Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 368

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: 16.08.2025

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

film bulletin

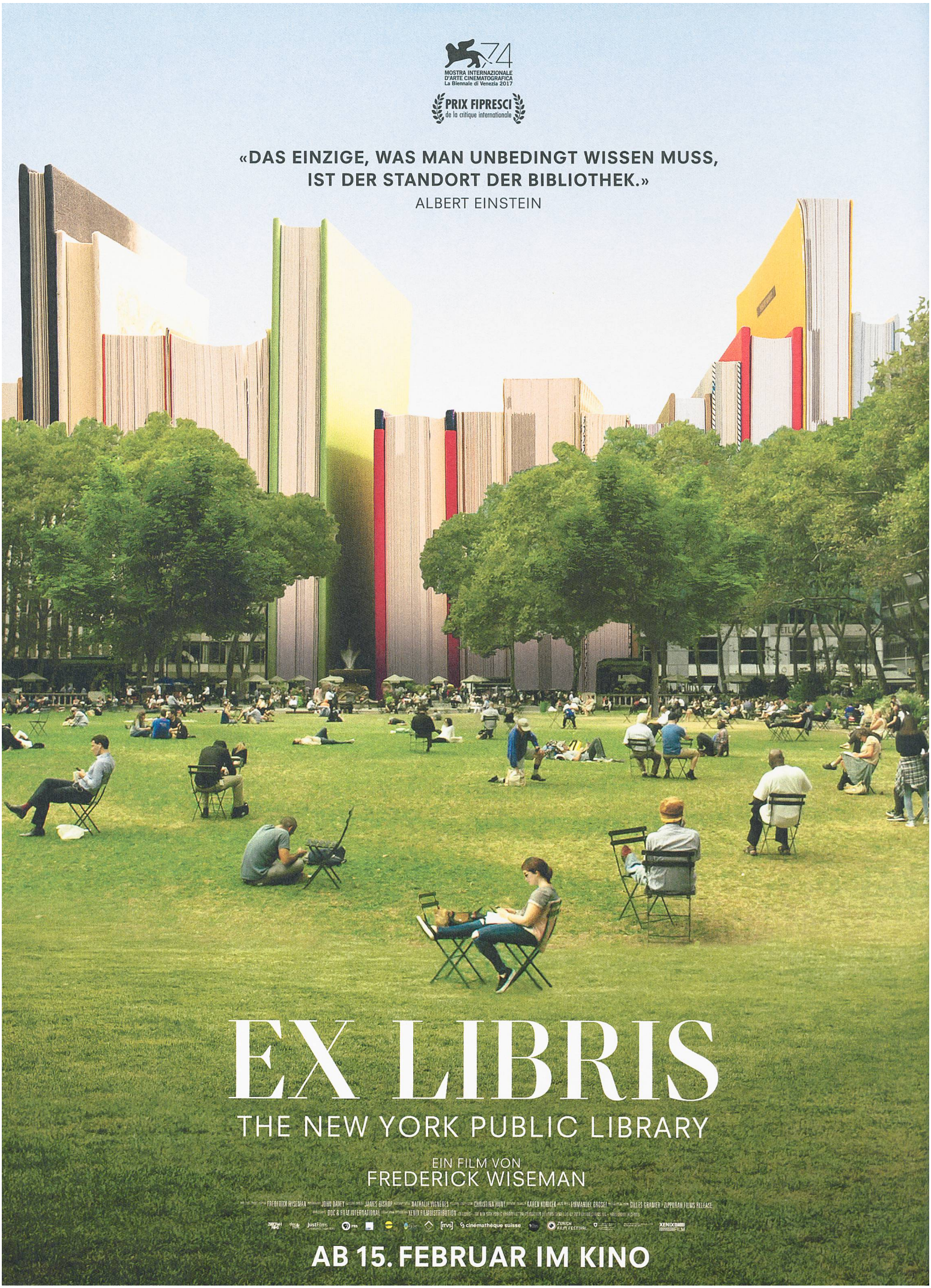
Zeitschrift für Film und Kino

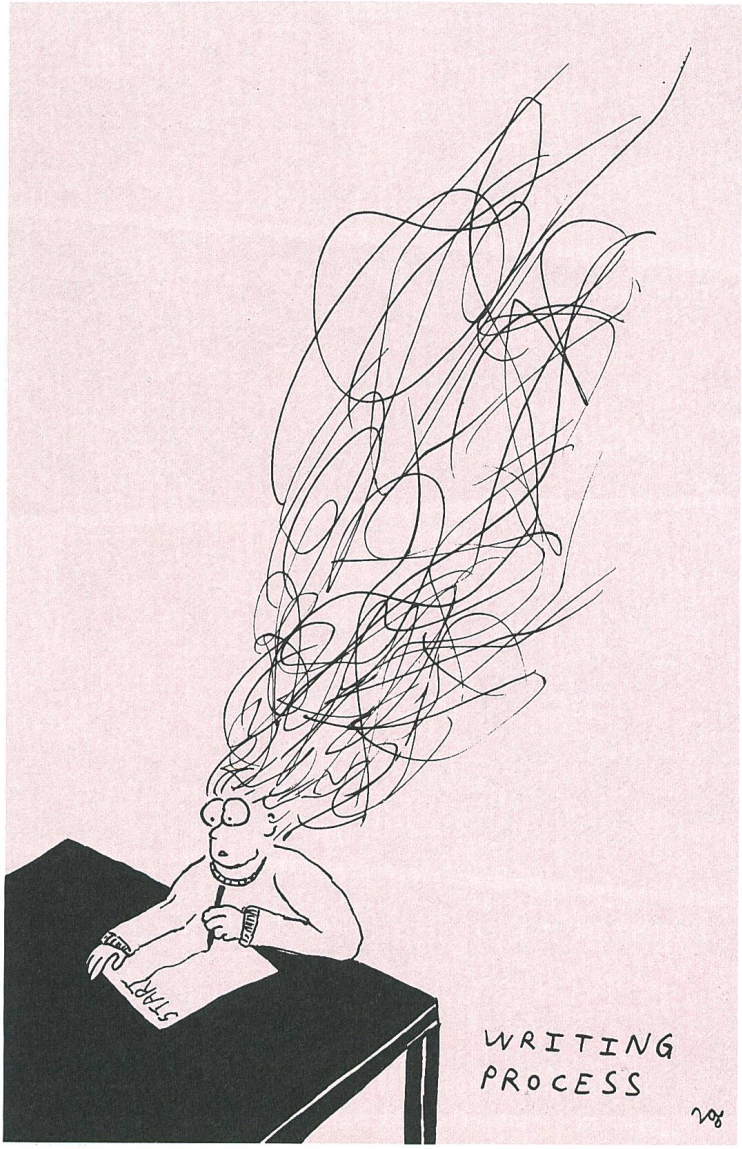
Die Odysee im Meer der Geschichten Eine Tour d'Horizon zum Drehbuch S. 6

Den Blick verrücken Gespräch mit der Filmlöwin S. 57

№1/2018
filmbulletin.ch

Fr. 12.– €9.–
9 770257 785005 01


74
MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA
La Biennale di Venezia 2017
PRIX FIPRESCI
de la critique internationale
«DAS EINZIGE, WAS MAN UNBEDINGT WISSEN MUSS, IST DER STANDORT DER BIBLIOTHEK.»
ALBERT EINSTEIN
EX LIBRIS
THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
EIN FILM VON
FREDERICK WISEMAN
AB 15. FEBRUAR IM KINO


START
WRITING
PROCESS

FILM COOPI ZÜRICH

Jetzt im Kino

KÖHLERNÄCHTE

Ein Film von Robert Müller

Alte Kunst neu entdeckt - eine filmische Reise in die spektakuläre Welt der Köhler im Luzerner Entlebuch

22. Februar 2018

DIE GENTRIFIZIERUNG BIN ICH. Beichte eines Finsterlings

Ein Film von Thomas Haemmerli

22. März 2018

ET AU PIRE, ON SE MARIERA

Ein Film von Léa Pool

mit Mehdi Djaadi, Jean-Simon Leduc, Isabelle Nélisse

Demnächst im Kino

Festival del film Locarno
Piazza Grande

GOTTHARD

One life, one soul

Ein Film von Kevin Merz

Demnächst im Kino

STRANGERS

Ein Film von Lorenz Suter

mit Nicolas Batthyany, Jeanne Devos, Marina Guerrini

Demnächst im Kino

EMMA

Il colore nascosto delle cose

Ein Film von Silvio Soldini

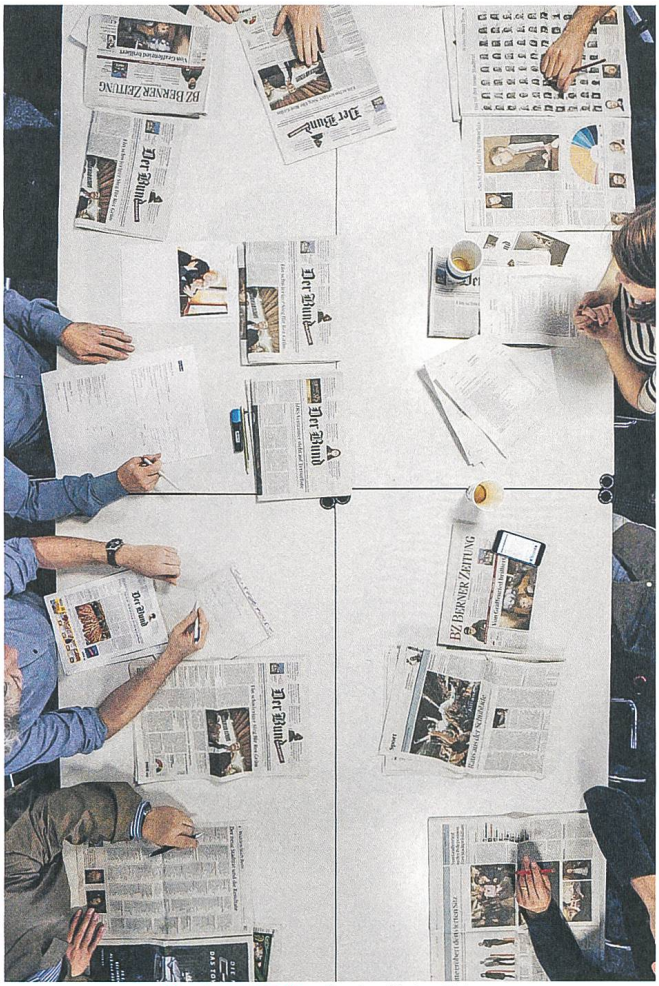
www.filmcoopi.ch

Wie schreiben?

«How would Lubitsch do it?» – so soll ein Schild an der Wand im Büro von Billy Wilder gefragt haben. Die andauernde Erinnerung an das grosse Vorbild und dessen legendäres Talent, seinen Filmgeschichten einen ganz eigenen, überraschenden Dreh zu geben, sollte wohl dem nicht minder brillanten Schüler beim Verfassen von gewitzten Drehbüchern auf die Sprünge helfen. Dass man mit alten Rezepten nicht zwangsläufig gute neue Filme macht, war auch Billy Wilder bewusst. Das ist insgesamt das Dilemma von nahezu allen Handreichungen fürs Drehbuchschreiben: Sie buchstabieren nach, was in der Vergangenheit gut funktioniert hat; ob sie aber auch wissen, was in Zukunft funktionieren wird, bleibt fraglich. An der diesjährigen Ausgabe der Solothurner Filmtage ist das Drehbuch einer der Schwerpunkte. Dass ohne gute Drehbücher auch keine gelungenen Filme entstehen können, darüber sind sich alle einig. Was ein gutes Drehbuch auszeichnet und vor allem, unter welchen Bedingungen ein solches am ehesten entstehen kann, ist indes umso schwieriger zu beantworten. Welche Art der finanziellen und institutionellen Förderung braucht es? Welche Kriterien sollen Fördergremien an die von ihnen zu beurteilenden Drehbücher anlegen? Was sind die vielversprechendsten Konzepte? So und anders fragt man sich, nicht nur hierzulande. Der Drehbuchautor *Uwe Lützen* beschreibt in seiner Kolumne «Fade in/out» regelmässig die alltäglichen Höhenflüge und Tiefschläge der eigenen Zunft – und das in Form eines fortlaufenden Drehbuchs. Im Essay dieser Ausgabe nimmt er uns mit auf eine Odyssee im Meer der Geschichten, mit Stationen in Dänemark und bei den alten Griechen, beim Schreibhandwerk und bei der dichterischen Vision. Dass man auf dieser Reise freilich oft genug auch Blockaden und Kämpfe erlebt, davon zeugen nicht zuletzt die den Essay begleitenden Filmstills, etwa vom schreibblockierten Protagonisten aus Barton Fink oder Le mépris oder von den sich konkurrenzierenden Autorenbrüdern aus Adaptation.

Dass man auch im hohen Alter nochmals erfolgreich vom Regiestuhl zum Schreibtisch wechseln kann, führt *James Ivory* vor: Der ebenfalls in dieser Ausgabe besprochene Call Me by Your Name nach Ivorys Drehbuch war gerade in mehreren Sparten für die Golden Globes nominiert. *John Bleasdale* hat für uns den Altmeister Ivory in Venedig getroffen, in jener Stadt, in der seine Filmkarriere einst begonnen hatte.

Wie man in Zukunft schreiben soll, das müssen sich nicht nur die Drehbuchautor_innen fragen, sondern auch die Nachrichtenredaktionen, wie im Dokumentarfilm Die vierte Macht zu sehen, und mithin auch die Filmkritiker_innen. Wie schreiben angesichts unterschiedlichster Medienformate und einer (hoffentlich) immer diverseren Leserschaft? Die feministische Filmjournalistin *Sophie Charlotte Rieger* praktiziert mit den Kritiken ihres Blogs «Filmlöwin» ein solches bewussteres Schreiben, und sie will damit auch unsere Aufmerksamkeit dafür schärfen, wie Frauen repräsentiert sind im Film, sowohl hinter der Kamera wie auf der Leinwand. Dass es damit nach wie vor nicht zum



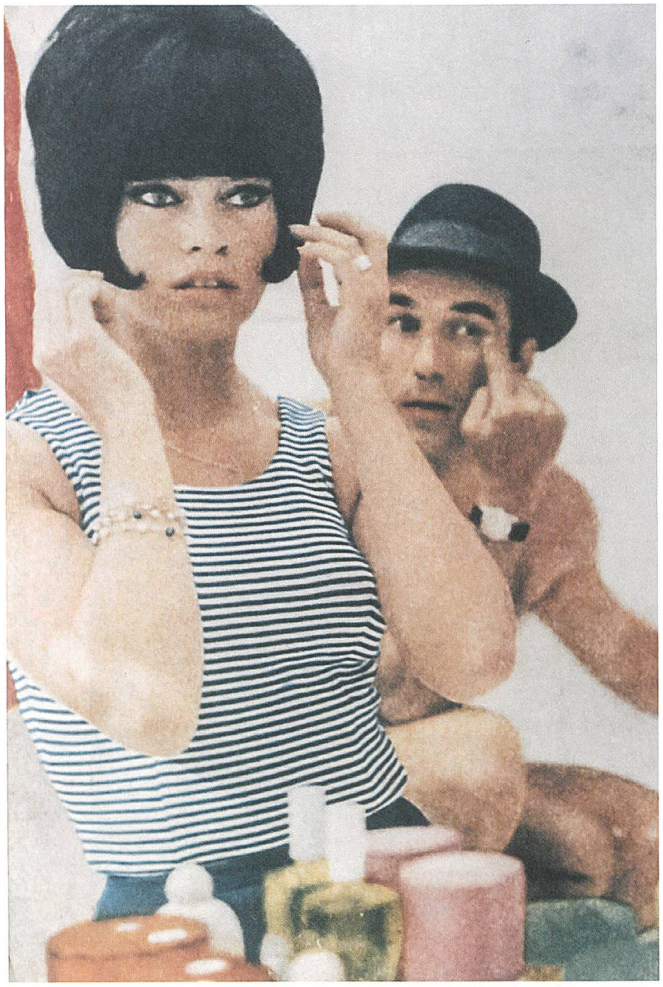
Die vierte Macht Regie: Dieter Fahrer

Besten steht, haben die jüngsten Enthüllungen der Filmindustrie erneut klargemacht. Im ausführlichen Interview spricht sie über die Widerstände gegen den Feminismus, über die gesellschaftliche Verantwortung der Filmkritik und darüber, dass eine feministisch sensible Sprache nicht zwangsläufig eine schwierige Sprache zu sein braucht.

Es ist dies mit auch ein Anlass für uns, ab dieser Nummer bei allgemeinen Bezeichnungen auf eine Schreibweise mit Unterstrich, sogenanntem *gender gap*, umzustellen. Wir tun dies weder aus modischer Anbiederung noch weil wir glauben, dem Engagement für Gleichberechtigung sei allein mit linguistischen Schreibregeln schon Genüge getan, sondern schlicht, um die Vielfalt jener Menschen, die in Filmen zu sehen sind, wie auch jener, die sich Filme anschauen und darüber lesen wollen, präziser abzubilden: Frauen und Männer und alle, die sich weder mit der einen noch der anderen Bezeichnung wohlfühlen, wie wir sie etwa in dem von *Doris Senn* besprochenen 120 battements par minute aufbegehren sehen oder in *Ulrike Ottingers* Freak Orlando, dem sich das «Close-up» widmet.

Ist nicht gerade das Faszinierende am Kino, dass es uns einen Blick verschaffen kann, der nicht der uns vertraute ist und der mit den sonst wirksamen Normen und Stereotypen bricht? Im Kino werden wir anders. Um die Wahrnehmung für dieses andere zu schärfen, schreiben wir unsere Texte. So präzise wie möglich.

Johannes Binotto



Le mépris (1963) Brigitte Bardot und Michel Piccoli

Die Odysee im Meer der Geschichten

S. 6–15 Essay
von Uwe Lützen

Eine Tour d'Horizon zum Drehbuch

Kritiken

S. 24
The Florida Project
von Sean Baker
Till Brockmann

S. 27
The Shape of Water
von Guillermo del Toro
Michael Pekler

S. 28
Machines
von Rahul Jain
Lukas Foerster

S. 31
Die vierte Gewalt
von Dieter Fahrer
Tereza Fischer

S. 33
Lucky
von John Carroll Lynch
Christoph Egger

S. 34
L'amant double
von François Ozon
Philipp Stadelmaier

S. 37
Taste of Cement
von Ziad Kalthoum
Dominic Schmid

S. 39
Gauguin
von Edouard Deluc
Erwin Schaar

S. 41
120 battements par minute
von Robin Campillo
Doris Senn

S. 42
Three Billboard Outside Ebbing, Missouri
von Martin McDonagh
Pamela Jahn

S. 44
Ex Libris
von Frederick Wiseman
Tereza Fischer

S. 46
Call Me by Your Name
von Luca Guadagnino
Philipp Brunner

S. 48
Phantom Thread
von P. T. Anderson
Johannes Binotto

Die Filmregisseurin Ida Lupino

Den Blick verrücken

S. 57–65 Gespräch
mit Sophie Charlotte Rieger

Gespräch mit der Filmlöwin

Rubriken

S. 3 Editorial
Wie schreiben?
Johannes Binotto

S. 17 Der Plot-Pointer
Going rogue
Simon Spiegel

S. 18 Close-up: Freak Orlando
Nicht zu identifizieren
Johannes Binotto

S. 20 In Serie: The Deuce
It's just fucking
Philipp Stadelmaier

S. 22 Fade in/out
Nietzsche, das Gehirn, das Schreibzeug und unsere Gedanken
Uwe Lützen

S. 50 Was bleibt: James Ivory
An American in Venice
John Bleasdale

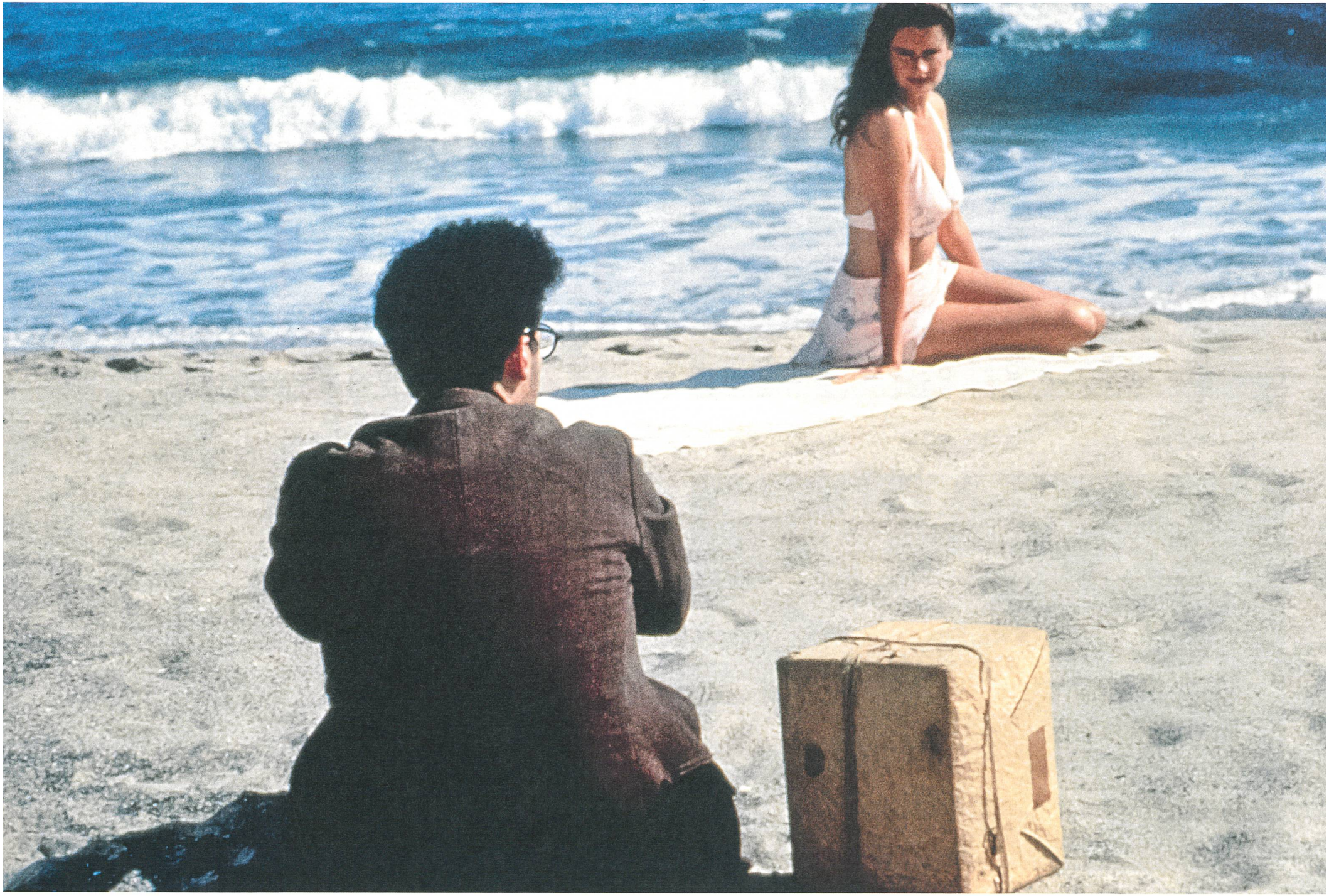
S. 52 Graphic Novel: «Kill or Be Killed»
Die dunkle Strasse runter
Johannes Binotto

S. 54 Flashback: The Cocoanuts
Why a duck?
Sulgi Lie

S. 67 Kurz belichtet
Bücher, Filme, Serien, Soundtracks, Videoessays, Websites

S. 72 Geschichten aus dem Kino
Kino-Café Cinematograph, Linz
Kristina Köhler

Barton Fink (1991) Drehbuch und Regie: Joel und Ethan Coen



Die Odysee im Meer der Geschichten

Uwe Lützen

Uwe Lützen ist in der Stadt der Filmtage aufgewachsen und arbeitet heute als Autor und Dramaturg für Kino, TV und Theater. Für Filmbulletin schreibt er – truly ficticious – die Kolumne «Fade in/out» über die Abenteuer eines Drehbuchautoren.

Eine Tour d'Horizon zum Drehbuch

Das Drehbuchschreiben soll gefördert werden. Mit Geld und Konzepten. Nur: Was ein gutes Drehbuch ist, bleibt eine schwer zu knackende Nuss. Während Ratgeber und Handbücher einfache Rezepte versprechen, braucht es wohl vor allem eines: Mut, sich auf eine ungewisse Reise zu begeben, und Strukturen, die helfen, den eigenen Weg gehen zu können.

Adaptation (2003) Regie: Spike Jonze; Drehbuch: Charlie Kaufman

Jeder Film hat ein Problem mit dem Drehbuch. Das liegt in der Natur der Sache. Die Produktion jedes tollen Films fängt mit der Entwicklung eines tollen Drehbuchs an. Und vor der Drehfassung steht die Stoffentwicklung: Das sind oft langwierige Prozesse, die unter dem Einfluss unterschiedlichster Faktoren stehen. Das erste Problem, das sich beim Wagnis Spielfilmproduktion stellt, ist also das Drehbuch – auch wenn es im weiteren Verlauf lange nicht das einzige bleibt …

An den kommenden Solothurner Filmtagen steht das Drehbuch im Fokus. Es wird an der Werkschau des Schweizer Films ins Zentrum der Diskussion gerückt; und das ist gut so. Das Drehbuch ist ein oft unbekannter Kontinent. Hier deshalb eine kleine Reise durch sein Gelände, in neun Stationen.

1. Geld schiesst keine Tore – oder doch?

Es ist eine viel zitierte Fussballweisheit, dass Geld keine Tore schiesst; sich die Vereine also mit hohen Budgets keine Titel kaufen können. Allerdings fällt auf, dass die finanziell besser ausgestatteten Vereine in den jeweiligen Ligen die Meisterschaften und dann die internationalen Wettbewerbe mit statistisch relevanter Häufigkeit unter sich ausmachen. Und das seit Jahren. Höhere Budgets auf der einen Seite scheinen die Tore der Gegner auf der anderen immerhin etwas grösser werden zu lassen. Verhilft mehr Geld alleine also schon zu besseren Drehbüchern?

Es ist für alle Beteiligten an der Produktion eines Films eine existenziell wichtige Entwicklung, dass Filmförderungen zunehmend besser ausgestattet werden. Das fördert Professionalität, weil durch Sicherheit kontinuierliches Arbeiten ermöglicht wird. Wenn es Arbeitsgemeinschaften gibt, die über mehrere Projekte wachsen, um dann ihre Schlüsse aus der Auswertung ziehen und aus der Wirkung ihres eigenen Werkes lernen zu können, dann steigt die Qualität.

In Island, übrigens, war es eine politische Entscheidung, im ganzen Land Fussballhallen zu bauen, damit unter den harschen klimatischen Bedingungen des hohen Nordens kontinuierlich während des ganzen Jahres Training möglich sei. Und es war ebenso politisch wie auch weitsichtig gedacht, den jeweiligen Trainern eine professionelle, moderne Ausbildung zu finanzieren. Das hat eine nachhaltige Entwicklung ermöglicht: Islands Fussball-Nationalmannschaft ist an der Europameisterschaft 2016 bis ins Viertelfinale vorgedrungen und qualifizierte sich als Tabellenerster für die Weltmeisterschaft 2018 – und das als Kleinstaat mit einer Bevölkerung von knapp 350 000 Personen.

Zugegeben, Erfolgsgeschichten lesen sich immer gut. Im Nachhinein sowieso. Denn da kann man einzelne Faktoren isoliert betrachten, Rezepte bestimmen, und fertig ist das Erfolgsmodell. Aber der Wirkungszusammenhang von ökonomischer Kinofilmförderung und Publikumserfolg oder Festivalteilnahmen scheint evident.

Doch ist das Geld erst mal in den Fördertöpfen, stellt sich die nächste Frage: Wie soll man als Förderinstitution gewährleisten, dass die Mittel mit möglichst wenig Streuverlust dort ankommen, wo sie die entsprechende Wirkung entfalten können? Wie werden die Geschichten gezielt besser?

Förderinstitutionen und -modelle existieren in der föderalen Schweiz viele. Sie orientieren sich hierzulande meist an der selektiven Förderung durch Jurys oder Fachkommissionen – gefördert wird also, was bei der Mehrheit der Fachpersonen als qualitativ zureichend, relevant und professionell durchgeht. Die Westschweizer Förderung Cinéforom geht neuerdings den Weg der automatischen Förderung: Die Investition einer Produktionsfirma wird vonseiten der Förderstelle automatisch um denselben Betrag auf das Doppelte aufgestockt. Doch während das selektive System noch zulässt, dass Autor_innen auch ohne Produktionsfirma Gelder beantragen und die Rechte an ihrem Stoff behalten, geht das bei der automatischen Förderung nicht mehr. Man verkauft hier früh seine Originalidee und damit auch einen Teil der kreativen Kontrolle. Dafür gewinnt man Planungssicherheit in der Stoffentwicklung, so man denn eine Produktionsfirma gefunden hat, die Eigenmittel investieren kann. Man muss sich also früh entscheiden, welchen Weg man mit seinem Projekt gehen will. Und meist reichen die Beträge einer einzelnen Förderstelle allein für die gesamte Stoffentwicklung nicht aus. Man muss also kombinieren. Die Fördermittel bedingen sich oft gegenseitig subsidiär.

Dabei ist allen Förderstellen gemeinsam: Sie erklären das Spielfilm-Drehbuch zu ihrem Fokus, irgendwie: Es soll neu, radikal und authentisch sein. Doch was ist damit gemeint?

2. Dänemark

Zwar sind seit Borgen dänische TV-Serien in aller Munde, aber bereits mit Dogma 95 und den Filmen etwa von *Thomas Vinterberg, Lars von Trier, Lone Scherfig* und *Susanne Bier* schaffte Dänemark ein Filmwunder. Vorausgegangen war diesem eine Baisse dänischer Filme an den heimischen Kinokassen. Laut *Peter Aalbæk Jensen,* Produzent und Mitbegründer der Produktionsfirma Zentropa, entstanden damals um die zehn Filme jährlich – und einer davon war gut. Er wollte nun zwei gute Filme im Jahr produzieren und halbierte dafür die Budgets, um doppelt so viele Filme herstellen zu können. Gleichzeitig erhöhte er die Honorare für Autor_innen massiv – und hat so das Drehbuchschreiben für andere erzählerische Gattungen attraktiver gemacht. Seine These: Das Publikum kümmert es nicht, wie wacklig oder grobkörnig der Film aussieht, wenn es durch die Geschichte gepackt wird. Dann hat er dafür gearbeitet, dass die (guten) Filme an grossen Festivals – bevorzugt Cannes – in die Wettbewerbe kommen, um Preise zu holen. Denn was international Anerkennung findet, wird auch auf dem Heimmarkt die Kinokasse klingeln lassen. Die Rechnung ging auf.

Klar, das waren andere Zeiten – vor Onlinestreamingdiensten und Kinopublikumsschwund. Aber das Beispiel zeigt trotzdem, wie eine Strategie Produktionsstrukturen schaffen kann, die Filme ermöglicht, die national wie international Anerkennung finden. Und das losgelöst von der Grösse des Landes

und einer Sprache, die in beinahe jedem anderen Land untertitelt, wenn nicht synchronisiert werden muss.

Filme entstehen also nicht einfach so. Sie werden unter veränderbaren Bedingungen gemacht – für einen dynamischen Markt.

3. Aristoteles hatte recht. Im Prinzip.

Jede Geschichte hat, narrativ gesehen, drei Dinge: einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss. Das gilt für jedes Epos genauso wie für Romane, wie für Bühnenstücke, jeden erzählten Witz und schliesslich auch für Filme. Das ist so trivial, dass es kaum erwähnenswert scheint. Aber es ergibt sich dadurch eben auch eine erzählerische Struktur, die kleineren Einheiten der Akte und Szenen, die typische narrative Funktionen im Ablauf einer jeden Geschichte übernehmen.

Aus dieser dramaturgischen Grunderkenntnis, in *Aristoteles'* «Poetik» vor über 2000 Jahren erstmals so festgeschrieben, nährt sich heute ein ganzer Zweig von Drehbuchtheorie. Die Literaturliste ist endlos. Es sind meist Bücher angelsächsischer Prägung, die das Drehbuchschreiben nach Regelwerk lehren wollen. Und im Fahrwasser der Bücher und Analysen folgen lukrativ Weiterbildungsworkshops, Blogs und Podcasts, die ihrerseits strukturelle Rezepte propagieren. Diese Handreichungen haben mehrheitlich den kommerziellen Hintergrund einer Filmindustrie respektive beziehen sich stark auf das Hollywoodkino. Dabei sind sie nach der Tat – also nach dem fertigen Film entstanden. Anhand mehr oder weniger brillanter Filmanalysen deklinieren sie Regeln, die dann das Schreiben eines tollen Drehbuchs («that sells») ermöglichen soll.

Es ist ein grosses Missverständnis, Aristoteles' quasi deskriptive Beschreibung der Struktur zum kreativen, also präskriptiven Dogma zu machen. Und so erliegen auch viele dieser Handbücher dem Irrtum, dass sie die nachträgliche Beschreibung einer Filmstruktur zu einer Vorschrift erklären wollen. Wohlgemerkt, das Lesen solcher Handbücher sei allen, die sich mit dem Schreiben von Drehbüchern befassen, ans Herz gelegt, liefern sie durchaus einleuchtende Erkenntnisse. Aber sie sind eben im besten Fall nur schlaue Analysen und suggerieren im schlechtesten Fall Rezepte zum angeblich erfolgreichen Schreiben.

Dabei gehen sie am Kern von Aristoteles' «Poetik» vorbei: Alle Dichtung sei Mimesis, also Nachahmung, heisst es bei ihm. Und zwar die Nachahmung der Natur des Menschen. Verkürzt gesagt: Eine Geschichte dreht sich um Figuren und ihr Handeln. Und dieses Handeln löst eine Dynamik aus, die dann die Konstellation menschlicher Beziehungen verändert. Beim Publikum soll diese Darstellung, laut Aristoteles, Jammern und Schaudern auslösen. Er schreibt diesem Vorgang gar eine reinigende Wirkung für die Bürgerinnen und Bürger der Polis zu – Geschichtenerzählen wird so zur manifestierenden Funktion demokratischer Gesellschaften. Das hört sich auch heute immer noch sehr modern an. Aristoteles beschreibt die «Mimesis» für Epos und Tragödie (seine Überlieferung über die Komödie, die menschliche Fähigkeit zum Lachen und das Lächerliche ist leider verloren). Als Beispiele für deren Wirkung führt er die Dramen der Zeit an: etwa «Ödipus Rex» von *Sophokles.* Es sind klassische, universelle Erzählmuster, die sich in den Geschichten der unterschiedlichsten Kulturen finden, attraktiv für Erwachsene wie für Kinder. Und im Kino schlagen sich diese Muster auch heute noch nieder: in Blockbustern genauso wie in Arthousefilmen.

Es kann wohl kein Zufall sein, dass auch Sigmund Freud für seine Psychoanalyse respektive seine «Enträtselung» der menschlichen Seele griechische Sagen zu Hilfe zog. Denn dort, wo dargestellt wird, wie die Welt der Menschen und jene der Götter ineinandergreifen, stecken universelle Wahrheiten des menschlichen Wesens. Es ist, als würde durch Geschichten die Mechanik des menschlichen Geistes freigelegt und erkennbar oder bewältigbar gemacht. Und wer es schafft, eine solche Geschichte zu erzählen, schreibt gute Drehbücher.

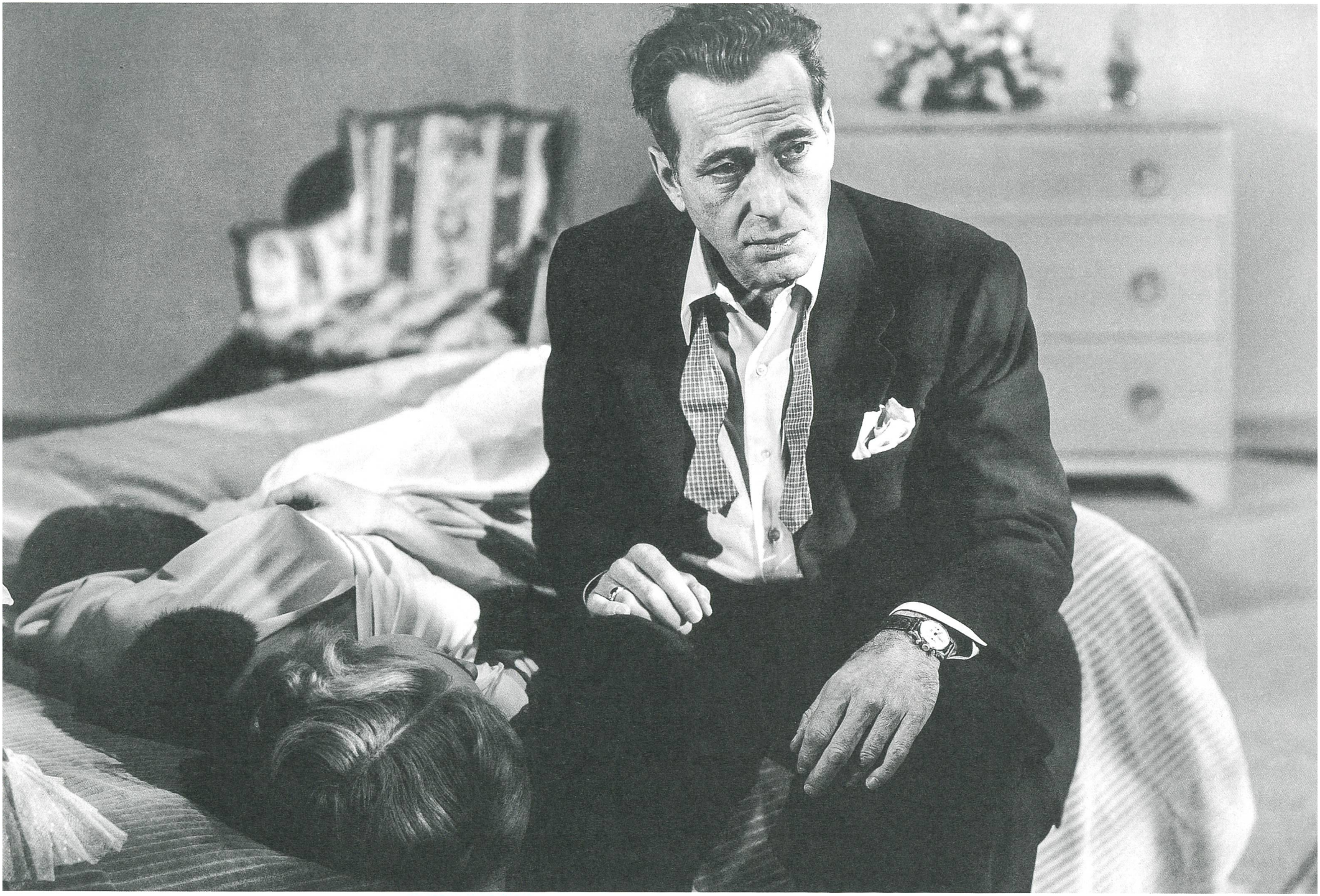
Aristoteles' «Poetik» will, wie alle (guten) Drehbuchtheorien, helfen, diese Nuss zu knacken. Aber erliegt man der Versuchung, diese Analysen als Checkliste fürs richtige Erzählen zu halten, stirbt die Originalität. Die Muster und Gesetzmässigkeiten menschlichen Erzählens sind eher als kreativer Handlauf zu verstehen. Sie bieten Autor_innen Orientierung, während sie durch das komplizierte Netz menschlicher Beziehungen in ihrer eigenen Geschichte navigieren.

Es geht also darum, innerhalb der Mechanik menschlichen Erzählens eine individuelle Stimme zu entwickeln. *Roger Ebert,* Drehbuchautor und Filmkritiker, beschreibt das lapidar: «It's not what a movie is about, it's how it is about it.» Wie genau? Das ist Handwerk. Und dann Kunst.

4. Es beginnt mit ...

... einem Drehbuch, produktionell gesehen. Aber davor steht die Phase der Stoffentwicklung. Mit zwei bis vier Jahren muss man dabei schon rechnen – manchmal ist es weniger, oft auch mehr. Und ganz am Anfang steht – bei Originalstoffen – die Idee. Die kann sich in einer Beobachtung, einer Bemerkung, einem Zeitungsartikel oder anders manifestieren. Ganz egal wie. Und ganz egal wo. Man darf sich das so romantisch vorstellen, wie es sich anhört: Am Anfang steht das Gefühl, etwas Interessantem, etwas Einzigartigem auf der Spur zu sein. Diesem Gefühl folgend schreibt man seine erste Skizze, seinen ersten Pitch. Doch diese Ideen sind scheue Wesen und schwer zu fassen. Und viele – Ende der Romantik – überleben ihre eigene Ausformulierung nicht.

Die widerstandsfähigsten Ideen hingegen wachsen. Man formuliert sie aus ... zu einem Exposé, einer meist drei- bis fünfseitigen Prosafassung der Filmidee. Oder dann zu einem Treatment mit etwa 15 bis 25 Seiten. Dabei verbringt man beim Schreiben viel Zeit alleine mit den Figuren und ihrem Universum, die sich langsam zu einer Geschichte auswachsen. Begleitet wird man in dieser Zeit fallweise von Produktion, Koautor_innen, Regie oder oft Dramaturg_innen, auch Neudeutsch «Script Doctor» genannt.



In a Lonely Place (1950) Regie: Nicholas Ray; Drehbuch: Andrew Solt und Edmund H. North

Trumbo (2015) Regie: Jay Roach; Drehbuch: John McNamara

Diesen Prozess im Einzelnen zu beschreiben, ist kaum möglich, denn jede Geschichte, jedes Drehbuch ist ein Prototyp, erstmalig und einzigartig hergestellt. Und das gilt auch für die Stoffentwicklung: Jede verläuft anders. Was allen allerdings gleich ist oder sein sollte: Man verfolgt in allen Dimensionen der Geschichte, ihrer Struktur, ihrem Thema, ihren Figuren und ihrem Universum, das Gefühl, das einen zu Beginn dazu bewogen hatte, die Idee aufzuschreiben. Zwar gibt es keine Abkürzungen, und Irrwege sind an der Tagesordnung, doch hat sich der Kompass einmal ausgerichtet, folgt man der Nadel. Und mit allem Schreiben kommt man dem Kern seiner Geschichte idealerweise immer näher. Idealerweise wohlgemerkt. Irrwege erweitern die Ortskenntnis, sagt man. Manchmal geht man im Kreis. Und manchmal endet man auch in Sackgassen, und man muss ein Projekt schweren Herzens (anders habe ich das noch nicht erlebt) abbrechen. Aber das erkennt man erst durch das Schreiben und (manchmal mühselige) Neuschreiben. «The only kind of writing is rewriting», heisst das bei *Ernest Hemingway*.

Handwerk, Fleiss und Erfahrung helfen, um auf dem richtigen Weg zu bleiben. Feedback auch. Und oft finden sich in Stoffentwicklungsprogrammen Kolleg_innen, die inspirierende Schicksalsgemeinschaften bilden und die einem im gemeinsamen Austausch unerwartete Einblicke in die eigene erdachte Welt öffnen. Und manchmal hilft sogar Aristoteles' «Poetik» oder ein anderes Buch aus dem grossen Fundus der Dramaturgie. Die können Orientierung bieten, um Irrwege bei der Stoffentwicklung zu erkennen oder gar zu vermeiden.

5. Prozesse synchronisieren

Das Drehbuch in seiner letzten Fassung, der Drehfassung, ist letztlich das Kondensat eines langen Erkenntnisprozesses.

Das Drehbuch selbst liest sich dann eher formal. Es legt zunächst einmal die Handlungen und Dialoge fest, also alles Sicht- und Hörbare des Films. Gegliedert ist ein Drehbuch in Szenen, angekündigt durch eine Szenenüberschrift. Das Format bedingt, dass jede Seite sechzig Zeilen hat, die jeweils einer Filmsekunde entsprechen. Eine Drehbuchseite kommt also in etwa einer Filmminute gleich. Das fixe Format ist relevant, denn so lassen sich schon früh Aufwand und Budget eines Films einschätzen. Das hilft, unliebsame Überraschungen zu vermeiden, wie sie sich *David O. Selznick* in Gone with the Wind (1939) mit den zwei Worten «Atlanta burns» einhandelte, die beim Dreh in einer langen und teuren Kutschenfahrt resultierten und seither als die zwei teuersten Worte der Filmgeschichte zählen.

Aber so technisch das Format auch wirkt, man schreibt immer mit der Absicht, den kreativen Funken bei der (eingegrenzten) Leserschaft zu zünden: Bei Produktion, der Regie, in Förderkommissionen und hoffentlich irgendwann bei Cast und Crew mit allen Gewerken auf dem Set und in der Postproduktion. Bei allen will man mit dem Drehbuch das Gefühl von etwas Interessantem, etwas Einzigartigem evozieren. Ganz so, wie man es als Autor_in ganz am Anfang mal hatte. Durch das Drehbuch will man die kreativen Prozesse aller Beteiligten synchronisieren, der gemeinsamen künstlerischen Vision einen Startpunkt setzen. Das Drehbuch ist also nicht nur die aufgeschriebene Geschichte oder die Blaupause für alle produktionellen und gestalterischen Belange für die Herstellung des Films. Das Drehbuch ist in seiner poetischen Verkürzung vielmehr ein Gedicht, das durch Sprache Bilder erzeugt, die ihrerseits auf eine filmische Realisierung drängen.

Man sagt, ein Kinofilm werde drei Mal gemacht: Erst geschrieben, dann gedreht, schliesslich geschnitten. Die Stoffentwicklung ist also nur der Anfang. Und eine Filmpremiere ist immer auch die Feier eines kleinen Wunders, wenn man bedenkt, was für ein Hürdenlauf das Filmemachen eigentlich ist.

6. Zauberformel: Writers Room

Geht es um Neuentwicklungen für TV-Serien und -Mehrteiler, kommt man um den «Writers Room» kaum mehr herum: Mehrere Drehbuchautor_innen entwickeln zu fixen Zeiten einen Stoff gemeinsam weiter. Eine Art Kollektiv mit «Head Writer» – meist die Person, die die Idee ursprünglich hatte und den Stoff in seinen Grundsätzen konzipiert hat. Die Spielformen der Kollaboration sind unterschiedlich, aber im Grundsatz verspricht man sich vom Mehr an kreativem Potenzial grössere Qualität und Quantität bei der Entwicklung. Auch Drehbücher für Kinofilme schreibt man selten allein, und schon gar nicht für sich. Aber interessanterweise redet hier niemand von einem Writers Room. Freilich, in TV-Serien und -Mehrteilern ist die Erzählzeit um ein Vielfaches länger als bei einem Spielfilm, und die Figuren müssen daher bis in die Nebenfiguren komplexer angelegt sein. Aber könnte man das kreative Potenzial nicht nutzen und so zum Beispiel die Stoffentwicklung beim Kinofilm verkürzen oder das Risiko von Irrwegen vermindern?

Ob und wie sich die schweizerischen Produktionsstrukturen beim Kinofilm zwischen Drehbuch, Regie und Produktion unter dem verstärkten Förderfokus das Drehbuch ausdifferenzieren, ist eine interessante Frage: Wird dem Schweizer Film nun ermöglicht, mehr vom Gleichen zu produzieren? Oder alimentieren die neuen Mittel auch ein anderes Bewusstsein von Fiktion und Stoffentwicklung, oder bilden sich in der Folge auch andere Formen der Zusammenarbeit aus?

7. Sonderfall Schweiz?

Kennen Sie eigentlich den Drehbuchautoren oder die Drehbuchautorin ihres Lieblingsfilms? Oder haben Sie gar schon einmal ein Drehbuch gelesen? Zum Beispiel eines, das für den Schweizer Filmpreis in der Kategorie Drehbuch nominiert war? Keine Sorge, diese Erfahrungslücke ist weit verbreitet (übrigens auch bei den Mitgliedern der Filmakademie, die beurteilen das Drehbuch nämlich auf Basis des fertigen Films).

Jedenfalls gibt es in der Schweiz nur wenige Autor_innen, die sich ausschliesslich auf das Schreiben von Drehbüchern verlegt haben und das als Beruf

betreiben (können). Der Verband Filmregie Drehbuch Schweiz (FDS/ARF) zählt rund dreihundert Mitglieder. Wohl nur knapp zehn Prozent davon sind ausschliesslich Drehbuchautor_innen. Das ist nicht überraschend: Im Schweizer Film dominiert statt der Arbeitsteilung zwischen Drehbuch und Regie die Haltung des Autorenfilms: Regisseur_innen schreiben für ihre Filme ihre eigenen Drehbücher oder schreiben wesentlich an ihnen mit. Das mag in der Romandie unter dem Einfluss des französischen Kinos noch ein wenig ausgeprägter sein, ist aber auch in der Deutschschweiz die Regel. Damit sei bloss kein Schisma zwischen Drehbuch und Regie heraufbeschworen, im Gegenteil: Die Zusammenarbeit bedingt sich, wird gegenseitig gesucht und ist befruchtend.

Das fängt seit einiger Zeit glücklicherweise schon an den Filmschulen an, die den Studiengang Drehbuch nun auch in der Schweiz anbieten und so – quasi im geschützten Rahmen – die Zusammenarbeit und das kreative Miteinander von Drehbuch und Regie erproben können. Das Berufsbild schärft sich.

Neben den positiven Entwicklungen gibt es aber immer noch widersprüchliche Signale: Zwar attestiert auch die Sektion Film des Bundesamts für Kultur dem Schweizer Film ein Problem mit dem Drehbuch. Aber wie ist es da zu verstehen, dass dessen Treatmentförderung (eine selektive Startförderung direkt zuhanden der Autor_innen) nach viereinhalb Jahren mit der Begründung ersatzlos absetzt wird, der Bearbeitungsaufwand sei im Vergleich zur Fördersumme zu hoch gewesen und das entsprechende Budget hätte gekürzt werden müssen? Politischer Wille sieht anders aus. «Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit», hat auch *Karl Valentin* schon gewusst.

So verharrt das Bewusstsein um das Drehbuch immer wieder in einem eigenartigen Limbus, trotz guter Absichten: In Filmmarketing und Medien kommt die Drehbuchsparte kaum vor. So finden sich beispielsweise selbst auf der Website und im Pressedossier der diesjährigen Solothurner Filmtage in der Beschreibung der neun Filme im Begleitprogramm zum «Fokus. Hauptsache Drehbuch» ganze acht Autorenfilme. Nur bei einem wurde das Drehbuch von einer alleinigen Autorin beigesteuert. Die anderen beschränken sich auf Koautorschaften. Namentlich genannt werden jedoch auch diese nicht. Doch wo sonst, wenn nicht innerhalb eines derartigen Spezialprogramms, sollte man die Verantwortlichen für das Drehbuch nennen?

Der filmpolitische Diskurs hat das Drehbuch für sich entdeckt. Der Schweizer Spielfilm soll damit erfolgreicher werden. Aber wie misst sich dieser Erfolg? An der Teilnahme in den prestigeträchtigen Sektionen der grossen Filmfestivals? Am heimischen Boxoffice? Das bedingt unter Umständen komplett unterschiedliche Strategien und Geschichten respektive Filme.

8. Mut zur Fiktion

Das Besondere am Schweizer Film ist seine Eigen- und vor allem Aussenwahrnehmung eher als Dokumentarfilm denn als Spielfilm. Sieben zu zwei steht es bezeichnenderweise zugunsten des Dokumentarfilms bei den Nominationen um den diesjährigen Prix de Solheure. Doch in einem Umfeld, das Themen, Relevanz und Authentizität befördert und einer Gattung, die sich der genauen Beobachtung unserer Lebenswirklichkeit verschrieben hat, hat es das manipulativ-lustvolle «Lügen» durch Fiktion manchmal schwer. Und wenn Fiktion das unablässige Drehen um die Möglichkeiten ist, wie eine Geschichte sich entwickeln könnte, um die noch krassere Wendung und deren Wirkung auf die menschliche Natur zu erforschen, dann sind Thema und Relevanz allein eben noch keine Geschichte. Die fiktive Erzählung lebt vom Echo, das eine Geschichte als Film, als Stück, als Buch in der menschlichen Seele hat. Das gute Drama (Tragödie wie Komödie) zieht verborgene Träume, Ängste, Wünsche, Überraschungen und Enttäuschungen ins Bewusstsein des Publikums, die dann im Kino Wirklichkeit werden.

Am Anfang, während der Exposition, versinken wir in der erzählten Welt, wir erfahren, um welche Themen es geht. In der Mitte, dem Mythos, werden die Dimensionen menschlichen Handelns ausgelotet, wir hoffen und fürchten, unsicher, ob die Taten der Figuren die erzählte Welt zum Guten oder zum Schlechten wenden wird. Am Ende die Katharsis und das langsame Aufwachen, während wir realisieren, wie sehr die Figuren und deren Entscheidungen mit unserer Lebenswirklichkeit zu tun haben. Auch das ist eine Lesart von Aristoteles' «Poetik».

9. Nobody knows everything

Es gibt zweifellos fantastische Autorenfilme, die so entstanden sind, weil die Geschichte und der Film aus einer Hand, aus einem Guss entstanden sind. Aber man wird besser, wenn man etwas ausschliesslich tut, sich spezialisieren kann. Sei dies Fussballvereine trainieren oder Filme schreiben. Und dafür braucht es Handwerkszeug, Zeit und eine ökonomische Grundlage.

Keiner weiss alles – so schreibt der Drehbuchautor *William Goldman* in seinem Erfahrungsbericht «Adventures in the Screen Trade». Er erzählt von prägenden und typischen Begebenheiten beim Filmemachen: von seinen Erfolgen und von seinem Scheitern. Denn wenn jedes Drehbuch und jeder daraus folgende Film ein Prototyp ist, muss man letztlich immer mit vielen Unbekannten, Unwägbarkeiten und Rückschlägen rechnen – wie Odysseus auf seiner Irrfahrt. Doch letztlich ist auch er am Ziel angekommen. ×

Gemeinsames Drehbuchlesen am Set von Hail, Caesar! (2016) mit Joel und Ethan Coen, Josh Brolin und George Clooney

Anzeige

Diagonale'18
Festival des
österreichischen
Films

Graz, 13.—18.
März 2018

diagonale.at

#Diagonale18
#FestivalOfAustrianFilm

Anzeige

Festival für Kinder- und Jugendfilme

20.–24.3.18

zoomz.ch

Stattkino Luzern

SA 24.3. Familientag

Familientag
im Bourbaki Panorama
Luzern

Samstag, 24.3.18
10—17 Uhr

Kinderfilme&Filmparcours
von Trickfilm
bis Virtual Reality

Informationen unter
www.zoomz.ch

Der Plot-Pointer

Die Gefahr lauert nicht mehr da draussen, sondern in der eigenen Administrativabteilung. Abtrünnige Actionfiguren von heute verkörpern unser wachsendes Unbehagen mit dem gut organisierten System.

Going rogue

Filme brauchen Konflikte. Eine Welt ohne Hindernisse und Reibungsflächen, in der alle immer nett miteinander sind, gibt erzählerisch nichts her. Dies ist auch der Grund, weshalb das Kino so gerne kernige Querschläger – immer öfter, aber nach wie vor zu selten auch Querschlägerinnen – als Hauptfiguren hat. Wenn der Held von Anfang an aneckt und immer wieder auf Widerstand stösst, geht der Erzählstoff so schnell nicht aus. Nur deshalb schieben die unzähligen Polizistinnen, Detektive, Geheimagentinnen und investigativen Journalisten der Filmgeschichte so selten Dienst nach Vorschrift und stehen meist in spannungsgeladener Beziehung zu ihren Vorgesetzten. Dass der Tatort-Kommissar Reto Flückiger ständig grundlos Leute anschnauzt, dürfte die gleiche Ursache haben.

In den vergangenen zwei Jahrzehnten hat sich der Tonfall allerdings spürbar verschärft, blosse Widerborstigkeit genügt nicht mehr. Filmheld_innen, die heute etwas auf sich halten, setzen sich grundsätzlich über alle Regeln hinweg, ermitteln auf eigene Faust, widersetzen sich ausdrücklich den offiziellen Ordern. «Going rogue», abtrünnig werden, wie es auf Englisch heisst, gehört in Hollywood mittlerweile zum Standardvorgehen.

Bestes Beispiel hierfür ist die James-Bond-Reihe. Der berühmteste Agent im Dienste Ihrer Majestät war schon immer ein respektloser Flegel. So gern er sich aber auch mit seinen Vorgesetzten kabbelte, wenn es hart auf hart ging, erkannte er die Autorität von M immer an. Wie anders die Filme der Daniel-Craig-Ära: Seit Casino Royale, Craigs Bond-Einstand, ist kein Film erschienen, in dem 007 nicht über weite Strecken hinweg auf eigene Faust unterwegs wäre, nicht selten mit den Kollegen von MI6 im Nacken.

Ähnlich die Mission: Impossible-Reihe, die mittlerweile ohnehin die besseren Bond-Filme liefert. Superagent Ethan Hunt scheint nur dann richtig auf Touren zu kommen, wenn er auf der Abschussliste der US-Geheimdienste steht. Die Marvel- und DC-Superheld_innen schlagen sich in jüngster Zeit ebenfalls nicht nur mit bösen Supermächten herum, sondern zusätzlich mit Administration und Behörden, die ihr Treiben kontrollieren wollen. Auch Captain Kirk des Star Trek-Reboots widersetzt sich fortlaufend den Befehlen des Starfleet Commands.

Hier wird ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber Institutionen jeglicher Art sichtbar. Das MI6 der klassischen Bond-Filme war ein grundsolides Unternehmen. Ein wenig altmodisch, aber absolut verlässlich. Doch diese gemütlichen Zeiten sind vorbei. Heute gibt es in jedem Geheimdienst mindestens einen hochrangigen Maulwurf. Parallel dazu müssen die toughen Männer und Frauen der Tat fantasielose Bürogummis abwehren, die den ganzen ineffizienten Laden dichtmachen wollen. Die wahre Bedrohung geht längst nicht mehr von mit Atombomben bewaffneten Grössenwahnsinnigen aus, sondern von farblosen Politikerinnen und Managern ohne Prinzipien, Haltung und Sinn für Loyalität.

Mission: Impossible – Rogue Nation (2015) Tom Cruise und Jeremy Renner

Wer mag, kann das als Indiz für eine umfassende gesellschaftliche Entwicklung sehen. Der Filmwissenschaftler *Geoff King* hat bereits zur Jahrtausendwende die These vertreten, dass sich Hollywoodblockbuster durch Kritik am System und dessen gleichzeitige Bestätigung auszeichnen. Der umfassende Sicherheit garantierende Staat ist in dieser Logik ebenso nötig wie der individualistische Cowboy. Strategisch ist das durchaus geschickt, ermöglicht es doch, ein breites politisches Spektrum und damit auch ein möglichst grosses Publikumssegment abzudecken. Mittlerweile scheint sich dieser Trend weiter verstärkt zu haben. In Zeiten, in denen unter Berufung auf Effizienzsteigerungsmassnahmen ständig umstrukturiert wird und fortlaufend Stellen verschwinden, geht die grösste Gefahr von den eigenen Vorgesetzten aus, die sich nur noch für Kennzahlen, nicht aber für gute Arbeit interessieren. Das System kann nur gerettet werden, wenn man es komplett zertrümmert.

Weniger hoch gegriffen zeigt sich hier einmal mehr der allgemeine Trend zum Story-Twist. Dass am Ende die Kommissarin den Mörder fasst und Iron-Man den Superbösewicht besiegt, wissen wir ja ohnehin. Also muss die Geschichte komplexer werden. Mit raffinierten Intrigen, doppeltem und dreifachem Spiel und grossen Enthüllungen; bis sich schliesslich nicht der irre lachende Mad Scientist, sondern die grauen Mäuse aus der Verwaltung als die wahren Schuldigen entpuppen.

So beliebt dieses Vorgehen ist, es überzeugt nur selten. Dass die verwickelten Plots oft weit weniger raffiniert sind, als die Filme suggerieren, ist dabei nur das eine. Für das Kinoerlebnis ist von grösserer Bedeutung, dass farblose Büroangestellte nur selten gute Schurk_innen abgeben. Wir schauen uns Thriller und Actionfilme an, weil wir uns an exaltierten Irren erfreuen wollen, kleinkrämerische Funktionär_innen erleben wir im Alltag schon mehr als genug.

Simon Spiegel

Dem autoritären Blick, den das Kino sonst gerne einnimmt, setzte Ulrike Ottinger in Freak Orlando ein anderes, schrägeres Sehen entgegen. Eines, das nicht auf Beherrschung aus ist, sondern Lust hat am Uneindeutigen.

Nicht zu identifizieren

Magdalena Montezuma, die als Erika Kluge auf die Welt kam, spielt die Göttin Orlanda Zyklopa, die mit ihren sieben Zwergenschustern in der Schnellsohlerei des Kaufhauses von Freak City den Amboss schlägt, um die Schuhe der Passanten mythologisch neu zu besohlen. Doch die Kundschaft beschwert sich, der Kaufhausdirektor entlässt die Göttin, und als diese mit ihren Helfern flieht, wirft ihnen der wütende Mob die Einkaufstüten nach. An der Glastür, die Orlanda gerade noch hinter sich zuziehen und sich mit ihrem Hammer dagegenstemmen kann, zerplatzen mit Farbe gefüllte Beutel.

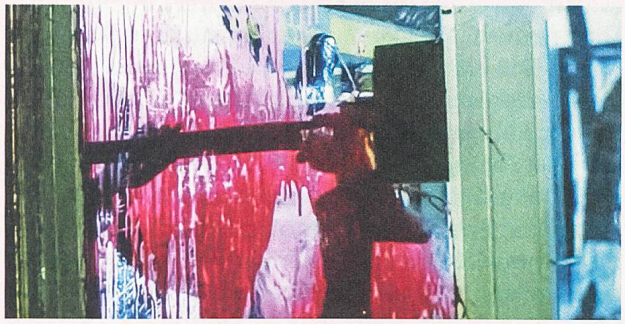
Das Antlitz der Göttin verschwindet hinter einem Film aus greller Farbe, die das Glas hinunterrinnt. Eine Grossaufnahme zeigt uns die blutroten Schlieren, und es fragt sich, ob von innen oder aussen. Sehen wir die Farbe auf der Scheibe darauf oder durch die Scheibe hindurch? Dass die Kamera tatsächlich die Position gewechselt hat und nun von innen, aus der Perspektive der vertriebenen Orlanda durch das verschmierte Glas blickt, wird erst klar, als hinter dem Farbschleier schemenhaft die Gestalt der Kaufhausansagerin Helena Müller auftaucht, die der Göttin nachgerannt war. Erst undeutlich und dann immer näher und mit erhobener Hand kommt die fremde Frauengestalt, als wollte sie die Farbe wie einen Vorhang zur Seite schieben. Ist das nicht eine Erscheinung, die wir von woanders kennen?

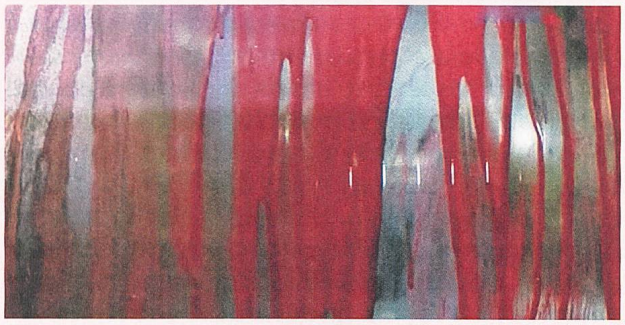
Blitzhaft stellt sich die Assoziation zu jenem vielleicht berühmtesten Moment der Filmgeschichte ein, in Alfred Hitchcocks Psycho, als hinter dem Duschvorhang der Schatten der mordenden Mutter auftaucht, die den Vorhang aufreissen wird, um ihr Opfer grausam zu erstechen. Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Filmmomenten ist frappant und macht dadurch aber nur noch klarer, wie anders Ulrike Ottingers Film im Vergleich zu dem Hitchcocks funktionieren will. Wo dort die Geigen kreischen, wird es hier ganz still. Die lauten Rufe der empörten Meute sind plötzlich verstummt. Und wo bei Hitchcock der rasende Filmschnitt nachempfindet, wovon die Szene handelt, nämlich die wütende Zerstückelung eines Körpers, lässt Ottingers Kamera sich Zeit.

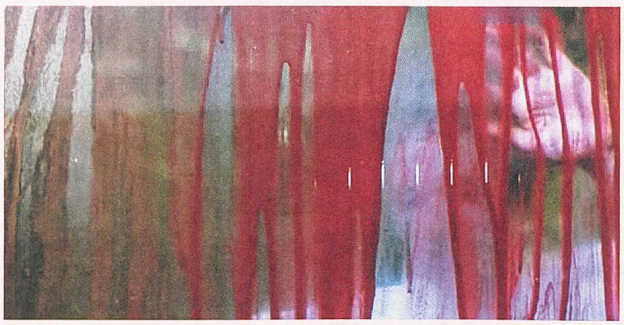
In der Duschszene von Psycho ging es darum, dass der nackte Frauenleib ganz entblösst und jeder noch so dünne Schleier weggerissen werden muss, um so den totalen und mithin tödlichen Zugriff auf den Körper zu bekommen. In dieser Szene von Freak Orlando ist gerade nicht die Überwältigung des Gegenübers, sondern die Bewahrung seiner Andersheit das Ziel. Während Psycho (durchaus selbstreflexiv) die Gewaltsamkeit eines misogynen Blicks ausagiert, so wie auch Mama Bates sich nur wieder als Maskerade ihres mordenden Sohnes entpuppt, setzt Ottinger auf ein anderes, weibliches, vor allem aber uneindeutigeres Sehen: Durch die verschmierte Scheibe hindurch versuchen Orlanda Zyklopa und Helena Müller und damit auch die so ungleichen Schauspielerinnen Magdalena Montezuma und *Delphine Seyrig* sich zu erkennen, doch die störende Farbe verhindert klare Sicht. Vielleicht ist aber gerade diese Verunreinigung das, worum es in dieser sagenhaften, gerade mal eine Minute dauernden Sequenz wie auch im ganzen Film eigentlich geht.

Frieda Grafe hat über Freak Orlando geschrieben: «Er arbeitet mit vielen Tricks, nur nicht mit dem, auf den das Kino sonst baut, Identifikation.» Ebenso wie die kriminologische Praxis des Identifizierens ist auch Identifikation im Kino eine Technik der Kontrolle. Die Filme arbeiten wie der Erkennungsdienst: Indem man Identität zu- und festschreibt, sollen die sonst wilden Subjekte in Griff gekriegt werden. In Freak Orlando aber entziehen sich die Personen gerade solch eindeutiger Zuordnung, so wie auch die Titelfigur im Verlauf des Films Name, Funktion und Geschlecht ändern kann. Und der verunmöglichte Blick durch die farbverschmierte Scheibe ist dafür die Metapher.

Schon in Ottingers vorherigem Film Bildnis einer Trinkerin gab es diesen verblüffenden Moment, wo man die Hauptfigur durch eine Scheibe sieht, über die plötzlich Wasser fliesst – einen Moment, auf den auch *Kaja Silverman* hingewiesen hat, weil hier jene idealisierende Erstarrung zum schönen Bild gestört wird, der das Kino sonst so gerne seine Schauspielerinnen unterwirft. Die Szene in Freak Orlando geht freilich noch weiter, weil es statt Wasser nun Farbe ist, die die Durchsicht nicht nur irritiert, sondern nahezu verhindert. Das ist ein Kommentar auch zur Möglichkeit von Farbe im Film schlechthin: dass ihre Funktion entgegen landläufigen Vorstellungen nicht darin besteht, die Bilder realistischer, sondern vielmehr unvertrauter und rätselhafter zu machen.







Darum ist es denn auch so vielsagend, was Delphine Seyrig als Helena Müller tut, während sie vor dieser Scheibe steht. Anstatt die Tür zu öffnen und sich das zu packen, was auf der anderen Seite ist, so wie das Norman Bates tut, wenn er den Vorhang aufreisst, wischt sie stattdessen mit ihrer Hand über die Farbe auf dem Glas. Um besser sehen zu können? Nicht wirklich. Tatsächlich können wir bemerken, wie die Hand mit jeder wischenden Bewegung die rote Farbe unweigerlich nur weiter auf der Oberfläche verteilt. Die Geste, die angeblich Sicht freilegen soll, entpuppt sich so als eine, die das Bild weiter verunklart und die zugleich Trennscheibe zwischen sich und dem Gegenüber nicht als eindeutige Grenze, sondern als halb opake Malfläche versteht, die man laufend umgestalten kann.

Das ebenso Faszinierende wie Beunruhigende an jenen Menschen mit besonderen Körpern, die man als sogenannte Freaks in Sideshows als Jahrmarktsattraktionen ausgestellt hatte, sei, so hat *Elizabeth Grosz* argumentiert, dass durch sie all jene binären Oppositionen infrage gestellt werden, über die wir uns sonst definieren. Die bärtige Frau, der Löwenmensch, die siamesischen Zwillinge – sie alle überschreiten die Trennungen, auf denen die Gesellschaft sonst insistiert, die Trennung zwischen den Geschlechtern, zwischen Menschen und Tieren, zwischen Ich und Anderem. «In other words, what is at stake in the subject's dual reaction to the freakish or bizarre individual is its own narcissism, the pleasures and boundaries of its own identity, and the integrity of its received images of self.» Es ist auch das, was sich weniger durch, als vielmehr in der verschmierten Scheibe von Ulrike Ottingers Film zeigt, ein Verhältnis zu einem anderen Wesen, das nicht mit Eindeutigkeit, Klarheit und Spiegelbildlichkeit operiert, sondern mit dem Opaken und Uneindeutigen, dem Ambivalenten und Queren.

Als Freak Orlanda sich bereits abgewendet und davongemacht hat, schaut Helene Müller noch immer fragend durch das verunreinigte Glas. Was sie dabei wohl sieht, wenn nicht uns, das Publikum? Wir sind an die Stelle des Freaks getreten und erscheinen nun offenbar selbst als jene uneindeutigen, nicht binären, queren und der Norm nicht entsprechenden Wesen, die wir doch eigentlich sind. Und das beschmierte Glas, das diese Uneindeutigkeit hervorbringt und das zwischen uns und dem Blick der Schauspielerin steht, ist nichts anderes als das Glas der Filmkamera, die Scheibe des Mediums selbst. Kamerabild und Leinwand – das Spielfeld des Films ist bei Ulrike Ottinger endlich nicht mehr der Ort einer Idealisierung, sondern eine unsaubere Malfläche geworden, die umgestaltet werden kann, um alle eindeutigen Verhältnisse zu stören. Das Kino ist nicht mehr Ort der Identifizierung. Es ist bevölkert – auf der Leinwand wie im Saal – von multiplen Wesen.

Johannes Binotto

→ Freak Orlando (D 1981) 00:10:18–00:11:16
Regie, Buch, Kamera, Ausstattung: Ulrike Ottinger; Schnitt: Dörte Völz; Musik: Wilhelm D. Siebert. Darsteller_innen: Magdalena Montezuma, Delphine Seyrig, Eddie Constantine

The Deuce zeigt die Anfänge der Pornoindustrie. Die Serie ist dabei weder an Moral noch an Voyeurismus interessiert, sondern an Arbeitsverhältnissen: am Zusammenhang von Ökonomie und Politik und von Ausbeutung und Ermächtigung.

It's just fucking

«It's just fucking». Eileen «Candy» Merrell, gespielt von *Maggie Gyllenhaal,* die in der Nähe des New Yorker Times Square anschaffen geht, hat von ihrem Beruf eine sehr prosaische Vorstellung. Sexarbeit ist auch Arbeit und gehorcht den gleichen Regeln wie jede andere Arbeit auch. In einer grossartigen Szene erklärt Eileen einem Highschooljungen, dass es keineswegs Preisnachlass gebe, nur weil er zu schnell gekommen sei – sein Vater, ein Autoverkäufer, würde wohl auch nicht einem Kunden einen Wagen für weniger Geld überlassen, nur weil er weniger Testfahrten gebraucht habe, um sich zum Kauf zu entscheiden.

Diese Entdramatisierung und Entmoralisierung von Sex entspricht der Haltung des Machers der Serie, *David Simon*. Das einzige Drama, das es für ihn wert ist, erzählt zu werden, ist das Drama von diversen arbeitenden Akteur_innen, die in komplexen Beziehungen zueinander stehen, also das Drama der politischen und wirtschaftlichen Strukturen einer ganzen Gesellschaft, egal, wann und wo es spielt: ob im Baltimore der Gegenwart (The Wire), im New Orleans nach dem Hurrikan Katrina (Treme), im New York der späten Achtziger-, frühen Neunzigerjahre (Show Me a Hero) – oder wie in The Deuce im gleichnamigen Vergnügungsviertel im Manhattan der frühen Siebziger.

Zunächst einmal ist da der Strassenstrich in der Hand schwarzer Zuhälter, die schwarze und weisse Frauen für sich anschaffen lassen und sie mit Gewalt und Psychospielchen bei der Stange halten. Die Polizei verhaftet immer mal wieder die Frauen, lässt sie aber auf Kaution sofort wieder frei. Es gilt die Devise «leben und leben lassen». Dann ist da der anfangs erfolglose Barmann Vincent Martino und sein Bruder Frankie, beide gespielt von *James Franco* in einer grossartigen Doppelrolle. Sie lassen sich mit der Mafia ein, die gerade im Viertel investiert. Schon bald eröffnet Vincent eine florierende Bar. Währenddessen baut die Mafia die ersten Bordelle, und die Martinos werden immer mehr Teil der Organisation. Das wiederum hat Auswirkungen auf den Strassenstrich. Die erste Staffel handelt von dessen sukzessiver Verdrängung durch die Zusammenarbeit von Politik, Polizei und Mafia, die den Aufbau von Bordellen und «Massagesalons» und also den Niedergang der edel gekleideten afroamerikanischen Dandys vorantreiben. Die werden bald schon gezwungen, ihre Frauen in die Freudenhäuser zu geben – oder zum Pornodrehen zu schicken.

Die andere Seite, von der der Strassenstrich unter Beschuss gerät (und an der die Mafia natürlich auch beteiligt ist), ist nämlich die Pornoindustrie. Zu Anfang drehen einige der Frauen hin und wieder ein Filmchen, für die Sexkinos des Viertels oder die Guckkästen in den Sexshops. Porno ist zunächst ein schmuddeliges Geschäft, illegal, an grosse Umsätze denkt niemand. Aber Zeiten und Rechtsprechung ändern sich: Immer mehr wird möglich und zeigbar – «ein Schamhaar nach dem anderen», wie es jemand ausdrückt. Die erste Staffel erzählt auch davon, wie Eileen, die zuerst als Strassenprostituierte arbeitet, mit dem zunehmend legalisierten und prosperierenden Pornobusiness in Kontakt kommt.

Die Sexfilme bieten den Frauen die Möglichkeit, von der Strasse wegzukommen, nicht einfach mit irgendwem Sex haben zu müssen, sondern in einer sauberen Umgebung und mit professionellen Pornodarstellern. Pornografie, das heisst hier also: Emanzipation, die Wiedergewinnung der Souveränität über den eigenen Körper. Im Gegensatz zu den anderen Prostituierten arbeitet Eileen von Anfang an ohne Zuhälter: «Ich kann mit meiner Pussy mein eigenes Geld machen.» Am Ende steht sie dann nur kurz vor der Kamera, bis sie selbst mehr und mehr die Kontrolle übernimmt, Produzentin und Regisseurin wird (Gyllenhaal fungiert auch als Produzentin der Serie). Vor allem bedeutet Pornografie die Rückgewinnung der Lust am Sex. Eileen weiss: Um gute Pornos zu drehen, müssen die Frauen immer auch ein bisschen echten Spass an der Sache haben. Es muss sichtbar sein, dass sie «genauso sexhungrig sein können wie die Männer». Am Ende tauchen sogar «normale» Hausfrauen bei den Castings auf – nicht aus Geldnot, sondern aus Lust an der Sache. Auch Abby, die aus einer reichen weissen Familie kommt, ihr Literaturstudium abbricht und in Vincents Bar landet, ist in völliger Kontrolle über ihr Sexleben und versucht gerade deswegen, den Prostituierten zu helfen, die von ihren gnadenlosen «Pimps» abhängig sind.

So wird bei Simon sexpositiver Feminismus verknüpft mit konkreten wirtschaftlichen und politischen Organisationsformen. Sex an sich ist eine schöne Sache, wenn man nicht den Kunden in einem heruntergekommenen Stundenhotel irgendwas vorspielen oder gar Gewalt über sich ergehen lassen muss. Dementsprechend ist Sexarbeit keine Metapher für Entfremdung, sondern ein Geschäft, das man wie jedes andere unterschiedlich organisieren kann, im Sinne der Ausbeutung oder der Selbstbestimmung. Wie schon Curtis Mayfield während des Vorspanns singt, sind alle Figuren «political actors», politische Akteur_innen.

Der Titel der zweiten Episode, «Show and Prove», bringt die Sache auf den Punkt. Bei David Simon kann keine Person auftauchen, ohne etwas zu beweisen. Zeigen und beweisen, das tun die Prostituierten und Pornoschauspielerinnen mit ihrem Körper, den sie zeigen und dann Taten folgen lassen müssen. Aber auch die «Show», The Deuce, muss etwas beweisen: Keine Figur kann auftauchen, ohne zu einem Beweis für einen grösseren politischen Zusammenhang zu werden. Die Montage stellt trockene Vergleiche zwischen allen «Akteur_innen» her, betont ihre Synchronizität und Zugehörigkeit zum selben Gefüge. Alle sind Teil von Machtstrukturen, in denen die Männer die Oberhand haben: Väter, Ehemänner, Zuhälter – alles dasselbe, erklärt eine Prostituierte, denn alle bezahlen sie die Frauen dafür, sich ihren Wünschen anzugleichen. Aber gleichzeitig wird klar, dass etwa die aufgrund ihrer Hautfarbe diskriminierten schwarzen Zuhälter nur auf diese Weise zu Vermögen kommen können («That's all they gave us, baby»). Die Frauen, die Schwarzen, die Schwulen, die ebenfalls porträtiert werden und Razzien und Schlimmeres über sich ergehen lassen müssen – sie sind gleichermassen Minderheiten.

Vincent kann hingegen mit allen, er diskriminiert niemanden. Er ist da ganz wie David Simon, der alle möglichen Gruppen berücksichtigt, ohne sie auf ihre Identität zu reduzieren. Er weiss, dass dadurch wenngleich nicht ganz falsche, so doch zumindest verzerrte Narrative entstehen. Die schwarze Journalistin, die eine Reportage über den Deuce machen will, wird von ihrem (schwarzen) Redakteur zur Räson gerufen: «Schwarze Pimps», die «weisse Frauen» ausbeuten – liest man das so, dann ist das nicht gerade eine repräsentative Story für die Vereinigten Staaten.

Keiner kann je auf seine Identität reduziert werden, weil jeder Teil eines grösseren Gesamtzusammenhangs ist. Aus diesem Grund droht aber jedem der absolute Kontrollverlust. Jederzeit kann die Figur auftauchen, die man unbemerkt gegen sich aufgebracht hat und die unvorhergesehen zuschlägt. Bei David Simon sind die brutalsten Figuren oft die unscheinbarsten.

Philipp Stadelmaier

→ The Deuce (USA 2017–)
Created by: George Pelecanos, David Simon
Acht Episoden in einer Staffel, zweite Staffel angekündigt,
zu sehen auf HBO, erhältlich auf hollystar.ch und amazon video

The Deuce (2017) Method Man und Maggie Gyllenhaal

Truly fictitious

Nietzsche, das Gehirn, das Schreibzeug und unsere Gedanken

INT. UNISPITAL – TAG

Ein NEUROLOGE *und eine* ANTHROPOLOGIN *starren konzentriert auf einen Computerbildschirm: In rhythmischer Abfolge zeigen sich Schnittbilder eines menschlichen Gehirns, auf denen sich in Farbe die Areale mit neuronaler Aktivität zeigen. Im Raum gegenüber, durch eine Glasscheibe getrennt, summt ein Kernspintomograf.*

NEUROLOGE Was hat der für einen Beruf?
ANTHROPOLOGIN Autor.
NEUROLOGE Oh … Romane? Hat der was geschrieben, das man kennt?

Die Anthropologin sieht jetzt im Dossier nach. Sie blättert … sucht. Dann:

ANTHROPOLOGIN Drehbuchautor.
NEUROLOGE Ach so.

Er seufzt müde, lehnt sich etwas zurück. Sie beobachtet weiter gespannt den Bildschirm.

NEUROLOGE Da passiert nicht viel.
ANTHROPOLOGIN Das wundert mich nicht.
NEUROLOGE Ach so?
ANTHROPOLOGIN Schau mal, was jetzt passiert!

Sie drückt auf die Gegensprechanlage.

ANTHROPOLOGIN (ins Mikrofon) Können Sie nun etwas schreiben … von Hand, meine ich.

ORSON *horcht auf. Er liegt im Kernspintomografen. Die ganze Zeit hatte er in der Enge der Röhre einen Text in eine Tastatur gehackt, der ihm über Lautsprecher eingespielt worden war. Jetzt schiebt er die Tastatur zur Seite und fingert Block und Bleistift hervor. Er beginnt assoziativ zu schreiben. Drinnen auf dem Bildschirm wird es bunt: Mehrere Gehirnareale zeigen nun Aktivität an.*

ANTHROPOLOGIN Voilà!
NEUROLOGE Verblüffend.
ANTHROPOLOGIN «UNSER SCHREIBWERKZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN.» Das hat Nietzsche gesagt. Vielmehr geschrieben. Denn als er zu erblinden begann, konnte keiner mehr seine Handschrift lesen. Und so ist er auf eine Schreibmaschine umgestiegen. Die hakte oft und hatte nur Grossbuchstaben.
NEUROLOGE War ja auch das 19. Jahrhundert.
ANTHROPOLOGIN Ist heute nicht anders: Eine Untersuchung hat Studierende an einer Vorlesung mitschreiben lassen. Die einen von Hand, die anderen mit dem Computer.
NEUROLOGE Und?
ANTHROPOLOGIN Diejenigen, die getippt hatten, waren schneller und konnten sich einzelne Begriffe besser merken. Die anderen konnten die Zusammenhänge des Gehörten besser wiedergeben. Speichert das Gehirn das Wort nicht nur als Bild ab, sondern als motorische Bewegung, kann es sich später besser erinnern.
NEUROLOGE Danke für die Vorlesung, Frau Kollegin. Wir hatten doch neulich diesen Basketballspieler da. Der hat ähnlich vernetzte Muster gezeigt, wie der hier.
ANTHROPOLOGIN Wie?

Der Neurologe zeigt auf den Bildschirm.

NEUROLOGE Da … hier … und da. Areale, die üblicherweise für Motorik und Sensorik zuständig sind. Dann, hier, Planen und Strukturieren. Und da scheint jeweils abgeglichen zu werden, was man sich gedanklich vorstellt, mit dem, was wirklich passiert.
ANTHROPOLOGIN Wie beim Basketballspieler?
NEUROLOGE Na ja, nicht ganz. Der hier hat starke Verbindungen und Aktivität im präfrontalen Kortex.
ANTHROPOLOGIN Was passiert da?
NEUROLOGE Kontrolle, Planen, Strukturieren … kreatives Zeugs – alles, was uns vom Tier unterscheidet.
ANTHROPOLOGIN Tiere haben das nicht?
NEUROLOGE Schon, aber viel weniger ausgeprägt. Oder haben Sie schon mal von einer Maus gehört, die sich alleine in ihr Loch verzieht, um ihre Gedanken mit ihren Zähnen in ein Stück Käse zu ritzen?
ANTHROPOLOGIN Lustige Vorstellung.
NEUROLOGE Eben.
ANTHROPOLOGIN Das erste Stück, auf dem ein Mensch womöglich erstmals seine Gedanken festgehalten hat, ist übrigens das Schienbein eines eurasischen Altelefanten. Ist 370 000 Jahre alt.
NEUROLOGE Das ist alt.
ANTHROPOLOGIN Ein Homo erectus hat darauf mehrere Striche, längs und quer, eingeritzt. Ein Muster. Kein Zufall.
NEUROLOGE Und was hat er geschrieben?
ANTHROPOLOGIN Weiss man nicht.
NEUROLOGE Schade.

Orson schreibt noch immer auf seinen Block. Es war ihm ja eigentlich lästig, an dieser Studie teilzunehmen. Aber er hatte sich von seiner alten Freundin überreden lassen. Doch nun, im Summen des Kernspintomografen, findet er allmählich zu einer überraschenden Lösung für das Figurenproblem in seinem aktuellen Drehbuch. Jetzt war er an etwas dran.

NEUROLOGE Auf jeden Fall ist der da trainiert.
ANTHROPOLOGIN Geübt, sagt man bei Autoren, glaube ich.
NEUROLOGE Für das Gehirn ist das eigentlich egal. Jedenfalls vernetzen sich bei wiederholten Tätigkeiten die besonders wichtigen Areale mit den Basalganglien und sorgen für Routinen und Automatismen. Das sind die Stellen hier, tief unter dem Grosshirn.

Orson muss jetzt ein Lächeln im Gesicht haben. Denn er hat sich eben selber überrascht: Er folgt seinen eigenen Worten, eingeschrieben in das Papier seines Notizblocks, wie ein Trapper den Tierspuren im Schnee: Er schreibt, gleichzeitig liest er mit, während er sich vorstellt, wie der Bär eben erst hier vorbeigestrichen sein muss.

NEUROLOGE Jetzt würde ich gerne wissen, was der schreibt.
ANTHROPOLOGIN Wieso?
NEUROLOGE Der Pulsschlag. Er geht hoch.

Uwe Lützen

Kritiken

S. 24
The Florida Project
von Sean Baker
Till Brockmann

S. 27
The Shape of Water
von Guillermo del Toro
Michael Pekler

S. 28
Machines
von Rahul Jain
Lukas Foerster

S. 31
Die vierte Gewalt
von Dieter Fahrer
Tereza Fischer

S. 33
Lucky
von John Carroll Lynch
Christoph Egger

S. 34
L'amant double
von François Ozon
Philipp Stadelmaier

S. 37
Taste of Cement
von Ziad Kalthoum
Dominic Schmid

S. 39
Gauguin
von Edouard Deluc
Erwin Schaar

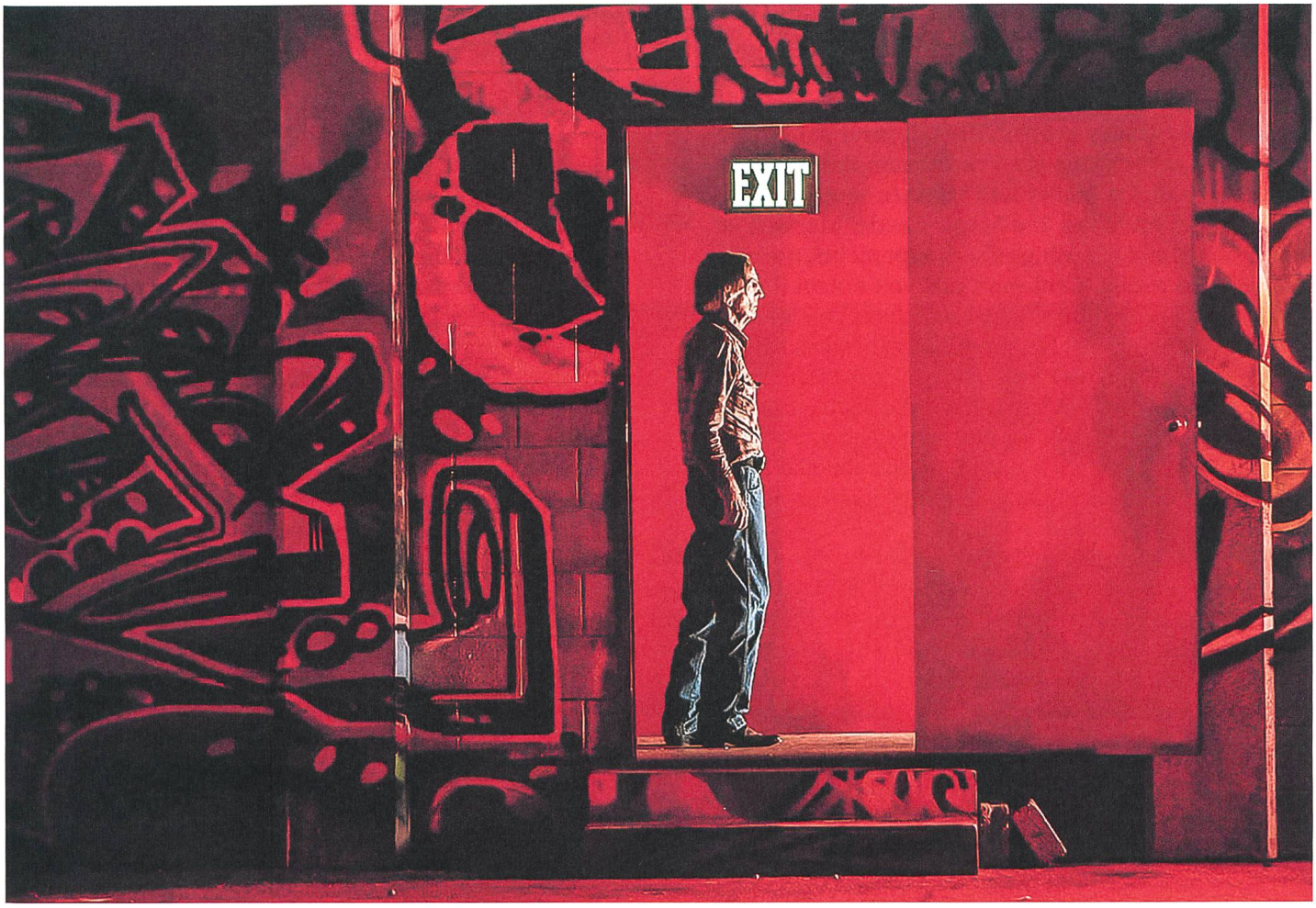
S. 41
120 battements par minute
von Robin Campillo
Doris Senn

S. 42
Three Billboard Outside Ebbing, Missouri
von Martin McDonagh
Pamela Jahn

S. 44
Ex Libris
von Frederick Wiseman
Tereza Fischer

S. 46
Call Me by Your Name
von Luca Guadagnino
Philipp Brunner

S. 48
Phantom Thread
von P. T. Anderson
Johannes Binotto



Lucky Regie: John Carroll Lynch, mit Harry Dean Stanton

The Florida Project

Mit Kinderaugen blickt The Florida Project auf die Realität jener, die sich die kitschigen Träume Amerikas nicht leisten können. Sensibel und genau, fröhlich und leichtfüssig sogar, inmitten einer desolaten Welt.

Sean Baker

Die sechsjährige Moonee benimmt sich wie eine Diva. Sie ist unbesorgt, mächtig frech und – das haben Rotzgören so an sich – sehr niedlich. Dieses Verhalten hat sie zweifellos durch die vorbildliche Nichterziehung ihrer Mutter Halley gelernt, die mit ihrer Ihr-könnt-mich-alle-mal-Attitüde ein Prachtexemplar von Egozentrikerin abgibt. Halley und Moonee bewohnen das Zimmer 323 im Motel The Magic Castle. Magisch ist an diesem Motel allerdings überhaupt nichts, burgenhaft ebenso wenig, sieht man mal von einem lieblos angedeuteten Türmchen und sporadisch von kleinen Zinnen geschmückten Mauerrändern ab, die den hässlichen, lang gezogenen Bau zieren. Ein ausserordentliches ästhetisches Merkmal hat «The Magic Castle» allerdings doch. Ein so einprägsames, dass es noch Stunden und Tage nach dem Kinobesuch alle Erinnerungsbilder an den Film heimsucht: Es ist komplett in einem satten Violett gestrichen.

Moonee und Halley sind nicht auf der Durchreise und schon gar nicht in den Ferien. Sie und viele andere Einzelpersonen und Kleinfamilien aus der Unterschicht sind in diesem Motel abgestiegen – wobei «abgestiegen» hier durchaus auch im gesellschaftlichen Sinn gemeint ist. Für fünfunddreissig Dollar pro Nacht hat man dort immerhin ein Dach über dem Kopf, und wenn man das Zimmer noch mit etwas eigenem Gerümpel ausstaffiert, kann man es schon fast ein Zuhause nennen. Mit den Nachbarn kommt man einigermassen aus, vorsehen muss man sich eigentlich nur vor Bobby, dem von *Willem Dafoe* gespielten Manager. Der gibt sich grösste Mühe, etwas Ordnung zu schaffen und sich um das Motel, aber auch um seine ständigen Bewohner zu kümmern. Ungemütlich wird Bobby nur, wenn man mit der wöchentlich fälligen Miete im Rückstand ist oder wenn die wenigen Touristen, die das Hotel für ein paar Nächte gebucht haben, belästigt werden.

Ständig auf die Probe gestellt wird Bobby, dessen harte Schale ohnehin nur unzureichend und meistens vergeblich den weichen Kern kaschiert, von der kleinen Moonee und ihren gleichaltrigen Freunden. Sie treiben ihn in den Wahnsinn, doch er hat sie lieb. Die Kinder haben überhaupt keine Probleme, ihre Tage unterhaltsam auszufüllen: Mal organisieren sie ein Wettspucken auf geparkte Autos, mal schmeissen sie Steine in die Fensterscheiben von verlassenen Villen, mal schleichen sie sich in den Technikraum des Motels und drehen die Sicherungen raus. Und dann gehen die Strolche Eis essen. Wenn Erwachsene mit ihnen schimpfen, haben sie sofort eine passende Antwort: «Halt doch die Fresse, du blöde Kuh, du hast uns gar nichts zu sagen.»

Wenn Bobby oder andere sich bei Halley beschweren, nimmt die Mutter ihre Tochter in Schutz. Nicht weil sie von Moonees Unschuld überzeugt ist oder bedingungslos hinter ihr steht, sondern weil sie mit sich selbst schon überfordert und meistens zu bekifft ist. Doch Halley schlägt sich durch und ist so erfinderisch, wie einen die Not dem Sprichwort zufolge macht. Finanziell balanciert die ausgiebig tätowierte Frau ständig auf einem sehr schmalen Grat, kauft zum Beispiel einen Sack voller Billigparfums, die sie dann mit grosser Marge auf den Parkplätzen von Einkaufszentren oder noblen Golfresorts vertickt.

Regisseur Sean Baker inszeniert diesen Alltag lange Zeit unaufgeregt, mit leisen Tönen und grosser Liebe zum Detail. Die soziale Misere, in der sich fast alle Figuren befinden, wird weder voyeuristisch ausgereizt noch verharmlost – etwa in den vielen trotz allem sehr heiteren und humorvollen Szenen. Indirekt wird damit der «unschuldige» Blick der kindlichen Protagonisten übernommen, die ihrer Lebenslage mit lockerer Selbstverständlichkeit begegnen, weil sie nichts anderes kennen. Dennoch lauert im Hintergrund immer die Katastrophe, und gegen Ende des Films verdichten sich die kleinen Aufreger dann auch zu handfesten Krisen von traumatischem Ausmass. Spätestens als Moonee immer öfter in die Badewanne zum Spielen gesetzt wird, während ihre Mutter im Motelzimmer Herren empfängt, vergeht einem das Lachen, und man ahnt: Das kann nicht mehr lange gut gehen.

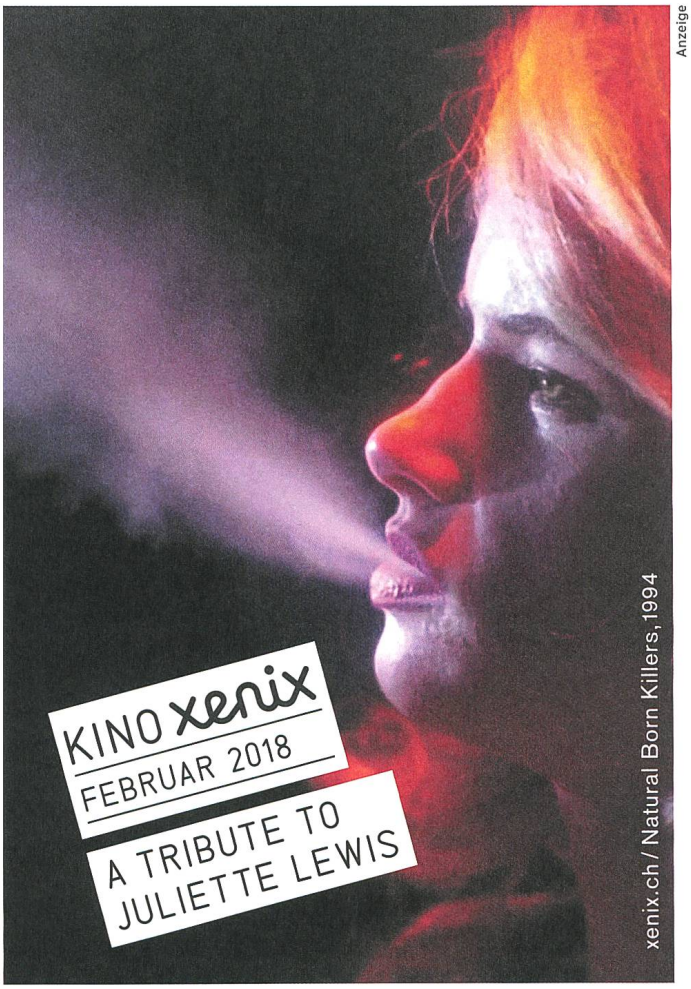
Baker avanciert langsam zu einer Art amerikanischem Pendant zu Ken Loach, wenn auch mit anderer stilistischer Prägung. Mit Take Out (2004, erst 2008 veröffentlicht) drehte er zusammen mit der Taiwanerin *Shih-ching Tsou* einen No-Budget-Film über den Alltag illegaler chinesischer Einwanderer in Manhattan. Mit Tangerine landete er 2015 einen Festival- und Arthouse-Erfolg: Der Film wurde nur mit der Kamera des iPhone und mit Laiendarstellern gedreht und inszeniert in poppigen Bildern den Alltag von Transgenderprostituierten in Hollywood. Auch The Florida

The Florida Project Regie: Sean Baker, mit Brooklynn Prince (Mitte)

The Florida Project Willem Dafoe und Brooklynn Prince

The Shape of Water Regie: Guillermo del Toro, mit Sally Hawkins und Octavia Spencer

Anzeige



Anzeige

Project verdankt seine beschriebene Leichtigkeit und Authentizität, die schon fast dokumentarisch daherkommt, einer intensiven und langjährigen Recherchearbeit. Während dreier Jahre haben Baker und sein Produzent *Chris Bergoch* immer wieder den Schauplatz des Films aufgesucht und im gesellschaftlichen Substrat sondiert.

Neben Willem Dafoe, der sich ebenfalls durch viele Interviews und eigene Recherchen auf seine Rolle vorbereitet hat und hier eine (weitere) Glanzleistung in seiner langen Karriere abliefert, ist der Film mit weitgehend unbekannten, doch gleichermassen überzeugenden Schauspielern besetzt. Allen voran zeigt *Brooklynn Prince* als Moonee, zu welcher darstellerischen Intensität und Reife Kinder fähig sind, wenn sie sich vor der Kamera offensichtlich wohlfühlen. Bestechend in ihrem organischen, urwüchsigen Spiel und in ihrer ersten Filmrolle ist aber auch *Bria Vinaite* als Mutter: Der Regisseur entdeckte sie auf Instagram, wo sie eine grössere Fangemeinde hat und ihre Liebe für Joints preisgibt. Das passt.

Ein Hauptakteur des Films ist aber auch der Ort des Geschehens. Ein desolater Vorort, eine undefinierbare, zersiedelte Peripherie, die sich, so meint man zunächst, überall in den Vereinigten Staaten befinden könnte. Und doch ist der Ort der Handlung kein beliebiger, sondern von besonderer Bedeutung. Die kitschig bunten Läden, in Form einer Orange oder mit einem grossen Zauberer auf dem Dach, die ihre Kundschaft mit heruntergesetzten Disney-Gadgets locken, Strassennamen wie «Seven Dwarfs» oder «Prince Street» lassen uns allmählich erahnen, wo wir uns befinden: im Magnetfeld des schillernden Themenparks Disney World in Florida, der nur einen Steinwurf entfernt ist.

Eine sprechendere Topografie kann man sich kaum vorstellen. Wir bewegen uns nicht nur in der Peripherie, sondern auch im geradezu perfid gesetzten Gegenbild zum Disney-Imperium, das von jeher die intakte, optimistische und romantisierte Familienwelt des Durschnittsamerikaners beschwört. Solch kitschige Vorstellungen zerschellen an den violetten Mauern des Motels und an der harten Realität, mit der jene zu kämpfen haben, die hier abgestiegen sind. Till Brockmann

→ Regie: Sean Baker; Buch: Sean Baker, Chris Bergoch; Kamera: Alexis Zabe; Schnitt: Sean Baker; Ausstattung: Stephonik Youth; Kostüme: Fernando Rodriguez; Musik: Lorne Balfe. Darsteller_innen (Rolle): Willem Dafoe (Bobby), Brooklynn Prince (Moonee), Valeria Cotto (Jancey), Bria Vinaite (Halley). Produktion: Cre Fil, Freestyle Picture Company, June Pictures, Sweet Tomato Films. USA 2017. Dauer: 111 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

The Shape of Water

Im Kalten Krieg hält ein US-Hochsicherheitslabor einen geheimnisvollen Amphibienmann gefangen. Aus der Begegnung zwischen Kreatur und Putzfrau entwickelt sich eine buchstäblich fantastische Liebesgeschichte.

Guillermo del Toro

Magisch grünes Licht bricht durch die Oberfläche in diese Unterwasserwelt. Und doch es ist kein Meer, durch das die Kamera zu Beginn von The Shape of Water gleitet, sondern eine gewöhnliche Wohnung. Möbel und Gegenstände schweben im Wasser, leuchtende Lampen gar, gerade so, als wären die grossen, hohen Räume eben noch bewohnt gewesen. Und tatsächlich taucht plötzlich eine Frau auf einem Bett auf, auch sie mitten im Raum schwebend. Schlafend. Träumend. Wie in einem anderen, fantastischen Universum.

Guillermo del Toro ist für seinen unkonventionellen Zugang zur Fantastik bekannt. Seit vielen Jahren versucht der bibliophile Filmemacher etwa, *H. P. Lovecrafts* «Berge des Wahnsinns» zu realisieren. Sein eigener moderner Vampirroman und die nach seinem Drehbuch entstandene Fernsehserie The Strain bürsteten das Genre gegen den Strich – und bedienten dabei umso intensiver die alten Ängste vor dem Fremden, das man in sich selbst zu erkennen glaubt. Vielleicht pflegt der gebürtige Mexikaner auch deshalb seinen Status als Aussenseiter in Hollywood. Die Liebe zu den von der Gesellschaft Versteckten und Verachteten jedenfalls zieht sich als roter Faden durch del Toros Werk. Die Figuren seiner filmischen Arbeiten stammen aus der Literatur, aus Comics, jedenfalls aus Parallelwelten, die sich unaufhaltsam mit der Wirklichkeit überlagern. In Hellboy geht eine solche bizarre Kreatur mit Kiemen, Schwimmhäuten und bläulicher Haut, gespielt vom ehemaligen Schlangenmenschen *Doug Jones*, auf Dämonenjagd. Auch in The Shape of Water hat Jones eine Rolle übernommen: die eines gefangenen Amphibienmanns, aus dem ein Gejagter wird.

The Shape of Water, bei den Filmfestspielen von Venedig vergangenes Jahr verdientermassen mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet, mangelt es seither nicht an Beschreibungen wie «rätselhaft», «magisch», «fantastisch», «bildgewaltig», «opulent». Doch irgendwann im Laufe dieses Films stellt sich die Frage, woher diese Bilder eigentlich stammen. Aus del Toros überbordender Vorstellungskraft? Vom dänischen Kameramann *Dan Laustsen*, der bereits Mimic und Crimson Peak für ihn fotografierte? Oder entstammen sie nicht eher einer kollektiven Fantasie, die del Toro mit persönlichen Erinnerungen und Reminiszenzen befeuert? Die richtige Antwort müsste lauten: von allen und allem etwas.

Denn zuallererst ist The Shape of Water ein Genrefilm, der mit den Elementen so spielerisch und zugleich so sicher umzugehen weiss, als wäre gar keine andere Kombination möglich gewesen. Es sind die Sechzigerjahre. Die Reinigungsangestellte Elisa arbeitet in einem Hochsicherheitslabor der US-Regierung. Tagein, tagaus geht sie mit ihrer Kollegin und einzigen Freundin Zelda die Böden wischen. Die eine stumm, die andere schwarz. Die weissen Männer hingegen, sie reden, diskutieren, streiten, machen Politik, säen Hass und verbreiten Furcht, als eines Tages ein aus dem Amazonas gefischter Amphibienmann eingeliefert wird. Vor allem seine Atmungsorgane sind für die Wissenschaftler und Militärs von Interesse, erhofft man sich doch im Wettrüsten mit den Sowjets einen entscheidenden Vorteil in der Raumforschung: America first.

In dieser sehr ungewöhnlichen Liebesgeschichte zwischen Monster und Mädchen, die beide diesen märchenhaften Vorgaben dann doch nicht so recht entsprechen wollen, stecken unzählige filmhistorische Referenzen: unmittelbar *Jack Arnolds* Science-Fiction-Klassiker Creature from the Black Lagoon und die Monsterfilme der Fünfzigerjahre, aber ebenso das Genre des Musicals, das *Alexandre Desplat* mit nostalgischen Chanson- und Walzerklängen heraufbeschwört. Unter Elisas und ihres schwulen Nachbarn Giles Wohnung erstreckt sich ein riesiger Kinosaal in leuchtendem rotem Plüsch, in dem der untergehende Monumentalfilm in seinen letzten Zügen liegt. Vor allem vor dem Zugriff des brutalen Sicherheitschefs Strickland, dem *Michael Shannon* für ihn gewohnt dunkle Züge verleiht, möchte Elisa das Wesen retten. Strickland, autoritätsgläubiges Familienoberhaupt und selbst ein Gefangener innerhalb der militärischen Hierarchie, bringt der Kreatur seine ganze Abscheu entgegen und darf sich, auch mit elektrischem Folterstab in der Hand, keinen Fehler erlauben. Und doch ist Strickland mehr als blosser Antagonist, der sich hasserfüllt der unerlaubten und deshalb ungehörigen Liebe entgegenstellt: Er ist ein Produkt jener Gesellschaft, die im Nachkriegsamerika die Freiheit des Einzelnen propagiert und zugleich mit eiserner Disziplin unterdrückt. So schliesst auch del Toro die mit einer gross angelegten Befreiungsaktion einhergehende Liebesgeschichte immer wieder mit der US-amerikanischen Realpolitik der Sechzigerjahre kurz. Vieles erinnert hier an del Toros imposanten, in der Zeit der

Franco-Diktatur spielenden Pan's Labyrinth, nur dass The Shape of Water die Fantastik und den Realismus, die dort noch von einem Tor in einem geheimnisvollen Baum voneinander getrennt waren, diesmal ganz eng miteinander verzahnt, die eine Welt mit der anderen ständig in Beziehung treten lässt: das Oben der Aussenwelt mit dem Unten des Bunkers, das strahlende Grün des Wassers mit dem stählernen Grau des Labors, Elisas karg eingerichtete Wohnung mit dem darunter liegenden luxuriösen Filmpalast, in den sich irgendwann das Wasser ergiesst, weil dieses wie die Liebe unaufhaltsam strömt.

The Shape of Water ist ein Film, der das, was er kann und ist, offen zur Schau stellt. Das mag man als Widerspruch zur geheimnisvollen Attitüde, mit der del Toro sein perfekt komponiertes Gesamtkunstwerk schmückt, kritisieren. Doch will er im Gegensatz zu Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, mit dem er bereits verglichen wurde, nicht dafür bewundert werden. Das Fabelhafte bei del Toro liegt nämlich woanders: in der Überwindung jeder erdenklichen Grenze. Im festen Glauben, dass ohne Selbstliebe auch keine Empathie für den anderen möglich ist. Das ist nicht rätselhaft, magisch oder gar fantastisch. Das ist die Wahrheit.

Michael Pekler

→ Regie: Guillermo del Toro; Buch: Guillermo del Toro, Vanessa Taylor; Kamera: Dan Laustsen; Schnitt: Sidney Wolinsky; Musik: Alexandre Desplat. Darsteller_innen (Rolle): Sally Hawkins (Elisa), Michael Shannon (Richard Strickland), Richard Jenkins (Giles), Octavia Spencer (Zelda), Doug Jones (Kreatur). Produktion: Bull Productions, u. a. Kanada, USA 2017. Dauer: 123 Min. Verleih: 20th Century Fox

Machines

Die Maschinen der Industrie machen auch jene zu einem Produkt, die an ihnen arbeiten. In brillanten Montagen dokumentiert Rahul Jain die Verhältnisse in einer indischen Textilfabrik als Verkettung von Mensch und Maschine, Kapitalismus und Ausbeutung.

Rahul Jain

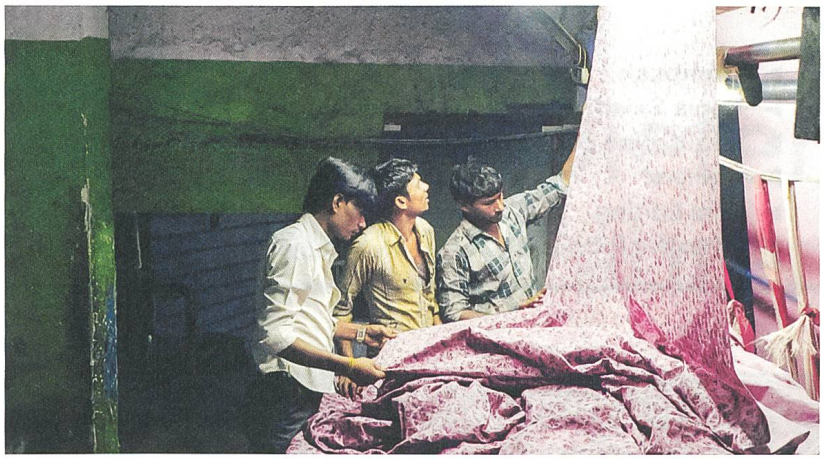
Ein Mann stochert mit einer Eisenstange in einem Hochofen herum. Wenn er die Stange in die Glut bohrt, stäubt aus der Ofenluke ein Glutregen hervor, der ihm fast das Gesicht versengt. Das ist die erste Einstellung von Rahul Jains Machines und ein gutes Bild für das Verhältnis von Mensch und Maschine im Zeichen industrieller Lohnarbeit. Die Maschine braucht den Menschen, der sie bedient, aber kaum ist sie einmal aktiviert, ändert sich das Verhältnis schlagartig, und hinfort ist der Mensch der Maschine ausgeliefert, muss sich ihrem unflexiblen Takt unterwerfen und kommt dabei im Zweifelsfall unter die Räder.

Der Film lässt dieses Bild nicht allzu lange stehen, wie er auch im Ganzen nicht auf die Prägnanz einzelner herausgehobener Bilder hinauswill. Eher geht es darum, einen Bilderfluss herzustellen, der eine innere Unruhe zu artikulieren scheint. Der Streifzug, den der Film durch die Produktionsanlagen einer indischen Textilfabrik unternimmt, ist zunächst weitgehend ungerichtet. Die Kamera bewegt sich agil durch unübersichtliche Räume, huscht an Menschen vorbei, die Maschinen bedienen, Stoffe durch die Gegend schleppen oder entkräftet auf dem Boden sitzen. Die Bewegung wie auch die Blickperspektive auf Augenhöhe verweisen auf den Menschen, der sie führt. Das macht freilich nur noch deutlicher, dass dieser Mensch nicht Teil der Arbeiterschaft ist: Anders als sie hat er die Freiheit, die Fabrik auch als ein ästhetisches Phänomen zu betrachten, er lässt sich nicht von den Maschinen eintakten, sondern filmt den Takt der Maschinen, samt gelegentlichen Rhythmusstörungen.

Selbstverständlich ist die Kamera auch eine Maschine, die ein Produkt herstellt. Jain extrahiert und bearbeitet mit ihrer Hilfe die Rohstoffe des Filmischen: Die Klack- und Zischgeräusche diverser Gerätschaften formen sich zu einem dichten Soundgewebe, die bunt gemusterten Stoffe, die die Maschinen produzieren, fügen sich, je nach Lichteinfall und Faltenwurf, in immer neue visuelle Texturen. Besonders deutlich wird die Doppelung Kino/Fabrik in den Passagen, die sich der Herstellung von Farbe widmen. Wenn, oftmals in Grossaufnahme, gezeigt wird, wie die einzelnen Farbtöne in grossen Bottichen gemischt und angerührt werden, dann verflüchtigt sich die Differenz zwischen den Gerätschaften der indischen Textilproduktion und der Kamera komplett: rote Farbe ist erst einmal nur rote Farbe, ganz egal, ob sie auf die Kinoleinwand oder auf einen Stoffstreifen aufgetragen wird.

Die Textilfabrik als eine Licht-, Farb- und Soundskulptur – das ist freilich nur der Ausgangspunkt. Jain geht bald einen Schritt weiter und befragt die Arbeiter zu ihrem Leben in- und ausserhalb der Fabrik. Die Arbeitsbedingungen sind fürchterlich, Zwölfstundenschichten an der Tagesordnung. Einmal filmt die Kamera einen Jungen, der direkt am Arbeitsplatz, über der Maschine, deren reibungsloses Weiterlaufen er zu kontrollieren hat, einschläft. Der Lohn reicht zum Leben, aber kaum einmal zu mehr. Dennoch strömen Männer aus weit entfernten Gegenden in die Industriegebiete von Surat, wo der Film entstanden ist. Das Landleben bietet noch weitaus weniger Perspektiven. Er werde nicht ausgebeutet, sagt dann auch einer, er

Machines Regie: Rahul Jain



Machines Regie: Rahul Jain

Die vierte Gewalt Regie: Dieter Fahrer

Anzeige

Bachelor

- Integrales Grundlagenstudium
  Drehbuch, Inszenierung, Arbeit mit Schauspielern, Recherche/ Stofffindung, Dokumentarisches Arbeiten, Bildgestaltung, Montage, Sounddesign, Drehorganisation und Produktion, Filmtechnik, Filmtheorie
- Szenenbild / Production Design
  Filmischer Raum, Recherche, Requisite, Konzepte, Entwürfe, Modelle, Arbeit am Filmset

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

studieren

z hdk
Zürcher Hochschule der Künste
Darstellende Künste und Film

Film

Master

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

Anzeige

NETZWERK CINEMA CH

FILM STUDIEREN AUF MASTER- UND DOKTORATSSTUFE
FILMWISSENSCHAFT
FILMREALISATION

«Sibotika - Land of Wonders» © Peter Volkart 2015

WWW.NETZWERK-CINEMA.CH

RESEAU/NETZWERK CINEMA CH
Unil UNIL | Université de Lausanne
Universität Zürich
z hdk Zürcher Hochschule der Künste Zürcher Fachhochschule
éc a l
HEAD GENÈVE
cinémathèque suisse
Università della Svizzera Italiana

habe die Arbeit schliesslich selbst gewählt, er brauche das Geld. In dem Satz deutet sich etwas an, was in der Schlussszene offensichtlich wird: Der Film hat ein Bewusststein dafür, dass sein Blick auf die Arbeiter obszön ist, nicht aufgrund bestimmter ästhetischer Entscheidungen, sondern grundsätzlich, unhintergehbar. Weil die Filmemacher eine Freiheit des Blicks für sich in Anspruch nehmen, die für die Arbeiter nie erreichbar sein wird.

Vielleicht hat das Wissen um dieses Ungleichgewicht etwas zu tun mit der Unruhe, die in Machines steckt. Und die sich auch darin ausdrückt, dass der Bewegungs- und Wahrnehmungsradius des Films sich immer weiter ausdehnt. Irgendwann verlässt die Kamera die Produktionshallen und filmt dann zum Beispiel, wie Einkäufer die Qualität der Stoffe begutachten. Oder gleich im Anschluss, wie obdachlose Kinder den Industriemüll, der am Rand des Fabrikgeländes ungeniert in die Landschaft gekippt wird, nach Wiederverwertbarem durchsuchen. Das ist ein Beispiel für die analytische Klugheit, die in dem Film steckt: Die Montage lässt direkt nachvollziehen, wie der Produktionsprozess das Rohmaterial in verfeinerte, marktfähige Ware und gesundheitsschädlichen Abfall scheidet.

Wenn dann noch ein wenig später ein ebenfalls sehr junger Arbeiter meint, er wisse gar nicht, wie sein Chef aussehe, folgt unmittelbar ein Schnitt auf diesen Chef. Der dann derart brutale, menschenfeindliche, paleokapitalistische Ideologie von sich gibt, dass mir kurz der Verdacht kam, Jain habe hier jetzt doch einen Schauspieler engagiert. Aber vermutlich ist es nicht schwierig, in Indien Kapitalisten zu finden, die sich selbst auf diese Weise zur Aufführung bringen. Klar formuliert wird von den Arbeitern wieder und wieder, was gefordert wäre, um einem solchen Denken Einhalt zu gebieten: gewerkschaftliche Organisation. Eine solche braucht jedoch politische und gesellschaftliche Rahmenbedingungen, die nicht in Sicht sind.

So dringt der Film vom Kleinen zum Grossen, von der Textur zur Struktur vor, ohne je eine Perspektive des Überblicks, der definitorischen Sicherheit zu erreichen. Eine Totale der Fabrik filmt Jain erst nach einer Dreiviertelstunde, eine Totale des Industriegebiets, in das sie eingebettet ist, erst unmittelbar vor Schluss, in einer apokalyptisch anmutenden, vermutlich mit einer Drohnenkamera aufgezeichneten Einstellung. Kein souveränes Schlussbild, das eine Bilanz zieht, eher eine Aufforderung, den Blick auch zukünftig wachzuhalten. Lukas Foerster

→ Regie: Rahul Jain; Kamera: Rodrigo Trejo Villanueva; Schnitt: Yael Bitton, Robert Fenz, Rahul Jain. Produktion: Jann Pictures, Pallas Film, IV Film. Indien, Deutschland, Finnland 2016. Dauer: 71 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: Pallas Film

Die vierte Gewalt

Wie sieht die Zukunft der Medien aus? Auch in der Schweiz ist ihre Unabhängigkeit bedroht. Ein Einblick in den Alltag von Journalistinnen und Journalisten.

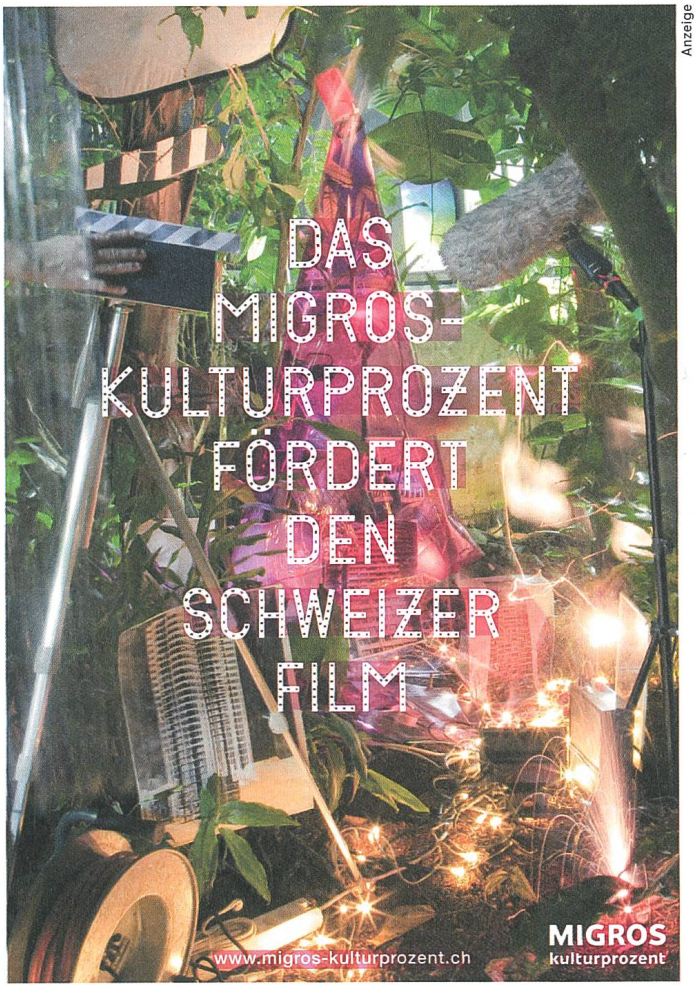
Dieter Fahrer

Es gehört zu den glücklichen Fügungen im Leben von Filmemacher_innen, wenn der Kinostart des eigenen Films zeitlich perfekt zu einem aktuellen und drängenden gesellschaftspolitischen Thema passt. Obwohl Dieter Fahrer mehrere Jahre an seinem Dokumentarfilm über die Entwicklung der Medien gearbeitet hat, trifft er damit nun kurz vor der No-Billag-Abstimmung ins Schwarze. Es geht ihm nicht nur um die Digitalisierung der Medien und ihre Folgen sowie um die Wandlung der Rezipient_innen in User_innen, die, wie es Fahrer ausdrückt, selbst von den Medien «ge-used» werden. Es geht vor allem um die Wahrung der demokratischen Strukturen dank öffentlichen Medien und ihrer sozialen und polititschen Kontroll- und Vermittlungsfunktion. Nicht umsonst trägt der Film den Titel Die vierte Gewalt.

Die Protagonisten dieses Films heissen «Der Bund», «watson», «Echo der Zeit» und «Republik». Eine Stimme erhalten sie von engagierten Redakteur_innen, die die jeweilige Haltung und Praxis verkörpern. So steht die Berner Zeitung für eine lange Tradition des klassischen Zeitungsjournalismus. Schon Fahrers Eltern lasen schon vor sechzig Jahren täglich den «Bund» und tun es heute noch. In der Redaktion stapeln sich Dossiers auf den Schreibtischen, das Wissen materialisiert sich hier noch in Papierbergen. Sie stehen für die sorgfältige Recherche, für das Stellen der richtigen Fragen. «Ich muss nichts wissen, ich darf fragen», schwärmt Marc Lettau, ein Lokaljournalist aus Überzeugung. Genauso gründlich arbeitet die Redaktion

Anzeige

Anzeige



von «Echo der Zeit», der prestigeträchtigen Sendung des öffentlichen Radiosenders SRF. Als Kondensat aus den verschiedenen Sequenzen, die einen Einblick in Redaktion und Studio bieten, lässt sich das Ringen um Qualität herauslesen, das sich wiederum im Finden von präzisen Formulierungen manifestiert. Solche Prozesse benötigen Zeit. Und Zeit ist Geld, das im Mediensektor immer weniger wird.

Den beiden traditionellen Medien sind die Onlinepublikationen «watson» und «Republik» gegenübergestellt. Während Letztere noch dabei ist, ein Versprechen zu verkaufen, wächst «watson» bereits seit 2013 und dehnt sich demnächst auch nach Deutschland aus. Gleich in der ersten Szene sticht bei der Redaktionssitzung das Werbeplakat im Hintergrund ins Auge: «Katzenbilder sind auch News.» Das ist mehr als ein witziger Slogan, denn wie Rafaela Roth postuliert: Das Ziel ist es, gelesen zu werden. Was Roth durchaus als verständliche Vermittlung von komplexeren Inhalten und von solidarischem Journalismus meint, gilt hier aber in allen Bereichen, denn Traffic, also die Besucheraufkommen, ist für ein Gratisonlineportal die wichtigste Währung, ob bei eigenen Reportagen oder dem «native advertising», der Werbung, die als redaktioneller Beitrag verpackt ist.

Die unmittelbare Zukunft der Medien verkörpert das Onlinemagazin, das sich programmatisch «Republik» benannt hat. Fahrer kann hier nicht den Redaktionsalltag zeigen, sondern «nur» die Vorbereitungen eines ambitionierten Projektteams, das sich nichts weniger vorgenommen hat, als eine Qualitätspublikation zu lancieren, die dank Abonnements ganz ohne Reichweitenstress auskommt und das Ziel hat, den Journalismus und damit auch die Demokratie zu retten. Ein Vorhaben, das offensichtlich auf fruchtbaren Boden fällt, wie das enorm erfolgreiche Crowdfunding bewiesen hat. Es ist allerdings ein anderer Boden, als der, den «watson» klickwirksam bearbeitet.

Fahrer hat für die weitgehend wertfreie Darstellung der Medienentwicklung einen persönlichen Zugang gewählt, ein Vorgehen, das sich im Schweizer Dokumentarfilm gerade grosser Beliebtheit erfreut. Was aber gewinnt er damit? Er stellt uns zum einen seine hochbetagten Eltern, die treu den «Bund» lesen, vor. Damit schafft er einen emotionalen Anknüpfungspunkt und einen weiteren Zeithorizont für seine Darstellung, ohne ins Archiv steigen zu müssen. Die Aufnahmen der Eltern, die ein ganz anderes Zeitgefühl haben als die «newsgetriebenen» Redaktionen, bilden den Ruhepol in den Gegenüberstellungen der Institutionen. Fahrer findet noch einen zweiten Kontrapunkt, den er zwischen die Redaktionsporträts montiert. Dank «watson» entdeckt er im Internet Livestreams. Dieser «Teppich aus Alltag», die fixen und ununterbrochenen Aufnahmen von Überwachungskameras bieten ihm einen faszinierenden Einblick auf die ganze Welt. Man kann zusehen, wie nichts geschieht. Es sind ehrliche Bilder ohne Autorschaft, ohne Gewichtung, ohne Meinung, frei von jeder Dringlichkeit. Sie sind das Gegenteil von der Praxis, Nachrichten zu pushen und Meinungen statt Fakten und Analysen zu publizieren.

Dieser subtile visuelle Kommentar passt zu Fahrers unaufgeregtem Dokumentarfilm, der nichts anderes bietet als ein gut recherchiertes Thema, ohne aufdringlichen Meinungsjournalismus und Katastrophenszenarien. Natürlich entgeht uns nicht, dass die vor Optimismus sprühende Sitzung der «Republik»-Redaktion in einem idyllischen Vorortgarten einem journalistischen Paradies gleicht. Hier wird ein Stück weit die Hoffnung vermittelt, dass die vierte Gewalt nicht kurz vor der Abschaffung steht. Es ist aber kein abschliessendes Statement, vielmehr lässt sich diese Medienentwicklung ausserhalb des Kinos direkt weiterverfolgen: Am 15. Januar 2018, kurz bevor der Film ins Kino kommt und diese Filmbulletin-Ausgabe erscheint, geht die «Republik» online.

Die Aufgabe, die Medien früher hatten und damit die Demokratie eines Landes sicherten, war es, aufzuklären und aufzudecken und damit den Bürger_innen Wissen und Orientierung zu vermitteln, das sie handlungsfähig macht. Die vierte Gewalt selbst vermittelt Wissen, das den Zuschauer_innen am 4. März 2018 bei der Abstimmung um die No-Billag-Initiative nützlich sein könnte.

Tereza Fischer

→ Regie, Kamera: Dieter Fahrer; Kamera: Christoph Walther; Ton, Sounddesign: Balthasar Jucker; Schnitt: Katharina Bhend; Musik: Philipp Moll. Mit: Patrick Feuz, Marc Lettau, Judith Huber, Samuel Wyss, Peter Blunschi, Rafaela Roth, Madeleine Sigrist, Christof Moser, Constantin Seibt. Produktion: Balzli & Fahrer Filmproduktion, SRF. Schweiz 2018. Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Fair & Ugly

Lucky

Die Geschichte um einen alten Eigenbrötler ist vor allem eine ergreifende Abschiedsvorstellung des Hauptdarstellers Harry Dean Stanton, der in dieser letzten Rolle wohl auch sich selber spielte.

John Carroll Lynch

Am Ende ist das Bild leer – Wüste, ein Strässchen, das sich unter den hohen Kakteen verliert. Doch etwas ist noch da: die Erwartung des Betrachters. Denn die Einstellung wiederholt die allererste des Films, und daher wissen wir, dass noch etwas kommen muss. Dann ist er wieder da, Präsident Roosevelt, den ganzen Film über schmerzlich vermisst von seinem Besitzer, der ihn schon zum Alleinerben einsetzen wollte: die kleine Landschildkröte, die «lebenslang ihren Sarg mit sich trägt», wie ein grossartiger *David Lynch* sagt. Von links kommt sie zurück, schliesslich ist sie gleich zu Beginn auch nach links aus dem Bild hinausmarschiert. Ein anderer allerdings ist unmittelbar davor mit einem letzten scheuen Lächeln aus dem Bild hinausgegangen, um nicht wiederzukehren. Dies im doppelten Sinn: *Harry Dean Stanton*, dem der Film als letzte grosse Rolle auf den dürren Leib geschrieben wurde, ist Mitte September letzten Jahres, einen Monat nach seinem 91. Geburtstag, zwei Wochen vor dem Filmstart in den USA, gestorben.

Stanton war 27 als er 1953 seine erste Rolle in einer Fernsehserie erhielt. Danach sollten über fast 65 Jahre hinweg die Auftritte auf Leinwand und Bildschirm folgen; exakt zweihundert Rollen verzeichnet die IMDb, das meiste davon Nebenrollen, kleine und kleinste. Das stille Verschwinden, die Absage an jegliche Attitüde und grosse Geste, sie haben bald einmal das Bild des Schauspielers geprägt, das ganz offensichtlich auch für den Menschen galt. Er selbst verwies gern auf den Ratschlag, den ihm *Jack Nicholson*, einer der engsten Freunde, bei der Arbeit zu Ride in the Whirlwind (1965) gegeben habe: selber überhaupt nichts zu tun, einfach die «Garderobe», die Ausstattung, das Erscheinungsbild die Arbeit tun zu lassen. Zur Vollendung gebracht hat er dieses Prinzip des «to be rather than to do» mit der Rolle des Travis in *Wim Wenders'* Meisterstück Paris, Texas (1984). Und von diesem Travis – der, eine unendliche Traurigkeit um die Augen, auf der Suche nach der Frau, die ihn verlassen hat, durch die entleerten Landschaften von Texas irrt – sagte er später, dass er selber es sei, den er da dargestellt habe. Dieses innerste Persönliche, das hier Ausdruck fand, hatte freilich nichts zu tun mit dem Privaten, das er ängstlich schützte. Bei aller Intimität, die er in *Sophie Hubers* anrührendem Porträt Harry Dean Stanton: Partly Fiction (2012) zuliess, beharrte er auf Bereichen, über die er nicht sprechen wollte, seine traurige Kindheit in Kentucky zumal.

Diese Kindheit kommt nun aber in Lucky wiederholt kurz zur Sprache. Im Licht des oben Gesagten darf davon ausgegangen werden, dass das von Kenntnis und Sympathie getragene Drehbuch von *Logan Sparks* und *Drago Sumonja* (sie beide sind wie John Carroll Lynch eigentlich Schauspieler und als solche erstmals ausserhalb ihrer Domäne tätig) reale Begebenheiten resümiert. So, wenn Lucky vom «traurigsten Moment meines Lebens» spricht, als er mit seiner Luftpistole auf eine Spottdrossel geschossen hatte und darauf deren Gesang verstummt war. Episodisch-anekdotisch bleibt der Besuch in der Tierhandlung des Städtchens, in dem er täglich seine Runde dreht, wo er nach Spottdrosseln fragt. Auf die Gegenfrage, ob er ein festes Zuhause habe,

sagt er in seiner unvergleichlichen, brüchig-schwebenden Sprechweise, dass nichts von Dauer sei. Ein andermal erzählt er im Diner, seinem zweiten Zuhause, von der Panikattacke, die er als Dreizehnjähriger erlebte. Davor hatte er der jungen Schwarzen, die bei ihm zu Hause vorbeischaut, ein «Geheimnis» anvertraut: «Ich habe Angst.» Dass es High Noon ist für Lucky, meldet nicht nur die Uhr an seiner Kaffeemaschine, deren rote Digitalanzeige permanent auf 12:00 blinkt: Trotz seinen morgendlichen Yogaübungen kippt er eines Tages einfach aus dem Bild – und findet sich beim Arzt wieder, der ihm aber einen ausgezeichneten Gesundheitszustand bescheinigt. Sogar das Rauchen habe ihm Dr. Kneedler erlaubt, behauptet er danach und will sich in der Bar verbotenerweise gleich eine anstecken. Lucky ist durchaus eine komplexe Persönlichkeit, sinniert und argumentiert über Wirklichkeit und Wahrheit. Altersmilde wohnt bei ihm unmittelbar neben einem Altersstarrsinn, der ihn ihm wohlgesonnene Leute beschimpfen lässt oder sie sogar zum Kampf herausfordert. «Ungatz!», ruft er, wenn ihm etwas nicht passt: «Nichts!», und bei seinem täglichen Rundgang spuckt er an einem bestimmten Ort jedes Mal ein obszönes Schimpfwort aus, von dem wir erst ganz am Schluss erfahren, was für eine (lächerliche) Bewandtnis es damit hat.

Aber natürlich formt Harry Dean Stanton eine hinreissend liebenswerte Person – sich selbst! – aus diesem alten einsamen Wolf, von schlottriger Eleganz noch in der Unterwäsche und auch da gestiefelt und mit Hut, wenn er im Garten seinen Kaktus wässert. Berührend die Begegnung mit Fred *(Tom Skerritt)*, dem ehemaligen Marine, mit dem der einstige Navy-Angehörige in der Küche Erinnerungen über den Krieg im Pazifik austauscht. Sein Eigentlichstes aber besitzt er und drückt er in der Musik aus, im Spiel auf der Mundharmonika mit ihren verwehenden Tönen in «Red River Valley», vor allem aber im Singen, wobei ihm das Spanische noch melodiöser über die Lippen geht als das Englische. Strophe um Strophe wird er singen an einer mexikanischen Fiesta aus Anlass eines Geburtstags, schlicht, innig, herzzerreissend. Christoph Egger

→ Regie: John Carroll Lynch; Buch: Logan Sparks, Drago Sumonja; Kamera: Tim Suhrstedt; Schnitt: Robert Gajic; Ausstattung: Almitra Corey; Kostüme: Lisa Norcia; Musik: Elvis Kuehn. Darsteller_innen (Rolle): Harry Dean Stanton (Lucky), David Lynch (Howard), Ron Livingston (Bobby Lawrence), Yvonne Huff (Loretta), Tom Skerritt (Fred). Produktion: Superlative Films, Divide/Conquer. USA 2017. Dauer: 88 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, D-Verleih: Alamode Film

L'amant double

In Chloés Körper rumort es. Doch ob das, was sich da meldet, tatsächlich von innen kommt, ist fraglich. François Ozon schickt sein Publikum in ein faszinierendes Bilderlabyrinth im Stil Hitchcocks. Jede Ansicht entpuppt sich als trügerische Falle.

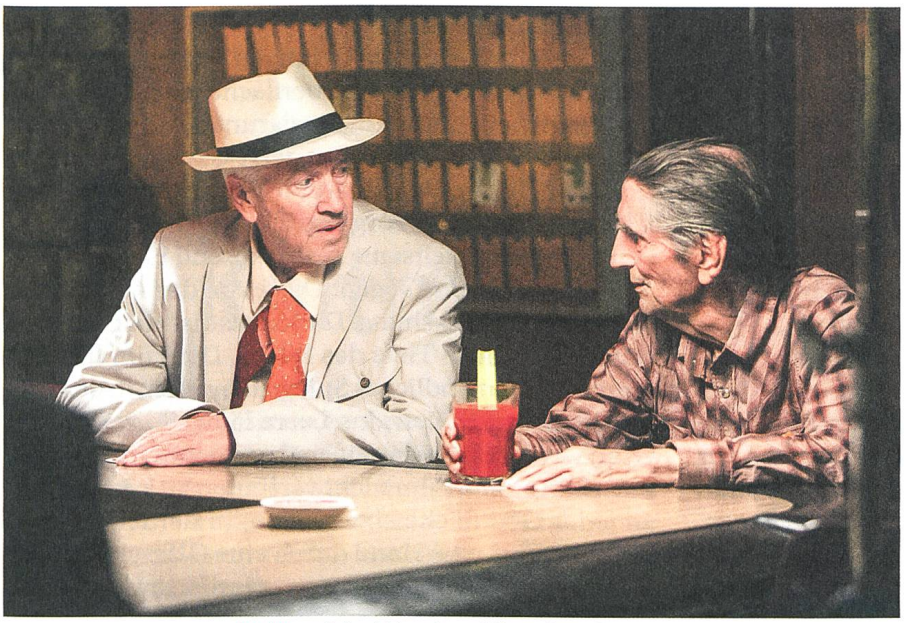
François Ozon

Chloé hat Schmerzen im Unterleib, aber ihre Ärztin kann nichts finden. Schliesslich wird sie zu einem Psychotherapeuten namens Paul geschickt. Sie verlieben sich ineinander, beginnen eine Beziehung und ziehen zusammen. Eines Tages glaubt Chloé, auf der Strasse Paul zu sehen, zu einer Uhrzeit, in der er eigentlich in der Klinik sein sollte. Betrügt er sie? Sie stellt fest, dass Paul in eine andere psychotherapeutische Praxis hineingegangen ist. Sie lässt sich einen Termin geben.

Der Therapeut, der hier praktiziert, heisst Louis und sieht genau so aus wie Paul (beide Rollen werden von *Jérémie Renier* gespielt). Er behauptet, er sei Pauls Zwillingsbruder; der wiederum streitet Chloé gegenüber ab, einen zu haben. Chloé fühlt sich zu dem Double hingezogen und beginnt mit ihm ein Verhältnis. Dabei findet sie heraus, dass früher zwischen den Brüdern und einer Frau etwas Schlimmes geschehen ist, denn sie liegt mittlerweile komatös zu Hause und wird von ihrer Mutter gepflegt. Wenn später Chloés eigene Mutter auftaucht, sieht sie genau so aus wie die Mutter der anderen Frau. Wird Chloé das Gleiche passieren wie ihr?

Auf diese Weise lässt sich die Liste der sich verdoppelnden Figuren fortführen, ohne dass sich entscheiden liesse, ob es sich um Zwillinge, Doppelgänger_innen oder Halluzinationen handelt. Man wird nie erfahren, welchen Regeln das Szenario folgt, das sich vor uns abspielt: ob Chloé halluziniert oder ob sie Teil eines sadistischen Plans ist, der von aussen (den beiden Brüdern) gesteuert wird. Wie schon oft zuvor

Lucky Regie: John Carroll Lynch, mit Harry Dean Stanton und Ron Livingston



Lucky mit David Lynch und Harry Dean Stanton

L'amant double Regie: François Ozon, mit Jérémie Renier und Marine Vacth

bei François Ozon (etwa in Sous le sable oder Swimming Pool) kann zwischen innen und aussen, Subjektivität und Objektivität nicht unterschieden werden: Ozon solidarisiert sich mit Chloés Wahrnehmung, aber die Anzeichen für eine äussere Realität werden dadurch nicht weniger glaubwürdig. Damit übernehmen wir ihren Blick und ihr Körperempfinden, ohne dass wir diesem Blick und diesem Körper vertrauen könnten. Ebenso wie Chloé, die bald nicht mehr weiss, welchen der beiden Männer sie vor Augen hat, und die immer wieder von Bauchschmerzen geplagt wird, ohne zu wissen, warum.

Die Frage des Films wäre also, was «in» Chloé steckt, was ihr «Inhalt» ist – im konkret leiblichen wie übertragenen Sinn. Ebenso kann man sich fragen, welche anderen Filme in L'amant double stecken. Ozons Film lehnt sich an *David Cronenbergs* Dead Ringers von 1988 an, in dem zwei Zwillingsbrüder eine symbiotische Verbindung haben, die durch das Auftauchen einer Frau zu zerreissen droht. Nun sind bei Cronenberg die beiden Brüder besessen davon, eins zu sein, sich zu synchronisieren, einen Körper mit zwei Teilen zu bilden, während sie sich bei Ozon gegenseitig nicht ausstehen können und niemals wirklich zusammen sind. Diesen Unterschied kann man auch so formulieren: Cronenberg geht von der Einheit des Fleisches aus, von einer organischen Grundsubstanz, die mutiert und verschiedene Individuationen annimmt; während bei Ozon die Brüder eher wie Kopien, wie Abbilder voneinander funktionieren. Der Sucht danach, eins zu sein, steht bei Ozon die Sucht gegenüber, sich zu trennen, zum Bild des anderen zu werden – zwei zu sein.

Beginnt der Film also mit der Grossaufnahme eines Auges und einer gespreizten Vagina, kündigt das weniger Cronenberg'sche Abenteuer des Körpers und der Organe an, als vielmehr ein Spiel mit der Frage, was «dahinter» verborgen ist. Damit erweist sich Ozon weniger als Nachfolger Cronenbergs als von *Alfred Hitchcock* und *Brian De Palma*. Er interessiert sich weniger für die «Substanz» der Welt, als vielmehr für ihre Repräsentationen, Illusionen und Masken, hinter denen die Wahrheit, vielleicht aber auch nur ein weiteres Bild steckt. Wie in Vertigo steigt Chloé eine spiralförmige Wendeltreppe empor. Und auch die für Hitchcock typische Identifikation mit der (weiblichen) Hauptfigur, die sich vielleicht in einer Falle befindet (wie in Suspicion), setzt sich hier fort, wobei Ozons Art, die Protagonistin in diesen Albtraum zu werfen, etwas Sadistisches hat, was an einige Filme des Hitchcock-Schülers *Claude Chabrol* aus den Siebzigerjahren erinnert. Man kann auch an *Pedro Almodóvar* denken, bei dem sich das Objekt des Begehrens in eine Reihe anderer Figuren auffaltet: Man begehrt nie einfach den, den man vor sich hat, sondern immer schon den anderen, den «dahinter». Und schliesslich beobachtet Chloés Katze Chloé und Paul beim Sex, so wie die Katze in *Paul Verhoevens* Elle zuschaut, wie die von *Isabelle Huppert* gespielte Protagonistin vergewaltigt wird. Auch die letzte Szene des Films scheint ein Verhoeven-Zitat zu sein: Wie die Schlussszene aus Basic Instinct handelt es sich um eine Sexszene, die den Glauben daran erschüttert, die Figuren wirklich zu kennen. Letztlich, daran erinnert Verhoeven mit grosser Euphorie, hat man es immer nur mit einem Spektakel zu tun, welche Moral und welche Identität auch immer sich dahinter verbergen mögen.

Nun gibt es zwischen diesen Filmemachern der Hitchcock-Linie und Ozon einen entscheidenden Unterschied. Ozon filmt Chloés Körper inmitten der sie umgebenden Kunstwerke im Museum, in dem sie als Wärterin jobbt, wie ein weiteres Ausstellungsobjekt oder, in den Verführungs- und Sexszenen, wie das Mannequin einer Parfümwerbung. Während es bei Hitchcock & Co. ein Spiel mit dem Dahinter des Bildes gibt, bleibt bei Ozon das Bild ohne Tiefe. Chloé, ehemals ein Fotomodell, ist reine Oberfläche, die Suche nach ihrem «Inhalt» bleibt ergebnislos. Ozon seziert sie, aber ohne auf etwas Verborgenes zu stossen, oder besser gesagt: Er stösst nur auf eine bizarre «Kopie» ihrer selbst, worin am Ende die einzig mögliche Pointe des Films liegen kann. Auch wenn Ozon hier wie schon zuvor in Jeune et jolie (ebenfalls mit *Marine Vacth* in der Hauptrolle) oder in Une nouvelle amie von der sexuellen Selbsterfahrung einer jungen Frau erzählt, dann um die Erotik zur kalten Oberfläche zu erklären und der Realität einer Erregtheit «darunter» einen Verweis zu erteilen. Einen Orgasmus zeigt Ozon als Kontraktion der Scheidenmuskulatur in der Vagina – als steriles Bild organischer Vorgänge, in dem die Darstellung von Ekstase auf seltsame Art abwesend bleibt.

Man könnte sagen: Diese Art der Ästhetik ist eine echte Enttäuschung. Die Ekstase ist ebenso abwesend wie jegliche Tiefe des Bildes. Der Film funktioniert wie ein unendliches Spiegellabyrinth, in dem das Spiel mit den Bildern ins Leere läuft. So verursacht Ozon weniger Lust darauf, mehr zu sehen, als die Enttäuschung, dem Film nicht vertrauen zu können und an jeder Oberfläche abzugleiten. In der letzten Einstellung fährt eine Hand durch eine Glasscheibe und zerstört sie. Versucht man, zu ergreifen, was wirklich «hinter» dem Bild liegt, zerbricht die Darstellung (und der Film endet).

Faszination (das Spiel mit dem Bild und seinem Dahinter) und Frustration werden bei Ozon damit ununterscheidbar. Die Faszination wird frustriert, aber die Frustration ist eine andere Weise, fasziniert zu bleiben – vor dem, was sich nicht enthüllt, was sich dem Auge und dem Körper fortwährend entzieht. Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch: François Ozon; Kamera: Manuel Dacosse; Schnitt: Laure Gardette; Ausstattung: Sylvie Olivé; Kostüme: Pascaline Chavanne; Musik: Philippe Rombi. Darsteller_innen (Rolle): Marine Vacth (Chloé), Jérémie Renier (Paul/Louis), Jacqueline Bisset (Mme Schenker/Chloés Mutter). Produktion: Mandarin Production, FOZ Mars Films u. a. Frankreich, Belgien 2017. Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: Weltkino Filmverleih

Taste of Cement

Ziad Kalthoums Dokumentarfilm über syrische Bauarbeiter in Beirut erzählt in eindrücklichen Geometrien und Analogien vom traurigen Ineinander von Aufbau und Zerstörung, von Krieg und Erinnerung.

Ziad Kalthoum

Eine filmisch-geometrische Symphonie aus Rechtecken, Rhomben und Dreiecken, geformt von Baugerüsten, Maschinen und Stahlstangen, meist vertikal orientiert, oft weitere Formen hinter sich rahmend; Bauarbeiter, die sich mit den Maschinen bewegen; Formen, die sich verschieben oder mutieren: ein Hochhaus, das immer weiter nach oben wächst. Die Arbeiter wirken souverän, ihr Handwerk gekonnt. Doch trotz aller Schönheit – der Aussicht, der Arbeit, der Bildkompositionen – liegt eine Spannung über den Bildern, die ihren Ursprung in den Gesichtern der Arbeiter zu haben scheint. Erst nach zwanzig Minuten Filmzeit sehen wir das Banner an der Baustelle, das die Bilder überhaupt erst richtig lesbar macht: Ab 19 Uhr gelte für alle syrischen Arbeiter Ausgangssperre. Zuwiderhandelnde würden bestraft. Eine Art Gefängnis sehen wir also, der schlimmsten Sorte noch dazu – nämlich eines ohne Türen und Wärter.

Das Hochhaus steht in Beirut, die Bauarbeiter sind Syrer, geflüchtet vor dem Krieg. Sie bauen in einem anderen Land neue Häuser, während die eigenen zerbombt werden. Die Baustelle zu verlassen, ist nicht erlaubt. Ihre Tage bestehen aus Arbeit, Essen, Schlafen, und wieder Arbeit. Dazwischen verfolgen sie auf kleinen Bildschirmen die Zerstörung ihrer Heimat.

Ohne jemals das ästhetische Register zu wechseln, wird aus einer filmischen Formstudie über die spezifischen Geometrien des Hochhausbaus in Beirut ein berührendes und tieftrauriges Dokument über Flucht und Gefangenschaft, über Krieg und Wiederaufbau – und darüber, dass diese Dinge ein und dasselbe sind. Nebst einem fiktiven poetischen Monolog eines unbekannten Arbeiters findet die Vermittlung der Informationen allein über die verschiedenen Geometrien statt, die der Film mittels Kameraeinstellungen, Schnitt und Ton kreiert oder einfach wiedergibt. Da ist die nicht ganz rautenförmige Öffnung im Erdgeschoss des Hochhauses, in der die Arbeiter morgens erscheinen und in der sie abends wieder verschwinden, um in den katakombenartigen Kellerräumen die Nacht zu verbringen. Da findet der in die Mitte des Bildes hinausragende Kranarm eine visuelle Entsprechung im Geschützrohr des Panzers, der da, wo gerade Krieg ist, die Häuser wieder zerstört. Und da sind immer wieder die von unfertigen Wänden gerahmten Aussichten auf die Stadt und das Meer, die in einer anderen Welt Freiheit verheissen. Ihr Gegenstück finden diese Aussichten auf den TV- und Handybildschirmen, mittels derer sich die Männer vom Krieg heimsuchen lassen. In extremen Nahaufnahmen spiegeln sich diese Bilder in ihren Augen; brennen sich nicht nur in ihre Seelen, sondern, dreifach gebrochen, auch in unsere.

Auch der Rhythmus von Taste of Cement selbst folgt gewissen Gesetzmässigkeiten. Gleicht die Beobachtung des Auf und Ab der Arbeiter am Hochhaus einem ruhigen Atmen, steigert dieses sich im Verlauf des Films zu einer Hyperventilation zwischen den verschiedenen Erfahrungsebenen: zwischen Baustelle und Krieg, Erinnerung und Wirklichkeit, Aufbau und Zerstörung, Leben und Tod. Dabei handelt es sich – dem Wachsen des Hochhauses zum Trotz – nie um eine Progression, sondern stets nur um Zyklen. Vor dreissig Jahren war es Beirut, das während des Libanonkriegs zerstört wurde. In zehn Jahren werden es vielleicht die Flüchtenden eines weiteren Kriegs sein, die Syrien wiederaufbauen, während in deren Heimat alles zusammenfällt. Sisyphus' Stein ist hier aus Zement geformt; auf dem Gipfel warten der Krieg und die Bomben. Jeder, der diesen erlebt hat, kenne den Geschmack von Zement. Er klebt an den Händen, auf der Zunge, auf der Seele. Eine Sequenz aus dem Krieg – eine Erinnerung? – ist nur schwer erträglich. Für einmal bewegt sich die Kamera horizontal, in ein zusammengestürztes Gebäude hinein, aus dem die wenigen Überlebenden befreit werden sollen. Der Zement, aus der geometrischen Form geraten, droht alles zu verschlingen – auch jene, die ihn in Form gegossen haben.

Die letzte Bewegung des Films ist eine noch nie dagewesene. Aus einem durch die Stadt fahrenden Betonmischer heraus zeigt die sich drehende Kamera ein gleichsam spiralförmiges Abbild der Stadt. Man kann etwas von der ewigen Wiederkehr des Gleichen in diese Bewegung hineinlesen. Oder sich endgültig der hypnotischen Traurigkeit dieses Films ergeben. Der Traurigkeit eines Hilferufs, der weiss, dass er nichts wirklich bewirken wird, selbst wenn er gehört werden sollte.

Dominic Schmid

→ Regie: Ziad Kalthoum; Buch: Ziad Kalthoum, Ansgar Frerich, Talal Khoury; Kamera: Talal Khoury; Schnitt: Alex Bakri, Frank Brummundt; Musik: Sebastian Tesch. Produktion: Basis Berlin Filmproduktion, Bidayyat for Audiovisual Arts. Libanon, Deutschland, Syrien, Kathar, Vereinigte Emirate 2017. Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Cinélibre

Taste of Cement Regie: Ziad Kalthoum

Gauguin Regie: Edouard Deluc, mit Tuheï Adams und Vincent Cassel

Gauguin mit Tuheï Adams

Gauguin – Voyage de Tahiti

In elliptisch verdichteten Episoden erzählt Edouard Deluc von Gauguins Reise nach Polynesien und seiner Begegnung mit dem Exotischen. Ein faszinierendes Künstlerporträt jenseits von Ethnokitsch und Geniekult.

Edouard Deluc

Sich mit Künstlerschicksalen oder mit Kunst in Filmen auseinanderzusetzen, galt vor Jahrzehnten, auf dem Höhepunkt der oppositionellen linken Bewegungen, als nicht oportun, weil zu unpolitisch. *Tempora mutantur* – mit den Aufsehen erregenden Preisen für Kunstwerke sind offenbar auch wieder die Erzählungen von Künstlerviten gefragt, sofern sie mit bekannten Namen aufwarten können.

Edouard Deluc hat noch kein grosses filmisches Œuvre vorzuweisen. Bekannt wurde er 2012 mit der Familiengeschichte Mariage à Mendoza. An Gauguin hat ihn nun dessen Reisebericht «Noa Noa» gereizt, den der Maler nach seinem ersten Aufenthalt auf Tahiti verfasst hat und der 1897 veröffentlicht wurde: die Reise 1891 nach Polynesien, wo der Künstler in achtzehn Monaten über sechzig Bilder gemalt hatte, die die Moderne geprägt haben.

Die Bilderzählung von Gauguin ist elliptisch angelegt, also als dramaturgische Verkürzung und Aussparung von Handlung: Die untersichtige Aufnahme der Takelage eines Segelschiffs zum Beispiel kündigt die Rückkehr Gauguins in die Heimat an. Das muss reichen. Statt im Sog einer kontinuierlichen Schilderung entfaltet sich die Erzählung in mal kürzeren, mal längeren Kapiteln. Deluc hat Gauguins literarische Schilderungen in seinen filmischen Vorstellungen verdichtet. Und das bedeutet auch, dass dieser erste Aufenthalt Gauguins auf Tahiti nicht zur Legendenbildung über einen Künstler und dessen Genie wird. Diese Sicht wird erst im Abspann mit Gauguins Bildern und kurzen Erklärungen eingenommen. Vielmehr hat er in *Vincent Cassel* einen adäquaten Darsteller gefunden, der einen eher alltäglichen Charakter gibt, auch wenn sein Handeln auf Geniales fixiert ist. «Er verstellt sich nicht und pfeift wie Gauguin auf Konventionen», meint Deluc.

Gauguin hat mit seiner dänischen Frau Mette fünf Kinder. Trotzdem versucht er, seine Malerkollegen zu überreden, mit ihm nach Tahiti zu reisen. Er wird sie alle zurücklassen. Nach einer ausgelassenen Feier sehen wir ihn schon in der exotischen Ferne, die bereits von europäischem Kolonialstil geprägt ist. Seine Reise ins Innere der Insel wird ihn mit der dreizehnjährigen Tehura zusammenführen, die seine Geliebte, Anlass und Inhalt seiner Bildschöpfungen wird. Der Aufenthalt ist geprägt von der Liebe zu Tehura, seiner Eifersucht auf einen jungen Polynesier, dem Tehuras Verlangen gilt, einem ärmlichen Leben, das er mit schwerer körperlicher Arbeit unterhalten muss, seiner körperlichen Hinfälligkeit und seinem künstlerischen Verlangen.

Das exotische Flair von Gauguins Bildern wird durch seine Reise in das Inselinnere unterstrichen, wo er Tehura finden wird, die dort mit ihrem Stamm ein der Zivilisation noch abgewandtes Leben führt. Ansonsten zeigt der Film ohne Polemik, aber in einer fühlbaren Distanz die Veränderungen in der Küstenregion: «Der Maler geht zur gleichen Zeit von Bord, in der eine 2000 Jahre alte primitive Kultur unter dem Diktat der Missionare stirbt und sich der Umarmung durch die Franzosen überlässt.»

In einer überwältigenden Landschaft findet ein Künstler aus Europa exotische Frauen – im Film bleibt es bei Tehura –, deren Bilder ihn beim Publikum so beliebt machten. Nur sollte niemand den Film-Gauguin mit der konkret-biografischen Person verwechseln. Die Kind-Mädchen, mit denen der wirkliche Gauguin zusammenlebte, seine Syphiliserkrankung – die Gesellschaft würde heute rigide urteilen. Immerhin erleben wir mit Vincent Cassel eine nicht idealisierende Gestalt. Und die Erotik der siebzehnjährigen *Tuheï Adams* als Tehura ist dezent ins Bild gesetzt. Erwähnenswert ist die Musikuntermalung von *Warren Ellis*, die sich einfühlsam kommentierend der Bilder annimmt, ohne in Sentimentalität oder Pseudoethno zu verfallen.

Gauguin ist weder ein alltägliches Biopic noch eine überzeichnende Künstlervita. «Koke» – so nennt Tehura Gauguin in ihrer Aussprache – erregt Interesse an seinem Schicksal, das aber doch erst von überragender Bedeutung wird, wenn man Kenntnisse über den Stellenwert Gauguins in der Kunstgeschichte besitzt.

Erwin Schaar

→ Regie: Edouard Deluc; Buch: Edouard Deluc, Etienne Comar, Thomas Lilti, Sarah Kaminsky; Kamera: Pierre Cottereau; Schnitt: Guerric Catala; Ausstattung: Emmanuelle Cuillery; Kostüme: Céline Guignard-Ragot, Ellsabeth Mehu; Musik: Warren Ellis. Darsteller_innen (Rolle): Vincen Cassel (Paul Gauguin), Tuheï Adams (Tehura), Malik Zidi (Henri Vallin) Pernille Bergendorff (Mette Gauguin). Produktion: Move Movie, StudioCanal, NJJ Entertainment, 120 Films. Frankreich 2017. Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, D-Verleih: StudioCanal

53. SOLOTHURNER FILMTAGE

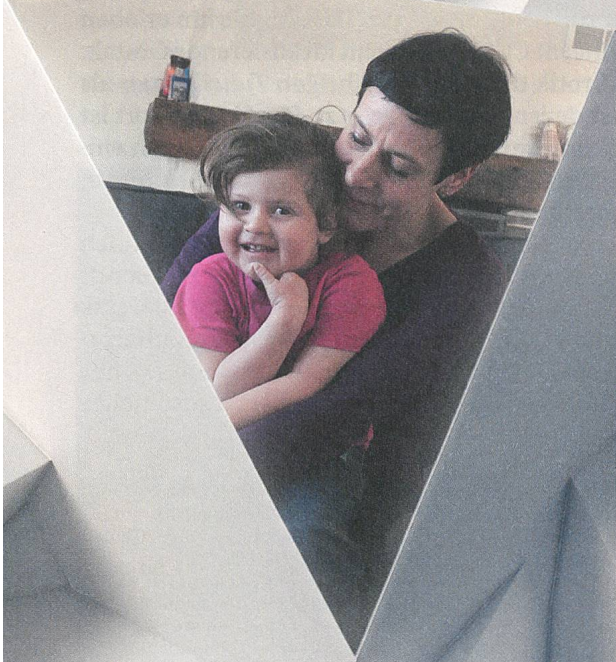
25. Januar – 1. Februar 2018

CHRIS THE SWISS,
ANJA KOFMEL

DIE VIERTE GEWALT,
DIETER FAHRER

VAKUUM,
CHRISTINE REPOND

A L'ECOLE DES PHILOSOPHES,
FERNAND MELGAR



MARIO,
MARCEL GISLER

FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

SRG SSR

120 battements par minute

Leidenschaftlich und mitreissend porträtiert Robin Campillo den gemeinsamen Kampf von Pariser Aktivisten gegen die Aidsepidemie der Neunziger. Für ein pulsierendes Leben und gegen die Gleichgültigkeit der Gesellschaft.

Robin Campillo

Blutrot strömt die Seine durch Paris. Ein ausdrucksstarkes, symbolhaftes Bild für eine Zeit, in der Aids jährlich Hunderttausende Leben forderte. Damit schliesst – in Protest und stiller Trauer – Robin Campillos packende Hommage an eine Bewegung, die sich in den Neunzigern dem politischen Kampf gegen Aids verschrieb: 120 battements par minute erzählt von Act-up Paris und deren Engagement gegen eine untätige Regierung und gegen unkooperative Pharmafirmen.

Campillo war selbst ein Aktivist in jener Zeit. Er hatte die Filmschule absolviert, stellte dann aber das politische Engagement vor die eigenen Filmprojekte. Zu dieser Zeit hatte das ominöse Virus bereits eine Million Leben dahingerafft. Und die hauptsächlich Betroffenen, ohnehin schon diskriminierte Minderheiten – Schwule, Prostituierte, Drogenabhängige, Gefängnisinsassen – wurden zusätzlich stigmatisiert.

In 120 BPM schafft es Campillo nicht nur, von der umtriebigen Bewegung zu erzählen, sondern auch vielfältige Einzelschicksale damit zu verweben. Im Zentrum Sean und Nathan, hervorragend gespielt von *Nahuel Pérez Biscayart* und *Arnaud Valois*. Sean wurde mit sechzehn beim ersten Sex von seinem (verheirateten) Mathelehrer angesteckt. Wie verlogen und heuchlerisch wirkt da, wenn ein Schuldirektor gegen Aufklärungsaktionen in den Klassen vorgeht mit dem Argument, dass die Schüler_innen durch die Act-up-Info überhaupt erst sexualisiert und gefährdet würden … Arnaud wiederum hatte sich nach den ersten erschreckenden Nachrichten zu Aids zurückgezogen und enthaltsam gelebt. Was ihm zu diesem Zeitpunkt das Leben rettete. Nun aber schliesst er sich als frischgebackener Politaktivist Act-up an, verliebt sich in den kämpferischen Sean, wird zu seinem Geliebten und fürsorglichen Freund.

Campillo, der bereits als Drehbuch-Koautor und Editor des César-gekrönten Entre les murs über eine Französischklasse in der Pariser Banlieue sein Geschick für «Gruppenfilme» unter Beweis stellte, tut dies erneut bei 120 BPM. Das Setting, insbesondere das der Debatten im Kollektiv, dient ihm dazu, die Kernpunkte der Auseinandersetzungen herauszukristallisieren, ohne dabei länglich oder phrasenhaft zu werden. Er gibt den Zahlen und der Krankheit Gesicht und Körper. Wie überhaupt «Verkörperlichung» laut Regisseur – in einer Zeit, in der es weder Internet noch soziale Netzwerke oder Handys gab und die «physische» Versammlung die einzige Möglichkeit war, ein gemeinsames Vorgehen zu diskutieren – «einer der ganz zentralen Punkte des Films» ist. Gesicht und Körper sind denn auch wichtige Werkzeuge in den von Act-up durchgeführten Aktionen in der Konfrontation mit Behörden und Pharmafirmen, welche die Augen vor der Not der Betroffenen verschlossen und sich der Dringlichkeit von Massnahmen und Informationen verweigerten.

120 BPM – in Cannes unter anderem mit dem Grossen Preis ausgezeichnet – ist mit einnehmender Verve inszeniert. Zwischen die temporeichen Aktionen und bewegten Diskussionen im Plenum schieben sich immer wieder atmosphärische Entreactes von Partys, Clubs, Gay Pride, die zeigen, dass es neben dem politischen Kampf auch Hochgefühle und Lebensfreude gab. So in den Discoszenen, in denen die Figuren – und wir – in Ausgelassenheit und Unbeschwertheit eintauchen und den düsteren Alltag aussen vor lassen. Die Bilder zelebrieren diese Momente, die dem Film Leichtigkeit verleihen. Schärfenverlagerungen verwandeln Staubpartikel zu glitzernden Konfetti, die schwerelos in der Luft schweben, und den tiefblauen Raum in ein nebelhaftes Sternenuniversum – in nahtlosem Übergang dann in fluffige Irgendwas, die sich erst auf den zweiten Blick in ihrem unverfänglichen Erscheinungsbild als Aidsvirus zu erkennen geben und dieses als stille Bedrohung wieder ins Bewusstsein rücken.

Die Kamerafrau *Jeanne Lapoirie*, die schon mit *Léa Pool* arbeite (Emporte-moi), mit *André Téchiné* (Les Voleurs) oder *François Ozon* (8 Femmes), lässt den Film in diesen Sequenzen Atem holen. Es sind lange Einstellungen, in denen sich die Kamera dem Fluss der Handlung hingibt – sei es bei Diskussionen in der Gruppe oder beim Sex. So erscheinen nicht nur die tanzenden Menschen im dunstigen Blau der Disco schemenhaft. Auch wenn Sean und Nathan zusammen schlafen, tauchen ihre Körper fragmenthaft und marmorn-schön aus dem blauen Dunkel auf. Das Setting hat etwas Nüchtern-Unromantisiertes, deshalb aber nicht weniger Leidenschaftliches.

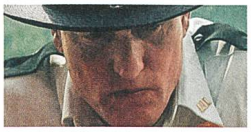
So gelingt Campillo mit seinem einnehmenden Zeitporträt eine berührende Hommage an Freundschaft, Community, Liebe und Sex in einer Zeit, die all dem entgegensteht. Er zeigt den politischen Kampf

und die Ekstase ebenso wie das Leben, die Verzweiflung, die Trauer. Die Musik – die auch im Filmtitel anklingt – ist dabei ein tragendes Element: Campillo bezeichnet den House als «Soundtrack jener Ära» und verwendete dafür Kompositionen von *Arnaud Rebotini* – einem Musiker und DJ, mit dem Campillo schon bei seinem letzten Film Eastern Boys (2013) zusammenarbeitete. Dabei verliert der Film nie die Bodenhaftung und wird auch in keiner Weise zu einem Stilkonzentrat jener Zeit. Dass sich Setting, Kostüme oder Sound nicht klar vom Hier und Jetzt abgrenzen, ist denn auch politische Intention: Selbst wenn HIV und Aids heute behandelbar geworden sind, Einstellungen sich verändert haben und es sogar bald Impfungen geben soll, sieht die Realität so aus, dass sich bis heute alljährlich mehr als zwei Millionen neu anstecken und Millionen seit Jahren, mehr oder minder eingeschränkt, HIV-positiv leben. Nicht zuletzt auch daran möchte Campillo mit seinem mitreissenden 120 BPM erinnern.

Doris Senn

→ Regie: Robin Campillo; Buch: Robin Campillo, Philippe Mengeot; Kamera: Jeanne Lapoirie; Schnitt: Robin Campillo, Stephanie Leger, Anita Roth; Musik: Arnaud Rebotini. Darsteller_innen (Rolle): Nahuel Pérez Biscayart (Sean), Arnaud Valois (Nathan), Adèle Haenel (Sophie), Antoine Reinartz (Thibault). Produktion: Les Films de Pierre. Frankreich 2017. Dauer: 140 Min. CH-Verleih: Agora Films, D-Verleih: Edition Salzgeber

Three Billboards Outside Ebbing, Missouri



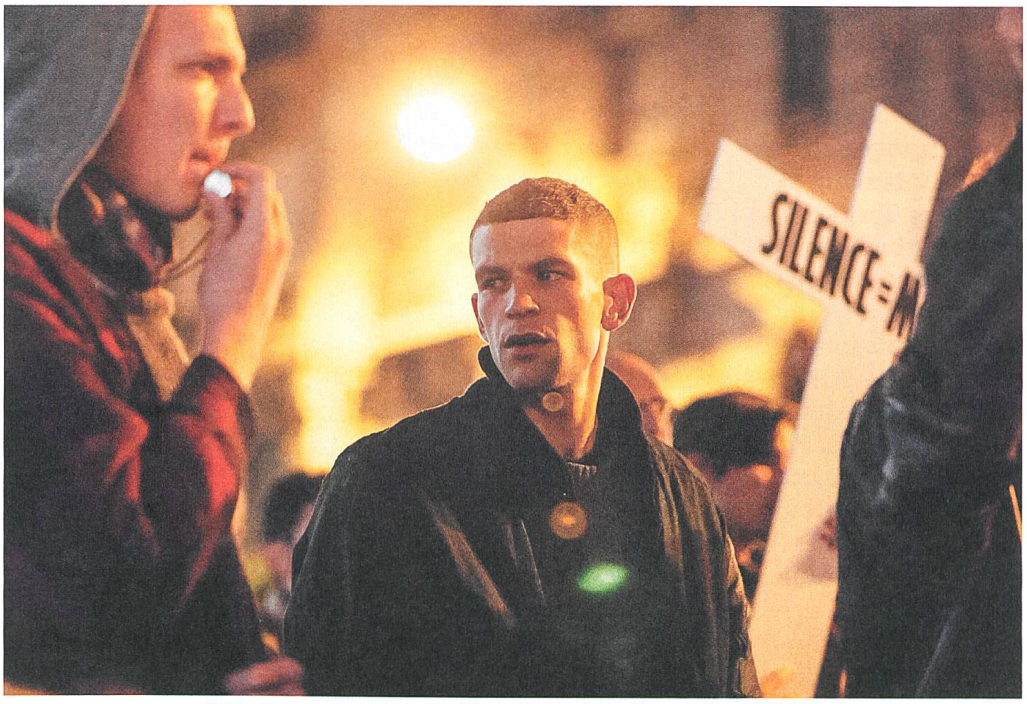
Eine Frau mit einer Riesenportion Wut im Bauch. Frances McDormand hat für diese Rolle den Golden Globe Award erhalten, während der Film selbst als bestes Drama ausgezeichnet wurde.

Martin McDonagh

Frances McDormand lässt keine Zweifel aufkommen: Three Billboards Outside Ebbing, Missouri ist ihr Film, von der ersten bis zur letzten Szene. Dafür sorgt sie mit einer Wucht und einer Präsenz, die seit ihrer letzten grossen und Oscar-gekrönten Hauptrolle in Fargo vor über zwanzig Jahren nichts an Brillanz eingebüsst hat. Im Gegenteil. Man muss sich nur ansehen, wie sie gleich zu Beginn des Films mit wilder Entschlossenheit und einer Prise John Wayne im Schritt ins Bild rückt, um zu wissen, mit wem man es hier zu tun hat. Als Mildred Hayes stellt sie sich diesmal der gemächlichen Ordnung in der titelgebenden amerikanischen Kleinstadtprovinz in die Quere, um für Gerechtigkeit zu kämpfen, ihre eigene und die allgemeine: resigniert, scharfkantig und mit einer Schlagfertigkeit bewaffnet, die mindestens genauso bezwingend ist wie ihr stählerner Blick. Dennoch spricht kein Hass aus ihren Augen. Wut schon, ein schwelender Zorn sogar, der sich, geschürt von Schmerz und Trauer und obendrein mit den eigenen Schuldgefühlen versetzt, ebenso jeder Rationalität zu entziehen scheint. Und trotzdem ist Mildred nicht die Art Rächerin, für die man sie allzu leicht halten könnte. Ihre Wut kommt eher aus dem Herzen als aus dem Bauch heraus – es ist die Verzweiflung einer Mutter, die nach Antworten sucht, wo andere längst aufgegeben haben, koste es, was es wolle.

Wer über Three Billboards sprechen will, kommt also an Frances McDormand zunächst nicht vorbei. Ebenso wenig wie an den drei grossen, feuerroten Plakatwänden, die Mildred dazu nutzt, um ihrem Unmut gegen die Untätigkeit der lokalen Polizei Luft zu machen. Fast ein Jahr ist vergangen, seit ihre Teenager-Tochter Angela auf brutale Weise vergewaltigt und anschliessend ermordet wurde, und trotzdem fehlt bisher vom Täter jede Spur: «Raped while dying – and still no arrests – how come, Chief Willoughby?» ist deshalb die Frage, mit der sie dem verantwortlichen Polizeichef eine für alle Welt sichtbare Ohrfeige versetzt. Dass sie damit gleich den Groll der ganzen Gemeinde auf sich zieht, zumal Willoughby im Ort nicht nur ein angesehener Mann ist, sondern obendrein, wie allseits bekannt, an Krebs leidet, stört Mildred dabei herzlich wenig. Warum sollte es auch. Sein Leid lässt ihr Anliegen nach aussen hin nur noch dringlicher erscheinen.

Tatsächlich gewinnt Mildreds Beharrlichkeit im Schlagabtausch mit den vergeblich an ihre Vernunft appellierenden Obrigkeiten in Martin McDonaghs exzellentem Film noch einmal eine ganz eigene, unberechenbare, zum Teil (selbst)zerstörerische Kraft, die lediglich für den Bruchteil einer Sekunde in einer der beklemmendsten Szenen des Films zum Stillstand kommt, als Willoughby mitten im Wortgefecht mit Mildred genau im falschen Augenblick von seiner Krankheit eingeholt wird. *Woody Harrelson* gibt seiner Figur in diesem Moment alles und vor allem genau das richtige Mass an Verständnis und Charakterstärke, um die Situation nicht aus dem Ruder laufen zu lassen. Den überrumpelten Zuschauer_innen dagegen bleiben ein kurzer Schock und die erneute Gewissheit, dass in diesem Film nichts so ist, wie es auf den ersten Blick scheint, ja, er seine wahre Kraft erst aus der



120 battements par minute Regie: Robin Campillo, mit Arnaud Valois

Three Billboards Outside Ebbing, Missouri Regie: Martin McDonagh, mit Frances McDormand

Three Billboards ... Sam Rockwell und Frances McDormand

Wandelbarkeit zieht, mit der uns Handlung und Figuren permanent gegenübertreten. Spätestens jetzt dürfte allen klar sein: Three Billboards ist kein Rachedrama im herkömmlichen Sinn. So, wie der ganze Film zwischen den Gattungen changiert, wie er manchmal noch im gleichen Atemzug zwischen pechschwarzer Komödie, kühnem Thriller und schillernder Gesellschaftssatire die Farben wechselt, versucht man es am besten gar nicht erst, das Geschehen in einen mehr oder weniger engen Rahmen zu pressen. Denn am Ende müssen sämtliche Kategorisierungsversuche allein an den unzähligen feinen Zwischentönen scheitern, die der irischstämmige Regisseur und Autor seinem dritten Spielfilm immer wieder eingeschrieben hat. Einen Vorgeschmack darauf, wie leichtfüssig und trügerisch zugleich er mittels Sprache und eines eingeschworenen Schauspielerensembles zwischen Komödie und Albtraum zu wechseln versteht, hatte McDonagh bereits vor zehn Jahren in seinem gefeierten Erstlingswerk In Bruges gegeben. Three Billboards allerdings ist noch einmal von einem ganz anderen Kaliber, denn hier bestimmen neben allem Humor und bissigem Charme in erster Linie Tiefe und Mitgefühl in den Dialogen, wohin Mildreds Reise am Ende gehen wird.

Und noch etwas fällt auf. Einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf Mildreds Seelenfrieden hat auch Officer Dixon, der brutalste und mit Abstand rassistischste unter Willoughbys Kadetten, den, als er schon ausgezählt am Boden liegt, doch noch ein Hauch von Menschlichkeit befällt, mit dem weder er selbst noch der Zuschauer_innen so richtig umzugehen wissen. Seine Entwicklung vom dumpfen Grossmaul zum gebrochenen Märtyrer ist vielleicht die erstaunlichste im ganzen Film. Aber nicht nur Dixon – gespielt von *Sam Rockwell,* der sich neben McDormand und Harrelson ebenso auf der Höhe seiner Form präsentiert – auch die anderen Nebenfiguren, selbst die scheinbar unbedeutendsten, sind bei McDonagh stets mit genügend Leben gefüllt, um die Handlung letztlich sicher auf ihr überraschendes Ende zuzusteuern.

Was bleibt, ist Frances McDormand, ohne die es den Film wahrscheinlich gar nicht gegeben hätte. Denn McDonagh hat die Rolle mit ihr im Hinterkopf geschrieben, nachdem die sonst eher scheue Schauspielerin ihn bereits vor gut zwölf Jahren darum gebeten hatte, einmal einen Part für sie zu schreiben. Als der Autor sein Wort hielt und ihr schliesslich das Skript in die Hand drückte, lehnte die heute Sechzigjährige zwar zunächst dankend ab mit der Begründung, dass sie mittlerweile eher in dem Alter sei, Grossmütter zu spielen, liess sich am Ende aber doch noch überzeugen. Zum Glück, möchte man meinen, denn das nun vorliegende Ergebnis ihrer Zusammenarbeit ist zweifelsohne einer der besten Filme dieses Jahres – und ein Geschenk fürs Kino überhaupt.

Pamela Jahn

→ Regie, Buch: Martin McDonagh; Kamera: Ben Davis; Schnitt: John Gregory; Ausstattung: Inbal Weinberg; Kostüme: Melissa Toth; Musik: Carter Burwell. Darsteller (Rolle): Frances McDormand (Mildred), Caleb Landry Jones (Red Welby), Sam Rockwell (Dixon), Woody Harrelson (Willoughby). Produktion: Blueprint Pictures. USA 2017. Dauer: 115 Min. Verleih: 20th Century Fox

Ex Libris: The New York Public Library

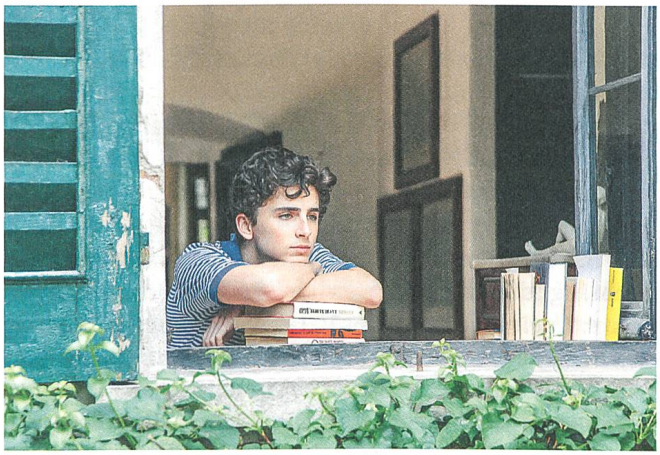
Es geht nicht um Bücher, es geht um Menschen. Die öffentliche Bibliothek in New York steht auch in Zeiten der Digitalisierung für soziale Teilhabe. Sie bietet Bildung und Kultur für alle.

Frederick Wiseman

Der Film beginnt mit der Gebäudeanschrift «The New York Public Library» und springt dann zurück zur Aussenansicht des imposanten Hauptgebäudes der Bibliothek an der Fifth Avenue. Ein kurzes Autohupen begleitet diese äusserst knappe Einführung. Das wirkt, als würden zwei Ausrufezeichen den Film eröffnen, bevor wir mitten in eine Podiumsdiskussion in der Eingangshalle der Bibliothek geraten. Also aufgepasst!

Der gut besuchte Event wird eine von vielen Veranstaltungen sein, die wir im dreieinhalb Stunden und dabei nie zu langen Dokumentarfilm von Frederick Wiseman erleben. In ausführlichen und vollkommen unkommentierten Ausschnitten, die sich wie ein Mosaik zu einem Gesamtbild der öffentlichen Institution fügen, porträtiert er die New York Public Library. Das Spätwerk des 87-jährigen Filmemachers gilt der Kultur und der Bildung, die Filme (etwa National Gallery, La Danse, Crazy Horse oder At Berkeley) sind aber immer noch in seinem ganz eigenen Stil gehalten. Dazu gehört der Verzicht auf alle erklärenden und kommentierenden Elemente, auf Off-Kommentare, Schrift, aber auch auf extradiegetische Musik. Die Zuschauer_innen sollen selbst ihre Schlüsse ziehen. Und Wiseman lässt sich bei der Erkundung einer Institution Zeit. Dabei gewähren nicht nur die Filme uns viel Raum, in einen komplexen Mikrokosmos einzutauchen, auch Wiseman verbringt viele Wochen damit, alle Vorgänge und die Menschen zu beobachten. Aus Hunderten von Stunden Filmmaterial kondensiert er die Essenz, aber auch eine eigene Haltung dem Sujet gegenüber.

Ex Libris Regie: Frederick Wiseman



Call Me by Your Name mit Timothée Chalamet

Ex Libris Regie: Frederick Wiseman

Call Me by Your Name Regie: Luca Guadagnino

Das Interessante an seiner unverkennbaren Handschrift ist, dass er zwar immer gleich vorgeht, damit aber dennoch imstande ist, genau die spezifischen Eigenheiten der jeweiligen Institution aufzudecken. So wechseln sich auch in Ex Libris wie in all seinen Filmen die langen Szenen im Innern mit einer kurzen Montagesequenz der städtischen Umgebung ab. Man kann diese Aussenaufnahmen als Mörtel zwischen den Mosaikstücken betrachten, sie vermitteln jedoch stets mehr. In diesem Fall die ganz unterschiedlichen Quartiere, in die die Bibliotheksfilialen architektonisch und sozial eingebettet sind. Es gehört zu seiner Ästhetik der Diversität, anhand der immer gleichen Methode die Unterschiede herauszuarbeiten. Indem er die unterschiedlichsten Menschen jeden Alters, aller Rassen und Klassenzugehörigkeiten auf die gleiche Weise ins Bild setzt, reflektiert er Diversität und das Recht auf Gleichbehandlung und damit auch die humanistische Haltung der NYPL, die sich als Bildungsinstitution für alle versteht – auch für die Obdachlosen.

Dem Oszillieren zwischen Innen- und Aussenaufnahmen hinzugefügt ist das Hin und Her zwischen Menschen, die vermitteln, und jenen, die zuhören. Immer wieder blicken wir ins Publikum, das einer der vielen Veranstaltungen beiwohnt: Lesungen selbstverständlich, Geschichtsvorträge, deren Themen um Minderheiten, Sklaverei, Religion kreisen, Konzerte, Kurse in Brailleschrift sowie Aufgabenstunden für Kinder, die in den weniger privilegierten Stadtteilen leben. Die NYPL scheint in erster Linie Wissen unmittelbar von Mensch zu Mensch zu vermitteln. Auch Bücher sehen wir in diesem Film kaum, stattdessen sitzen die Bibliotheksbesucher_innen vor Bildschirmen. Der Wandel einer Bibliothek im Zeichen der Digitalisierung zieht sich als roter Faden durch den Film. In einer Stadt, in der ein grosser Teil der Bevölkerung nicht über einen Internetzugang verfügt, ist auch dies ihre Aufgabe, zum Beispiel indem man hier auch Internetmodems ausleihen kann.

Obwohl dieser öffentliche Auftrag einleuchtend und notwendig erscheint, überrascht es kaum, dass wir aus den Einblicken in Administrationssitzungen von der Abhängigkeit von privaten Financiers erfahren und von der Schwierigkeit, sich Jahr für Jahr für die Geldgeber neu zu erfinden und sich immer wieder auf neue und überzeugende Art und Weise legitimieren zu müssen. Sahen wir in National Gallery noch besorgte, manchmal auch herablassende Gesichter in diesen Leitungssitzungen, scheinen die US-Amerikaner_innen einen beneidenswerten Vorteil zu haben: Sie sind auch angesichts der grössten Schwierigkeiten ungebrochen optimistisch. Das ist nebst allem anderen faszinierend zu sehen.

Wiseman vermittelt eindrücklich, was eine dänische Architektin und Expertin für Bibliotheksbau in seinem Film auf eine einfache Formel bringt: «Libraries are not about books, they are about people.» Wiseman platziert diese Einsicht jedoch nicht als Ausrufezeichen am Ende, sondern mitten in seinem Mosaik. Tereza Fischer

→ Regie, Ton, Schnitt, Produktion: Frederick Wiseman; Kamera: John Davey. Produktion: Zipporah Films. USA 2017. Dauer: 197 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, D-Verleih: Kool

Call Me by Your Name

In seiner vierten Regiearbeit erzählt der Italiener Luca Guadagnino eine schwule Liebesgeschichte. Die Romanverfilmung ist nicht nur eine Etüde in Leichtigkeit, sondern auch grosses sinnliches Kino.

Luca Guadagnino

Ein norditalienischer Landsitz im Jahr 1983. Hier verbringt der siebzehnjährige Elio Perlman den Sommer mit seinen Eltern: der Vater Archäologieprofessor, die Mutter Übersetzerin, der Sohn gleichermassen gebildet wie begabt. Es herrscht ein Klima von Grosszügigkeit und intellektueller Aufgeschlossenheit. Man spricht Englisch, Italienisch, Französisch und Deutsch, ist, wie es die Mutter selbstironisch formuliert, Jüdisch à discretion und geniesst die entspannte Atmosphäre der heissen Jahreszeit. In diesen Kreis stösst aus den USA Oliver, der während der Sommermonate als Forschungsassistent des Professors zu Gast sein wird. Der 24-Jährige ist so lässig wie charmant, zeigt unbekümmert seinen athletischen Körper und scheint auch sonst sehr selbstbewusst. Elios Interesse jedenfalls weckt er auf der Stelle, auch wenn dieser erst mal Distanziertheit vorschützt. Umgekehrt wiederum deutet (noch) nichts darauf hin, dass der Teenager dem Amerikaner besonders auffallen würde. Und doch beginnt der Tanz der Annäherungsversuche, erst zögerlich, dann, während gemeinsamer Fahrradfahrten und Badeausflüge, zunehmend vehementer und intimer.

Der Italiener Luca Guadagnino erzählt im Grunde eine simple Boy-meets-boy-Geschichte, deren Hauptzutaten – Sommer in Italien, erste Liebe unter Jungs – den Film ohne weiteres in den Kitsch hätten abgleiten lassen können. Dass es nicht dazu kam, ist das eigentliche Kunststück dieses Films. Denn Guadagnino hat keine Angst vor der Stille, die ihm

mindestens so wichtig ist wie der (eher spärliche) Dialog seiner Figuren. Überhaupt nimmt er sich Zeit, viel Zeit, um Elios Gefühlslage – und damit die Voraussetzung für die Liebesgeschichte – mit grosser Intensität zu entfalten: ein ambivalenter Mix aus gepflegter Langeweile und ständiger Erregtheit, aus undeutlicher Neugier und sehr deutlichem Begehren, aus der dumpfen Ahnung darüber, wer er sein wird (ein schwuler Mann), und der vagen Gewissheit, dass dies mit einem Verstoss gegen gesellschaftliche Normen einhergehen wird. Noch sind es die Achtzigerjahre, noch spricht man über Homosexualität nur im Flüsterton. Doch vorerst lassen er und Oliver sich treiben im Ozean dieser sonnendurchtränkten Landschaft, dieser verführerischen Nachmittagsstunden. Die ungeheure Sinnlichkeit, mit der dies geschieht, ist wesentlich auf die zurückhaltend-souveräne Kameraarbeit des Thailänders *Sayombhu Mukdeeprom* zurückzuführen, der wiederholt mit *Apichatpong Weerasethakul* zusammengearbeitet hat. Durch seine Linse kommt es zu einem schier endlosen Reigen vermeintlich kleiner Momente, kostbar und köstlich zugleich: Wenn man sich am Frühstückstisch begegnet oder im Musikzimmer. Wenn Oliver im Garten wie zufällig Elios Schulter berührt. Wenn der Jüngere verstohlen an der feuchten Badehose des Älteren schnuppert.

Das erinnert mehr als einmal an *André Téchinés* Quand on a 17 ans (2016), der die Liebesgeschichte zwischen den Teenagern Damien und Thomas erzählt. Doch wo der Franzose, der innerhalb des Queer Cinema immer schon eine Klasse für sich war, mit der ihm eigenen Mischung aus Kargheit und Präzision vorgeht und seine beiden Protagonisten mit dem Ungestüm wilder Kälber aufeinander loslässt, schlägt Guadagnino einen sanfteren Ton an. Das mag etwas damit zu tun haben, dass Call Me by Your Name massgeblich von *James Ivory* mitverantwortet ist, der nicht nur als Koproduzent fungierte, sondern auch als Autor eines Drehbuchs, das auf dem gleichnamigen Roman von *André Aciman* basiert. In den Achtziger- und Neunzigerjahren hatte Ivory eine Reihe hochkarätiger Literaturverfilmungen wie A Room with a View und Maurice, Howard's End und The Remains of the Day vorgelegt. Sie alle waren mit liebevoller Akribie ausgestattet, spielten an malerisch überhöhten Schauplätzen und übten mit höflicher Ironie Kritik an bürgerlichen Gesellschaftsordnungen, die persönliche Entfaltung verhindern, weil sie Leidenschaft und Lust mit Argwohn begegnen. Alle diese Markenzeichen hallen in Call Me by Your Name nach, und doch hat Guadagnino zum Glück kein Ivory-Imitat vorgelegt – was anachronistisch gewesen wäre –, sondern einen eigenständigen Weg eingeschlagen: Nicht so schwelgerisch wie Ivory, aber auch nicht so schnörkellos wie Téchiné.

Herausgekommen ist eine mit leiser Wehmut grundierte Geschichte über das Begehren und Sehnen, das einen ergreifen kann; über die flirrende Euphorie des Verliebtseins; über einen, der sich in der Begegnung mit einem anderen selbst entdeckt, wie es der Filmtitel bereits andeutet: Nenn mich bei deinem Namen. Dass das auf so authentische wie berührende Weise geglückt ist, liegt auch an der bemerkenswert reifen darstellerischen Leistung von *Armie Hammer* als Oliver, besonders aber von *Timothée Chalamet*, der als Elio mühelos den ganzen Film trägt. Daher ist Call Me by Your Name ein grosses Publikum zu wünschen. Dass er für Golden Globes 2018 in den Kategorien Bestes Filmdrama, Bester Haupt- und Bester Nebendarsteller nominiert war, ist eine gute Voraussetzung.

Philipp Brunner

→ Regie: Luca Guadagnino; Buch: James Ivory; Kamera: Sayombhu Mukdeeprom; Schnitt: Walter Fasano; Ausstattung: Samuel Deshors; Kostüme: Giulia Piersanti. Darsteller_innen (Rolle): Armie Hammer (Oliver), Timothée Chalamet (Elio), Michael Stuhlbarg (Mr. Perlman), Amira Casar (Annella), Esther Garrel (Marzia). Produktion: Frenesy Film Company, La Cinéfacture u. a. Italien, Frankreich, Brasilien, Deutschland 2017. Dauer: 132 Min. CH-Verleih: Praesens Film, D-Verleih: Sony Pictures

Filmbulletin-
Jahresabo
mit 8 Ausgaben
für CHF 80
oder € 56

film bulletin
Zeitschrift für Film und Kino
www.filmbulletin.ch

Reduziertes
Jahresabo
für CHF 55 oder € 40
für Auszubildende,
mit Kulturlegi und AHV

Phantom Thread

Wo früher die Psychodramen um herrische Ehemänner und gequälte Frauen aufhörten, macht Paul Thomas Anderson einfach weiter und dreht die Machtverhältnisse um. Ganz schön giftig.

Paul Thomas Anderson

Was, wenn Judy am Ende von Vertigo nicht vom Turm gestürzt wäre, sondern den Mann, der sie zum Abbild einer Toten hat ummodeln wollen, selbst umzumodeln begonnen hätte? Was, wenn Alicia in Notorious nicht von ihrem bösen Verlobten und dessen Schwester langsam vergiftet worden wäre, sondern sie sich stattdessen mit der Schwester zusammengetan und sie gemeinsam den Mann langsam hätten sterben lassen? Und was, wenn die zweite Mrs. De Winter aus Rebecca sich als die noch viel durchtriebenere Hausherrin erwiesen hätte als die erste? Dieser Verweis auf lauter Hitchcock-Filme kommt nicht von ungefähr. Paul Thomas Anderson kennt und zitiert sie alle, inklusive Voyeurblick durch die Wand und untoter Mutter aus Psycho – doch nur, um die misogynen Machstrukturen bei Hitchcock auf den Kopf zu stellen.

Phantom Thread beginnt als Studie einer Männerfantasie. Im London der Fünfzigerjahre schafft der Schneider und Modedesigner Reynolds Woodcock nicht nur betörende Abendroben, sondern die Frauen, die er in seine Stoffe einnäht gleich dazu. «Ich kann dir einen Busen geben, wenn ich es will», sagt er zu der jungen Alma, als er ihre Masse nimmt. Der Körper richtet sich nach dem Willen des Kleides und nicht umgekehrt, und wenn der Schneidermeister nicht mehr will, müssen die Frauen verschwinden. Das ist ebenso faszinierend wie latent ekelerregend anzusehen in den fetischistischen Tableaus dieses Films mit ihren leicht vergilbten Farben, als hätte der Glamour der Fünfziger bereits zu verwesen begonnen. Bis eines Abends Alma, Woodcocks neuste Muse, der er bereits wieder überdrüssig zu werden droht, sich endgültig auflehnt und ausspricht, wie gewalttätig in Wahrheit all die Gewohnheiten und Marotten sind, denen das Genie seine Umgebung unterwerfen will. Es braucht die lange Vorbereitungszeit, um diese Konfrontation wirklich als jenen Umbruch zu erleben, der sie ist. Bereits hat man als Publikum selbst jene Hypersensibilität angenommen, über die Woodcock verfügt. Das Knirschen von Almas Messer auf dem Toast, das Zucken ihres Blicks – das alles fällt uns, von der präzisen Tonspur und der lauernden Kamera aufgereizt, unterdessen genauso sehr auf wie dem herrischen Künstler. Der Film hat uns so empfindlich gemacht wie ihn, nun kann das Gift, das ihm und uns verabreicht wird, umso besser wirken.

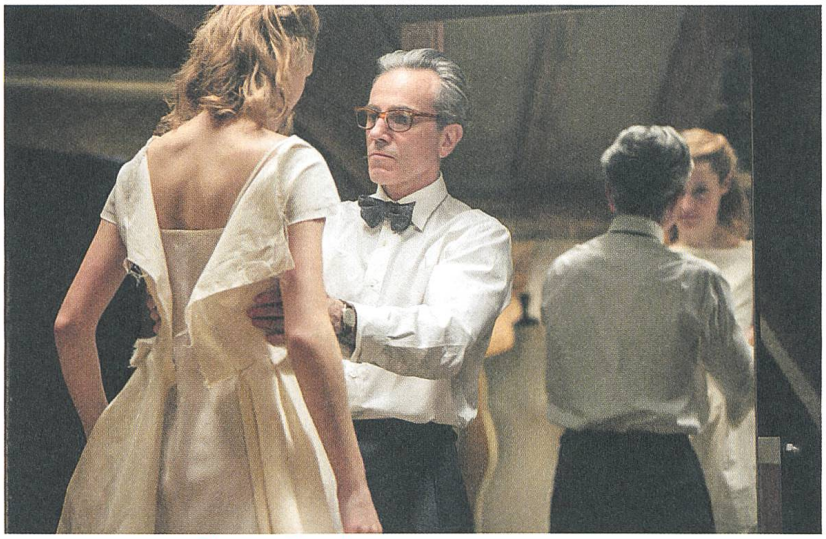
Wo Hitchcocks Filme enden, ist Anderson gerade mal in der Mitte. Es geht weiter. In die Gegenrichtung: Aus dem Despoten, der mit seiner Stille Herrschaft ausübt, wird ein hilfloser Schreihals, dem jede Kontrolle entgleitet, während seine Muse Alma immer grausamer über ihn triumphiert. Das Kleid sitze zu locker, wird bald schon eine der Kundinnen bei der Anprobe sagen. Der Meister verliert seinen Touch, die Frauenkörper entwinden sich dem Griff seiner Kleider.

In Andersons früheren Filmen findet man immer wieder jene symmetrischen Einstellungen, die komponiert sind wie die Klecksbilder des Rorschachtests: Denkbilder für jenen Widerstreit zweier Mächte, um den es in seinen Filmen so oft geht. Das ist auch die Logik von Phantom Thread, wenn der auf Stille und Gehorsam versessene Mann sein Gegenstück in der polternden und eigenwilligen Frau bekommt: Hier haben zwei sich gefunden, die sich gegenseitig mortifizieren und mumifizieren wollen, langsam und schonungslos und ohne Ende: «Ich möchte, dass du auf dem Rücken liegst, hilflos, sanft, offen und nur ich kann dir helfen. Und dann will ich, dass du wieder stark bist. Du wirst nicht sterben. Du wirst dir vielleicht wünschen, Du könntest sterben, aber du wirst es nicht.» So könnte der Film noch lange weitergehen, mit diesem makabren Spiel. «Death by a thousand cuts», nennt man das in der Psychologie, ein Tod durch tausend kleine Stiche, so viele wie es braucht, um ein wunderbares Kleid zu nähen.

Und der unsichtbare Faden, dieser «phantom thread», der alles zusammenhält? Was hat diese beiden Menschen, die doch so gar nicht füreinander gemacht sind, derart zusammengeschnürt, dass sie nicht mehr voneinander loskommen? In Hochzeitskleider, so ist es auch in diesem Film zu sehen, haben früher Näherinnen Zettelchen mit guten Wünschen für die Braut miteingenäht, geheime Botschaften, von denen niemand sonst weiss. Im Innern der Beziehung von Alma und Reynolds, wie auch im Innern dieses Films, ist ein Geheimnis eingenäht, von dem wir nicht loskommen. Ein wunderbares Gift.

Johannes Binotto

→ Regie, Buch, Kamera: Paul Thomas Anderson; Schnitt: Dylan Tichenor; Ausstattung: Mark Tildesley; Kostüme: Mark Bridges; Musik: Jonny Greenwood. Darsteller_innen (Rolle): Vicky Krieps (Alma), Daniel Day-Lewis (Reynolds Woodcock), Lesley Manville (Cyrill). Produktion: Annapurna, Focus Features, Ghoulardi Film Company, Perfect World Pictures. USA 2017. Dauer: 130 Min. Verleih: Universal Pictures



Phantom Thread Regie: Paul Thomas Anderson

Phantom Thread mit Daniel Day-Lewis und Vicky Krieps

Phantom Thread Regie: Paul Thomas Anderson, mit Daniel Day-Lewis (rechts)

Was bleibt

Sinnliche Literaturadaptionen wie A Room with a View oder The Remains of the Day haben ihn berühmt gemacht. Nun ist James Ivory in jene Stadt zurückgekehrt, in der seine Filmkarriere einst begonnen hatte. Ein Gespräch über die neue Rolle, die er im hohen Alter noch angenommen hat: nicht mehr als Regisseur, sondern als Drehbuchautor.

James Ivory: An American in Venice

Vor fünfzig Jahren landete ein junger amerikanischer Soldat in Venedig. Mit einer Aufenthaltsbewilligung für zwei Wochen in der Tasche, einer Filmkamera und einem finanziellen Zustupf von seinem Vater erwanderte er die schwimmende Stadt und schuf seinen ersten Film, Venice: Themes and Variations. Der Soldat hiess James Ivory, und sein Dokumentarerstling wurde gleich ein Erfolg, denn er errang einen Platz in den «New York Times»-Liste als einer der besten Dokumentarfilme des Jahres 1957.

Rückkehr zu den Anfängen

Wir treffen uns im Hotel Bauer und sprechen über Trump, während wir auf das Wassertaxi warten, das uns zum Set eines weiteren Venedigfilms bringen wird: der Adaption von Henry James' Roman «The Aspern Papers», bei der Ivory als Produzent mitwirkt. Ich frage ihn, wie es zu dieser Zusammenarbeit gekommen ist: «Ich habe mit *Julien Landais* zu Abend gegessen, da man sprach über die Versuche, den Film zu realisieren. Und ich erzählte, dass wir es auch versucht hatten, *Ruth [Prawer Jhabvala]* und ich. 2011 schrieben wir an einem Drehbuch. Aber mitten in den Schreibarbeiten brach ich mir das Bein. Wir stellten daraufhin die Arbeit ein. In dieser Zeit wurde Ruth krank. Als sie 2013 starb, musste ich das Projekt ganz fallen lassen. Meine Version spielte 1950 und nicht in den 1880er-Jahren. Es war in der Zeit angesiedelt, in der ich das erste Mal Venedig erlebte.»

In Landais' Film spielt *Vanessa Redgrave* die alte Matrone Juliana, eine Figur, die Henry James der Halbschwester von Mary Shelley Claire Claremont, die auch Byrons Geliebte war, nachempfunden hatte. Am Set beobachten wir, wie sie den US-amerikanischen Wissenschaftler konfrontiert, der die Schriften des verstorbenen Dichters Aspern bekommen will. Ivory verfolgt die Szene auf dem Monitor und spricht ab und zu mit Landais über ein Detail oder mit einem Schauspieler über eine Dialogzeile. Seine Beziehung mit Vanessa Redgrave ist offensichtlich von gegenseitigem Respekt und Zuneigung geprägt: «Vanessa arbeitet nur eine Woche lang am Film und fragte deshalb, ob ich dabei sein könnte, weil wir uns schon ewig kennen, seit The Bostonians. Die Merchant Ivory [Produktion] hat vier Filme mit ihr gemacht. Ich sagte zu und bin sehr froh, ihre Performance zu sehen. Es ist beinah ein historisches Ereignis, die Kombination von Vanessa Redgrave und Henry James in Venedig zu erleben.»

Ich weise auf seine offensichtliche Affinität mit der Geschichte hin. «Es war etwas vom Ersten, das ich von James gelesen hatte. Ich bin mir fast sicher, dass ich es gelesen hatte, als ich hier meinen ersten Film drehte, denn ich zitierte daraus in meinem Film. Danach wollte ich immer einen Spielfilm in Venedig machen; es hat bloss nie geklappt. Meine Version von «The Aspern Papers» konnten wir ja nicht verwirklichen. Die Stadt mitten im Wasser ist wundervoll, man kann sich ihrem Zauber kaum entziehen. Das Unpraktische daran scheint niemanden zu stören. Die Schwierigkeiten, herumzukommen und Dinge zu besorgen, vor allem wenn man einen Film dreht. Bei meinem ersten Film trug ich das ganze Equipment alleine mit mir herum, und das mitten im Winter.»

Schon bald nach seinem Debütfilm traf Ivory *Ismail Merchant*, den Mann, der während eines halben Jahrhunderts sein Geschäfts- und Lebenspartner sein sollte. Als Produktionsduo Merchant/Ivory zusammen mit ihrer künstlerischen Partnerin Ruth Prawer Jhabvala wandten sie sich Indien zu, und Europa wurde zu einem Zwischenstopp. «Wir drehten The Householder in Indien, mit *Satyajit Rays* gesamter Crew, weil Ray gerade nicht an einem Film arbeitete. Ich habe nicht versucht, wie er zu sein, und meine Geschichten unterscheiden sich von seinen: Ein anderer Landesteil und eine andere Art von Menschen kommen darin vor. Aber ich wurde mir später bewusst, wie sein Stil, Filme zu machen, mir zuzusagen schien, denn ich übernahm ihn. Bestimmte Dingen, die er tat, habe ich nie mehr aufgegeben. Und wenn ich auf alles, was ich gemacht habe, zurückblicke, so liegt dem immer eine Einstellung aus einem von Rays Filmen zugrunde. Welchen visuellen Stil ich auch habe, ich habe ihn von Ray und im Besonderen von *Subrata Mitra*, seinem Kameramann.»

Aus den Händen geben

Mit 89 Jahren hat Ivory eine neue Rolle angenommen. Das Drehbuch zu Call Me by Your Name, der bereits viel Beifall seitens der Kritik erhalten hat, ist die Adaption von *André Acimans* gleichnamigem Roman. Es ist das

erste Drehbuch, das Ivory geschrieben, aber nicht selbst verfilmt hat. Ich frage ihn, wie es dazu kam. «Ursprünglich sollte ich als Produzent fungieren, man fragte mich aber, ob ich daran interessiert sei, mit *Luca Guadagnino* Koregie zu führen. Das schien eine gute Idee, denn es gibt sehr viele Szenen, die in Italien spielen. So sagte ich zu, wollte aber mein eigenes Drehbuch schreiben. Das tat ich, und es dauerte etwa neun Monate. Die Investoren entschieden sich in der Zwischenzeit allerdings gegen eine Doppelbesetzung der Regie. Sie waren davon überzeugt, dass zwei Regisseure die Dreharbeiten verlangsamen würden, weil sie alles diskutieren würden. Ich akzeptierte es, denn ich war auch gar nicht sicher, ob es mir von der Regie-Gewerkschaft, der Directors Guild, erlaubt worden wäre. Für Koregie gelten enorme Einschränkungen. So entschied man, dass Luca alleine Regie führen würde, aber nach meinem Drehbuch.»

Auf die Frage, wie es für ihn gewesen sei, das erste Mal das eigene Drehbuch in die Hände von jemand anderem zu legen, meinte Ivory: «Es war ja auch diesmal die Absicht, dass ich mein Script auch verfilme, wie ich es immer getan habe. Mit dieser Prämisse habe ich es verfasst. Ich schrieb es nach meinem Gusto und erfand zusätzliche Szenen, wie ich wollte. Plötzlich fand ich mich aber in der Position, bloss der Drehbuchautor zu sein, in der ich einfach auch nicht die gleiche Entscheidungsmacht habe wie der Regisseur. Zwar wurde mein Honorar für das Script erhöht, aber damit war es definitiv aus meinen Händen. Was immer ich dann noch sagte, hatte nicht mehr dasselbe Gewicht. Was völlig okay ist. Aber als Regisseur hätte ich beispielsweise nie daran gedacht, Ruth nicht am weiteren Prozess zu beteiligen, insbesondere bei der Montage.»

Alte Tricks, neue Pläne

Offensichtlich schmerzt ihn der Verlust an Einfluss noch ein bisschen: «Das beste Beispiel dafür, wie vergleichsweise unbedeutend die Autoren sind, ist der Umstand, dass sie nie in den Schnittraum eingeladen werden. Ruth war immer dabei, nahm sich etwa eine Woche Zeit für die Visionierung des Rohschnitts. Normalerweise ging sie danach davon, ohne sich etwas anmerken zu lassen und ohne etwas zu sagen. Erst als wir beim folgenden Treffen zusammenkamen, liess sie uns wissen, wo sie Probleme sah. Und wir haben daraufhin Szenen nachgedreht! Ismael hat das immer verheimlicht, obwohl er von Anfang an wusste, dass das passieren würde. Das hat er den Geldgebern nie gesagt und immer heimlich gedreht. Bei allen unseren Filmen. Wir versammelten die Schauspieler_innen, die wir brauchten, meist nur zwei oder drei. Es waren Kleinigkeiten, ein Close-up, aber manchmal auch eine ganze Szene. Und wenn es ein Studiofilm war, sassen die Verantwortlichen ohnehin meilenweit weg in Hollywood und wussten nicht, was wir taten. Wir haben es ihnen jedenfalls nicht gesagt.»

Welche Dinge mussten denn korrigiert werden? «Meistens war es eine schwache Schauspielerleistung, und wir mussten jemanden, der nicht überzeugend war, stützen. Das hiess oft, dass wir ihre oder seine Leinwandpräsenz minimierten. Manchmal mussten wir auch radikaler eingreifen, etwa den ganzen Anfang des Films abhacken. Oder umgekehrt das Ende, wenn wir das Gefühl hatten, die Geschichte sei vorher schon fertig erzählt. Das war eigentlich immer gut, weil es den Film kürzer machte.» Ich will wissen, ob er denn bei den Dreharbeiten zu Call Me by Your Name gar nicht involviert gewesen sei: «Ich war nie auf dem Set, obwohl ich es ursprünglich vorhatte. Sie schienen glücklicher, wenn ich nicht kam.»

Foto: Francesca Lanaro

James Ivory

In einem Alter, in dem sich viele auf ihren Lorbeeren ausruhen würden, flackert in James Ivory immer die Leidenschaft. Er bittet mich, auf meinem Smartphone das Poster von Call Me by Your Name zu vergrössern, damit er vergnügt seinen Credit studieren kann. Obwohl die Schatten im Palazzo bereits lange werden, wird Ivory an diesem Abend noch bis zehn Uhr bleiben, wenn der lange Drehtag zu Ende geht. Danach wird er sich bei einem Abendessen verabschieden, um am nächsten Tag wieder nach New York zurückzukehren, neue Pläne ausbrütend, mit mehr Arbeit vor sich.

John Bleasdale

→ (aus dem Englischen von Tereza Fischer)

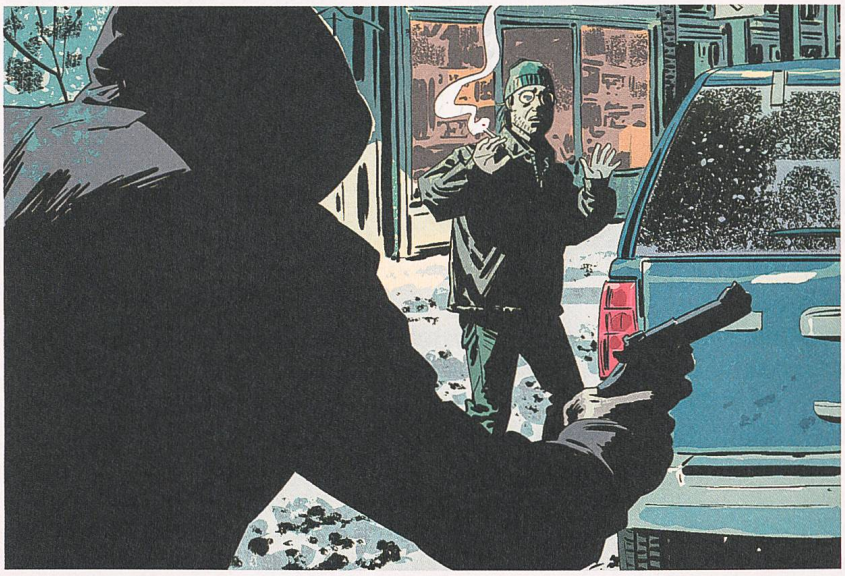
→ Die Kritik zu Call Me by Your Name finden Sie auf Seite 46.

→ Der Kinostart von The Aspern Papers ist für 2018 angekündigt.

Dass im wahren Leben die Schlechten gut schlafen...

Verdammt, richtig schlechte Menschen? Die leben nicht in derselben Welt wie wir...

Die sehen eine andere Realität...



Sie sehen Schafe und sie selbst blicken durch die Augen der Wölfe.

Ich weiß, dass es stimmt, denn auch ich bin jetzt ein Wolf...

Au verdammt-- ich hab es schon wieder getan, was?

Graphic Novel

Ein maskierter Rächer zieht mordend durch die Stadt. Unfreiwillig. «Kill or Be Killed» spielt mit den Motiven von Superheldencomics und Film noir, brutal und brillant.

Die dunkle Strasse runter

«Aber ich greife vor. Das tu ich immer. Dies ist nicht der Anfang.» So spricht es im Kopf des maskierten Mannes, der gerade einem anderen den Schädel einschlägt. Wir sind erst auf Seite sechs von «Kill or Be Killed» und doch schon mittendrin in der Gewaltspirale, in der unser Antiheld Dylan sich verliert. Die Faszination der Action hat uns bereits gefangen genommen. Was zu ihr geführt hat, ist indes noch nicht bekannt. Das ist nicht der Anfang.

Man kennt diese Technik, einzusteigen mittendrin, in medias res, wie man sagt, wenn schon alles schiefgegangen ist, um dann erst mittels Flashbacks die Begründung nachzuliefern, wie es überhaupt so weit kommen konnte. Der Film noir hat das Erzählen im Rückwärtsgang berühmt gemacht: Sunset Blvd., der gar mit der Leiche des Erzählers anfängt, oder die ausgreifenden Rückblenden in Out of the Past, D. O. A. und wie die Filme alle heissen.

Autor *Ed Brubaker*, sein Zeichner *Sean Phillips* und die Koloristin *Elizabeth Breitweiser* kennen das Genre nur zu gut. Bereits mit ihrer Reihe «Criminal» haben sie exzessiv mit den Versatzstücken des Film noir gespielt und ihr (ebenfalls leider immer noch nicht auf Deutsch übersetztes) Epos «The Fade Out» gar im Hollywood der späten Vierzigerjahre angesiedelt. Mit ihrem neusten Streich, der fortlaufenden Comicserie «Kill or Be Killed» setzt das Trio diese Linie fort und gibt ihr zugleich noch einen fataleren Dreh, weil ihr Protagonist sich sogar noch weniger zu orientieren weiss als die Figuren aus den früheren Büchern.

Dylan ist ein ewiger Student, der sein Studium und auch sein Leben nicht auf die Reihe kriegt. Die ehemals beste Freundin Kira, in die er heimlich verliebt ist, geht mit seinem WG-Kumpel Mason. Dass sie dazwischen trotzdem mit Dylan rummacht, ist dabei eher ein Zeichen von Mitleid. Seine Depressionen jedenfalls werden dadurch nur verstärkt, bis er sich eines Nachts vom Dach des Hauses stürzt. Doch er überlebt den Suizidversuch. Gerettet hat ihn ein Dämon, der nun von ihm im Gegenzug verlangt, dass er jeden Monat jemanden umzubringen habe, der es verdient. Als maskierter Rächer zieht Dylan fortan durch die Strassen von New York, so wie die Superheld_innen aus den Heftchen. Stimmt, auch bei Spiderman versteckt sich hinter dem Kostüm ein schüchterner Schüler, dessen Superkräfte eigentlich nur das Symptom seiner Unsicherheit sind. Nimmt man Superhelden wie ihm jenen Gerechtigkeitsfanatismus weg, mit dem sie die Selbstjustiz vor uns Leser_innen zu rationalisieren versuchen, bleibt auch nichts anderes übrig als ein Verlierer, der mit manischer Brutalität zu kompensieren versucht, was ihm alles nicht gelingt. Dass es in «Kill or Be Killed» nicht wirklich darum geht, dass die Bösen bestraft werden, wird schon dadurch klar, dass die Anweisung zum Morden vom Teufel höchstpersönlich kommen, wenn nicht gar blosse Nebenwirkung jener Medikamente ist, die Dylan zu sich nimmt – wie wir mehr und mehr zu ahnen beginnen.

Es ist ein furioser und grausiger Trip, auf den dieser Comic einen schickt, der immer abgründiger wird, etwa wenn in einer Nebenhandlung die schwierige Familiengeschichte Kiras aufgerollt wird oder wir jene psychedelischen Illustration zu sehen kriegen, die Dylans Vater einst für Schundromane gemacht hat.

Während sich der Autor Brubaker immer wieder einen Spass daraus macht, in der Geschichte vorzugreifen, auf Abwege und Nebenschauplätze zu führen, und uns dabei doch immer im eisernen Griff seiner Erzählung behält, gestaltet Sean Philips die Seiten so, dass einzelne Bilder zugleich auch den Hintergrund bilden, auf dem die anderen Panels aufliegen. Paralleles Erzählen wird zum visuellen Prinzip. Dass die Panels dabei indes nicht so wild arrangiert werden wie in der früheren Gemeinschaftsarbeit «Sleeper», sondern immer wieder eingepasst sind in ein starres Raster, verstärkt das Gefühl der Ausweglosigkeit. Einmal wird in einem Bild, das Dylan, Mason und Kira auf dem Sofa sitzend zeigt, nur ein weisser Rahmen um den einsamen Helden gezogen. So wird im Gruppenbild ein Panel ausgeschnitten. Lakonischer lässt sich das Gefühl, am gleichen Ort wie die andern und doch einsam zu sein, wohl kaum zeigen.

Am vielleicht schönsten aber sind jene Seiten, geteilt in einen vertikalen Bildstreifen und daneben, als Off-Kommentar auf weissem Grund, die Stimmen in Dylans Kopf, die ebenfalls nie ganz zu seinen Handlungen passen wollen. So laufen die Gedanken und die Gewalt nebeneinander her, und im Kontrast mit den weissen Textbändern sehen die Bilder noch düsterer aus. Wo es nicht pechschwarz ist, hat Elizabeth Breitweiser phosphoreszierende Farben aufgetragen, wie die Neonlichter der Grosstadt in Scorseses Taxi Driver oder Michael Manns Thief. Auch diese sind nicht wirklich zur Orientierung im Grossstadtdschungel gedacht, sondern schaffen nur zusätzliche Verwirrung. Wenn dann auch noch der Schnee fällt, lösen sich ganze Buchseite auf in gleissende Flecken und Schlieren. Die Welt ist aus den Fugen.

Die Grundidee sei gewesen, so hat Ed Brubaker in einem Interview erklärt, eine Geschichte so zu erzählen, wie wenn man einen Stein in den Teich wirft, um dann zu schauen, welche Wellen sich bilden. «Was passiert mit dem Typen, wenn er anfängt, eine Maske anzulegen und Menschen zu töten? Und von da gibt es so viele Wellen, die es zu erforschen gibt, so viele Storywege, die man hinuntergehen muss.»

Einer der Welleneffekte ist offenbar die Ankündigung Ende letzten Jahres, dass es eine Filmadaption geben wird. Ob man sich auf diese freuen soll oder sie eher fürchten muss, ist letztlich irrelevant. Der Comic hat die bewegten Bilder nicht nötig. Er besitzt selber schon genug Drive. Und das Ende ist noch nicht abzusehen. In Amerika erscheint demnächst der dritte Sammelband, auf Deutsch ist bei Splitter der erste Band im November erschienen, die weiteren Bände folgen im Laufe dieses Jahres.

Wohin die Reise geht, dass wissen nach eigenen Aussagen offenbar die Schöpfer so wenig, wie wir oder Dylan. Einfach die dunkle Gasse runter. Komme was wolle. Das ist erst der Anfang.

Johannes Binotto

→ Ed Brubaker, Sean Phillips, Elizabeth Breitweiser: Kill or Be Killed. Bielefeld: Splitter, 2017. 128 Seiten, CHF 28.90, € 19,80

Das amerikanische Orginal erscheint bei Image Comics.

Flashback

Der frühe Marx-Brothers-Streich The Cocoanuts hat im Gegensatz zu den späteren zwar kein Tier im Titel, spielt dafür aber umso mehr mit animalischen Lauten und bestialischen Verhörern. Ein tierischer Spass.

Why a duck?

Wer sich immer schon gefragt hat, warum die Paramount-Filme der Marx Brothers allesamt Tiere in ihrem Titel tragen – von Animal Crackers, Monkey Business, Horse Feathers bis Duck Soup –, findet womöglich eine Antwort in ihrem allerersten Film, The Cocoanuts von 1929 unter der Regie von *Robert Florey* und *Joseph Santley.* Dieser Erstling hat bis heute nicht den Bekanntheitsgrad der späteren Filme erlangt, auch weil er vielleicht mit seinen allzu zahlreichen Song-and-Dance-Nummern noch zu sehr die Spuren des gleichnamigen Broadwaymusicals trägt, der dem Film als Vorlage gedient hat.

Aber wenn man sich ganz auf die animalische Logik der Titel einlässt, lässt sich mutmassen, dass die harte Nuss von Cocoanuts erst von Animal Crackers so richtig geknackt wird und die Brüder in ihrem ersten Film eben noch nicht ganz zu sich gefunden haben, weil das filmische Affentheater, das Monkey Business, noch erst der Nussschale entspringen muss, um Pferde zu federn oder Entensuppe zu kochen. Nicht nur weil Affen ja gerne Kokosnüsse essen, so weiss es zumindest ein Kinderlied, lohnt ein Rückblick auf The Cocoanuts, sondern auch um den komischen Animismus der Marx Brothers besser zu verstehen: diesen «blühenden Blödsinn» (wie der schöne deutsche Titel Horse Feathers übersetzt), der Tiere aller Art lebendig werden lässt, im Körper wie in der Sprache, in der Körpersprache, ganz unabhängig davon, ob die genannten Tiere nun visuell in den Filmen gezeigt werden oder nicht.

Die Titel gebenden Kokonauten bezeichnen eigentlich ein Urlaubsresort in Florida, das vom zwielichtigen Manager Mr. Hammer (von *Groucho Marx* gespielt) eben total behämmert geleitet oder vielmehr fehlgeleitet wird. Sie bezeichnen aber natürlich auch die Marx Brothers selber, die eben mehr als nur «nuts» sind, nämlich «cocoa-nuts», tierisch verrückt wie *Harpo Marx*, der während einer Immobilienversteigerung auf einer Palme sitzt, einem Auktionär eine Kokosnuss auf dem Kopf wirft und dabei einen Affen im Schoss hält: voll auf die Nüsse.

Aber die Kopfnuss des Affen ist nur eine von vielen tierischen Tricks der Marx Brothers, denen ein schier unendliches Reservoir der Metamorphose, oder besser noch: Zoomorphose zur Verfügung steht. So verwandelt sich in der vielleicht berühmtesten Szene des Films eine Brücke in eine Ente, weil das italienische Immigrantengehör von *Chico Marx* «Viaduct» als ein «Why a duck» (miss)versteht. Chicos absurde Hermeneutik operiert streng nach dem Prinzip der Homophonie, die hier ein Ding zu einem Tier und eine Feststellung in eine Frage verwandelt, die nicht zuletzt die Tiergattung ungewiss macht: «Why no chicken?». Die Ente könnte auch ein Huhn sein, wie in dem Fall der Hasenente, jener berühmten optischen Täuschung, in der man im Bild eines Hasen unversehens die Gestalt einer Ente sieht und umgekehrt. Keine tierische Gestalt ist je eine fertig fixierte, und so taucht in dieser fröhlichen Zoomorphose prompt ein drittes Tier auf: «Why no horse?»

Auf die Frage «Why a duck?» gibt aber zumindest einer der folgenden Filme der Marx Brothers eine Antwort: Duck Soup. Und genau dies, eine Entensuppe, zeigt die erste Einstellung von Duck Soup, allerdings nicht in der kulinarisch erwartbaren Konsistenz, sondern in aller Wörtlichkeit als eine Gruppe von Enten, die in einem Kochtopf sitzt. Was der darauffolgende Film allerdings mit diesen Enten zu tun hat, wird natürlich nicht beantwortet, und so fallen Antwort und Frage ineinander zusammen.

Das Entenbild fragt sich selbst: Why a duck? Why a duck soup? Und nicht Hühnersuppe? Dass die Marx Brothers oft als Anarchisten bezeichnet werden, liegt wohl an dieser Komik der Kontingenz und der Kontingenz der Komik, die jeder Ordnung den festen Boden unter den Füssen wegzieht. Das Feste wird flüssig, die Brücke wird durch den Fluss der Enten brüchig. Und nicht zuletzt werden Klassenverhältnisse in den Antagonismen des Unsinns durchgearbeitet, wenn Chico Groucho erklärt, warum er und sein «stiller Teilhaber» Harpo als mittellose Proletarier nach Florida gekommen sind: «I read in paper, big boom in Florida. So we come. We're big booms, too.»

Nachträglich verweist dieses «boom, boom» auf eine frühere Szene, in der Harpo von einem snobbistischen Hotelgast als ein «bum», also als «Penner» bezeichnet wird. Kein «boom» ohne «bum», der Boom produziert Penner, die aber in Gestalt der Marx Brothers den Herrschenden einen Schlag, also einen mächtigen Bums versetzen, sie aus der Fassung bringen, das Fass überlaufen, die Entensuppe aufkochen lassen. Why a duck?

«Bum» wird bei Harpo blitzschnell zu «Bum, Bum», die Beleidigung prompt zum Rhythmus resignifiziert und mit Groucho als Tanznummer aufgeführt. In der vorsprachlichen Homophonie Harpos ist die Musik ein Akt des komischen Widerstands gegen die Hassrede des Klassenfeindes. Dass Harpos Soundmimikry in dieser Szene eine animistische und lautmalerische Waffe wird, hat *Wayne Koestenbaum* in einem lesenswerten Buch «The Anatomy of Harpo Marx» wie folgt beschrieben: «Hier ist ein Wort, mit dem Harpo umgehen kann, ein saftiges Morphem, eine fast onomatopoetische Silbe, dessen tiefer, körperlicher Klang seinen Sinn verstärkt. ‹Bum› formen seine Lippen. Das Wort mag für ihn keine Bedeutung haben, aber es ist ein Vorwand, die Wiederholung auszuprobieren, die Lippen zu bewegen, sich zu äussern. Bum – die Beleidigung wird zum Kern eines Songs. Harpo bewegt die Lippen, Chico gibt den Sound. […] Chico singt und Harpo mimt ‹bum-bum bum›, während er eine unsichtbare Flöte hält und hörbar pfeift.»

Harpos Pantomime und Chicos Gesang bilden eine unwiderstehliche akustische Einheit, in der Geräusch und Musik zusammenmontiert werden. So geben die beiden in einer weiteren Duo-Perfomance den Zigeunerchorus aus Verdis «Il trovatore» mittels Chicos Stimme, Harpos Hupe und dem Geräusch einer Registerkasse zum Besten. Harpo «bumst» dabei rhythmisch gegen die Kasse, sexuell anzüglich, aber eben zugleich musikalisch sublimiert.

Seite aus dem Programmheft des Bühnenprogramms The Cocoanuts

Überhaupt wäre es verkürzt, in Harpo nur den polymorph-perversen Wüstling zu sehen, der Frauen hinterherjagt und sich in unnachahmlicher Manier statt Händeschütteln bei seinen Gegenübern mit einem Bein einhakt. Harpo wütet zuweilen wie ein Dämon, aber er kann auch zart wie ein Engel sein, verdankt er doch seinen Namen einem Engelsinstrument, der Harfe. Kein Marx-Brothers-Film ohne das obligatorische Harfensolo, aber in Cocoanuts findet Harpo erst über einige Umwege zu seinen goldenen Saiten: Denn metonymisch ist Harpo zunächst mit seiner Hupe verbunden, die als Stock aus seinem Hosenbund herauslugt. Nun erinnert der Klang von Harpos Hupe entfernt auch an das Quaken einer Ente, womit wir wieder bei der «Why a duck?»-Frage wären: Weil Harpo quakt wie eine Ente. Dazu passt auch, dass Harpo Wayne Koestenbaum zufolge sein Gesicht zu einem «duck mouth» verzieht, was weniger mit der heute als «duck face» bekannten Selfiegrimasse zu tun hat, als vielmehr mit dem ausgeprägten oralen Partialtrieb Harpos: futtern, gähnen und hupen, Luft rauslassen. Konsequenterweise folgt auf das Hupkonzert ein Blaskonzert: auf einer Klarinette variiert Harpo den Titelsong des Films, Irving Berlins harmlose Schmonzette «When My Dreams Come True», verhupt jedoch am Ende die Melodie mit einem Entenlaut.

Aber Hupen und Blasen waren nur eine Übung, auf die fast unmittelbar die Kür folgt: Harpo findet eine Harfe, die Harfe findet Harpo, und eine ungeschnittene Szene lang können wir nur staunen, wie nun Harpos Engelshände den etwas vulgären Schlager mit zarten Arabesken ins Sublime erhebt. Von der Hupe zur Harfe, vom Quaken zum Klang: Why a duck? Weil die Marx Brothers im Naturlaut der Tiere nichts anderes als Musik hören.

Deshalb muss der Film auch mit einem Potpourri musikalischer Wunder enden, der dem Geist der Komödie entsprechend das Loblied auf die Variation, die Wiederholung und die Adaption singt. Nicht nur «Il trovatore» wird nun im Gesangskollektiv dargeboten, auch Bizets populäre Titelmelodie aus «Carmen» wird angestimmt; sind beide doch Zigeunervariationen, dem nichtidentischen Nomadentum der Marx Brothers ganz entsprechend. Vielleicht ist jedoch diese Liebe zur Oper (man denke an den späteren A Night at the Opera) auch der Italianata Chicos geschuldet, der den ausufernden Maskenball mit einem Klaviersolo beenden darf. So wie Harpos Harfe erklingt Chicos Piano in jedem Marx-Brothers-Film in Serie. Von Groucho als «Senor Pastrami, a Lithuanian Pianist» angekündigt, gibt Chico eine Demonstration seiner Klavierkunst, die in Virtuosität derjenigen Harpos in nichts nachsteht. Insbesondere hat Chico seinen Zeigefinger zur manuellen Autonomie trainiert, der manchmal fröhlich wie ein Floh über die Tasten hüpft. Vom Floh gebissen sind die Marx Brothers sowieso, aber why a duck? Vielleicht weil sie alles andere als Duckmäuser sind. Sulgi Lie

→ The Cocoanuts (USA 1929)
Regie: Robert Florey, Joseph Santley; Buch: George S. Kaufman, Morrie Ryskind; Kamera: George J. Folsey, J. Roy Hunt.
Mit: Groucho Marx, Harpo Marx, Chico Marx, Zeppo Marx

CinemAnalyse 2018 WAHRHEIT(EN)

25/01/18 Sunset Boulevard
22/02/18 Das Kabinett des Dr. Caligari
22/03/18 Buongiorno, notte
26/04/18 Mulholland Drive
31/05/18 Nuit américaine
28/06/18 Tuvalu
25/10/18 Hyènes
29/11/18 The man who had his hair cut short
13/12/18 Abre los ojos

Lichtspiel / Kinemathek Bern
Sandrainstrasse 3, 3007 Bern
www.lichtspiel.ch

„Kunst ist überhaupt wahrer als die Wirklichkeit, wirklicher als Wahrheit." (Tom Wolfe)

Daniela Tschacher, Sigmund Freud-Zentrum Bern
Liliane Schaffner, Psychoanalyse am Werk Bern
Maria Luisa Politta, Psychoanalytisches Seminar, Bern

Inserat finanziert durch den Hannelore-Wildbolz-Fonds

Die Frage was Wahrheit sei, zählt zu den ältesten Fragen der Philosophie und wird je nach Erkenntnistheorie bis heute unterschiedlich beantwortet. Der Aufklärung verpflichtet begnügt sich der Wahrheitsbegriff der Psychoanalyse nicht mit aufgeklärten Ansichten, sondern beschrieb deren irrationale Kehrseite. Dieser widersetzt sich herkömmlichen Vorstellungen von Objektivierbarkeit. Das heisst Erkenntnis erschliesst sich nur konflikthaft und gegen Widerstände.
Für Freud waren Aussenwelt und Realität synonyme Begriffe und galt die Korrespondenztheorie der Wahrheit: „Diese Übereinstimmung mit der realen Aussenwelt heissen wir Wahrheit" (1933). Bei der Verleugnung der Realität kann die Wahrheit nicht erkannt werden. Bis in welche Grenzbereiche die Anerkennung der Realität als möglich erscheint, zeigt Freuds Auffassung des Wahns. „Wesentlich an ihr ist die Behauptung, dass der Wahnsinn nicht nur Methode hat, wie auch schon der Dichter erkannte, sondern dass auch ein Stück historischer Wahrheit in ihm enthalten ist..." (1937).

Den Blick verrücken

Sophie Charlotte Rieger im Gespräch mit Johannes Binotto

Gespräch mit der Filmlöwin

Frauen sind in der Filmindustrie immer noch massiv untervertreten, und auch in der Filmkritik ist die dezidiert feministische Perspektive selten. Das will die Autorin Sophie Charlotte Rieger ändern. Mit ihrem Blog Filmlöwin betreibt sie Aufklärungsarbeit.

Seit 2014 führt Sophie Charlotte Rieger das feministische Onlinefilmmagazin www.filmloewin.de, das sich ganz den Filmen von und über Frauen verschrieben hat, mit Rezensionen und Kommentaren, einem Filmfrauen-Lexikon und Feminismus-Checks für Blockbuster. Im Gespräch erzählt sie, was eine feministische Perspektive an Filmen sichtbar machen kann, spricht über den Mut zur einfachen Sprache und über die gesellschaftliche Verantwortung der Filmkritik.

Filmbulletin *Wie würdest du das Anliegen deiner Plattform filmloewin.de auf eine Formel bringen?*

Sophie Charlotte Rieger Es geht um Ermächtigung von Frauen im weitesten Sinn. Die ursprüngliche Idee war einmal ganz schlicht: Filme, die von Frauen gemacht wurden, bekannter zu machen und Texte darüber zu schreiben, die ich bei etablierten Zeitungen und Magazinen gar nicht hätte unterbringen können, weil es ja oft kleinere Filme sind, die leider auf weniger grosses Interesse stossen. Dann hat sich das aber weiterentwickelt und wurde immer politischer, sodass ich heute sagen würde, dass es ein frauenpolitisches Projekt ist, bei dem es nicht nur darum geht, Regisseurinnen bekannter zu machen, sondern angehende Filmemacherinnen zu ermutigen. Und es ist ein kritisch feministisches Projekt geworden, weil ich unterdessen auch Blockbusterrezensionen schreibe, in denen ich das Massenkino aus feministischer Perspektive untersuche. Insbesondere Letzteres lockt offenbar auch viele Leser_innen auf meine Plattform, gerade auch solche, die sich sonst vielleicht gar nicht für feministische Filmkritik interessieren würden.

Du hattest ja vorher noch einen anderen, weniger spezifischen Filmkritikblog aufgebaut, www.filmosophie.de, den du aber unterdessen nicht mehr weiterführst, sondern dich ganz auf das Projekt der Filmlöwin konzentrierst. Wie hat sich denn

diese Fokussierung auf den feministischen Gesichtspunkt ergeben?

Ich war mal eine Amerikanistikstudentin, die um jedes Genderseminar einen grossen Bogen machte (lacht). Das Thema nervte mich irgendwie. Aber dann, als ich nach dem Studium ein Redaktionspraktikum machte und erste Texte veröffentlichte, in denen es unter anderem auch um Genderfragen ging, habe ich plötzlich gemerkt, wie heftig, ja aggressiv die Reaktionen auf dieses Thema ausfallen. Und dies nicht etwa nur vonseiten der Leser_innen, sondern auch innerhalb der Redaktion. So wurde mir etwa gesagt, doch lieber auf «Reizworte» wie «Sexismus» zu verzichten oder ob ich nicht bitte über Geschlechterthemen «lustiger» schreiben könnte. Da kam also regelmässig der Anspruch, dass ich immer schon im Voraus die Themen entschärfe, damit niemand sich aufregt, wie in einer Art Opfer-Täter-Verkehrung, bei der sich die Person, die Missstände anprangert, immer noch dafür entschuldigt, dass sie das tut. Da mich aber Ablehnung gerade nicht still macht, sondern im Gegenteil anstachelt und weil man ja fürs Schreiben über Film ohnehin kaum Geld kriegt, habe ich mir schliesslich gesagt: «Dann halt anders» und mich entschlossen, fortan ganz in eigener Verantwortung zu schreiben, auf meinem eigenen Blog.

Also als bewusster Entscheid, aus den Mechanismen einer Redaktion auszusteigen?

Ja, das war wichtig für mich: frei schreiben zu können und meinen eigenen Ansprüchen gemäss, sowohl was die Sprache als auch was die Themenwahl angeht, und nicht mehr am Gängelband einer Redaktion und mit ängstlichem Blick auf die Klickzahlen im Internet.

Aber die Auseinandersetzung in einer Redaktion kann das eigene Schreiben ja durchaus schärfen. Reibung ist ein Vorteil, während die totale Autonomie die Gefahr birgt, dass man sich ganz in seine eigene Blase zurückzieht.

Das ist mir durchaus bewusst, und die Einsamkeit bei der Arbeit sehe ich in der Tat als ein Problem, zumal ich eigentlich jemand bin, die gerne unter Menschen ist. Ich bin nicht einsam, was mein Umfeld angeht, aber in der publizistischen Arbeit wünschte ich mir schon, ich hätte Mitstreiter_innen, mit denen ich mich besprechen und austauschen könnte. Aber das scheint offenbar schwierig zu sein, weil ich bislang noch niemanden gefunden habe, der denselben Fokus hätte und bereit wäre, so ein Projekt gemeinsam mit mir weiterzuführen.

Nun könnte man dir ja vorwerfen, dass deine Kritiken mit ihrer Fokussierung auf das Geschlechterthema allzu spezifisch ausfallen und weil sie einen bestimmten Aspekt beleuchten, dabei den Filmen in ihrer Gänze nicht gerecht werden.

Aber die etablierte Filmkritik ist ja auch nicht allumfassend, sie ist nicht frei in ihrer Themensetzung, sondern bewegt sich ebenfalls innerhalb bestimmter und oft ziemlich enger Parameter. So divers, wie sie sein könnte, scheint mir die deutschsprachige Filmkritik tatsächlich nicht zu sein. Und wenn ich mir etwa anschaue, wer in den letzten Jahren das in Zusammenarbeit mit dem Verband der deutschen Filmkritik vergebende Siegfried-Kracauer-Stipendium gekriegt hat, so sind das alles tolle Autor_innen, die ich sehr schätze, die ich aber auch doch recht ähnlich in ihrer Herangehensweise finde. Feministische Fragen beispielsweise spielen dort kaum eine Rolle. Auch ist es eine sehr intellektuelle Filmkritik, die nur einem sehr bestimmten Publikum zugänglich ist. Wer sich eingehend für Film und Kino interessiert, muss ohnehin verschiedene Texte lesen, mit verschiedenen Perspektiven. Und insbesondere nachdem man einen Film bereits gesehen hat, könnte es interessant sein, sich diesen nochmals unter einem spezifischen Gesichtspunkt wie dem des Feminismus durch den Kopf gehen zu lassen. Der allzu eingeengte Blick ist ja auch eher bei meinen Texten zu Blockbusterfilmen ein Thema, bei Filmen also, über die ohnehin genug andere Texte geschrieben werden. Bei den kleineren Filmen von Frauen hingegen schreibe ich sehr viel umfassendere Rezensionen, die nicht nur die feministische Thematik behandeln, sondern ganz breit etwa die Gestaltung, das Schauspiel oder die Erzählstruktur des jeweiligen Films.

Was kann eigentlich der feministische Blick auf einen Film leisten? Geht es nur darum, aufzudecken, welche Geschlechterpolitik sich in einem Film abbildet – also Filme symptomatisch zu lesen – oder auch darum, was ich fast noch interessanter finde, einen Film gegen seine explizite Ideologie zu lesen? Anders gesagt: Will man zeigen, was drin steckt oder was drin stecken könnte?

Bei den Blockbustertexten geht es tatsächlich darum, ganz banal aufzuzeigen, was diese Filme machen, mit welchen Geschlechterstereotypen sie operieren, welche Gewichtungen sie vornehmen. Es geht also etwa darum, die Leser_innen auf Verhältnisse aufmerksam zu machen: «Dir ist vielleicht nicht aufgefallen, dass es in diesem Film nur eine Frauenfigur gibt, die drei Sätze spricht.» Das ist natürlich ein eher plattes Konzept – das sind sozusagen selbst die Blockbuster unter meinen Artikeln. Etwas aus feministischer Sicht umzuinterpretieren und ein scheinbar ganz eindeutiges Unterhaltungskino in eine andere Richtung zu lesen, mache ich trotzdem gerne, wie etwa in meinem Text zu Alien: Covenant, wo ich argumentiert habe, dass es hier insgeheim um das Thema Abtreibung gehe. Aber es stimmt schon, das geschieht eigentlich eher selten. Dafür ist auch das Format meines sogenannten Blockbusterchecks, in dem ich den Film einfach nach verschiedenen feministischen Gesichtspunkten durchgehe, wohl auch schlicht zu rigide. Ich habe dieses Format angefangen, weil ich es leid war, über den zehnten Actionheldenfilm immer wieder dasselbe zu schreiben. Die Filme kranken ja oft an immer denselben Stereotypen.

Jane Campion bei den Dreharbeiten zu Bright Star (2009)

Naomi Kawase bei den Dreharbeiten zu Radiance (2017)

Kathryn Bigelow bei den Dreharbeiten zu The Hurt Locker (2008)

Claire Denis bei den Dreharbeiten zu Les salauds (2013)

Ich nehme an, dass dir genau wegen dieses Vorgehens mittels Checkliste vorgeworfen wird, ein solcher Zugang sei zu wenig differenziert.

Klar. Besonders die Fans ärgern sich, dass ich ihre geliebten Filmreihen unter meinen Gesichtspunkten betrachte, was mir dann auch entsprechend gehässige Onlinekommentare einträgt. Dabei höre ich aber gar nicht so oft den Vorwurf, die Analyse sei zu wenig komplex, als vielmehr, sie gehe zu weit. Die häufigste Replik ist dann: «Aber es ist ja nur ein Film.» Und da wären wir denn auch beim grundsätzlichen Punkt: Ich mache feministische Filmkritik nicht aus einem Selbstzweck heraus, sondern weil mir das ein gesellschaftspolitisches Anliegen ist und weil auch die Filme, die wir sehen, und die Geschlechterrollen, die darin präsentiert werden, gesellschaftlich relevant sind und ich es für notwendig erachte, dass auch im Kino progressive Geschlechterrollen gezeigt werden.

Wenn Filme selbst gesellschaftspolitisch sind, bedeutet das, dass man auch mit der Filmkritik aus den angestammten Bereichen der Publizistik hinausgehen und direkter in die Gesellschaft eingreifen muss? Interessiert dich das? Zum Beispiel in den Bereich der Bildung einzusteigen?

Das würde ich in der Tat gerne. Ich habe in der Vergangenheit schon Workshops gegeben, in denen ich etwa die Besucher_innen für feministische Sichtweisen sensibilisiere, zum Beispiel indem ich ihnen den Bechdel-Test erkläre, der zurückgeht auf einen Comic von *Alison Bechdel* aus den Achtzigerjahren. Dort erklärt eine Figur der anderen, sie schaue sich fortan nur Filme an, die folgende drei Kriterien erfüllen: 1) Im Film kommen mindestens zwei Frauen vor, die 2) miteinander sprechen und zwar 3) auch über etwas anderes als einen Mann. Wer mit dem Test spielt, wird bald merken, dass ihn gar nicht so viele Filme erfüllen, und das sollte uns doch zu denken geben. Ähnlich wie der sogenannte «Sexy Lamp Test» von *Kelly Sue DeConnick*, der besagt: «Wenn du in einem Film eine weibliche Figur durch eine schöne Lampe ersetzen kannst, und die Story des Films funktioniert trotzdem, dann hat der Film ein Problem.» Es geht also um ein Bewusstsein dafür, dass Frauen in Filmen so oft noch einfach als Objekte und Funktionen eingesetzt werden, statt als aktive Figuren. Eigentlich sollte ja in den Schulen Medienbildung, die auch Genderfragen berücksichtigt, ganz selbstverständlich zum Unterrichtsstoff gehören. Soviel ich weiss, ist so etwas aber bislang noch in keiner Weise im Lehrplan vorgesehen. Wer so etwas plant, darf mich aber gerne anfragen! (Lacht.)

Schon eine weniger differenzierte Filmbildung hat es ja an den Schulen schwer. Da scheint sich insbesondere im deutschsprachigen Raum noch ein alter Dünkel gegenüber dem Medium Film zu zeigen.

Im englischsprachigen Raum, etwa in Amerika, findet im Gegensatz dazu feministische Filmkritik ganz anders statt. Es gibt unzählige Publikationen und Plattformen, die sich dem Thema widmen, auf hoch intellektuelle Weise ebenso wie auf lockere, eher nerdige Fanweise. Aber auch in etablierten Zeitungen und Zeitschriften gehören Filmkritiken unter Genderperspektive ganz selbstverständlich dazu, und es gibt einen lebendigen Diskurs. Demgegenüber erlebe ich in Deutschland, dass meine Interessen als ziemlich exotisch wahrgenommen werden. Und wenn kein breiter Genderdiskurs gepflegt wird, dann muss man sich auch nicht wundern, dass es in den Schulen keine Lehrkonzepte dazu gibt. Zugleich erlebe ich aber auch, dass sich gewisse Wahrnehmungen verschieben. Meine jüngere Halbschwester zum Beispiel, die sich selbst wohl gar nicht als Feministin bezeichnen würde, ist schon viel weiter als ich in ihrem Alter, etwa dass Gleichberechtigung für sie bereits viel selbstverständlicher ist, als sie es für mich war. Umso mehr glaube ich, dass im Bereich der Pädagogik noch viel an Bewusstseinsarbeit zu leisten wäre. Und da würde ich mich tatsächlich auch noch gerne mehr engagieren.

Ein anderer Bereich, jenseits der angestammten Filmkritik, in dem du dich ja auch regelmässig bewegst, sind Festivaljurys. Wie erlebst du dort die Bereitschaft, sich auf eine feministische Perspektive einzulassen?

Ich hatte vergangenes Jahr mit zwei Ausnahmen nur an Jurys von bereits dezidiert feministischen Festivals teilgenommen und habe das als unglaublich angenehm empfunden. Ich musste nicht die ganze Zeit jene Doppelargumentation führen, bei der ich immer zuerst noch begründen muss, warum ich ein feministisches Argument bringe. Dieser andauernde Zwang, die Relevanz feministischer Fragen nicht einfach selbstverständlich voraussetzen zu können, sondern immer noch erst erklären zu müssen, ist in Jurys tatsächlich enorm anstrengend. Ein feministisches Argument gilt dort für viele einfach nicht als Qualitätsmerkmal. Ich kann natürlich den Standpunkt verstehen, dass ein Film nicht alleine deswegen besser als der andere ist, nur weil der eine emanzipatorisch besonders wertvoll ist. Einverstanden. Aber wenn ein Film sexistisch ist, genauso wie wenn er rassistisch ist oder Menschen aufgrund ihrer Religion oder ihres Körpers diskriminierend darstellt, dann ist das für mich ein Kriterium bei der Beurteilung. Und es geht mir wirklich auf die Nerven, dass man heute in Jurys und Kommissionen immer noch argumentieren und verteidigen muss, dass es bei der Bewertung eines Films eine Rolle spielt, wenn dieser sexistische Stereotype nährt. Aber ich habe ehrlich gesagt leider auch nicht das Gefühl, dass sich da sehr viel ändert.

Das klingt aber ziemlich düster.

Vereinzelt mag es gelingen, dass ich andere Kolleg_innen in der Kommission ein wenig anstecken kann, aber die feministische Perspektive bleibt trotzdem ein exotischer Gesichtspunkt, den ich dann als Minderheitenmeinung repräsentieren muss. Als etwas schlicht Selbstverständliches wird es jedoch nicht wahrgenommen. Aber stellen wir uns mal vor, man würde in einer Jury sitzen und wenn jemand von der Kameraarbeit eines

Films spricht, würden alle andern nur die Stirne runzeln und fragen «Kamera? Nee komm, echt jetzt, müssen wir wirklich noch über die Kamera reden?» – So komm ich mir oft vor.

Und wie sieht es bei der Festivalprogrammation selbst aus? Wie siehst du da die Tendenzen?

Auch da ist es nach wie vor so, dass Filme von Frauen untervertreten sind. In die ganze aktuelle Diskussion um die Zukunft der Berlinale will ich da gar nicht erst einsteigen. Aber besonders erschütternd war diesbezüglich die letzte Ausgabe des Dokumentarfilmfestivals Leipzig, wo im deutschen Wettbewerb der Langfilme ausser einer Koregisseurin keine einzige Frau vertreten war.

Die Festivaldirektorin Leena Pasanen *hatte ja dann erklärt, sich genau anzuschauen, was da bei der Auswahl passiert ist, und sie hatte angekündigt, in Zukunft eine Quote für Filme von Regisseurinnen einzuführen.*

Die Abwesenheit von Regisseurinnen ist umso schockierender, weil gerade im Dokumentarfilm das Gefälle zwischen Frauen und Männern noch weniger gross ist als bei den Spielfilmen. Auch bin ich gerade auf die Festivals sehr angewiesen, um manche Filme von Frauen überhaupt zu Gesicht zu bekommen.

Das wollte ich ohnehin fragen: Wie kriegst du die Filme eigentlich zu sehen?

Die Festivals sind neben den Pressevorführungen die wichtigste Quelle. Unterdessen hat es sich rumgesprochen, dass ich diesen Fokus habe, sodass ich auch oft von Filmemacherinnen direkt angefragt werde, ob ich mir ihre Sachen nicht anschauen könnte. Das mache ich aber eigentlich nur sehr ungern, weil ich Filme eigentlich nach Möglichkeit nicht als Screener auf meinem Rechner, sondern auf der grossen Leinwand anschauen möchte. Filme, die fürs Kino gemacht sind, sollte man auch so sehen. Auch will ich mir grundsätzlich nicht illegal Filme aus dem Netz herunterladen, weil es für mich zu einer Haltung des Respekts gehört, dass man nicht, ohne zu bezahlen, etwas konsumiert, in das andere ihre Arbeit gesteckt haben. Das führt aber oft dazu, dass ich gewisse Sachen gar nicht oder nicht früh genug machen kann. Ich verdiene mit der Filmlöwin ja kein Geld, sondern mache das neben meiner Erwerbsarbeit. Da bleibt entsprechend wenig Zeit. Ich habe denn auch in regelmässigen Abständen Krisen und möchte alles hinschmeissen. Mein Traum wäre schon, dass ich mit der Filmlöwin Geld verdienen könnte. Das würde mir erlauben, mich noch professioneller und eingehender dieser Plattform zu widmen, weil ich weiss, dass es wirklich noch Luft nach oben gibt und viel mehr Sachen und Themen existieren, die ich gerne anpacken würde und für die es auch ein Publikum gibt. Dafür fehlen mir aber schlicht die Möglichkeiten.

Mit deinen Texten bleibst du ja immer noch beim traditionellen Format der schriftlichen Kritik. Andere junge Filmkritiker_innen setzen auf neue Formate wie Podcasts oder Videoessays. Gibt es da Formen, die dich reizen, die du selber auch gern ausprobieren würdest?

Ich war schon als Gastkommentatorin bei Podcasts dabei, und das hat mir sehr gefallen. Ebenso gerne würde ich ein Youtube-Format entwickeln. Nicht zuletzt, weil das wohl noch niederschwelliger wäre und noch mehr potenziell Interessierte erreichen würde. Nur müsste ich mich dazu erst einmal richtig einarbeiten. Ich bräuchte bestimmt auch Unterstützung, und das sind dann praktische Gründe, fehlende Zeit und fehlende finanzielle Mittel, warum ich das nicht machen kann. Es fehlen uns ja bekanntlich immer noch die klugen Vergütungsmodelle im Internet, damit hier geleistete Arbeit auch bezahlt werden kann. Wenn sich jemand vor mich hinstellen und mir sagen würde: «Hier hast du Geld, entwickle was für Youtube», wäre das toll.

Du hast gerade eben die Niederschwelligkeit betont, den vereinfachten Zugang. Das scheint dir ein besonderes Anliegen.

Absolut! Und zwar gerade für die feministische Filmkritik. Es gibt ja das universitäre Umfeld, in dem Genderstudies und feministische Filmwissenschaft intensiv betrieben werden und auch viel publiziert wird. Seit 1973 gibt es bereits die Zeitschrift «Frauen und Film». Aber auch die richtet sich eigentlich an ein akademisches Publikum, das eine entsprechende Vorbildung braucht. Und dagegen ist auch nichts zu sagen. Aber mir geht es darum, auch populäre Formate, niederschwellige Formate von feministischer Filmkritik zu haben. Gerade wenn es darum geht, nicht nur im eher isolierten Bereich der Akademie, sondern bei einem breiteren Publikum die Wahrnehmung für feministische Anliegen zu schärfen. Und da braucht es eine Ansprache, die mehr Menschen erreicht. Ich weiss nicht, ob meine Arbeit dies erfüllt, ob sie zugänglich genug ist. Zum Beispiel schreckt wohl nur schon die Tatsache, dass ich feministische Schreibweisen verwende, viele bereits ab. Oder es kommt dann doch eine komplexere Formulierung oder ein Fremdwort vor. Wahrscheinlich kann man auch noch einfacher schreiben, als ich das tue.

Aber man darf die Sachen doch auch nicht einfacher erzählen, als sie sind.

Ich bin überzeugt, dass es möglich ist, komplexe Zusammenhänge in einer ganz einfachen und niederschwelligen Form zu erläutern. Das ist natürlich eine grosse Kunst, halte ich aber absolut für möglich. Und da könnte man bestimmt noch viel weiter gehen, als ich es in meinen Texten tue. Ich könnte zum Beispiel mehr in «leichter Sprache» verfassen, um so noch mehr Leser_innen den Zugang zu ermöglichen. Natürlich kann sich jede_r bewusst dafür entscheiden, Texte in einer komplexeren Art und Weise zu schreiben, weil das eine persönliche Präferenz ist, weil damit ein bestimmter Diskurs in

Sandrine Bonnaire und Agnès Varda bei den Dreharbeiten zu Sans toit ni loi (1985)

Kelly Reichardt bei den Dreharbeiten zu Certain Women (2016)

Nurith Aviv und Agnès Varda bei den Dreharbeiten zu Jane B. par Agnès V. (1988)

Gia Coppola bei den Dreharbeiten zu Palo Alto (2013)

einem bestimmten Duktus geführt wird. Aber wir müssen uns dabei bewusst sein, dass wir damit immer auch Menschen aufgrund ihrer Bildung ausschliessen und ihnen den Zugang erschweren oder gar verunmöglichen.

Aber auch bei der Verwendung von feministischer Schreibweise ist doch die Irritation, das Stolpern beim Lesen gerade ein Potenzial. Es ist eine Zumutung – aber eine Zumutung, die die Leser_innen aushalten müssen.

Es kommt darauf an, welche Funktion die komplexe Form haben soll. Ich verwende ja die feministische Schreibweise nicht, um die Leser_innen zu irritieren, sondern weil sie Gesellschaft korrekter abbildet. Und wenn man sich an solchen Schreibweisen stört, dann ist das eine Herausforderung, die aber vielleicht gerade zum Nachdenken anregt. Die Frage aber bleibt: Wo ist der wichtige Mehrwert, wenn ich sehr komplex und mit vielen Fremdwörtern schreibe? Wo ist der Mehrwert, Menschen beim Lesen stolpern zu lassen? Damit wir uns richtig verstehen: Es darf all diese Formen geben, auch ganz komplexe und akademische Texte. Aber es muss eben alles geben, die schwierigen und auch die ganz einfachen Formen.

Bloss glaube ich nicht, dass man jeden Inhalt in jede Form bringen kann, sondern dass die Form schon eine Aussage ist. Das Versprechen der Einfachheit an sich scheint mir darum bereits problematisch.

Klar. Und es gibt auch in der Filmkritik diesen Anspruch, dass die Texte selbst schon eine Kunstform sind, deren Form von ihrem Inhalt absolut untrennbar ist. Mein Problem ist eher, dass man sich darauf geeinigt hat, was «Filmkritik» sein soll. Und dass man anderen, leichteren, niederschwelligeren Formen eher mit Dünkel und Herablassung begegnet. Und damit tut sich die deutschsprachige Filmkritik ganz bestimmt keinen Gefallen, wenn es darum geht, die eigene gesellschaftliche Relevanz zu beweisen. Denn wenn das ein Diskurs ist, der nur einer Gruppe von Eingeweihten zugänglich ist, wie soll der dann breite Wirkung entfalten?

Und das macht deine Stellung natürlich nochmals ungewöhnlicher, weil du mit der feministischen Filmkritik gerade einen Diskurs populär machen willst, der sich nicht zuletzt durch seine Komplexität definiert.

Ich glaube, dass wir eine sehr begrenzte Vorstellung davon haben, was Filmkritik sei. Und dass das zu oft nur ein intellektueller Klüngel ist, der mit vielen klugen Worten vor allem füreinander, aber nicht für eine breite Öffentlichkeit schreibt und auch nicht für sie schreiben will. Genau darum ging es im Kern bei dem Disput, den ich im Herbst letzten Jahres mit dem Filmkritiker *Rüdiger Suchsland* hatte. Er hatte einen Kommentar zur Weinstein-Affäre geschrieben, und ich fand zahlreiche sexistische und frauenfeindliche Rhetoriken in diesem Text – etwa Täter-Opfer-Verdrehungen, Rape-Culture-Mythen wie die Unterstellung, dass die Opfer Weinsteins vielleicht eine Teilschuld an ihrem Missbrauch gehabt hätten, und Ablenkungsmanöver, sogenannte «Whataboutisms», in denen ein Missstand relativiert werden soll, indem man ihn mit einem anderen Missstand vergleicht. Vor allem aber ging es in meiner Kritik darum, dass Filmkritik nicht einfach in einer Blase der hohen Kultur stattfindet, in der man sich nur mit den Filmen als ästhetischen Objekten beschäftigt und sich nicht darum zu kümmern braucht, was bei deren Entstehung passiert, sondern dass Filmkritik selbst in einem gesellschaftlichen Zusammenhang steht, Verantwortung hat, gerade auch was das eigene Schreiben angeht. Und das hat auch gar nichts mit Rüdiger Suchsland als Person zu tun, dessen Texte ich interessant finde und den ich auch im persönlichen Umgang immer positiv erlebt habe, sondern mit einer elitären Haltung der Filmkritik, die glaubt, sich nicht um Fragen wie einen gendersensiblen Umgang mit Sprache scheren zu müssen. Schliesslich kann ich auch über Kathryn Bigelows Detroit schreiben, ohne in meinem eigenen Text rassistische Beleidigungen zu verwenden. Ebenso sollte man sich bewusst sein, was man tut, wenn man in einem Text über Harvey Weinstein den belasteten Begriff der «Hexenjagd» anwendet. Das hat nichts mit Zensur zu tun, sondern schlicht mit einem bewussten Umgang mit der eigenen Sprache.

Das für mich eigentlich Empörende war weniger der Text selber als vielmehr die Tatsache, dass er ganz unkommentiert abgedruckt wurde und sich offenbar ausser mir niemand daran gestört hatte, so wie auch meine Replik dann kaum aufgegriffen wurde.

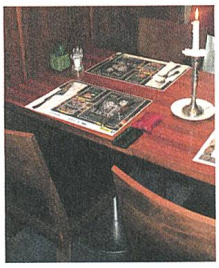
In solchen Situationen erscheinen mir meine Versuche, diese Diskussionen anzustossen, so, als wollte ich versuchen, alleine mein Haus zu verrücken. ×

Anzeige

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

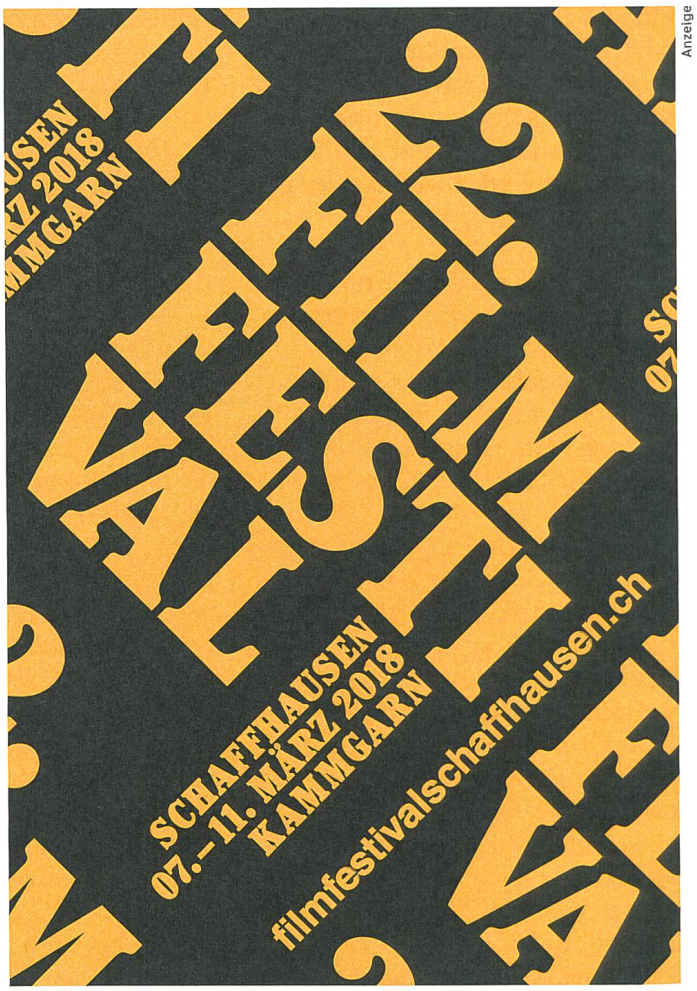


Filmpromotion

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige



Anzeige

expand the experience

FILMEXPLORER

Dene wos guet geit | Cyril Schäublin & Silvan Hillmann
Interviews DE FR

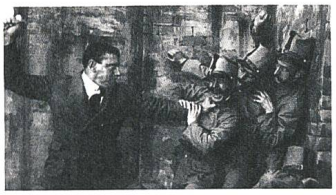
Avant La Fin de L'été | Maryam Goormaghtigh
Interviews FR

Lumière!
Reviews FR

Radiance
Reviews DE

A ciambra
Reviews IT

Un beau soleil intérieur
Reviews DE



Maciste alpino | Adrian Gerber | Mattia Lento
Reviews EN

Jeune femme
Tips FR

#interview #kritik #forum #socialmedia

WWW.FILMEXPLORER.CH

Kurz belichtet

Bücher
Filme
Serien
Soundtracks
Videoessays
Websites

Erwachsen geworden

Was wohl aus ihm, ihr geworden ist? So fragen wir im Leben. Oder nach guten Filmen. Nach dem Vierteiler Romans d'ados von 2010, der sieben Teenager aus Yverdon sieben Jahre lang durch die Adoleszenz begleitet hatte, wagen fünf von ihnen den Blick zurück – und voraus: ein bisschen Nostalgie? Lauter nette Bilanzen von nun 25-Jährigen, die «aus dem Gröbsten sind»? Mitnichten, das Leben hat sie teils gebeutelt, hat Mut zu dem abverlangt, was sie geworden sind. Und kein letztes Wort ist gesprochen – *Béatrice* und *Nasser Bakhti* aus Genf machen es im Doppelfilm Romans d'adultes erneut feinfühlig und nachdenklich beherzt spürbar. Wann ist Leben im Kino bewegender als im Zeitraffer von Langzeitstudien? (mw)

→ Romans d'adultes, Regie: Béatrice und Nasser Bakhti, CH 2017
Zu sehen im Filmpodium Zürich: 18.2.2018

In 180 Filmen um die Welt

Von 1934 bis 1953 fertigte *James FitzPatrick* 180 kurze Reisefilme, die in den amerikanischen Kinos jeweils vor dem Hauptfilm gezeigt wurden. In Technicolor gedreht, beinhalten sie Reiseziele in der ganzen Welt und sind daher so spannend wie schockierend. Denn sie zeigen, wie Rio oder Delhi oder die Südseeinseln in den Dreissigerjahren aussahen. Aber sie sind auch von einem so unverhohlenen Kolonialismus und Rassismus, dass es einen schaudert. So belegen FitzPatricks Traveltalks eine alte Wahrheit: Reiseberichte sagen mehr über den Reisenden und seine Wertmassstäbe aus als über die bereiste Gegend. (phb)

→ Warner Archive Collection: James A. FitzPatrick Traveltalks, Vol. 1–3. 3 Boxen à 3 DVDs. Format: 1:1.37, Sprache: Englisch. Anbieter: Turner Entertainment, Warner Bros. Entertainment (Code 1)

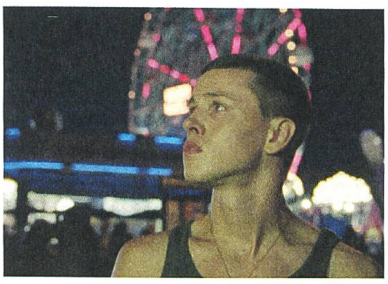
Das Gesicht verlieren

Höhepunkt der Fantômas-Filme war immer, wenn der Bösewicht seine Verkleidung ablegte. Seit fünf Jahren sammelt der Youtube-User SuspenceRs Filmszenen, in denen Figuren sich demaskieren. 362 Stück sind mittlerweile zusammengekommen und reichen von Mission: Impossible bis zu obskursten Bollywood-Produktionen. Sich durch die Clips dieser filmischen Motivgeschichte zu schauen, entwickelt einen ganz eigenen Sog und lehrt einen etwas über die Überraschungstechniken des Thrillers und des Kinos im Allgemeinen. (jb)

→ www.youtube.com/user/SuspenceRs

Wunde Seele im schönen Körper

Man sollte das filmische Erkunden der männlichen (schwulen) Identität wohl den Frauen überlassen, das zumindest lässt sich aus Beach Rats von *Eliza Hittman* folgern. Wie sie und Kameraf rau *Hélène Louvart* für den schönen Körper, die wunde Seele und die erschütterte Sexualität ihres Protagonisten poetische und respektvolle Bilder finden und seine Subjektivität subtil und überzeugend vermitteln, verdient Bewunderung. (tf)



→ Beach Rats, Regie: Eliza Hittman, USA 2017. Im Januar im Xenix, Zürich, ab 25. Januar in deutschen Kinos und ab 5. Februar auf DVD

Anzeige

#nomad
#challenge
#roads
#epic

Festival International
de Films de Fribourg

32e

16 > 24.03

2018

#fiff18
www.fiff.ch

Dickens, neu gewendet

So kann experimentelles Kino auch aussehen. 1988 nimmt die französische Regisseurin *Christine Edzard* Charles Dickens' semi-autobiografischen Grossroman «Little Dorrit» auseinander und erzählt ihn in zwei Fast-Dreistündern, zuerst aus der einen, danach aus der anderen Perspektive. In ihrem Londoner Atelier, wo sie sonst auch Opernausstattungen und Puppenhäuser anfertigt, hat sie auch die Sets des alten England nachgebaut. Einen Film sozusagen in Handarbeit gemacht. Mit Schauspielerlegenden wie *Derek Jacobi*, *Cyril Cusack* und *Alec Guinness* zwischen den gemalten Kulissen. Kino, opulent ausladend und sparsam reduziert zugleich. Merkwürdig, grossartig, vergessen gegangen, wiederzuentdecken, jetzt endlich wenigstens auf DVD zu haben, unter dem Titel Die kleine Lady, in limitierter Auflage. (jb)

→ Christine Edzard: Little Dorrit. Format: 16:9 (anamorph), Sprache: Englisch, Deutsch. Anbieter: SchröderMedia

Unschärfer sehen

Heimkinobildschirme locken mit HD und 4-K-Auflösung. Dass indes der Reiz der Filmbilder nicht zuletzt darin liegen kann, dass man auf ihnen weniger sieht als mit blossem Auge, führt der wunderschöne Videoessay In Praise of Blur von *Richard Misek* und *Martine Beugnet* vor. Eine fast schon meditative Liebeserklärung an die Unschärfe im Film als Moment minimaler Sicht, aber maximaler Sinnlichkeit. (jb)

→ www.filmscalpel.com/in-praise-of-blur

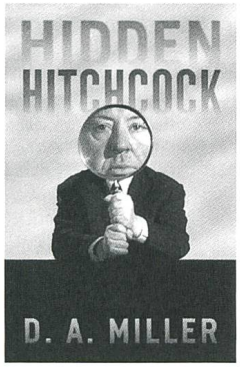
Grüne Filme

Während sich Spielfilme in Bild und Ton überwältigend und Popcorn-unterhaltsam in Dystopien suhlen, häufen sich seit den Nullerjahren Dokumentarfilme, die eine ideale Zukunft darstellen. Über den Umweg der Analyse und Kritik von gegenwärtigen Umweltkatastrophen träumen Filme wie *Ulrike Kochs* Regilaul oder Demain von *Cyril Dion* und *Mélanie Laurent* von einer besseren Welt. Die VOD-Plattform LeKino.ch hat diesen Filmen einen eigenen «Corner» gewidmet. Möge es in der Ecke eng werden! (tf)

→ www.lekino.ch

Hitchcock aufdecken

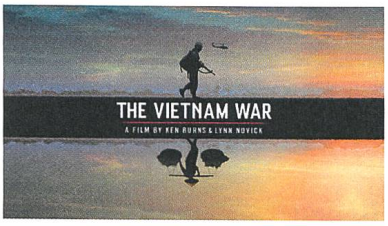
Nicht nur «close reading», sondern «too close reading» nennt D. H. Miller seine Lektüremethode, mit der er das Kino *Alfred Hitchcocks* auseinandernimmt. Gerade das, was in den Szenen zu sehen ist, aber in keine sinnvolle Interpretation hineinpasst, interessiert den Kritiker. Heraus kommen verblüffende Analysen, wie zum Beispiel jene zu Hitchcocks zweitem Cameo-Auftritt in Strangers on a Train, der immer schon da, aber noch von niemandem bemerkt worden war. In der nicht aufhören wollenden Flut von Hitchcock-Büchern ist dies bestimmt das originellste seit Jahren. (jb)



→ D. H. Miller: Hidden Hitchcock. Chicago, University of Chicago Press, 2016. 208 Seiten. CHF 29.90, € 19,99

Der Krieg, der nie erklärt wurde

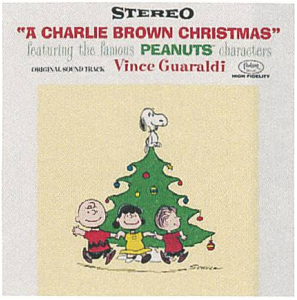
Der Vietnamkrieg gilt als grösstes US-amerikanisches Trauma des 20. Jahrhunderts. Nun haben ihm *Ken Burns* und *Lynn Novick* eine monumentale Dokuserie gewidmet, zusammengestellt aus historischem Filmmaterial, Aussagen amerikanischer und vietnamesischer Zeitzeugen und dem Sound von Dylan und Hendrix, den Stones und den Beatles. The Vietnam War ist eine erschütternde «Reise in die Tiefen eines Konflikts», die nicht zuletzt dies verdeutlicht: Nie zuvor und nie danach hatten Journalist_innen derart freien Zugang zum Kriegsgeschehen. Was sie filmten, geriet nahezu ungehindert in die Medien – und trug wesentlich zu den gesellschaftlichen Umwälzungen der Sechziger- und Siebzigerjahre bei. (phb)



→ The Vietnam War ist in zwei Fassungen erhältlich: in Grossbritannien als vollständige 18-stündige Miniserie mit engl. Untertiteln (von PBS); in Deutschland in einer auf 8 Stunden gekürzten Version mit deutschen Untertiteln (von EuroVideo)

Swingen mit Charlie Brown

Auch das lag unterm Baum. Die legendäre Jazzplatte mit den Stücken, die der kalifornische Pianist und Komponist *Vince Guaraldi* mit seinem Trio für das Weihnachtsspecial der Peanuts-Fernsehcartoons beigesteuert hatte. Es gehört zu den berühmtesten Adventsalben überhaupt. Nun ist der Klassiker von 1965 neu aufgelegt worden, in edlem Vinyl und mit exakt derselben Ausstattung wie damals. Für Jazz-Verrückte und Fernsehnostalgiker_innen und nicht nur zur Weihnachtszeit grossartig. (jb)



→ Vince Guaraldi: A Charlie Brown Christmas, Craft Recordings, $ 25.00

Seidl komplett

Eine Box für hartgesottene Seidl-Fans und solche, die es werden wollen. Vom Regisseur autorisiert, versammelt sie alle seine Filme, einschliesslich selten zu sehender Schul- und Werbefilme. Sie beweist, wie der Österreicher von Anfang an den Raum zwischen Dokumentar- und Spielfilm für sich entdeckte und seither das filmische Repertoire auf bleibende Weise erweitert hat. Besonderes Schmankerl: Der einminütige Beitrag zum Mozartjahr 2006. Den Organisator_innen ging das Filmlein zu weit, weshalb es nie ausgestrahlt wurde. Mozart aber hätte seine helle Freude gehabt an diesem Mini-Seidl. (phb)

→ Ulrich Seidl: Alle Filme / Complete Works 1980–2017. 18-DVD-Box. Format: diverse, Sprache: Deutsch, Untertitel: Englisch, teilweise Deutsch. Anbieter: Hoanzl

Vergangene und aktuelle Zukunftsvisionen

Unsere in die Zukunft und auf die Leinwand projizierten Wünsche und Ängste geraten selten zu Utopien, meistens aber zur Dystopie. Oft fehlen uns aber echte Visionen für das, was kommen könnte. Für die Beziehung von Mensch und Maschine etwa: In Filmen wie The Stepford Wifes oder Her tut sich ein «uncanny valley» auf, wie *Stella Castelli* schreibt: Je ähnlicher sie uns sind, umso unheimlicher wirken die künstlichen Wesen. Dieses Unbehagen lässt sich zwar schwer in Worte fassen, in «Cinema 63» gelingt es aber, die Spielformen des Zukunftsfilms anregend zu beschreiben. (tf)

→ Cinema #63: Zukunft. Marburg: Schüren 2018. 234 Seiten. CHF 32.00, € 25,00

Anzeige

Welche Vergangenheit hat die Zukunft im Kino?

Die Zukunft ist durch ihre Unbestimmtheit und ihre Eigenschaft, als Projektionsfläche für menschliche Wünsche und Hoffnungen, aber auch Ängste zu fungieren, ein zentrales Motiv der Filmgeschichte. Das Jahrbuch CINEMA nähert sich diesen Fragen in Kategorien des Ästhetischen, Filmgeschichtlichen, Genretypischen, Genderspezifischen und Technologischen an. Und wie jedes Jahr: Ein Rückblick auf Schweizer Filmschaffen in all seiner Bandbreite.

Jahrbuch Cinema | Zukunft | 248 S. | Pb. | zahlr. farb. Abb. | € 25,00 SFr 32,00 UVP | ISBN 978-3-89472-614-0

www.schueren-verlag.de SCHÜREN

Anzeige

The Big Sleep

Johnny Hallyday

15.6.1943–5.12.2017

«Der mysteriöse Schlägertyp sitzt im Zug, raus in die französische Provinz. Er ist ein Einzelgänger, ein Aussenseiter. Seine gefärbten Haare und seine Bartstoppeln umrahmen ein Gesicht wie bei Sergio Leone: unlesbar und verschlossen, die Augen zu Schlitzen zusammengekniffen …»

→ Peter Bradshaw in seiner Kritik zu L'homme du train im «Guardian» vom 21. März 2003

Ulli Lommel

21.12.1944–2.12.2017

«Von diesen zahlreichen Filmen war in Deutschland fast gar nichts zu sehen, bis ihm die Hofer Filmtage 2003 eine feine Werkschau widmeten. Für die kehrte Lommel dann zurück, natürlich drehte er bei der Gelegenheit gleich ein Doku-Drama über den bestgehassten DSDS-Star Daniel Küblböck. Er kam von da an häufig zu Besuch, eine fragile Gestalt in Lederjacke und Cowboyhut, als wolle er einen altmodischen amerikanischen Spirit in die deutschen Strassen tragen. Schon seit Jahren war klar, dass sein Herz nicht gut funktionierte, aber er stimmte keiner Operation zu. ‹The alternative is to lead a dangerous life›, war sein Kommentar.»

→ Doris Kuhn in der «Süddeutschen Zeitung» vom 3. Dezember 2017

France Gall

9.10.1947–7.1.2018

Résiste
Prouve que tu existes
Cherche ton bonheur partout, va,
Refuse ce monde égoïste
Résiste
Suis ton cœur qui insiste
Ce monde n'est pas le tien, viens,
Bats-toi, signe et persiste
Résiste

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer (tf)
Johannes Binotto (jb)

Verlag und Inserate

Miriam Erni
+41 52 550 05 56
inserate@filmbulletin.ch

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Titelbild

Le mépris von Jean-Luc Godard (1963)
Sans toit ni loi von Agnès Varda (1985)

Momentum Cartoons

Lawrence Grimm
www.teatimeforauniverse.com

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Uwe Lützen, Simon Spiegel, Philipp Stadelmaier, Till Brockmann, Michael Pekler, Lukas Foerster, Christoph Egger, Dominic Schmid, Erwin Schaar, Doris Senn, Pamela Jahn, Philipp Brunner (phb), John Bleasdale, Sulgi Lie, Martin Walder (mw), Kristina Köhler

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Splitter Verlag Bielefeld; Filmcoopi Zürich; 20th Century Fox; Fair & Ugly; Cinélibre; Frenetic Films; Agora Films; Xenix Filmdistribution; Praesens Film; Universal Pictures; Francesca Lanaro; Wiebke Detemple; Manfred Koppensteiner, Linz

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindung

PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente

Filmbulletin erscheint 2018 achtmal.
Jahresabonnement Schweiz: CHF 80 (inkl. MWST); Deutschland: € 56, übrige Länder zuzüglich Porto

© 2018 Filmbulletin

59. Jahrgang
Heft Nummer 368 / Januar 2018 / Nr. 1
ISSN 0257–7852

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

In der № 2 / 2018 ...

Kostümbildnerin Edith Head nimmt Mass an Jerry Lewis am Set von Visit to a Small Planet (1960)

Pro Filmkultur

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

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Geschichten vom Kino

48°18'19.3"N 14°16'45.5"O

Kino-Café Cinematograph, Linz

«Kino wie damals», so lautet die Devise des Kino-Cafés Cinematograph. Als «Museumskino» ist dieses Linzer Kinokleinod nicht nur auf Filme aus der Zeit vor 1950 spezialisiert, sondern macht auch mit allen Sinnen erfahrbar, wie sich ein Kinobesuch zu Beginn des 20. Jahrhunderts angefühlt haben könnte. Wiederbelebt werden vor allem jene Zeiten, in denen Filmvorführungen noch in Gaststuben, Kneipen und Kaffeehäusern stattfanden – eine gerade für Österreich, dem Land von Melange und Mehlspeise, sinnfällige Kombination.

Das Kino-Café liegt ein bisschen abseits der Linzer Altstadt, direkt an der Donau in unmittelbarer Nachbarschaft eines Sexclubs. Untergebracht ist es in einem alten Siechenhaus aus dem 17. Jahrhundert, das mit seinen tiefen, gewölbten Decken und dem Geruch von Holzdielen bereits sinnlich auf die Zeitreise vorbereitet.

Benannt ist das Kino-Café nach dem «Cinématographe» der Brüder Lumière; dennoch bleibt Filmgeschichte hier nicht auf die Zeit um 1900 beschränkt. Beschworen wird vielmehr der Zauber eines historischen Kinoerlebnisses, in dem sich unterschiedliche Vergangenheitsschichten überlagern. Das spiegelt sich bereits im Kinoraum, der wie der Rest des Hauses mit historischen Fund- und Liebhaberstücken eingerichtet ist: Die 35 nummerierten Holzstühle, auf denen die Zuschauer_innen Platz nehmen, sind über hundert Jahre alt; sie stammen aus einem Gasthof im Linzer Umland, wo von 1912 bis Anfang der Dreissigerjahre Stummfilme vorgeführt wurden. Die Lautsprecheranlage ist wiederum ein Original aus den Dreissigerjahren, als sich der Tonfilm als neues Medium etablierte. Und die beiden Projektionsapparate aus den Vierzigerjahren, die noch mit Kohlenbogenlampen ausgerüstet sind, konnten von einem ehemaligen Kinobetrieb in Oberösterreich übernommen werden.

Während andernorts lautstark über die «Digitalisierung» des Kinos gestritten wird, bleibt sie hier auf wunderbar anachronistische Weise ausgespart: Vorgeführt werden ausschliesslich 35-mm-Kopien, die aus Filmarchiven geliehen oder der eigenen kleinen Filmsammlung entnommen sind. Die Eintrittskarten werden an einer wuchtigen Registrierkasse abgerechnet; der Handzettel mit dem Filmprogramm ist mit einer alten Schreibmaschine erstellt, als habe es die Erfindung des Computers nie gegeben. Und neben der Leinwand hängt ein Schild, dessen Aufforderung ein heutiges Publikum wohl kaum mehr bedarf: «Nicht auf den Boden spucken!»

Inmitten dieser Reliquiensammlung begrüsst *Georg Kügler*, studierter Kunsthistoriker und passionierter Kinoliebhaber, seine Gäste. Wie alles an diesem Ort wirkt auch «Herr Georg» mit seinem Anzug, seiner Nickelbrille und der schwarzen Fliege auf charmante Weise «aus der Zeit gefallen» – ein bisschen so, als käme er geradewegs aus einem der Filme, die er hier vorführt.

Seit 1993 zeigt er jeweils mittwochs bis sonntags Filme aus der Zeit von 1895 bis etwa 1950. Bei der Zusammenstellung des Programms orientiere er sich am Kirchenjahr, merkt Kügler verschmitzt an. In der Adventszeit zeige er gerne ein abwechslungsreiches Programm aus Dokumentar- und Kurzfilmen; in der Faschingszeit gehe es mit Komödien und Tonfilmoperetten lustig und ausgelassen zu; für die Fastenzeit eigne sich ein eher nüchternes Programm aus Dramen wie Karl Grunes Die Strasse (1923) oder den streng formalistischen Experimentalfilmen Walter Ruttmanns. Für die Filmauswahl greife er noch heute auf die alten Kladden zurück, in denen er sich bereits als Schüler Notizen zu allen Filmen machte, die er im Kino gesehen habe. Kristina Köhler

Kino-Café Cinematograph

Georg Kügler an seinem Projektionsapparat

© Manfred Koppensteiner, Linz

PRIX DE SOLEURE NOMINIERT 2018

Die Vierte Gewalt

Kinostart: 8. Februar 2018

Ein Film von Dieter Fahrer
mit Der Bund, Echo der Zeit, watson, Republik

www.dieviertegewalt.ch

FAIR & UGLY RIFFRAFF BOURBAKI

PRIX DE SOLEURE NOMINATED 2018

回家路漫长

A LONG WAY HOME

A FILM BY LUC SCHAEDLER

AB 1. MÄRZ IM KINO

XENIX FILM

Andreas Schaerer | Regula Mühlemann | Miriam Helle | Matthias Echternach

DER KLANG DER STIMME

Von der transzendenten Kraft der Stimme

NOMINATION SOLOTHURNER FILMTAGE PRIX DU PUBLIC 2018

Ab 8. Februar im Kino
www.derklangderstimme.ch

Ein Film von
Bernard Weber

ARTISAN FILMS

XENIX FILM