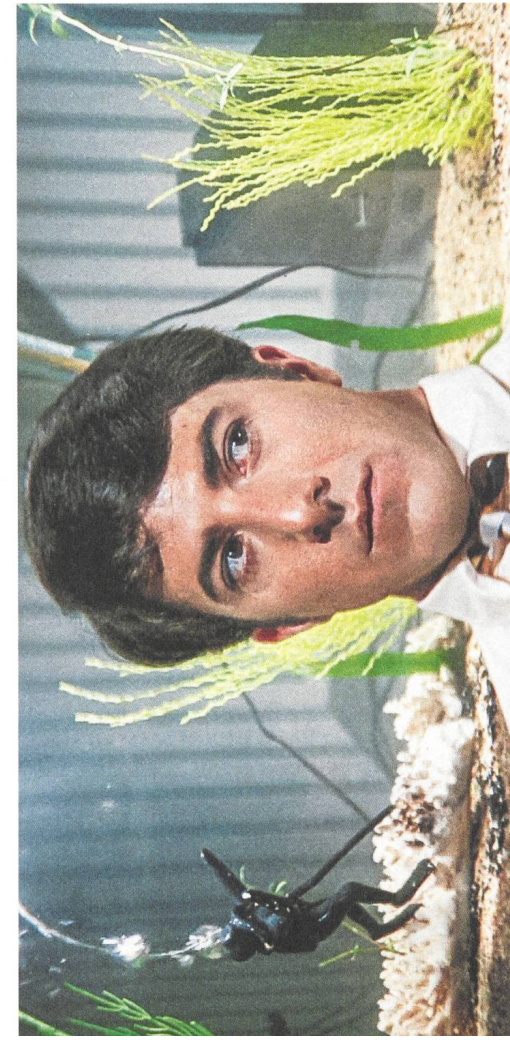
Ruby Sparks (2012) Regie: Jonathan Dayton und Valerie Faris



Goethe! (2013) Regie: Philipp Stölzl



The Words (2012) Regie: Brian Klugman und Lee Sternthal



The Graduate (1967) Regie: Mike Nichols

Mit Kopf, Haut und Haar?

Franziska Heller

Franziska Heller ist Filmwissenschaftlerin und lebt in Zürich. Sie hat zur Filmästhetik des Fluiden promoviert und ist Autorin bei verschiedenen Zeitschriften und Sammelbänden. Zuletzt ist von ihr bei Fink eine Einführung in das Werk von Alfred Hitchcock erschienen.



The Lady From Shanghai (1947) Regie: Orson Welles

Eintauchen im Film und in Filme

Das Eintauchen ins Wasser als filmisches Motiv und das Eintauchen in ein fiktionalles Universum gehören im Kino eng zusammen. Wir tauchen mit den Figuren in eine Welt, die uns umfängt, uns Zuflucht und sinnliches Erleben bietet. Mehr noch weist diese Verbindung von Wasser und Film darüber hinaus, auf die besondere Funktionsweise filmischer Wahrnehmung.

Film und halluzinatorische Erfahrungen sind beides Formen des Erlebens, die ein neues Raumgefühl vermitteln. Diese Nähe hat Danny Boyle 1996 in seinem ersten *Trainspotting*-Film in drastischen Bildern umgesetzt, so einprägsam, dass sich die Eindrücke ins Körpergedächtnis ganzer Generationen von Filmzuschauern eingeschrieben haben. Es ist die «dreckigste Toilette von Schottland», die der vom jungen Ewan McGregor gespielte Renton in der Not findet, als die rektal eingeführten Opiumzäpfchen ihre Wirkung zeigen. In der von Exkrementen triefenden Toilettenkabine bemerkt Renton, abgelenkt von der unendlichen Erleichterung, zu spät, dass auch die wertvolle Droge in der Kloschüssel gelandet ist. Umstandslos macht nun die Kamera den Zuschauer zum räumlichen Teil des Problems: Aus dem Toilettenwasser heraus sieht man verschwommen Rentons entsetztes Gesicht. Was folgt, ist eine exemplarische Szene, die körperlich erlebte Schaulust und zugleich die Faszination an physischer Abscheu beim Zuschauer zelebriert: Renton beginnt, in der Kloschüssel umherzutasten, bis er schliesslich alle körperlichen Widerstände überwindet und mit dem Kopf voran in die kotbeschmierte Toilette eintaucht. Im Umschnitt schwebt Renton nun in einer idyllischen submarinen Welt. Er gleitet durch das tiefe Blau dahin auf der Suche nach seinen Zäpfchen, die er schliesslich mit einem vom Wasser gedämpften Jubelschrei findet. Beseelt von seinem Fund, schwimmt er als fließende Schattengestalt in der meditativen Wasserwelt einem

sonnengleichen Lichtkegel entgegen, um dann in der unhygienischen Realität der Toilettenschüssel wieder aufzutauchen.

Worauf Danny Boyles ikonisch gewordene Szene hindeutet: Der Moment des Eintauchens ist mehr als ein filmisches Motiv des Übergangs. Er ist ambivalent, mehr als ein eindeutiges Symbol der reinigenden Wiedergeburt, mehr als ein Sinnbild des Sichverlierens in einer visuell erzählten Geschichte. Aufgrund der spezifischen Wirkung von Filmbildern und des Montage-*Flusses* sind beim Filmeschauen von vornherein das Raum- und Zeiterleben neuen, von der Realität abgelösten Erfahrungen ausgesetzt. Wenn dies zusätzlich mit Erinnerungen an eigene sinnliche Körpererfahrungen wie etwa den Kontakt mit Flüssigkeiten geknüpft wird, dann entwickelt diese Konstellation – Wasser und Film – einen besonderen physischen Erlebnishorizont, der jenseits des kognitiven Begreifens liegt und grundsätzlich auf die Funktionsweisen filmischer Wahrnehmung deutet: das Paradox, dass man in Bilder eintauchen kann, während man trotzdem trocken im Kinosessel sitzt.

Wie unterschiedlich die Stimmungen angesichts der körperlichen Begegnung mit dem Flüssigen im Film ausfallen können, wird gerade am Beispiel aus *Trainspotting* deutlich.

Vielgestaltigkeit von Wasser und ästhetische Ausdrucksformen

Angesichts unzähliger Beispiele aus der Filmgeschichte erscheint das Unterfangen, erschöpfend über Wasser und Film zu schreiben, so hoffnungslos wie der Versuch der Danaiden, mit einem Sieb Wasser in ein löchriges Fass füllen zu wollen. Hartmut Böhme hat in seiner *Kulturgeschichte des Wassers* vor diesem Hintergrund die *Vielgestaltigkeit* und *Heterogenität* des Wassermotivs als Merkmal seiner kulturellen Ausdrucksformen hervorgehoben und auf die fast unmögliche begriffliche wie sinnliche Fixierbarkeit des fluiden Elements hingewiesen. Wasser und Mensch sind fundamental in einem dialektischen Verhältnis miteinander verbunden. In ihrer Begegnung lösen sich die Grenzen zwischen (wahrnehmendem) Subjekt und (wahrgenommenem) Objekt auf. Besonders augenscheinlich wird dies im Moment des kompletten Ein- oder Abtauchens. Hierbei spielt der menschliche Leib – verstanden als Instanz sinnlicher Erfahrung – eine zentrale Rolle, wenn Grenzen zwischen aktivem Ergreifen und passivem Ergriffen werden verschwimmen.

Wasser ist aber nicht nur Gegenstand von Ausdrucksweisen, sondern wird darüber hinaus auch zum Medium, um Prozesse *im* Subjekt zu veranschaulichen. Dies gilt insbesondere für fluide Bewegungsformen. So schreibt Böhme beispielsweise, dass die Funktionsweisen von Sprache, Traum, Emotion und Imagination selbst in Analogie zum Wasser begriffen werden können («Wogen von Zorn», «Aufbrausen der Gefühle»).

In der jüngeren Beschäftigung mit der Wahrnehmung von Filmen hat die Vorstellung des Eintauchens in dem Begriff der *Immersion* ihre Entsprechung gefunden – vor allem auch vor dem Hintergrund digitaler Medien und interaktiver Rezeptionsmöglichkeiten. *Immersion* ist im Englischen seit langem im Alltag in vielfältiger Weise gebräuchlich, der Begriff wird allerdings erst seit den Nullerjahren in der deutschen Sprache verbreiteter verwendet. In seiner ursprünglichen Wortbedeutung im Englischen bezeichnet der Ausdruck zunächst einen Prozess des Ein- und Untertauchens in Flüssigkeit. Im übertragenen Sinne kann er den Zustand des Versunkenseins in einen (literarischen) Text oder in eine fiktive Welt beschreiben. So wird er in unterschiedlichsten Perspektiven auch mit Blick auf Medien diskutiert. Unter anderem kann er, wie es in Robin Curtis' Arbeiten zu dem Thema heisst, «als Synonym einer *Illudierungserfahrung* gebraucht [werden]. Diese Erfahrung wird durch technische Apparate erzielt, die sowohl Zugang zu körperexternen (durch die Apparate vermittelte) Sinneserfahrungen wie auch zu fernen oder nur virtuell existenten Welten versprechen.»

Auch wenn dies insbesondere Medien der Virtual Reality betrifft, bei denen die Bedeutung der Vermittlung einer Präsenz in einer apparativ-medial erzeugten Welt augenscheinlich wird, so machen Autorinnen wie Robin Curtis darauf aufmerksam, dass man grundsätzlich die Idee des körperlich-interaktiven Eintauchens auch auf Filmbilder anwenden kann: Die Wahrnehmungen und Eindrücke im Kino sind komplexe Phänomene, bei denen das Eintauchen in die Bilderwelten als synästhetische Kombinationsleistung zu verstehen ist. Darüber hinaus ist Immersion auch ein Effekt der Einfühlung, da Filmbilder vielfältige Möglichkeiten der emotionalen und affektiven Involvierung eröffnen.

Beispiele aus dem Dokumentarfilm, die jenseits eines distanziert-abbildenden Realismus-Anspruchs das ästhetisch-immersive Erlebnis zu maximieren versuchen, sind etwa Naturdokumentationen wie *The Deep Blue* (2003), *Earth* (2007) oder *Jago – A Life Underwater* (2015). Hier werden Unterwasserräume und Bewegungsräusche zum Sinnbild einer symbiotischen, sensuell-affektiven Verbindung von Apparat, Mensch und Natur – gefilmt mit den neuesten Medien- und Kamertechniken, die ihrerseits apparativ ein vertieftes Eintauchen in die Bilder versprechen.

Kulturelle Wahrnehmungsmuster: Ausdrucksformen im Sinnlichen

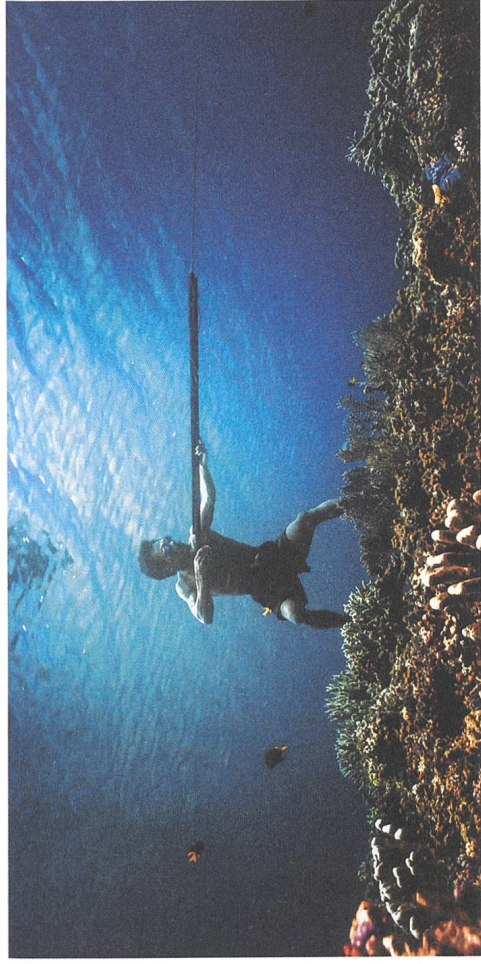
Das Aufeinanderprallen von kulturellen Weltwahrnehmungsmustern, die sich insbesondere in Vorstellungen des Verhältnisses Mensch-Natur ausdrücken, hat Terrence Malick besonders eindrücklich inszeniert. Unter Rückgriff auf zahlreiche mediale Möglichkeiten, die Zuschauer soghaft einzubeziehen, hat er seine eigene Version des Pocahontas-Mythos verfilmt. Malick erzählt in *The New World* (2005) über weite

Strecken meist ohne Dialoge, sondern über lange innere, hypnotisch wirkende Monologe. Er kreiert einen dynamischen Bilderfluss, in dem die Diskrepanz zwischen der rational-logischen Weltkonzeption der englischen Siedler und der naturhaften, sensuellen Erfahrungswelt der amerikanischen Ureinwohner weniger kognitiv verstehbar als vielmehr körperlich erlebbar wird.

So beginnt der Film mit dem Blick auf eine Wasseroberfläche, in der sich die Umwelt und der Himmel spiegeln. Sogartige Wolkenverwirbelungen ranken sich spiralförmig hin zur Bildmitte. Malicks Bild spielt mit der Auflösung der klar fassbaren, materiellen Welt. Es findet sich – ähnlich wie bei William Turners Landschaften und Seestücken – kompositorisch eine Art «kreisendes Raumbecken», über das das Unbewusste angesprochen werden soll. Der sich eröffnende Blick des Zuschauers wird in das Bild wie in einen Strudel gesogen. Nach den Credits ertönt zudem subtil das Motiv aus dem Vorspiel von Wagners *Rheingold*. Der Zuschauer wird so mit unterschiedlichen Sinnen in eine Unterwasserwelt gezogen. Aus der Tiefe des undurchdringlichen Blaus kommen daraufhin zwei Menschen herangeschwommen. Die Kamera steigt leicht auf: Man sieht von unten durch das Wasser die lachende Pocahontas, die von oben mit der Hand die Wasseroberfläche berührt. Dadurch wird unser Blick auf die Welt der Ureinwohner in wellenbewegte Schwingungen versetzt, bis die Sicht vollständig verschwimmt: Eine neue sensuelle Welt(-sicht) offenbart sich uns. Gleichzeitig ist das Wasser das Medium, das einen sinnlich umfängt. Der Zuschauer ist ein räumlicher Bestandteil dieser Welt, in die er zugleich eingetaucht ist und die sich im Verschwimmen der Konturen doch nicht fassen lässt. Die mit den Engländern verbundene Weltkonzeption präsentiert sich demgegenüber geometrisch geordnet, damit aber auch extrem beengend. In der Inszenierung der ankommenden Schiffe der Siedler dominieren quadratische Formen und Gitterstrukturen. Das Meer wird nur von oben als dunkle, opake Fläche gezeigt. So werden bereits in der Exposition über die unterschiedlichen Ansichten und räumlichen Erfahrungsweisen von Wasser die gegensätzlichen Wahrnehmungsmuster der Ureinwohner und der fremden Kolonialisten aufeinander bezogen und für den Zuschauer in ein Spannungsverhältnis gesetzt.

Surreale Visionen

Die Idee von Wasser als Medium findet seinen kulturgeschichtlichen Ausdruck unter anderem in Praktiken der *Hydromancie*, bei der Objekte oder Personen über den Kontakt mit Flüssigkeiten über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg sichtbar werden. In jüngerer Zeit hat dies populärkulturell Spuren etwa in den Harry-Potter-Büchern hinterlassen, wenn der junge Zauberlehrling Ausflüge in die Erinnerungen anderer Menschen über das sogenannte Pensieve unternimmt, also über eine Schale mit Flüssigkeit, in die man zunächst mit dem Kopf eintaucht, um dann



Jago – A Life Underwater (2015) Regie: James Reed und James Morgan



Sunset Blvd. (1950) Regie: Billy Wilder



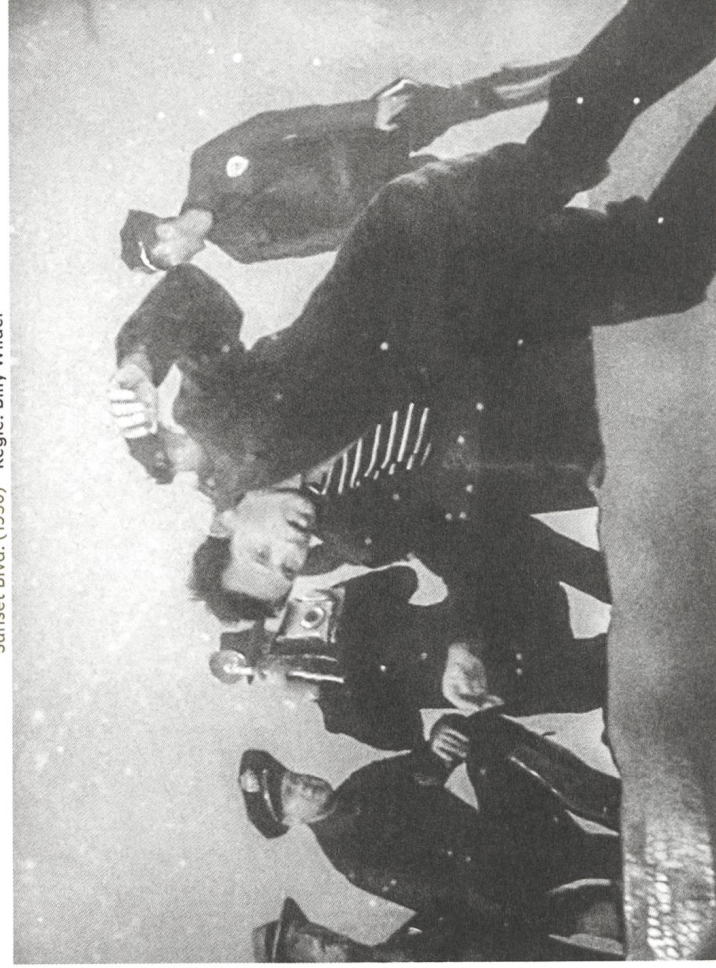
La Piscine (1969) Regie: Jacques Deray



The Graduate (1967) Regie: Mike Nichols



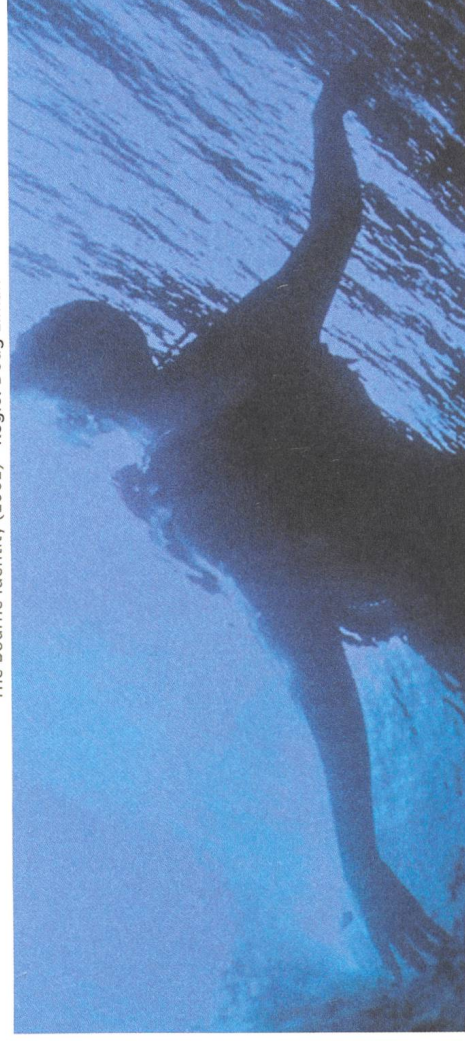
The New World (2005) Regie: Terrence Malick



Sunset Blvd. (1950) Regie: Billy Wilder



L'Atalante (1934) Regie: Jean Vigo



The Bourne Identity (2002) Regie: Doug Liman

auch körperlich einen Sog durch die Zeit zu erleben (im Film spätestens ab 2005 in *Harry Potter and the Goblet of Fire* in Szene gesetzt).

Doch schon 1934 hat Jean Vigo eine filmische Form der Hydromancie in einer Unterwasserwelt inszeniert, die es in ihrer Eindrücklichkeit dieses Jahr sogar in den Trailer des weltweit bekanntesten Archivfilmfestivals Il Cinema Ritrovato in Bologna geschafft hat. Die neueste Restaurierung von Vigos *L'Atalante* war denn auch als Eröffnungsfilm des Festivals zu sehen. Der Film erzählt vom beengten Leben einer vierköpfigen Besatzung auf einem Flusskahn. Es ist ein filmisches Meisterstück surrealer Bilder und melancholisch-abgedrehten Humors.

Als ihn seine junge Ehefrau Juliette, die sich auf dem Kahn langweilte, verlässt, springt der Kapitän Jean in den Fluss. Juliette hatte ihm mal erzählt, dass man unter Wasser seine Geliebte erblicken kann. Die Kamera findet sich nach dem Sprung unter der vom Sonnenlicht erleuchteten Wasseroberfläche wieder. Von links oben arbeitet sich Jean schwimmend als dunkle Kontur diagonal ins Bild. Er kreist zweimal um sich selbst und bewegt sich langsam direkt auf die Kamera zu. Jean wendet dabei den Blick verzweifelt nach rechts und nach links. Als sein dunkler Körper erneut an der Kamera vorbeigleitet, wird langsam eine frei schwebende, helle Gestalt sichtbar: Juliette in ihrem Hochzeitskleid, das mit den Bewegungen des Flusses wogt. Langsam blendet sich Juliettes Gesicht in einer Nahaufnahme ein. Mit ihrem herzlichen Lachen erscheint sie in jeglicher Hinsicht als Lichtgestalt, ihr Haar weht in fliegenden Wellen.

In Vigos Unterwasserwelt muss Jean um jede Bewegung kämpfen. Der feststehende Bildkader betont die Ziellosigkeit seiner Bewegungen und damit die Verzweiflung seiner Suche nach der Geliebten. Der Zuschauer kann angesichts dieser Kameraeinstellung nur hilflos-beobachtend verharren. Der Unterwasser-raum, der keine Orientierung bietet, vermittelt so das Paradox einer Suche ohne ein Vorwärtskommen. Umso erlösender und begehrenswerter ist dann die Erscheinung der Geliebten – für den verlassenen Ehemann wie den Zuschauer. Über die Bildgestaltung, insbesondere das Licht, wird mit Traum und Realität ein Wechselspiel erzeugt, das das Begehren nicht nur ansichtig, sondern für den Zuschauer auch körperlich über die Kontraste im Bild, über die Wechsel zwischen Bewegung und Stillstand, zwischen Hell und Dunkel erfahrbar macht.

Pool und Aquarium:

Zwischen Phantasien und Depressionen

Der Swimmingpool stellt ein filmisches Kristallisationsmotiv voyeuristisch-erotisch angeheizter Phantasien dar, bei dem das Eintauchen ins kühle Nass eine zentrale, aber auch vieldeutige Rolle spielt. Titelgebend in Werken wie *La Piscine* (Deray, 1968), wird der Pool und seine filminszenatorischen Potenziale schon in den Credits ausprobiert. Die Wasseroberfläche spiegelt die Umwelt und stellt sie wellenbewegt auf den Kopf: Die gezeigte Idylle

ist nicht verlässlich. Die ersten Bilder von *La Piscine* antizipieren damit den Pool als täuschende Projektionsfläche. Ähnlich inszeniert auch François Ozon seinen *Swimming Pool* (2002); ebenfalls ein Film, in dem Zurschaustellung von Körpern, erotische Phantasien und Projektionen in einem Vexierspiel zwischen Realität und Fiktion aufgehen.

Mike Nichols' *The Graduate* bringt schon 1967 viele der genannten Themen zusammen. Aus film-ästhetischer und -erzählerischer Perspektive haben darin der Swimmingpool und das Aquarium als spezifische Anordnung des Blicks auf eine (künstliche) Unterwasserwelt einiges gemeinsam. In *The Graduate* führt Nichols beides zusammen mit der Orientierungslosigkeit und unsicheren Selbstverortung des Protagonisten in der Welt. So ist Benjamin Braddock bereits zu Anfang in seinem Jugendzimmer vor einem Aquarium zu sehen, das das gesamte Bild ausfüllt. Ein Miniaturtaucher aus Plastik schwebt darin monoton und haltlos und lässt Luftblasen aufsteigen. Das Aquarium dominiert auch den Blick, als Benjamin das erste Mal auf die ältere, verführerische Mrs. Robinson trifft.

Wie später deutlich wird, ist der Plastiktaucher eine Miniaturversion von Benjamin. Dieser soll auf einer Gartenparty den Gästen sein Geburtstags-geschenk, einen Taucheranzug, vorführen. Sein Vater kommentiert den Auftritt wie ein Jahrmarktschreier. Als Reaktion darauf springt der in die Enge getriebene Benjamin in den Pool. Und wir mit ihm, denn die subjektiven Einstellungen zeigen uns nicht nur die Welt durch die Taucherbrille, sondern in der Folge auch den Unterwasserblick. Dadurch verliert man als mittauchender Zuschauer das Gefühl für oben und unten; der gleichförmige Raum unter Wasser bietet keinerlei Hilfe zur Verortung und Stabilisierung der eigenen Position. Dann geht der Blick hoch zur Wasseroberfläche, durch die man die umstehenden Personen nur noch surreal verzerrt sieht. Noch beklemmender wird die Situation, als Benjamin versucht aufzutauchen und als die Hand des Vaters sozusagen «unsere» Taucherbrille packt und «uns» wieder unter Wasser drückt. Daraufhin dreht sich der Blick um sich selbst in diesem fluiden Raum, um dann im türkisblauen, objektlosen Nichts zu verharren.

Man könnte die Beispielliste mühelos um zahlreiche filmische Ausformulierungen der Szenarien von Aquarien erweitern, die den Menschen in seiner Zielgerichtetheit und in seiner Selbstbestimmung in der Welt prekär erscheinen lassen. So passt etwa zum existenzialistischen Geist des Film noir, dass Orson Welles in *The Lady from Shanghai* (1947) ein begehbares Aquarium zu einem der zentralen Schauplätze macht. Alain Resnais seinerseits macht in *On connaît la chanson* (1997) die lange Schlusssequenz auf einer Wohnungseinweihungsparty der Pariser Bourgeoisie zu einer filmischen Metapher für die Haltlosigkeit seiner depressiven und orientierungslosen Figuren – mit ebenso irritierenden wie rhythmisch-immersiven Effekten: Resnais blendet (von der Story in keinerlei Weise erklärt) wabernde Quallen ein, die in ihren ziellosen Bewegungen

fortan den Montagezusammenhang bestimmen, kontinuierlich die Bilder überlagern und damit den Zuschauer mit in dieses schwebende, desorientierte Raumgefühl hinabziehen.

Wasserleichen und fragile Identitäten

Die Variabilität der symbolischen und sinnlichen Assoziationen, die mit dem Verhältnis Mensch-Wasser verbunden werden, sind demnach insgesamt recht zwiespältig. Sie können extrem positiv sein, etwa wenn Wasser als Element der Geburt inszeniert wird. In religiöser, vor allem christlicher Mythologie zeigen sich Auferstehung und Erlösung im Akt der Taufe. Das Eintauchen ist hier Ausdruck der Erneuerungskraft des Lebens. Zugleich kann der Symbolhorizont aber auch zutiefst negativ sein. So kann etwa das Meer als ein mythisch verdichtetes Bild die Apokalypse verkörpern, was auf archetypischen Urängsten der Menschheit gründet und auch Eingang in die Jung'sche Psychoanalyse gefunden hat.

Und spätestens seit der «bekanntesten Wasserleiche» der (literarischen) Motivgeschichte, seit Ophelia aus Shakespeares «Hamlet», hat auch der leblos im Wasser treibende Körper seinen Platz in der Kulturgeschichte. Der Film wiederum hat diesbezüglich seine eigenen audiovisuellen Ausdrucksformen und narrativen Funktionen entwickelt, die ihrerseits mit immersiven Effekten von Bewegungsbildern in der paradoxen Schwebe zwischen Leben und Tod spielen.

In *Sunset Blvd.* (1950) von Billy Wilder wird das filmische Hinausgehen über den Tod zum erzählerisch-zynischen Ausgangsparadox. Der Film beginnt mit dem Bild von einer im Pool treibenden Leiche. Polizisten und Fotografen beugen sich neugierig über die Wasserfläche. Eine zunächst nicht zuzuordnende Offstimme fabuliert: «The poor dope, he always wanted a pool when in the end he got himself a pool, only the price turned out a little high.» Zu diesem Kommentar geht die Kamera in die Untersicht in den Pool hinein und schaut dem schwebenden Mann ins Gesicht. Insbesondere sein leerer Blick und der leicht geöffnete Mund lassen das Bizarre der Situation hervortreten. Der Körper scheint nicht mehr an die Schwerkraft gebunden, er treibt einfach so dahin. Auch hier verzerrt der Blick aus dem Wasser heraus die Sicht auf die Umwelt. Nichts scheint verlässlich. Die Voice-over beschreibt dazu den toten Mann lapidar-respektlos: «Nobody important really. Just a movie writer with a couple of B-pictures to his credit.» Darauf *verschwimmen* nicht nur die Konturen im Bild, sondern das Filmbild selbst scheint sich in der Überblendung aus dem Pool zu *verflüssigen*. Als dann wieder schärfere Konturen auszumachen sind, sich die raum-zeitlichen Koordinaten so weit stabilisieren, dass man ein Wohnhaus erkennt, wird klar, dass es der Tote selbst ist, der nun als Protagonist rückblickend jene Geschichte erzählt, die mit ihm als Leiche im Wasser enden wird. Über die Instabilität der Raum-Zeit-Koordinaten werden so auch die Zuschauer in einen paradoxen Zwischenzustand gehalten.

Solche Vermittlungen des filmischen Schwebens zwischen Leben und Tod über Momente des Verflüssigens im und vom Bild finden sich auch in zahlreichen jüngeren Filmen wie etwa *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004) oder Peter Jacksons *The Lovely Bones* (2009). Oft verbindet sich dies mit dem Thema der Identitätskrise. Schon *The Bourne Identity*, der erste Teil der Jason-Bourne-Franchise, etabliert bereits zu Beginn den im Wasser schwebenden Körper als leitmotivischen Topos. Der Film eröffnet mit einer Einstellung auf einen leblosen Körper, der im diffusen Bewegungschao einer aufgewühlten See schwimmt. Der Körper ist immensen äusserlichen Gewalteinwirkungen ausgesetzt. Wieder ist er in Untersicht zu sehen, wodurch die Zuschauer Teil dieser Immersion werden. Dies verstärkt das Gefühl, einer nicht zu fassenden Gewalt ausgeliefert zu sein. Aus dieser sinnlichen Exposition entfaltet sich in der Folge die rasante Action-Handlung um den an Amnesie leidenden Geheimagenten Jason Bourne.

Etwas weniger drastisch gestaltet sich die Identitätssuche in den Coming-of-Age-Werken von Céline Sciamma. Darin symbolisieren Schwimmszenen die jugendliche Suche nach sexueller Identität. Bereits Sciammas Debütfilm *Naissance des pieuvres* (2007) über die Selbstfindungsprozesse junger Synchronschwimmerinnen zeigt dies in eindrucksvollen Einstellungen über und unter Wasser – immer changierend zwischen gesellschaftlicher Körperdomestizierung und Befreiung des erotisch-begehrenden Blicks.

Aquatische Erotik

Der Anglist Martin Mühlheim hat sich dem Phänomen gewidmet, dass in vielen homosexuellen Coming-out-Filmen entscheidende dramaturgische Liebesbegegnungen in Form von Schwimmszenen inszeniert werden. Dieser Befund lässt sich wohl umstandslos auch auf Darstellungen heterosexueller Kopulationsakte beziehen, bedenkt man die Vielzahl von Sequenzen, in denen die körperliche Liebe unter Wasser zelebriert wird – ob in Spielfilmen oder auch gängigen Musikvideos. Im Bereich des Spielfilms mag man spontan an Beispiele wie *The Blue Lagoon* (Randal Kleiser, 1980) und *Color of Night* (Richard Rush, 1994) denken – und vor allem *Wild Things* (John McNaughton 1998), dessen aggressive Liebesszene im Wasser es sogar aufs Filmplakat geschafft hat: Die beiden Protagonistinnen geraten in einem Swimmingpool erst in einen handgreiflichen Streit, bevor es dann zur körperbetonten Versöhnung kommt. Dabei dient das Wasser als Ort der Auseinandersetzung zunächst als Katalysator der wilden Bewegungen der Frauenkörper. Den Zuschauern wird explizit nahegelegt, sich der Faszination der Szenerie hinzugeben – nur um diese Erfahrung dann zu brechen. Der Film nimmt die voyeuristische Ebene selbst reflexiv auf. Denn die Szene endet mit dem überraschten Blick eines Polizisten, der die beiden Mädchen die ganze Zeit observiert hat. Er kann die Augen von dem Geschehen nicht lassen: im Gegenteil, er hält seine Videokamera drauf und zoomt gar auf die beiden küssenden Mädchen. Die Einstellung des

Kameradisplays bildet den Anschluss zum Monitor in einer Polizeiwache, wo das Poolvideo weiterläuft. «Jesus Christ!», ruft hier ein weiterer Polizist angesichts der Bilder aus, bevor er den Monitor ausschaltet. Damit ist aber die eigene Faszination des Zuschauers an der Szene entlarvt – wie auch die eigene Erregung, ausgedrückt in dem Begehren, in diesem Universum der verschwimmenden Konturen der Körper im Pool Sichtbarkeit erlangen zu wollen.

Julio Medem hat die besondere Beziehung von Sex, Phantasie und Immersion ungleich körperlich ebenfalls äusserst körperlich wirksam inszeniert und noch grundsätzlicher das medienreflexive Potenzial von Unterwasserräumen augenscheinlich gemacht. Medems pointierte filmische Inszenierung in *Lucía y el sexo* (2001) synthetisiert und radikalisiert alle bisherigen Beobachtungen. So beginnt die titelgebende Episode «el sexo» mit einem sinnlichen Liebesakt unter Wasser. Man schwebt gemeinsam mit dem Protagonisten Lorenzo im blauen Nass. Der Blick hin auf zeigt ein helles Gegenlicht, das trichterförmigen Strahlen über das Bild ausbreitet. Eine schattenhafte nackte Frauengestalt gleitet von oben herab ... Der offene filmische Raum der Unterwasserwelt definiert sich fortan nur noch über die aufeinander bezogenen Bewegungsrhythmen der Körper, die meist nur als Schatten und ausschnittshaft im Bilderfluss zu erkennen sind. Als Zuschauer ist man ganz und gar von der umgebenden submarinen Welt erfasst und zugleich auf die einzige Orientierung fixiert: das gleitende Spiel der schwebenden Körper. Die einzelnen Einstellungen gehen in einem einzigen schwimmenden (Raum-)Gefühl auf. Auf diese Weise wird Sex nicht in physisch-mechanischen Bewegungen des eigentlichen Aktes abgebildet, sondern in einer wogenden Erfahrung vermittelt. Insbesondere das gleissende Licht und das Gegenteil, das verhüllende Dunkel, übernehmen als konkrete Erfahrung eine entscheidende Funktion in der Wahrnehmung des Zuschauers. Den Moment des Geblendetseins erfahren die Zuschauer als einen Überschuss, als nicht mehr auszuhaltendes Zuviel, das als nicht mehr zu begreifender Exzess spürbar wird.

Es ist auch der wogende Unterwasserraum des Meeres in einer langen subjektiven Kamerafahrt, der Medems Film eröffnet und die gesamte Erzählung beschreibt, deren Bilder ständig zwischen erotischer Phantasie, Realität und Fiktion changieren: Der Film entpuppt sich als fluider Emotionsraum, in dem alle Leidenschaften in Bewegung, alles am Wogen ist. Deshalb ist es auch möglich, am Ende des Films wieder in der Mitte der filmischen Erzählung einzusteigen, denn Raum und Zeit, Realität, Identitäten und Begehren – und sogar die Filmbilder selbst – unterliegen keinen festen Kategorien, sondern dem wellenbewegten Prinzip des Meers. Medem lässt seine Geschichte mit dem Hinweis enden, dass alles ganz anders passieren könnte. Er lässt dabei das letzte Bild nicht einfach schwarz werden, sondern taucht seine letzte Einstellung in gleissendes, die Zuschauer blendendes Licht. So provoziert er einen Überschuss an sinnlicher Wahrnehmung angesichts der filmischen Bilder hinein in die Körperimagination des Zuschauers.

Das Verhältnis *Eintauchen und Film* beschreibt mehrere Spannungsfelder. Zum einen verweist das Thema auf die vielfältigen filmischen und erzählerischen Potenziale des fluiden Elements – audiovisuelle Qualitäten, die wohl auch die Allgegenwart von Wasser in den Medien erklärt. Darüber hinaus deutet die Beziehung auch auf grundsätzliche Fragen des Verständnisses von filmischer Wahrnehmung: ob man Filme eher mit dem Kopf oder mit dem Körper, mit Haut und Haar, «versteht». Jüngere Überlegungen sprechen hier von einer eigenen Form des Verstehens durch den Körper, was nicht gleichzusetzen ist mit «kopflöser» Überwältigung. Gerade vor dem Hintergrund von interaktiven Medien, die den Nutzer tatsächlich körperlich-gestisch involvieren, dürfte im Kontext von Filmen im Kino die Bedeutung eines *imaginär physisch erlebten Aufgehens* in filmischen Welten in den Fokus geraten; oder, um im Gegenstandsbereich zu bleiben: Die Besonderheit der Erfahrung von Filmen liegt genau darin, dass man beim Filmeschauen trocken in seinem Sessel bewegungslos verharrt und trotzdem das Wasser spürt.

→ Literatur

Hartmut Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.

Robin Curtis: «Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder», in: *Montage AV* 17 (2) (2008), S. 89–107.

Franziska Heller: *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*. München: Fink 2010.

Martin Mühlheim: «Slippery Subjects: Intersecting Economies of Genre in Gay Male Coming-Out Films, 1995–2015», in: *SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature* 33 (2016), S. 199–223.

Anzeige



02 - 08
21. 11.2017

QUEERSICHT

LGBTI-Filmfestival Bern
Festival de films LGBTI de Berne

queersicht.ch

HAUPTSPONSOREN

Berner Filmförderung, Burgergemeinde Bern, DOKTOR MAC, Kulturförderung Stadt Bern, PINK CROSS, tibits

Anzeige



REX 11 17

KINO *Rex* BERN

**CONQUISTA
REVISITED**

10.11. - 29.11.17

Aguirre, der Zorn Gottes
Barocco
The Mission
Tambien la lluvia
El abrazo de la serpiente
El boton de nacar
1492: The Conquest of Paradise

«Eine atemberaubende Liebesgeschichte, die in ihren schönsten Momenten pure Poesie ist.» **EMPIRE**

«Sexy, bedacht und hoffnungsvoll.» **VARIETY**

GOD'S OWN COUNTRY

WINNER **sundance** 67th Internationale Filmfestspiele Berlin **EDINBURGH FILM FESTIVAL 2017**



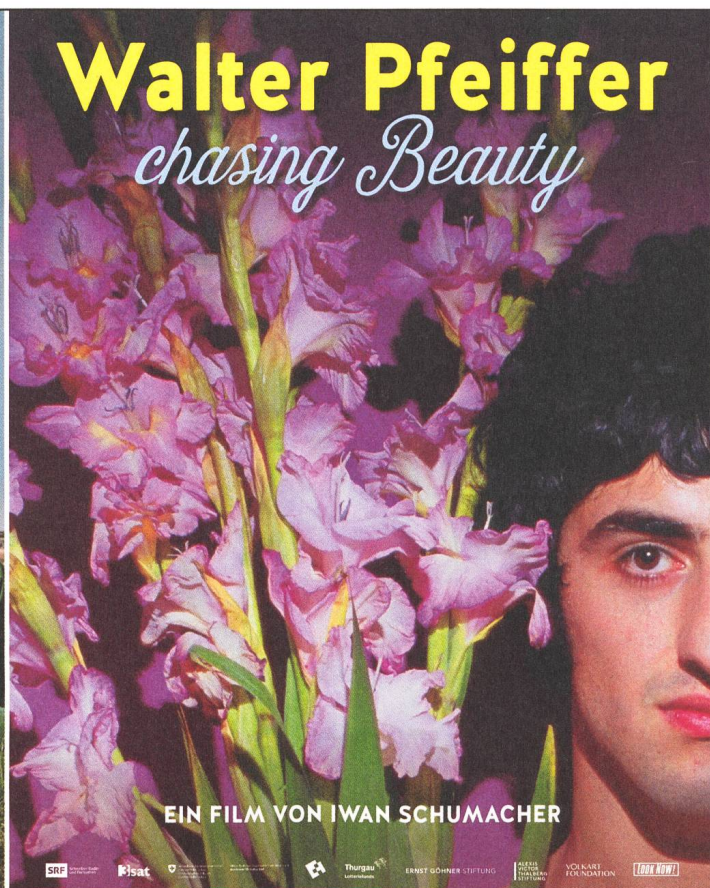
A FILM BY FRANCIS LEE

AB 16. NOVEMBER IM KINO

Anzeige

Walter Pfeiffer

chasing Beauty



EIN FILM VON IWAN SCHUMACHER

SRF, BSR, Thurgau, ERNST GÖHNER STIFTUNG, VOLKART FOUNDATION, LOOK NOW!

AB 23. NOVEMBER IM KINO

3 DVDs
4 Bücher

Buch → Wenn Bilder
tanzen



Kristina Köhler: Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz. Zürcher Filmstudien 38. Marburg, Schüren, 2017. 416 S., 46.90 Fr., 38 €

«Was ist Film? – Tanz!» Diese überraschende Antwort gibt Kristina Köhlers Buch «Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz». Sie eröffnet damit eine neue, ertragreiche Perspektive auf die ersten Jahrzehnte des Films. Köhler, die sich methodisch an den historiografischen Ansätzen der New Film History orientiert, arbeitet hierfür vielfältige Schnittstellen zwischen Film und Tanz heraus. So nimmt sie sich des Phänomens tänzerisch anmutender Filmbilder an, untersucht dabei aber auch tänzerische Bildkonzepte und Gestaltungsmittel des frühen Films. Und schliesslich reflektiert sie auch das Kino selbst als Ort einer rhythmischen Bewegungsübertragung.

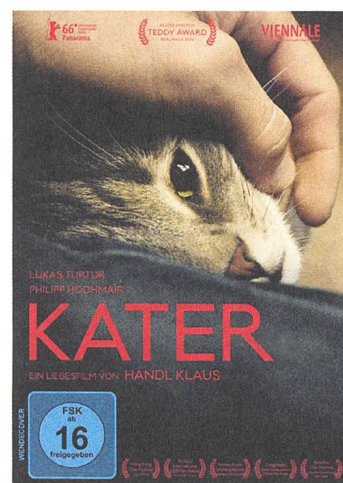
Den Begriff des Tänzerischen macht sie dabei in mehrfachem Sinne fruchtbar, indem mit ihm eine spezifische Art der Wahrnehmung, des Gestaltens und des Erlebens beschrieben wird. Unter Einbezug ästhetischer, wissenschaftlicher, philosophischer und gesellschaftlicher Debatten der Zeit arbeitet Köhler sorgfältig heraus, wie Vorstellungen, Konzepte und Formen des Tänzerischen den Film in der Zeit zwischen 1880 und 1930 beeinflusst, bedingt und geformt haben.

Dafür zieht sie einen faszinierend heterogenen Korpus historischer Quellen heran, der nicht nur den herkömmlichen Kanon tänzerischer Filme weiterdenkt, sondern selbstbewusst auch Aufführungspraktiken und Produkte anderer Massenmedien wie Zeitung, Zeitschrift, Poster und Postkarte einbezieht. Besonders deutlich werden die Vorzüge einer solchen Vorgehensweise in den Momenten, in denen das Tänzerische gar nicht mehr an einen menschlichen Körper gebunden ist. So geraten unter anderem die wogenden Stoffbahnen der Serpentinentänze in den Fokus der Analyse, die das Filmbild in eine «abstrakte Wellenbewegung» auflösen und zur «vibrierenden Fläche» umgestalten. Auch die mitunter als «wilder Filmtanz» wahrgenommenen abstrakten Filme Walter Ruttmanns (Lichtspiel Opus I, Opus II/III), Viking Eggelings (Symphonie Diagonale) und Oskar Fischingers (Studie Nr. 6, Spiralen) gelangen zu neuer Bedeutsamkeit, indem Köhler interdisziplinäre Bezüge etwa zu Étienne-Jules Mareys chronofotografischen Bewegungsaufzeichnungen oder Wassily Kandinskys gezeichneten Tanzkurven macht.

Dabei ist es geradezu augenfällig, in welcher Vielfalt und Dichte hier auch neu erschlossenes Archivmaterial vorliegt. Das Buch wartet mit abgedruckten Schrittdiagrammen, Annoncen, Karikaturen, Programmblättern, Drehbuchauszügen, Filmstreifen und Standbildern bekannter und auch weniger bekannter Filme auf, die das je spezifische, tänzerische Moment der jeweiligen Filme deutlich machen und zugleich auch für sich selbst einen hohen Schauwert besitzen. Das Tänzerische im Film wird somit nicht nur in seiner theoriegeschichtlichen, sondern auch in seiner sinnlichen Dimension vermessen. Und gerade diese sinnliche Erfahrung tänzerischer Bilder war – so verdeutlicht bereits Georges Méliès' Beschreibung einer Filmvorführung im Jahr 1895 – schon immer zentral: «Ich kam nach Hause, mein Kopf stand in Flammen, überwältigt von den Bildern, die noch vor meinen Augen tanzten.»

Carla Gabriela Engler

DVD → Aus dem
Paradies
vertrieben



Kater (Händl Klaus, A 2016), Format 1:2:39, Sprache: Deutsch, Untertitel: Englisch, Vertrieb: Missing Films

Es dauert nur eine Sekunde. Danach ist nichts mehr wie zuvor, weder für die Hauptfiguren noch für die Zuschauer. Doch der Reihe nach: Stefan und Andreas sind seit langem ein Paar, das sich zusammen mit Kater Moses behaglich in Haus und Garten eingerichtet hat. Das Arbeitsleben ist erfüllt, der Freundeskreis gross. Auch die Beziehung ist harmonisch, der Sex leidenschaftlich und gelegentlichen Experimenten nicht abgeneigt. Diese beiden Männer sind angekommen im Leben, und als Zuschauer kuschelt man sich bald in das wohlige Glücksgefühl ein, mit dem der österreichische Regisseur Händl Klaus seinen Zweitling Kater beginnen lässt. Man lässt sich tragen vom gemächlichen Tempo dieses Films, nimmt Teil an seiner Entspanntheit, etwa während des gemeinsamen Kochens oder der Nachtsessen mit Freunden, und geniesst die unverkrampft inszenierte Intimität der Sexszenen. Wer wollte nicht, was Stefan und Andreas haben? Wäre da nur nicht diese leise Unruhe, von der man als Zuschauer nicht sagen kann, wann genau sie einsetzt. Jedenfalls erhält die Darstellung ungebrochenen Glücks einen Stich ins Unbehagliche, denn unversehens wird einem klar, dass man schon seit geraumer Zeit dieser Beziehung beiwohnt, ohne dass irgendetwas geschieht. Bis es dann doch geschieht: Ein Gewaltausbruch Stefans erschüttert die Idylle und verändert schlagartig alles – ein emotionaler Temperatursturz sondergleichen, nicht nur für die Figuren, sondern auch für das Publikum. Die Glücksgefühle sind wie weggefedt, stattdessen akute Verunsicherung, höchste Alarmiertheit.

67. Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Panorama

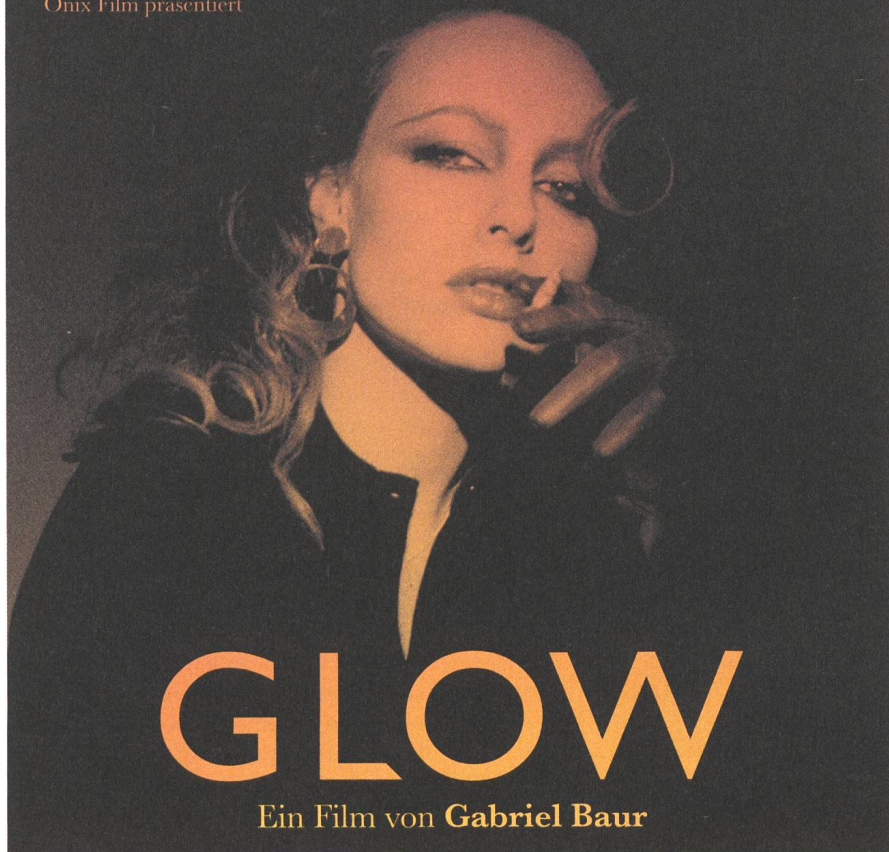
JUST LIKE OUR PARENTS

EIN FILM VON LAÍS BODANZKY



AB 30. NOVEMBER IM KINO!

Onix Film präsentiert



GLOW

Ein Film von Gabriel Baur

AB 7. DEZEMBER IM KINO!

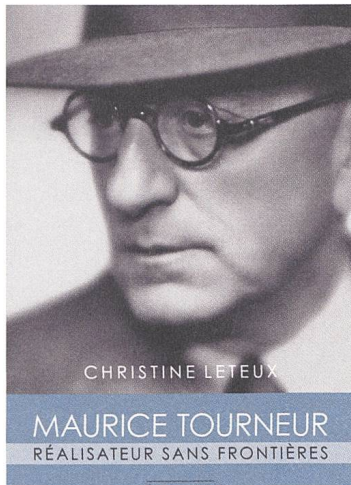
www.cineworx.ch www.facebook.com/cineworx

An dieser Stelle hätte Händl Klaus, von dem auch das Drehbuch stammt, seine Geschichte auf vielerlei Art weiter erzählen können, hätte das Register wechseln, seine Alltagsbeobachtung zum Drama oder Schocker wenden können. Dass er darauf verzichtet, beweist Mut und ebenso viel Gespür für Tempo und Gleichmass wie für das Aufrechterhalten eines einzigen grossen Spannungsbogens, der keinen Moment lang einbricht. Denn das Besondere und Überzeugende von Kater liegt darin, dass er die Folgen von Stefans Gewaltausbruch mit der gleichen respektvollen Intimität schildert, mit der er eben noch das Glück der beiden Männer zeigte. Was folgt, ist die behutsame Anteilnahme an einer schmerzhaft realitätsnahen Vertreibung aus dem Paradies, am mühevollen Versuch dieses Paares, mit der bestürzenden Krise zurechtzukommen. Für jeden der Männer bedeutet es etwas anderes: Andreas muss sich mit der Frage auseinandersetzen, wer der Geliebte eigentlich ist, mit dem er sein Leben teilt, muss Skepsis und tiefes Misstrauen aushalten. Stefan wiederum, der keinerlei Erklärung für seinen Ausbruch hat, wird mit Wucht an die eigenen Abgründe herangeführt und droht den Boden unter den Füßen zu verlieren. Beiden gemeinsam ist die Hilflosigkeit gegenüber der Unberechenbarkeit und Bedrohung, die sich nachhaltig in ihrem Leben einnistet. Was kommt als Nächstes? Wozu ist ein Mensch wie Stefan noch fähig? Ist verzeihlich, was er getan hat? Wie weitermachen?

Auch als Zuschauer steht man für den Rest des Films unter Hochspannung, sucht unablässig nach Indizien, die Aufschluss darüber geben könnten, was Stefan zu seinem Ausbruch getrieben hat. Dass sich der Film vorschnellen Erklärungen verweigert, ist so irritierend wie schlüssig, denn Kater ist kein Film über ein psychotisches Monster, sondern ein sehr ausgereiftes und feinfühliges Porträt zweier Menschen. Das macht ihn zu einer Zumutung im besten Sinn: zu einer Geschichte über das, was in uns schlummert, und darüber, wie dünn die Schicht ist, die es verbirgt, und darüber, wie wir damit umgehen, wenn es sich zeigt.

Philipp Brunner

Unter anderem Maurice Tourneur



Christine Leteux: Maurice Tourneur, réalisateur sans frontières. Grandvilliers: La Tour Verte, 2015. La muse Celluloïd. S. 255, € 17.50

Éric Bonnefille: Une vie au long cours. Paris: Editions L'Harmattan, 2017. 432 S., € 30.99

Während im deutschsprachigen Raum regelmässig Biografien über Komponisten, Schriftsteller oder Künstler erscheinen, bleiben die biografischen Veröffentlichungen über Regisseure überschaubar. Erscheint mal eine Biografie über einen Filmemacher, die über den akademischen Radius hinaus eine Leserschaft erreichen will, wird sie nur in seltenen Fällen besprochen, kritisiert oder empfohlen. Dass diese Situation in Frankreich anders ist, weiss man nicht erst seit Antoine de Baecques und Serge Toubianas voluminöser Truffaut-Biografie. Auf dem französischen Buchmarkt hat sich eine Art entwickelt, über Regisseure und ihre Filme ernsthaft zu schreiben, die sich weder in blossen Mitteilungen zum Privatleben eines Filmemachers ergehen noch dessen Werk mit einer Theorie überziehen, sondern stattdessen den Regisseur als Autor verstehen, dessen Denken und Entwicklung man nachzugehen hat.

Der französische Verlag La Tour Verte veröffentlicht in seiner Reihe «La muse Celluloïd» Biografien von Filmemachern und präsentiert dabei sowohl Bekanntes als auch Neu- und Wiederentdeckungen. Von Christine Leteux stammt einer der bisher letzten Bände der Reihe, eine Biografie über Maurice Tourneur unter dem Titel «Réalisateur sans frontières». Obgleich ein paar Filme Tourneurs noch gelegentlich zu sehen sind, ist der Filmemacher noch immer zu entdecken. Das liegt auch daran, dass uns nur ein Bruchteil seines Werks überliefert ist. Wir können nur aus zeitgenössischen Quellen den

Gehalt und die Einzigartigkeit seiner Stummfilme rekonstruieren.

Tourneur bietet sich wie kaum ein anderer Regisseur für eine biografische Auseinandersetzung an. Er begriff sich selber als Autor und sah in der Ausarbeitung eines Stils immer einen persönlichen Ausdruck. Als Wanderer zwischen den USA und Europa hat Tourneur zahlreiche Regisseure auch persönlich beeinflusst. Es ist darum eigentlich überfällig, dass seit diesem Jahr zwei Tourneur-Biografien auf dem Markt sind. Neben Leteux veröffentlichte Éric Bonnefille sein Porträt unter dem Titel «Une vie au long cours» bei L'Harmattan. Während Leteux primär empirisch arbeitet, wagt Bonnefille Analysen – auch von den verschollenen Filmen. So versucht beispielsweise Leteux die Frage, wie viele Bilder in *The Last of the Mohicans* von Tourneur und wie viele von seinem Assistenten Clarence Brown stammen, prozentual zu rekonstruieren. Bonnefille hingegen weist anhand des Stils nach, dass der Film als Teil des Werks von Tourneur und nicht von Brown zu gelten hat. So überschneiden und ergänzen sich die beiden Publikationen. Auf ihre je eigene Weise fordern die Biografien auf, die Filme Tourneurs zu verstehen, und wecken die Faszination für ein eigensinniges Oeuvre, das Märchen und Moderne vereinigt.

Stephan Ahrens

DVD →

American Horror Stories. Zwei Filme über den Rassismus in den USA



Get Out (Jordan Peele, USA 2017), Format 1:2:40, Sprache: Englisch, Untertitel: Deutsch u. a. Vertrieb: Universal Studios

Guess Who's Coming to Dinner (Stanley Kramer, USA 1967), Format 1:1.85, Sprache: Englisch, Untertitel: Englisch, Vertrieb: Powerhouse Films

1967 kam *Stanley Kramers* *Guess Who's Coming to Dinner* in die amerikanischen Kinos und erzählte die Geschichte eines schwarzen Mannes, der seinen künftigen – wissen – Schwiegereltern vorgestellt wird. Diese sind zunächst verunsichert und reagieren ablehnend, und auch die besorgten Eltern des Mannes haben Bedenken. Doch im Lauf eines einzigen Tages klärt sich alles, und am Ende steht der Hochzeit der Liebenden nichts im Weg. Was als mutiger und durchaus ernst gemeinter Beitrag Hollywoods zur Rassismusdebatte gedacht war, mag man heute als politisch korrekten *nice try* verspotten, der zum Scheitern verurteilt war: *Guess Who's Coming to Dinner* erwies sich als rein weisser Film, der sich trotz guter Absichten selber unterlief, weil er zwar das Thema Rassismus anpacken, aber sein weisses Publikum nicht verschrecken wollte.

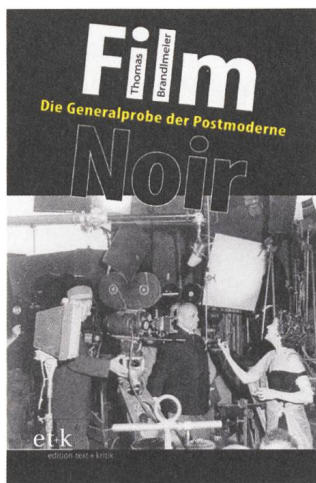
2017 bedient sich Regisseur und Drehbuchautor *Jordan Peele* der exakt gleichen Ausgangslage für sein Debüt *Get Out*: Wieder verliebt sich ein Afro-amerikaner in eine Weisse, wieder wird er ihren gut situierten Eltern vorgestellt, und wieder sieht er dem Treffen mit gemischten Gefühlen entgegen. Nur dass diese jetzt mehr als begründet sind, denn während sich in *Guess Who's Coming to Dinner* noch alles zum Guten wandte, entwickelt sich *Get Out* zum schieren Albtraum für den Protagonisten, da sich die Familie der jungen Frau als zutiefst rassistisches Pack entpuppt. Schlimm genug, dass sie dem Freund der Tochter an Leib und Leben will; unterstützt wird sie dabei ausgerechnet von einer – auch das eine Parallele zu *Guess Who's Coming to Dinner* – schwarzen Dienerschaft, die nun allerdings mit derart gespenstisch entrücktem Blick durch die Gänge wandelt, als käme sie direkt aus *Stepford*. So bleibt dem jungen Mann nichts anderes, als um das nackte Überleben zu kämpfen.

Wo Kramer ehrbare Ansprüche hatte und seine Geschichte als hoffnungsvolles Lehrstück präsentierte, lässt Peele lustvoll jede politische Korrektheit fahren. Genüsslich erzählt er seine Geschichte als beissende Satire, die in einer wahren Rachephantasie gipfelt. Doch bei allem – die Wortwahl sei erlaubt – schwarzen Humor ist *Get Out* mehr als eine Horrorkomödie (die inszenatorisch übrigens eher brav daherkommt). Einerseits fungiert der Film als bitterböses Korrektiv, das den wohlgemeinten Kramer-Film aus afro-amerikanischer Perspektive zurechtstutzt. Andererseits ist er – ein halbes Jahrhundert nach der Bürgerrechtsbewegung – ein grimmiger Kommentar

über die USA der Gegenwart und ihren ganz gewöhnlichen Rassismus. «Die Gegenwart vieler Weisser macht mich nervös», bemerkt der Protagonist an einer Stelle lakonisch. Das ist nicht nur ein kleiner Scherz am Rand, sondern auch der ernst gemeinte Ausdruck eines tief wurzelnden Unbehagens, dessen Grund nicht immer einfach zu benennen ist, das aber die meisten kennen dürften, die sich zu einer Minderheit zählen. – Zufall oder nicht, die beiden Filme, die im Abstand von fünfzig Jahren in die Kinos gelangten, sind nun in weniger Monaten für das Heimkino herausgebracht worden. Als Bonusmaterial enthält *Get Out* übrigens ein alternatives Ende, das nicht verpasst werden sollte: weil es sehr viel politischer und bitterer ist als das der Kinofassung.

Philipp Brunner

Buch ↓ Film noir für Fortgeschrittene



Thomas Brandlmeier: Film Noir. Die Generalprobe der Postmoderne. München: edition text + kritik, 2017. 161 S., Fr. 29.90, € 20

Film noir fasziniert nach wie vor: weil er damals auf Brüche in der Gesellschaft reagierte; weil er von zwiespältigen, gebrochenen Figuren lebte, nicht nur bei den Femmes fatales, sondern auch bei den schwachen, nicht selten gestörten Männern. Und weil die Filmemacher aus Licht und Schatten eindringliche und eindringlich düstere Bildwelten komponierten.

Ältere Cineasten dürften sich noch daran erinnern, wie sie ihn einst in Programmkinos entdeckten, jüngere Generationen konnten unlängst am Filmfestival von Locarno als Teil der Jacques-Tourneur-Retrospektive einen Klassiker der Gattung, *Out of the Past*, wiederentdecken. Und natürlich hat er auch immer Bücher inspiriert, Gesamtdarstellungen ebenso wie

die Untersuchung von Teilaspekten, zudem jede Menge grossformatiger Bildbände. In Deutschland erschienen zuletzt ein von Norbert Grob herausgegebener Band in der Reclam-Reihe «Filmgenres» (2008) und im vergangenen Jahr der voluminöse «Film Noir. 100 All-Time Favorites» im Taschen Verlag, beide als Überblickswerke eher zum Nachschlagen geeignet.

Ob der Film noir tatsächlich ein klar definiertes Genre oder nicht eher ein bestimmter Stil sei, wird spätestens seit Paul Schraders grundlegendem Text «Notes on Film Noir» von 1972 diskutiert. «Film noir existiert nicht. Das ist das Haupthindernis, möchte man sich mit dem Film noir seriös befassen.» Mit diesen Sätzen beginnt das Buch von Thomas Brandlmeier, das diese Debatte wieder aufnimmt.

Es ist ein Buch für Fortgeschrittene, nicht wegen eines akademischen Stils, sondern weil es gewissermassen die Kenntnis der Filme voraussetzt. Nur ganz wenige Passagen gehen einmal länger auf einen einzelnen Film ein (wie jene auf D. O. A.), stattdessen geht es um Gemeinsamkeiten und – manchmal auch – Unterschiede der Filme. «Das vorliegende Buch ist keine Enzyklopädie des Film noir, sondern eine Studie mit analytischen Ziel», umreisst der Autor sein Vorhaben am Ende des ersten Kapitels, nachdem er auf den vorangegangenen acht Seiten kontroverse Analyseansätze vorgestellt hat. Bei den Filmen selber konzentriert sich Brandlmeier dabei auf «die Kernperiode des Film noir von 1941 bis 1953», was gelegentliche Vor- und Rückgriffe nicht ausschliesst.

In seinem knappen Stil dem Genre adäquat, widmet sich der Autor Themen wie Amnesie, religiösen Motiven oder surrealen Momenten, weitet zudem immer wieder den Blick, verweist etwa auf Noir-Episoden in Nicht-Noir-Filmen (wie Capras *It's a Wonderful Life*) oder die vielen Noir-Western und zieht Vergleiche zum Krisenkinos des Jahres 1932. Am Ende zieht er das Fazit: «Die grosse Bedeutung des Stils im Film noir ergibt sich gerade aus thematischen Gründen.»

Fast die Hälfte des Bandes besteht aus Bildseiten, auf denen Screenshots motivisch angeordnet sind – eine zweite Ebene, den visuellen Reichtum der Gattung vorführend, aber auch den Blick auf Details lenkend, für die im Text selber kein Platz ist. Eine besonders schöne Seite zum Thema «Feuer geben» versieht er mit einer Anmerkung zum *production code* und der Phantasie des Publikums, der er das Explizite des Neo-Noir entgegenhält: «Im Neo-Noir muss man zuschauen,

wie sich sonst erstklassige Schauspieler schweisstreibend als drittklassiger Pornodarsteller abquälen.»

Auf dem deutschen Filmbuchmarkt des Jahres 2017 kann man Buch schon als singular bezeichnet, ist es doch weder im universitären Zusammenhang entstanden noch eine Fanpublikation. Der Verlag würdigt das, indem er – was sonst selten der Fall ist – dem schmalen Band ein Hardcover spendiert hat.

Frank Arnold

The Big Sleep

Harry Dean Stanton

14.7.1926–15.9.2017

«Während sich die Geschichte von Paris, Texas entwickelt, füllt Stanton seine Figur mit leichten Gefühlserschütterungen, flüchtigem Lächeln. Am Ende ist aus dem Schatten ein Mensch geworden, ausgeprägt wie die steinige Landschaft, durch die er einst stolperte, und schliesslich – genauso wie Harry Dean Stanton selbst – eine Art Monument.»

Manohla Dargis in «New York Times» vom 17.9.2017

Anne Wiazemsky

14.5.1947–5.10.2017

«Um mich herum sprachen die sorglosen Ferienreisenden vom Strand, vom Wetter und vom Segeln. Während ich sie ansah und ihnen zuhörte, kam es mir vor, einer anderen Welt anzugehören. In meiner Tasche hatte ich eine Karte von Robert Bresson vom 10. Juli: *Ich erwarte Sie. Ich bin sicher, dass alles wunderbar werden wird. Bis Donnerstag.*»

Aus dem Roman «Jeune Fille» von Anne Wiazemsky

Jean Rochefort

29.4.1930–9.10.2017

«In der Tat bin ich ein Don Quijote der Realität und nicht dazu gemacht, einer in der Fiktion zu sein. Ich habe in meinem Leben Sachen gemacht, wie bei Cervantes beschrieben. Viele! Bloss war nie eine Kamera dabei.»

Jean Rochefort zitiert in «Libération» vom 9.10.2017



Berberian Sound Studio (2012) Regie: Peter Strickland, mit Toby Jones

Verlag Filmbulletin

Dienersstrasse 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

Koni Wittmer
+41 52 550 05 56
inserate@filmbulletin.ch

Korrektur

Benjamin Dutoit
Die Orthografen GmbH, Zürich

Konzept und Gestaltung

Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali,
Mirko Leuenberger, Zürich
mit Wara Ugarte

Druck, Ausrüstung, Versand
galledia ag, Berneck

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Gerhard Midding, Simon Spiegel, Elisabeth
Bronfen, Philipp Stadelmaier, Christoph
Egger, Philipp Brunner, Doris Senn, Patrick
Straumann, Pamela Jahn, Dominic Schmid,
Till Brockmann, Oswald Iten, Daniel Ammann,
Franziska Heller, Carla Gabriela Engler, Stephan
Ahrens, Frank Arnold, Kristina Köhler.

Titelbild

The Graduate (1967), Regie: Mike Nichols

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle
Zürich; Gagosian Gallery, New York; Musée
de l'Elysée, Lausanne; Cinémathèque suisse,
Photothèque, Pentaz; Xenix Filmdistribu-
tion, Zürich; Warner Bros.; Filmcoopi Zürich;
trigon-film; Vinca Film; Ascot Elite; Praesens
Film; Filmcoopi Zürich, LookNow!; Frenetic
Films; Schüren Verlag, Marburg; La Tour Verte,
Paris; edition text + kritik, München; Laura
Egger, Zürich.

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen

PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente

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

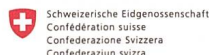
© 2017 Filmbulletin

59. Jahrgang
Heft Nummer 366 / Oktober 2017 / Nr. 7
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**

46°46'32.3"N 9°12'17.6"O

Cinema Sil Plaz, Ilanz

Wer nach Graubünden fährt, den zieht es zumeist raus in die Natur und in die Berge, wo Wanderwege und Sonnenterrassen mit spektakulären Ausblicken locken. Doch wenn man von den Hängen der Surselva in die kleine Stadt Ilanz (rätoromanisch Glion) hinabsteigt, kann man – nur einen Steinwurf vom Bahnhof entfernt – ein Kino der ganz besonderen Art entdecken.

Das Kino Sil Plaz, also «vor Ort», ist aus einer Initiative von Privatleuten, Cinephilen und Kulturinteressierten entstanden: Als vor mehr als zwanzig Jahren das letzte feste Lichtspielhaus in Ilanz geschlossen wurde, taten sie sich zusammen und gründeten einen Filmclub, der zunächst Vorführungen in verschiedenen Provisorien organisierte. In den Räumen einer ehemaligen Schmiede und späteren Weinhandlung fand der Club eine dauerhafte Bleibe. Die beiden Ilanzer Architekten *Ramun Capaul* und *Gordian Blumenthal*, beide selbst im Filmclub aktiv, bauten das Gebäude 2010 zu einem Kino mit Kulturbühne um.

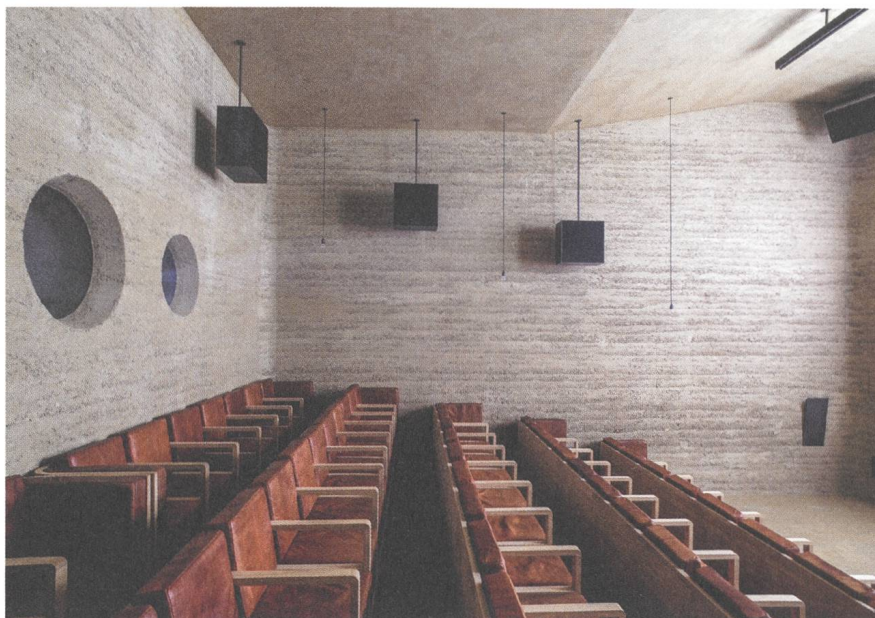
Eine kleine Sensation ist der Kinosaal mit seinen gut fünfzig Plätzen; hier wird die viel beschworene Analogie vom Kino als Höhlenraum mit allen Sinnen erfahrbar. Wände und Decke sind mit hellgrauem Stampflehm verputzt, der den hohen Saal isoliert, sowohl akustisch als auch wärmetechnisch. Das Material verleiht dem Raum mit seinen abgerundeten Kanten und den sparsam platzierten Glühlampen einen ebenso sakralen wie archaischen Charakter. Als «eine Mischung aus Bündner Bergkapelle und afrikanischer Lehmhütte» wurde der Raum beschrieben. Es ist nicht zuletzt der charakteristische Geruch, eine eigentümliche Mischung aus Leder und Lehm, der diese Assoziation

weckt. Und eigentlich möchte man hier alles anfassen: die raue Oberfläche des Lehms, das gemaserte Eichenholz der Sitzbänke, die glatten Polster aus ungefärbtem Leder. Dieser reduzierte Umgang mit Materialien, für den der Bau mehrfach mit Architekturpreisen ausgezeichnet wurde, kennzeichnet auch den Eingangsbereich, wo Kartenverkauf, Bar und Bühne sowie ein Foyer mit Garderobe, Technik- und Sanitärräumen untergebracht sind. Das Zusammenspiel von unverputzten Wänden, groben Holztischen und massiven Stahlplatten, die Vorführkabine und Toilettenbereich abtrennen, ruft den Werkstattcharakter der alten Schmiede in Erinnerung und wirkt zugleich zeitlos, fast urban.

«Machen wir weiter», sagt der Filmvorführer nach der Pause zu den Besuchern, die mit einem Glas Wein oder Bier im Barbereich beisammenstehen. Es ist eher eine Aufforderung als eine Frage, und die muss er kein zweites Mal wiederholen. Gerne geht man in den Kinosaal zurück – nicht nur wegen des besonderen Raumgefühls, sondern auch wegen der Filme, die hier gezeigt werden. Denn was die Besucher im Sil Plaz geboten bekommen, hat so gar nichts mit der Abendunterhaltung touristischer Alpenregionen gemein, die ihre Gäste mit Hüttenzauber oder Après-Ski belustigen (oder belästigen). Das Sil Plaz zeigt ausgewählte Filme aus dem aktuellen Arthouse- und Autorenkino sowie engagierte Dokumentarfilme. Einen besonderen Schwerpunkt bilden Musiker- und Künstlerdokumentationen, die auch die Verbindungen zu den zahlreichen anderen Kulturveranstaltungen herstellen, die hier stattfinden: Konzerte, Lesungen, Kleinkunst- oder Theaterabende.

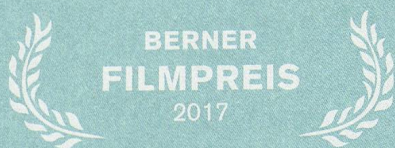
Dafür wird mal der Kinosaal, mal der Barbereich genutzt, der mit seiner Schwenkbar und Holzbühne variable Raumkonfigurationen ermöglicht.

An einem ganz normalen Samstagabend wird es nach der Filmvorführung jedoch schnell ruhig im Cinema Sil Plaz; einige Besucher trinken noch ein Glas Wein, bevor sie in die Nacht verschwinden. Nachdem die Gäste gegangen sind, drehen die beiden jungen Frauen an der Bar die Musik laut auf, waschen die letzten Gläser und scherzen mit den Jungs aus dem Ort. Sie stammen aus der Region und arbeiten während der Semesterferien im Kino – ehrenamtlich, wie die anderen rund vierzig Vereinsmitglieder, die das Sil Plaz betreiben. Die beiden servieren uns noch einen Schnaps, während wir auf unser Taxi warten. Den letzten Bus hoch in die Berge zu unserem Hotel haben wir längst verpasst. Taxi-Mario, der einzige Taxifahrer im ganzen Tal, wollte uns eigentlich nach der Filmvorführung abholen. Doch der ältere Herr, der nebenbei doch noch Getränkehandel und Pension betreibt, ist vor dem Fernseher eingenickt und verspätet sich. Macht nichts, an so einem besonderen Ort verweilen wir gerne. Kristina Köhler



© Laura Egger

Eintauchen in die Welt der Reproduktionsmedizin.
Eine Science-Fiction der Gegenwart.



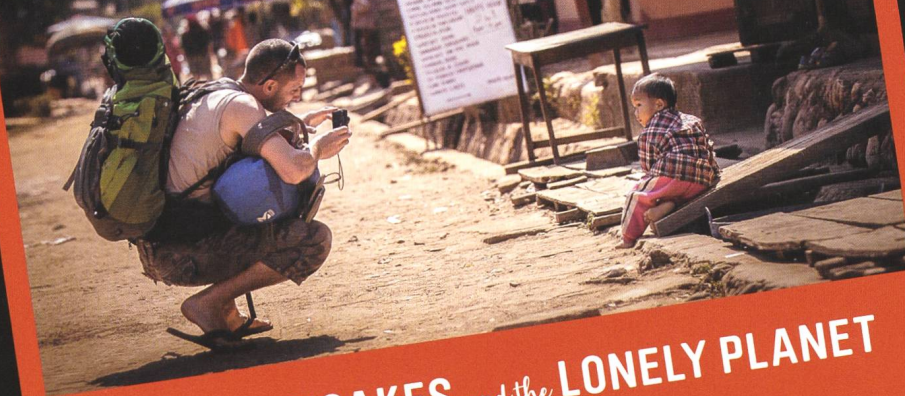
kindermachen®

Ein Film von **Barbara Burger**

Kamera **Ulrich Grossenbacher** Schnitt **Christof Schertenleib, Maya Schmid**
Ton **Balthasar Jucker, Ulrich Grossenbacher** Musik **Manuel Pasquinelli** Grafik **Jens Müller**
Produktion **FAIR & UGLY** Koproduktion **SRF Urs Augstburger**

www.kindermachen.ch

AB 16. NOVEMBER IM KINO



ROTTERDAM
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
NOMINATED
BEST DOCUMENTARY

CHICAGO
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
NOMINATED
BEST DOCUMENTARY

BANANA PANCAKES and the LONELY PLANET

DAAN VELDHIJZEN, LAOS

«A must-see for backpackers!» CINEMAGAZINE

AB 30. NOVEMBER IM KINO



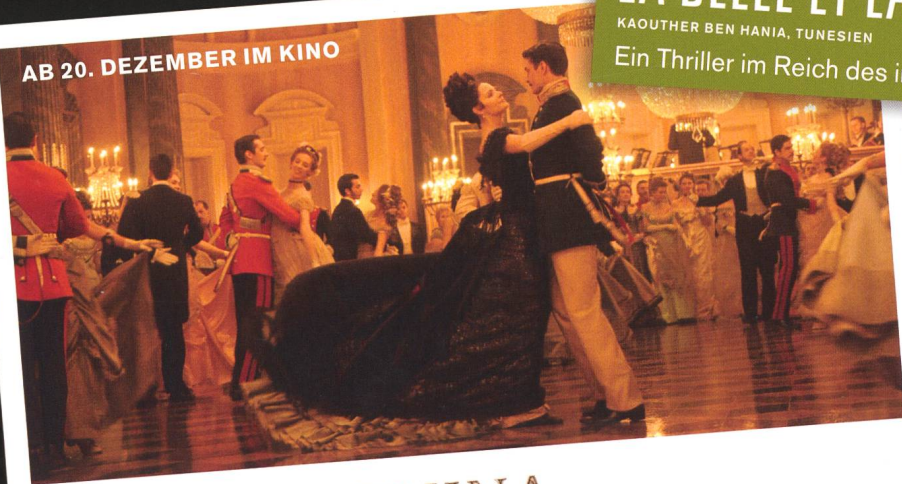
SELECTION OFFICIELLE
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

LA BELLE ET LA MEUTE

KAOUTHER BEN HANIA, TUNESIEN

Ein Thriller im Reich des institutionalisierten Machismo

AB 20. DEZEMBER IM KINO



ANNA KARENINA

KAREN SCHACHNASAROW, RUSSLAND

Die unsterblich schöne Liebesgeschichte aus der Sicht von Wronski

Das sind drei sehenswerte neue Filme in den Kinos.

Zudem gibt's Geschenke für Filmliebhabende auf Blu-ray, DVD oder im VoD-Abo:

www.trigon-film.org

trigon-film