

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 369

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>

Fr. 12.- € 9.-



9 770257 785005 02

Nº 2 / 2018
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film
und Kino



James
CAMERON

Martin
SCORSESE

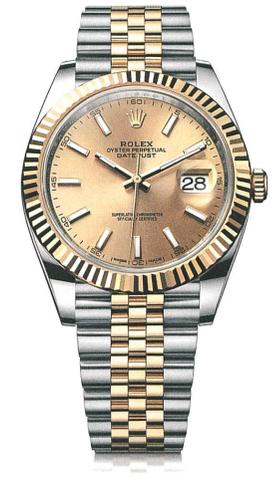
Kathryn
BIGELOW

Alejandro
G. INÁRRITU



EINE HOMMAGE AN DIE MEISTER DER FILMKUNST.

Unablässig angetrieben. Unablässig engagiert. Mit ihren fesselnden Geschichten, unvergleichlichen Szenen und faszinierenden Welten begeistern sie nicht nur ihr Publikum, sondern prägen die Geschichte des Kinos. Rolex würdigt vier mit dem Oscar® ausgezeichnete Meister der Regie, die uns mit ihren zeitlosen Werken immer wieder inspirieren. Rolex. Sie zählt nicht nur die Zeit. Sie erzählt Zeitgeschichte.



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 41



EXKLUSIVER ZEITGEBER DER
ACADEMY OF MOTION PICTURE
ARTS AND SCIENCES


ROLEX

KUBRICKS

2001

21. MÄRZ –
23. SEPTEMBER 2018
AUSSTELLUNG
EXHIBITION
FRANKFURT AM MAIN

50 Jahre A SPACE ODYSSEY



deutsches
filmmuseum

Gefördert von

STADT  KULTURAMT
FRANKFURT AM MAIN

 KULTURFONDS
FRANKFURT

 VUP
VERBUNDENHEIT UND
ENTWICKLUNG

Mediapartner

hr2
kultur

Mobilitätspartner

 SAGORA

Eine Ausstellung in Zusammenarbeit mit:

Christiane Kubrick, Jon Harlan, dem Stanley Kubrick
Archiv in der University of the Arts London
und Warner Bros. Entertainment Inc.



ual  university
of the arts
london

2001.deutsches-filmmuseum.de

Deutsches Filmmuseum | Schaumainkai 41 | 60596 Frankfurt am Main



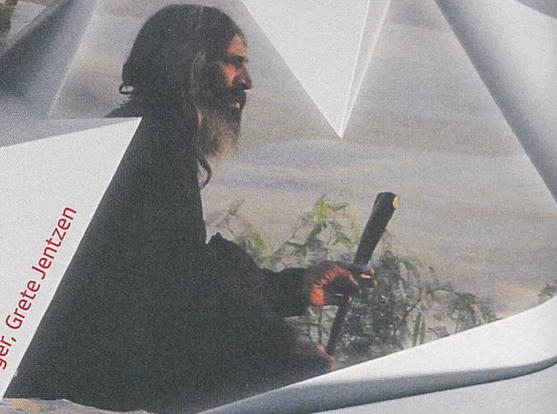
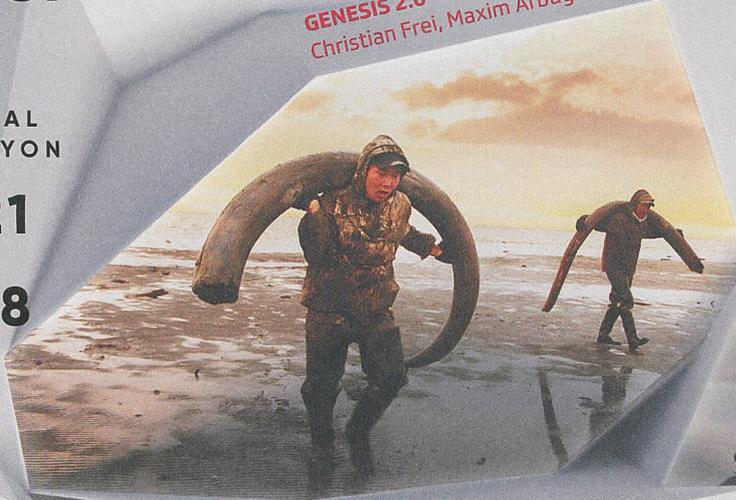
208

visions du reel

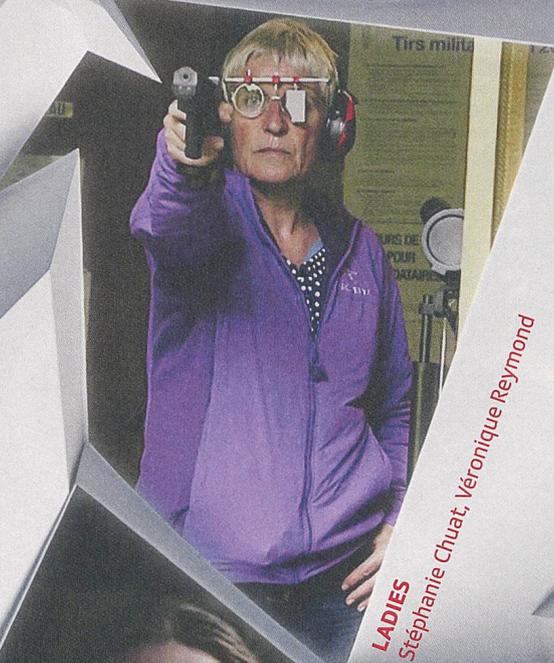
FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE CINÉMA NYON

13 — 21
AVRIL
2018

GENESIS 2.0
Christian Frei, Maxim Arbugaev



CLOSER TO GOD
Annette Berger, Grete Jentzen



LADIES
Stéphanie Chuat, Véronique Reymond



WHERE ARE YOU, JOÃO GILBERTO ?
Georges Gachot

LA SÉPARATION DES TRACES
Francis Reusser



FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

SRG SSR

Kleider machen Filme

Es war wohl keine Überraschung, dass der Oscar für das beste Kostümdesign dieses Jahr an *Mark Bridges* für den Film *Phantom Thread* ging, dessen Protagonist selbst ein Modedesigner ist, ein besessener noch dazu. Seine Kreationen sind für ihn weit wichtiger als seine wohlhabenden und gar königlichen Kundinnen, die der Misanthrop mit Mühe erträgt und sie in seine Kleider geradezu einnäht. Die Wahl passt in ein weit zurückreichendes Muster: Mit wenigen Ausnahmen gewinnen bei der Verleihung der Academy Awards jeweils sehr aufwendige Produktion von Historien- oder Fantasyfilmen.

Die meisten Nominierungen (35) und tatsächlich vergebenen Oscars (8) für Kostümdesign wurden der 1981 verstorbenen *Edith Head* zuteil, die durchaus auch mit zeitgenössischen Alltagskleidern das Rennen für sich entscheiden konnte: *Fact of Life*, *Sabrina*, *Roman Holiday* und *A Place in the Sun*. Darüber hinaus schuf sie etwa für *Funny Face* Kleider, in denen Audrey Hepburn und Fred Astaire nicht nur elegant aussahen, sondern genauso gut tanzen konnten, oder sie kreierte die unterkühlten Outfits für Hitchcocks Figuren in *Rear Window* und *Notorious*. Ihr Motto «The audience should notice the actors, not the clothes» steht einem einzigartigen Film wie *Phantom Thread* zwar diametral entgegen, aber es erklärt vielleicht, warum wir als Zuschauer_innen wenig auf Dekor und Kostüme achten, wenn sie gut gemacht sind. Allenfalls bewundern wir die auffälligen und authentisch anmutenden Garderoben in Kostümfilmern, aber in Filmen, die im Hier und Jetzt spielen, nehmen wir diesen Teil der Filmgestaltung oft kaum bewusst wahr.

Ein Blick auf die kommenden Filme zeigt hingegen, dass es sich lohnt, die Ausstattung unter die Lupe zu nehmen. Etwa bei einem Film wie Léonor Sérailles *Jeune femme* (S. 32), in dem Kleidung und Dekor farblich perfekt auf die rote Mähne der Protagonistin abgestimmt sind, sodass diese kontrollierten Farbharmenien in einem auffälligen Widerspruch zur sonstigen Unangepasstheit und dem chaotischen Leben der Figur stehen. Und *Philipp Brunner* argumentiert in seiner Kritik von *Les gardiennes* (S. 41), dass es tatsächlich eine Kunst sei, Kostüme und Dekor so zu gestalten, dass sie sich mit den übrigen Komponenten und der Geschichte zu einer stimmigen Welt verbinden, ohne zu sehr auf sich aufmerksam zu machen. In diesem Fall empfindet er die Kleider als zu schön, zu sauber für das ländliche Setting im Ersten Weltkrieg und die harte Arbeit auf den Feldern.

In einem ausführlichen Werkstattgespräch gewährt uns die deutsche Kostümbildnerin *Lisy Christl* einen Blick in ihre Arbeit. Mit *Thomas Binotto* hat sie über ihre Zusammenarbeit mit so unterschiedlichen Filmemachern wie Michael Haneke, Terrence Malick oder Roland Emmerich gesprochen, über die Bedeutung von und Lust an Recherchen und die Schwierigkeit, die Regisseur_innen davon zu überzeugen, dass Kleider getragen aussehen müssen, auch wenn die Patina zusätzlich Geld kostet. Das Interview zeigt eindrücklich, dass es nicht einfach nur um das Einkleiden



Die Kostümbildnerin Edith Head

von Darsteller_innen geht, sondern um das Schaffen von Charakteren und filmischen Welten.

In ihrem Essay erweitert *Linda Waack* die Sicht auf das Zusammenspiel zwischen Figuren und ihrer Umgebung. Das Dekor muss demnach nicht nur der Authentizität dienen oder der Ausdruck des Innern einer Figur sein. Vielmehr kann es einen Kontrast bilden oder gar die Geschlossenheit einer so klaren Komposition wie des Dreiecks durchbrechen. Anhand von *Dominik Grafs Die geliebten Schwestern* zeigt sie das produktive Potenzial von Abweichungen auf.

Tereza Fischer

Das Innere nach aussen kehren

S.8–21 Gespräch
von Thomas Binotto

Kostümbildnerin Lisy Christl



Anonymous (2011) Vanessa Redgrave in Kleidern von Lisy Christl

Kritiken

S.30

Lady Bird
von Greta Gerwig

Susie Trenka

S.32

Jeune femme
von Léonor Serraille

Dominic Schmid

S.33

Ondes de choc
von Baier/Bron/Meier/Mermoud

Martin Walder

S.35

Wajib
von Annemarie Jacir

Stefan Volk

S.39

You Were Never Really Here
von Lynne Ramsay

Till Brockmann

S.41

Les gardiennes
von Xavier Beauvois

Philipp Brunner

S.43

Film Stars Don't Die in Liverpool
von Paul McGuigan

Pamela Jahn

S.44

Lean on Pete
von Andrew Haigh

Michael Pekler

S.46

Madame Hyde
von Serge Bozon

Philipp Stadelmaier



Les amants (1958) Regie: Louis Malle, mit Alain Cuny

Dekor und Reduktion

S. 56–63 Essay
von Linda Waack

Wie der Film
über seine
Ausstattung
kommuniziert

Rubriken

S. 5 Editorial

Kleider machen Filme

Tereza Fischer

S. 23 Der Plot-Pointer

May the inflation be with you!

Simon Spiegel

S. 24 Festival: Berlinale 2018

Ende gut, alles gut?

Tereza Fischer

S. 26 In Serie: Mindhunter

Psycho Killer – Qu'est-ce que c'est?

Daniel Eschkötter

S. 28 Fade in/out

Von Samosas, Ritualen, Schattenspielen und Platons Höhle

Uwe Lützen

S. 48 Flashback

The Man Who Shot Liberty Valance

Till Brockmann

S. 50 Close-up: Madame de ...

Das Leben der Dinge

Johannes Binotto

S. 52 Ausstellung

Yuri Ancarani: «Sculture»

Aline Juchler

S. 54 Was bleibt

Stanley Kubrick in Nahaufnahme

Doris Senn

S. 65 Kurz belichtet

Bücher, Filme, Hörspiele, Serien, Soundtracks, Videoessays, Websites

S. 68 Geschichten vom Kino

Bahnhofkino Zürich (1958–1976)

Kristina Köhler

Das Innere nach aussen kehren

Lisy Christl im Gespräch
mit Thomas Binotto

Kostümbildnerin Lisy Christl

Kleider machen Leute. Eine Hose sagt mehr als tausend Worte. Die passenden Schuhe machen schwermütig oder leichtsinnig. Für die Kostümbildnerin Lisy Christl ist die Arbeit an der äusseren Erscheinung von Filmfiguren immer auch eine Gestaltung von deren Innenleben.

Wenn Lisy Christl eine ihrer Mappen auf den Tisch legt, sollte man ihr genau auf die Finger schauen. In der Sorgfalt, mit der sie über die Seiten streicht, und in der schlichten Eleganz, mit der sie diese wendet, stecken gleichermassen Klarheit und Zärtlichkeit, ein Sinnbild ihrer Passion für das Kino. Wenn sie von ihrer Arbeit erzählt, dann sprudelt es nur so aus ihr heraus, dann kann man sich problemlos vorstellen, wie sie in Gedanken selbst in ihre Kostüme schlüpft und deren Rollen übernimmt. Man ahnt aber auch, wie energisch sie für ihre Visionen eintreten, wie mitreissend ihre Begeisterung wirken kann. Da ist immer noch junges Feuer und unstillbare Neugierde am Werk.

Sie, die das Schneiderhandwerk von Grund auf gelernt hat, ist heute eine der grossen Kostümbildnerinnen der Branche. Nach einer Schneiderlehre und Gesellenzeit an den Münchner Kammerspielen absolvierte sie die Meisterschule für Mode in München. Während fünf Jahren arbeitete sie danach als Assistentin in Theater- und Filmproduktionen unter anderem für *Schlafes Bruder* und *Stalingrad* von *Joseph Vilsmaier*. Bisheriger Höhepunkt ihrer Karriere war die Oscar-Nomination für *Anonymous* von *Roland Emmerich*. Am Beginn des Wegs stand *Das Schloss* von *Michael Haneke*.

Zwanzig Jahre später wurde der Traum einer Zusammenarbeit mit *Terrence Malick* wahr, dessen *Radegund* voraussichtlich in diesem Jahr in die Kinos kommt.

Filmbulletin *Beginnen wir ganz unten, dort wo die Kamera selten hinschaut: Wie wichtig ist das Schuhwerk für ein Kostüm?*

Lisy Christl Was ist schlimmer, als ein Schuh, der drückt? – Wir müssen uns im Schuh wohlfühlen, am liebsten würden wir ihn gar nicht spüren. Tatsächlich wird in meiner Arbeit oft über Schuhe gesprochen, und Filmproduktionen geben viel Geld dafür aus, obwohl man sie im Bild meist nicht wahrnimmt. Ich bin fest überzeugt, dass perfekt sitzende Schuhe den Schauspieler_innen dabei helfen, buchstäblich in eine andere Welt hineinzugehen.

Und wie spüren Sie bei der Anprobe, ob die Schuhe passen?

Die Schauspieler_innen sagen es mir. Und je grösser meine Erfahrung ist, desto mehr spüre ich intuitiv, was geht und was nicht. Das betrifft das gesamte Kostüm. Bei meinem letzten Film, *Radegund* mit Terrence Malick, bin ich zum ersten Mal bei der Anprobe oft einfach sitzen geblieben und habe meine

Dress 6 [1571]

Hat weg!

Kleid



Armel



Tasche / Cape



Kragen



Stiefel = gestrichelt
Kragen = ?
Handschuhe = ?

kein grün
"blau"

Handschuhe
Farbe 32 Velour
[Modell ohne Armb.]



KOSTÜM TAG 17

56	RICHMOND PALACE/A NEARBY FOREST	Young Elizabeth and young Oxford hunting, both on horseback	young Elizabeth, young Oxford	both on horseback, they each have long-bows
58	THE PAVILLION	after the hunt, young	young Oxford, young Elizabeth	small group of retainers on horse

Aus dem Skizzenbuch von Lisy Christl zu Anonymous (2011)



Dress 2 [1554]
J. Richardson



→ Siebdruck wie Muster

Ärmel



Ärmel

Baum / Tüll / Schleifen



- Headkorn
- Rannig (Antonia Alau)
- Ring
- Goldkette
- Baer ?

Kragen = Saech
Handsch. = heue
Stiefel =

Headkorn and



Die Kostümbildnerin Lisy Christl, fotografiert von Catrin-Anja Eichinger

Kollegin in Ruhe machen lassen. Ich bin sonst eher die Aufspringerin, die sofort hingeht und mitsteckt. Das hat aber den Nachteil, dass ich mit der Nase manchmal zu nahe dran bin. Ich habe bei sehr erfahrenen Kolleginnen beobachtet, dass sie einfach sitzen bleiben, genau hinschauen und manchmal beinahe einen unbeteiligten Eindruck machen. Also habe ich das auch mal ausprobiert. Und es ist tatsächlich anders. Ich sehe so viel schneller und besser, was stört. Um wieder auf die Schuhe zurückzukommen: Ich sehe mit etwas Distanz, ob der Schuh leicht macht oder schwer. Und das Mass der Bodenhaftung ist tatsächlich für die Gestaltung der Rolle extrem wichtig. Ob man diese Schuhe im Bild sieht oder nicht, ist zweitrangig.

Ein konkretes Beispiel?

Für *Radegund* hatten wir *Valerie Pachner* in der Hauptrolle. Und da dachte ich: «Wir müssen aufpassen, dass sie nicht zu leicht wird, denn wir befinden uns in den Vierzigerjahren in einer bäuerlichen Umgebung.» In dem Moment also, in dem ich mir überlegt habe, wo die Figur herkommt, war klar, dass festes, schweres Schuhwerk notwendig war. Da hat es plötzlich gestimmt. Man wird die Schuhe im fertigen Film wohl nie wahrnehmen – aber sie haben die Haltung der Schauspielerin verändert.

Wie kommunizieren Sie mit Schauspieler_innen? Fragen Sie nach? Oder geben Sie direkt Ihren Kommentar ab?

Wenn mir etwas nicht gefällt, dann sage ich das ihnen meist sehr direkt. In der Regel purzelt es einfach aus mir raus. Aber ich versuche nie, sie zu etwas zu überreden. Wenn ich spüre, da ist eine Unsicherheit, dann versuche ich zu verstehen, worin sie besteht. In dieser Welt, wo es von allem zu viel gibt und man dauernd Entscheidungen fällen muss, sind viele Schauspieler_innen aber dankbar für eine klare Haltung.

Wenn Sie mit ihnen über deren Kostüme und ihre Wirkung sprechen, dann stecken Sie bereits tief in der Rollengestaltung. Muss das nicht fein abgestimmt sein mit der Regie?

Ich versuche mittlerweile, bereits in der frühen Vorbereitung eines Films ein klares Konzept vorzubereiten, eine Gesprächsgrundlage. Nicht weil ich denke: «Ich habe hier zu bestimmen.» Aber wenn ich den Regisseur oder die Regisseurin fragen würde: «Was möchtest du gerne haben?», dann würde ich das Pferd vom vollkommen falschen Ende her aufzäumen. Ich werde ja engagiert, weil man etwas von mir erwartet. Ich finde es schön, vom

ersten Tag an etwas anzubieten, mit dem man sich dann auseinandersetzen kann. Und ich möchte mir diese Freude auch gar nicht nehmen lassen. Ich will ja eine Vision präsentieren. Wenn diese komplett danebenliegt, fange ich halt nochmals neu an.

Als Laie habe ich mir immer vorgestellt: Produktion und Regie haben ein Drehbuch. Und auf dieser Basis bestellen sie dann bei einer Kostümbildnerin dies oder jenes. So, wie Sie Ihre Arbeit beschreiben, müssen Sie sich aber genau wie die Schauspieler_innen in eine Rolle hinein fühlen.

Aber unbedingt! Ich möchte die Figuren kennenlernen, möchte wissen, wie sie leben und wo sie leben. Als ich für *Caché* mit Michael Haneke vorgeschlagen wurde, hatte die französische Produzentin Zweifel, ob ich in der Lage wäre, als Deutsche die Codes der Franzosen zu lesen. Und ich dachte: «Da hat sie recht. Mentalität ist tatsächlich ein wesentlicher Faktor.» Obwohl ich frankophil bin und Frankreich gut kenne, bin ich deshalb fast einen Monat lang durch Paris gegangen und habe dort die unterschiedlichsten Bereiche recherchiert. Ich wollte natürlich auch den Beweis erbringen, dass ich als Deutsche den französischen Code eben doch hinkriege. Und es gibt immer einen Weg zu den Figuren, von denen man erzählt. Egal ob die Geschichte nun im 16. Jahrhundert spielt wie *Anonymous* oder 2004 wie *Caché*.

Sie tauchen als Künstlerin also in die Welt der Figuren ein, um daraus eine eigenständige Vision zu gewinnen, die Sie dann der Regie anbieten. Das setzt ein hohes Mass an Selbstbewusstsein voraus.

Bereits als Assistentin war mir klar, dass diese Vorarbeit, die Recherche, das Eintauchen und das Entwickeln meiner Vision, der schönste Teil meiner Arbeit sein würde. Und den lasse ich mir nicht nehmen, denn es ist auch der kreativste Teil. Wenn endlich gedreht wird, bin ich eine Mischung aus Abteilungsleiterin, Speditionsfachfrau und oft auch Buchhalterin. Das Lesen eines Drehbuchs, das Eintauchen in andere Welten, das Entwickeln von Bildern, das sind die wichtigsten und wertvollsten Momente meiner Arbeit. Während der Recherche kann ich meinen ganz eigenen Film leben, da redet mir niemand rein, niemand. Und wenn ich diesen Teil meiner Arbeit aus der Hand geben würde, dann würde ich auch die Kraft für die Abteilungsleiterin, die Speditionsfachfrau und die Buchhalterin verlieren.

Lisy Christl musste sich ihren Traum hart erkämpfen. Sie stammt nicht aus einem Künstlermilieu, ihre Eltern besaßen ein Autohaus. Es hat lange gedauert, bis ihre Familie ihre Arbeit respektieren konnte. Dennoch ist sie überzeugt, dass sie in eine Richtung gegangen ist, in die sowohl ihre Mutter wie ihre Grossmutter gerne gegangen wären, wenn die damaligen Lebensumstände es zugelassen hätten. Noch heute ist die Energie und die Kompromisslosigkeit spürbar, mit der die zierliche Lisy Christl damals in die Welt des Films aufgebrochen ist. Aufzugeben sei ihr nie in den Sinn gekommen, nur schon deshalb nicht, weil sie recht behalten wollte. All das erzählt sie mit einem Schalk, der ihr wohl in vielen harten Momenten auf dieser «Einbahnstrasse» ihres Traumberufs über die Runden geholfen hat.

Drehbücher lesen, Bilder entstehen lassen, in Welten eintauchen – das klingt alles so selbstverständlich.

Es hat natürlich viel mit Erfahrung zu tun. Wichtig ist, dass ich meine Empathie für die Figuren entdeckte. Und dass mich diese Welt, in der sie sich bewegen, interessiert. Je erfahrener ich werde, desto faszinierender wird genau dieser Prozess. Ob es nun eine Welt ist, die ich kenne, oder eine mir vollkommen neue oder eine, die es eigentlich gar nicht gibt – ich muss mich immer einlesen, reinschauen und diese Welt verankern. Genau das finde ich nach wie vor unglaublich spannend.

Sie haben am Beginn Ihrer Karriere vier Filme mit Michael Haneke gemacht und in den letzten Jahren drei mit Roland Emmerich. Das sind zwei Regisseure, die Cineasten wohl kaum zusammenbringen werden. Was hat die Zusammenarbeit mit Haneke charakterisiert?

Dass er nur schwer vertraut. Sehr schwer. Trotzdem hat mich kein Regisseur so geprägt wie er. Weil es ihm beim Recherchieren nicht nur um historische Akkuratess ging, sondern darum, sich in eine bestimmte Gesellschaftsschicht reinzuschrauben. Und je tiefer man sich reinschraubt, desto besser versteht man die Menschen in dieser Gesellschaft.

Am Ende ist die Anprobe nur noch eine logische Folge aus all diesem Reinschrauben. Das kann dann manchmal ein komisches beiges Polohemd sein und eine billige Hose, die so patiniert wurden, dass es aussieht, als habe dieser Mensch nie etwas anderes getragen. Das war seine Schule für mich: Er treibt dich in die Geschichte, er treibt



John Rabe (2009) Regie: Florian Gallenberger, mit Anne Consigny

Anonymous (2011) Regie: Roland Emmerich, mit Joely Richardson und Jamie Campbell Bower



dich in den Wahnsinn, bis das Richtige dabei herauskommt.

Und Roland Emmerich?

Der gibt dir viel Vertrauen. Der möchte, dass du dich traust, dass du grosse Dinge machst. Für den einen wie den anderen mache ich meine Mappen, recherchiere ich lange und genau. Aber der eine guckt und guckt und knurrt höchstens mal ein wenig, während der andere sich freut. Bei aller Begeisterungsfähigkeit ist natürlich auch bei Roland Emmerich nicht immer alles «Super!». Aber seine Vision der Zusammenarbeit ist eine andere. Bei ihm kann man sich vom Boden lösen, kann man ganz neue Dinge ausprobieren, soll man eigene Visionen entwickeln.

Von visionären Regisseur_innen erwartet man förmlich, dass sie immer wieder das Unmögliche erwarten. Irgendwann kommt man aber am Handwerk nicht vorbei.

Das ist ein Punkt, der für mich in den letzten Jahren immer wichtiger geworden ist. Für *Independence Day: Resurgence* benötigten wir beispielsweise einen Raumanzug. Das war für mich ein ganz schöner Brocken, weil es ein wahnsinnig teures Kostüm war und ich noch nie etwas Ähnliches gemacht hatte. Für Roland dagegen schien alles ganz klar. Er hatte bereits einen Zeichner einen Raumanzug zeichnen lassen. Als ich jedoch diese Zeichnung sah, habe ich gesagt: «Das geht so überhaupt nicht. In jedes Kleidungsstück, und sei es ein Raumanzug, musst du irgendwie rein und auch wieder rauskommen, musst du eine Logik einhalten.»

Ich habe also ganz pragmatisch handwerklich gedacht: Wie lange dauert es, bis der Schauspieler im Anzug steckt? Wie funktioniert das Gewinde für den Helm? Wie bewegt sich der Schauspieler in diesem Teil? Eines ist klar: Es gibt keinen bequemen Raumanzug. Aber nun sind wir in Amerika, drehen einen Blockbuster – also muss alles cool aussehen. Nur: Wenn du den Helm absetzt und darunter schwitzt wie ein Dampfkochtopf, dann sieht das überhaupt nicht cool aus. Zu meinen Aufgaben gehört es, in solchen Momenten das Handwerk zu vertreten und die Möglichkeiten der Umsetzung aufzuzeigen. Am Ende wurde der Anzug eine Koproduktion, visuell und handwerklich.

In diesem Jahr kommt Ihr erster Film mit Terrence Malick in die Kinos. Malick gilt als Enigma. Was ist das Besondere an der Zusammenarbeit mit ihm?

Die ist nur schwer mit anderen Erlebnissen zu vergleichen. Das rüttelt

alles auf, was ich über das Kino zu wissen glaubte. Am Anfang dachte ich manchmal: «Wie soll das überhaupt funktionieren?» Aber ich konnte mich glücklicherweise mit unserem Kameramann *Jörg Widmer* austauschen, den ich von *Wolfzeit* her kenne. Er hat mehrere Filme mit Malick gedreht und konnte mir deshalb vieles erklären. Zudem hat er mir versichert, Malick sei einer der freundlichsten Menschen, den man sich vorstellen könne. Womit er völlig recht hat.

Aber auch Malick hat klare Visionen. Natürlich. Ich habe mir seine Filme vor unserer Zusammenarbeit nochmals angesehen, obwohl ich sie fast alle kannte. Erst da habe ich entdeckt, worum es ihm geht und wie sehr er den Rahmen dessen öffnet, was ich mir bislang unter Kino vorgestellt habe. Freundlich bedeutet also nicht, dass er nicht bis zum Äussersten geht, um das zu kriegen, was er sich vorstellt.

Und das bedeutet in der praktischen Arbeit?

Das Call-Sheet gibt normalerweise eine klare Ordnung vor: Szene, Spieltag, Ort und so weiter. Als Beispiel: Laut Drehbuch stehe ich jetzt auf, gehe zur Küche und kehre dann an diesen Tisch zurück. Und den Dreh planen wir so, dass ich am Ende wieder im selben Pullover an diesem Tisch sitze wie jetzt. Bei Malick würde aber genau das wahrscheinlich nicht passieren. Er dreht den einen Gang, wenn das Licht gerade besonders schön ist, und den anderen Gang zu einem ganz anderen ihm passend erscheinenden Zeitpunkt. Er arbeitet wie ein Maler und deshalb nur möglichst selten mit künstlichem Licht. Das führt zu grosser Spontaneität. Und so wusste ich mit der Zeit: Bei diesem Motiv werde ich wohl kaum Zeit haben, die Schauspieler_innen umzukleiden.

Was ist das Mitreisende an dieser Arbeitsweise?

Genau diese Unberechenbarkeit und Spontaneität. Der pfeift auf Anschlüsse und Filmtheorie. Und genau da jagt die Erfahrung die Neugierde: Am Ende ist eine Geschichte dann gut erzählt, wenn sich dich so reinsaugt, dass es dir völlig egal ist, wenn die Bluse eben noch braun war und jetzt beige. – Aber mir ist auch klar: Am Schnitt von *Radegund* wird Terrence Malick schon noch zu beissen haben.

Diese Freiheit kann man sich wohl nur erlauben, wenn man sich vorher extrem tief in die Figuren eingedacht hat.

Radegund spielt in Oberösterreich an der Grenze zu Bayern. Mein Vater

kommt von der bayerischen Seite. Ich kenne diesen Menschenschlag, dieses Wortkarge. Es ist eine ländliche, bäuerliche Welt, in der es immer darum geht, alles auf das Wesentliche, wirklich Notwendige zu reduzieren. Zunächst wollte ich die Kostüme städtischer beeinflusst gestalten. In den Vierzigerjahren in Oberösterreich war es auch tatsächlich so. Die Frauen haben sich damals viel weniger trachtig gekleidet, als wir heute vermuten. Ihre Kleidung hatte etwas Strenges, Verschlossenes, Dunkles, Karges. Dennoch habe ich mich schliesslich entschlossen, die Kostüme bäuerlicher zu entwerfen. Bis ich am Ende der Dreharbeiten dachte, dass sie vielleicht doch etwas zu volkstümlich geraten sein könnten. Malick hat mir dann im vergangenen Winter eine halbe Stunde des Films gezeigt. Und ich war ganz erleichtert, dass die Kostüme den richtigen Gegenpol zu dieser gewaltigen Landschaft und diesem gewaltigen Licht geben. Du musst den Menschen in diesen einschüchternden Bergmassiven eine Chance zur Sichtbarkeit geben.

Wir unterhalten uns gerade so intensiv über das Innenleben von Figuren, dass ich mich daran erinnern muss, dass wir eigentlich über Kostümbild sprechen.

Ich hatte schon Vorstellungsgespräche, bei denen man fand, ich würde zu wenig über Kleidung sprechen. Aber was erzählt es denn, wenn ich sage, wir lassen jemanden im braunen Anzug mit grüner Krawatte auftreten? Das erzählt gar nichts. Deshalb sind meine Fragen an Regisseur_innen und Drehbuchautor_innen vor allem Fragen nach der Welt, die sie erfunden haben. Ich will wissen, wie die Figuren in dieser Welt leben, wie es in ihnen drin aussieht. Erst dann kann ich sie einkleiden.

Ihre Werkliste vermittelt den Eindruck einer grossen Experimentierlust, die mit zunehmender Erfahrung sogar noch grösser wird. Da taucht beispielsweise 2015 plötzlich ein Actionfilm auf. Wie kam es denn dazu?

Point Break ist tatsächlich der erste Sportactionfilm, den ich gemacht habe. Extremsport ist eine Welt, die ich überhaupt nicht kenne. Zudem musste ich für diesen Film meine Arbeit über alle Kontinente vernetzt organisieren. Und die Kostüme mussten teilweise dreissigfach hergestellt oder gekauft werden. Das fand ich alles interessant. Ich hätte mir zwar gewünscht, dass der Film mehr in die Richtung von Kathryn Bigelows gleichnamigem Film gegangen wäre, aber es gab auch so viele Dinge, die mich sehr interessiert haben.



John Rabe (2009) mit Ulrich Tukur

White House Down (2013) Regie: Roland Emmerich, mit Channing Tatum und Jamie Foxx





Wolfzeit (2003) Regie: Michael Haneke, mit Hakim Taleb und Isabelle Huppert

Schatten der Zeit (2004) Regie: Florian Gallenberger, mit Sikandar Agarwal und Tumpa Das





White House Down (2013) mit Maggie Gyllenhaal

SMS für dich (2016) Regie und Hauptdarstellerin: Karoline Herfurth





Independence Day: Resurgence (2016) Regie: Roland Emmerich, mit Liam Hemsworth

Anonymous (2011) mit Joely Richardson





Anonymous (2011) mit Vanessa Redgrave und Rhys Ifans

Erbesen auf halb 6 (2004) Regie: Lars Büchel, mit Fritzi Haberlandt und Hilmir Snær Guðnason



Und wie haben Sie recherchiert?

Ich habe meine sehr sportliche Nichte gebeten, mir die fünf Heroes jeder Sportart zu nennen. Welches sind die aktuellen Superstars im Surfen, Snowboarden, Wingsuitfliegen, Motocrossfahren und Freeclimben? Dann bin ich in Outdoorgeschäfte gegangen – auch das eine mir völlig fremde Welt – und habe mich dort umgesehen. Ich wollte wissen, wie die angesagten Outdoormarken entstanden sind, wie sie funktionieren, welche Geschäftsphilosophie sie vertreten.

Welches waren die besonderen Herausforderungen?

Die Sportarten zu erforschen, theoretisch zu lernen: Was ist notwendig? Ich bin das angegangen, wie ich es praktisch immer mache: ein Collagenbuch für die Figuren anlegen. So entsteht jeweils eine Art optische Biografie der Figur. Dafür trage ich beispielsweise Bilder aus Büchern, Archiven, Zeitschriften zusammen, die mir für die Figur sprechend erscheinen. Ich mache Skizzen, klebe Stoffmuster ein. Und allmählich kriegt jede Figur ihren ganz persönlichen Hintergrund.

Während Lisy Christl von der Arbeit an *Point Break* erzählt, liegt eines dieser Collagenbücher vor ihr auf dem Tisch. Sie hat dafür Bildmaterial aus den unterschiedlichsten Quellen zusammengetragen. Wenn man dieses «Storyboard» der Kostümbildnerin durchblättert, schaut man in ein faszinierend kohärentes Album, das den persönlichen Hintergrund der Hauptfiguren erzählt. Zur Vorbereitung auf *Point Break* hat sie dieses Album für jede_n der Hauptdarsteller_innen kopiert und gebunden. Welchen Wert diese Bildbiografien nicht nur für die Entwicklung der Kostüme, sondern auch für die Rollengestaltung haben, wird auch im Nachhinein noch unmittelbar offenbar.

Und wieder machen wir einen Sprung in eine ganz andere Welt. Nämlich in das Familiendrama Was bleibt von Hans-Christian Schmid. Wenn das Innenleben einer Figur für die Gestaltung der Kostüme so entscheidend ist, dann muss es eine besondere Herausforderung gewesen sein, Corinna Harfouch für ihre Rolle als depressive Ehefrau und Mutter einzukleiden.

Hans-Christian Schmid ist ein wunderbarer Regisseur, mit dem man sehr genau über die Figuren seiner Geschichte reden kann. Er hat mir also ganz viel davon erzählt, wie diese Figuren leben

und wie sie dahin gekommen sind, wo sie jetzt stehen. Dann habe ich mir überlegt: Wie kleidet sich eine sehr geschmackvolle Frau aus wohlhabenden, intellektuellen Kreisen, die an einer Depression leidet? Hans-Christian hatte die Befürchtung, dass sie zu elegant daherkommen könnte. Wir haben dann aber doch die Seidenkleider ausprobiert, sodass der Moment, in dem ihre erwachsenen Söhne sie besuchen, für sie ein grosser Moment ist, ein Moment also, für den sie sich sehr bewusst einkleidet. Ich dachte mir: Es muss sich gut anfühlen, wenn die Söhne ihre Mutter in einem Seidenkleid in den Arm nehmen. Schliesslich habe ich die Garderobe für Corinna Harfouch überwiegend massschneiden lassen. Bevor ich die Kostüme anfertigen liess, habe ich ihr Mappen mit Stoffproben und Skizzen zugeschickt.

Sie rücken Schauspieler_innen buchstäblich auf den Leib.

Wie viel Nähe entsteht dadurch?

Im allerbesten Fall entsteht ein grosses Vertrauen. Du siehst beispielsweise, dass eine Frau das eine oder andere gerne kaschieren möchte. Da braucht es dann viel Fingerspitzengefühl. Und oft hilft auch eine gehörige Portion Humor. Vor allem aber müssen wir uns Zeit nehmen, um herauszufinden, worin sie sich gut fühlt und was gleichzeitig zu ihrer Figur passt.

Besteht während der Dreharbeiten noch die Möglichkeit, künstlerisch kreativ zu arbeiten?

Bei Drehbeginn ist nie alles fertig. Am ersten Drehtag liegt vielleicht bereit, was man für die ersten zwei Wochen braucht. Es kann aber sein, dass Schauspieler_innen, die man für Drehtag 50 benötigt, noch gar nicht besetzt sind.

Und wenn Sie beim Dreh sehen, dass Verbesserungen möglich wären oder nötig sind?

Dann bringe ich das ein: «Ich glaube, das können wir noch besser machen. Kann ich morgen Nachmittag eine Stunde haben, um etwas auszuprobieren?» Und das ist auch fast immer möglich. Es sind ja alle daran interessiert, den Film so gut wie möglich hinzukriegen.

Wie schaffen Sie es, dass Kleider getragen aussehen, selbst wenn sie massgeschneidert sind.

Dafür gibt es «Textilartisten», deren Aufgabe es ist zu färben, zu patinieren, Stoffe zu bearbeiten, also einem Kleidungsstück Leben einzuhauchen. Und zwar auch bei Filmen, die in der Gegenwart spielen.

Und wie überzeugen Sie die Produktion davon, viel Geld für massgeschneiderte und dann patinierte Kleidung auszugeben?

Meine Aufgabe ist es, sie für meine Vision ins Boot zu holen. Dafür muss ich ihnen eine möglichst klare Vorstellung dessen liefern, was sie von mir zu erwarten haben. Ich komme aus einer Filmwelt mit kleinen Budgets. Für meinen ersten Film hatte ich 30 000 Mark zur Verfügung. Und das war auch ein historischer Film mit Michael Haneke, einem anspruchsvollen Regisseur. Ich weiss also schon, wie man mit einem Budget wirtschaftlich umgeht, um schliesslich das Optimum herauszuholen.

Bei SMS für Dich haben Sie mit Karoline Herfurth zusammengearbeitet, die gleichzeitig Regisseurin, Autorin und Hauptdarstellerin des Films war.

War das ein anderes Arbeiten?

Speziell war, dass es ihr erster Film als Regisseurin war und wir uns schon lange kennen. Wir hatten alles anprobiert noch bevor die Dreharbeiten begannen. Dennoch haben wir dann immer wieder nachjustiert, und Karoline hat immer mehr losgelassen und mir übergeben. Es war eine sehr schöne und intensive Erfahrung.

Die von Karoline Herfurth gespielte Clara trägt Kleider, in die man sich richtig einkuscheln kann. Auch das scheint Ausdruck ihres Innenlebens zu sein.

Diese Frau hat vor zwei Jahren ihre grosse Liebe verloren und trauert immer noch. Sie fühlt sich allein. Also wollte ich ihr etwas geben, worin sie sich wohl und aufgehoben fühlt. Und für den puderfarbenen Mantel habe ich mich entschieden, weil Puder etwas Fragiles ausstrahlt. Und da es ein Feelgoodmovie für das Mainstreamkino sein sollte, soll sie am Ende auch einen Mantel in Pastellrosa tragen.

Wie fühlen Sie sich in Figuren ein, die in einer historischen Epoche leben?

Ein Charakter bleibt ein Charakter, egal ob die Geschichte 1960 in der DDR wie in *Boxhagener Platz* spielt oder 1590 in England wie in *Anonymous*. Aber natürlich fällt es mir leichter, mich in eine Epoche der jüngeren Vergangenheit hineinzuversetzen als in das 16. Jahrhundert. Das elisabethanische England zu erfassen, war ein Studium, um auch hier das allgemein Menschliche zu entdecken. Deshalb höre ich so gerne Geschichten wie jene, dass die Menschen damals aus ihren Schlössern auszogen, weil diese im Laufe der Zeit wegen fehlender sanitärer

Anlagen unerträglich schmutzig wurden. Solche Geschichten bringen mir eine Zeit näher, lässt sie menschlicher erscheinen – manchmal allerdings auch abstrakt – noch abstrakter ... Wenn man nämlich eine Königin Elisabeth wie in *Anonymous* anzieht, dann kann man sich nicht ganz frei machen von einer gewissen Ehrfurcht, völlig egal, was man politisch denkt, und völlig egal, wie weit diese Zeit entfernt ist. Das Kostüm hat in diesem Fall eben nicht einfach hinter der Geschichte zurückzustehen. Hier muss es weit vorne sein, richtig weit vorne, denn zu beeindrucken gehörte ja genau zum Kapital von Königin Elisabeth. Die hat sich sehr häufig porträtieren lassen. Und wie viel Geld sie für Kleider ausgegeben hat! Sie war eine Königin der Selbstinszenierung. Das ist wichtig zu wissen, wenn ich sie einkleiden soll. Gleichzeitig habe ich nach allem gesucht, was sie mir menschlicher erscheinen liess. In einer Bibliothek in der Westminster Abbey hat mir dann ein Historiker von ihr erzählt, gerade als würde er sie persönlich kennen.

Wie funktioniert die Arbeit mit den verschiedenen Gewerken, beispielsweise der Maske?

Mir ist es sehr wichtig, mit der Maske eng zusammenzuarbeiten. Wenn wir gut harmonieren, können wir beispielsweise auch mal aus zwei Stunden für das Kostüm und zwei Stunden für die Maske vier Stunden für uns beide machen und nach gemeinsamen Lösungen suchen. Wenn alles zusammenpasst, steigt auch die Überzeugungskraft der Kostüme.

Sie arbeiten gerade erstmals an einer grossen Fernsehserie. Schon wieder eine neue Herausforderung ...

Für Serien stehen die Drehbücher meist erst sehr spät fest. Ich habe also nur wenig Anhaltspunkte für meine Recherche. Aber auch das ist eine Gelegenheit, ganz viel Neues zu lernen. Zudem sind Serien eine Realität auf dem Markt, an der ich nicht vorbeischaun kann: Netflix, Sky, Amazon – das gilt es einfach zu akzeptieren. Zudem sehe ich darin die grosse Chance, beispielsweise um Geschichten in anderen Bögen erzählen zu können.

Überlappen sich bei Ihnen die Filmprojekte?

Eher selten. Ich bin dafür auch nicht gestrickt. Ich muss noch andere Dinge erleben als nur Filmgeschichten, in die ich mich reinschraube. Ausschliesslich in dieser Filmblase zu leben, das halte ich für extrem ungesund. Parallel an mehreren Filmen zu arbeiten, würde mich deshalb auf Dauer krank machen.

Macht sich in Ihrer Arbeit auch Spardruck bemerkbar?

Ja, aber das war irgendwie nie anders. Zu viel Geld war wohl noch nie da. Aber früher wurde wohl mehr angefertigt, waren die Werkstätten in den Kostümhäusern viel grösser, weil die Projekte dafür häufiger auch in Deutschland realisiert wurden. Sicher ist das Handwerk heute stark unter Druck und droht teilweise gar auszusterben. Für *Anonymous* konnte ich mit dem wunderbaren Filmstudio Sands Films zusammenarbeiten, in dem gerade das alte Handwerk noch sehr bewusst gepflegt wird. Ein geradezu magischer Ort. Dort habe ich mit *Christine Edzard*, der Chefin von Sands Films, tagelang über den Entwurf für *Anonymous* gesessen. Sie hat mir beispielweise erklärt, wie man mit LötKolben einen bestickten Samt imitieren kann.

Wie bitte?

Mich faszinieren die Bilder von Velazquez. Wenn man sie aus der Ferne ansieht, sieht es wie feinste Stickerei aus. Erst wenn man nahe heran geht, löst sich das in einzelne Punkte auf, sieht man, mit welchen Mitteln er diesen Effekt erzielt. Für echte bestickte Samtkleider hatten wir für *Anonymous* aber kein Geld. Also habe ich Sands Films um Hilfe gefragt. Sie haben mir dann eine geniale Lösung gezeigt: Man schneidet das Muster in Schablonen und brennt es dann mit einem LötKolben in den Stoff, dann geht man noch recht schlampig mit Gold drüber. Und das sieht dann auf der Leinwand wie echte Stickerei aus.

Unterscheiden Sie zwischen grossen und kleinen Filmen?

Es gibt nur Filme! Die einen bereiten mir mehr schlaflose Nächte als die anderen, aber immer ist es mein Ziel, die grösstmögliche Intensität zu suchen.

Und in welchen Filmen ist Ihnen das besonders gut gelungen?

Vielleicht genau in jenen Filmen, die mir am meisten schlaflose Nächte beschert haben, weil sie so komplex waren.

→ Filmografie

- 2018
Radegund von Terrence Malick
Ballon von Michael Herbig
 - 2016
SMS für Dich von Karoline Herfurth
Independence Day: Resurgence von Roland Emmerich
 - 2015
Point Break von Ericson Core
 - 2014
Alles ist Liebe von Markus Goller
 - 2013
White House Down von Roland Emmerich
The Missionary von Baltasar Kormákur
 - 2012
Was bleibt von Hans-Christian Schmid
 - 2011
Anonymous von Roland Emmerich
 - 2010
Boxhagener Platz von Matti Geschonneck
 - 2009
Lila, Lila von Alain Gsponer
John Rabe von Florian Gallenberger
 - 2007
Ein spätes Mädchen von Hendrik Handloegten
 - 2006
Nichts als Gespenster von Martin Gypkens
Reine Formsache von Ralf Huettnner
 - 2005
Caché von Michael Haneke
 - 2004
Schatten der Zeit von Florian Gallenberger
Erbsen auf halb 6 von Lars Büchel
 - 2003
Wolfzeit von Michael Haneke
Wolfsburg von Christian Petzold
 - 2001
Das Sams von Ben Verbong
Toter Mann von Christian Petzold
 - 2000
Jetzt oder nie – Zeit ist Geld von Lars Büchel
Der Bär ist los von Dana Vávrová
Marlene von Joseph Vilsmaier
 - 1999
'Ne günstige Gelegenheit von Gernot Roll
 - 1998
Opernball von Urs Egger
 - 1997
Funny Games von Michael Haneke
Das Schloss von Michael Haneke
- Auszeichnungen und Nominationen
- 2012
Academy Awards (Nomination) für *Anonymous*
Saturn Award (Nomination) für *Anonymous*
Deutscher Filmpreis «Bestes Kostümbild» für *Anonymous*
 - 2011
Satellite Award (Nomination) für *Anonymous*
 - 2009
Deutscher Filmpreis «Bestes Kostümbild» für John Rabe
Deutscher Filmpreis «Bestes Kostümbild» (Nomination) für Schatten der Zeit



Independence Day: Resurgence (2016) mit Jeff Goldblum und Liam Hemsworth

Boxhagener Platz (2010) Regie: Matti Geschonneck, mit Samuel Schneider und Michael Gwisdek



AB 12. APRIL IM KINO



PRIX UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

MOHAMMAD RASOULOF, IRAN

A MAN OF INTEGRITY

«Ein packender kafkaesker Thriller.» LE FIGARO

trigon-film

Auch Superkräfte sehen mit der Zeit ganz schön lahm aus. Um sie trotzdem für das Publikum attraktiv zu behalten, versucht man sie zu potenzieren. Das beschleunigt jedoch ihre Entwertung nur noch mehr.

May the inflation be with you!

Kurz vor Ende des grossen Show-downs im jüngsten *Star Wars*-Film *The Last Jedi* sieht es für die Rebellen schlecht aus. In einem riesigen Bunker verschanzt, wagen sie einen letzten aussichtslosen Angriff gegen den finsternen Kylo Ren, der mit seinen Truppen anrückt. Nach einem kurzen Gefecht scheint bereits alles verloren, da taucht aus dem Nichts Luke Skywalker auf und fordert Kylo heraus. Für die Held_innen der ideale Moment, um zu fliehen. Doch der Rückzug gestaltet sich schwierig. Wie sie verzweifelt feststellen müssen, wurde der Hinterausgang ihrer Festung von riesigen Felsbrocken verschüttet. Zum Glück naht Rettung in Form der tapferen Rey, die in einem Raumschiff herbeieilt. Mithilfe der «Macht», jener mystischen Kraft, die in der Welt von *Star Wars* alle und alles durchdringt, kann Rey die Steine hochheben und ihren Freund_innen zur Flucht verhelfen. Und auch Luke macht sich die Force zunutze. Wie Kylo zu seinem Entsetzen erkennen muss, ist sein Gegenüber kein Wesen aus Fleisch und Blut, sondern eine telepathische Projektion. In Wirklichkeit sitzt Luke meditierend auf Ahch-To, dem unauffindbarsten Planeten der Galaxie.

Es holpert so einiges in diesem Plot, doch was uns an dieser Stelle interessiert, ist die Tatsache, dass Rey einen halben Berg hochheben kann, obwohl sie den Umgang mit der kosmischen «Macht» nie gelernt hat. In der Urtrilogie musste Luke noch zwei Filme lang unter Anleitung der Jediemeister Obi-Wan und Yoda trainieren, um der Force halbwegs Herr zu werden. Rey kann schon aus dem Stand mehr. *Star Wars*-Fans diskutieren eifrig mögliche Erklärungen für diese Diskrepanz,



Star Wars: The Last Jedi (2017) Regie: Rian Johnson, mit Daisy Ridley und Mark Hamill

doch zumindest aus dramaturgischer Sicht ist ziemlich klar, was hier geschieht. Wir haben es mit einem Phänomen zu tun, das ich mangels besserer Alternativen als «Inflation» bezeichnen möchte und das gerade im Zeitalter des Endlosfranchisings häufig anzutreffen ist. Wie bei der ökonomischen Inflation handelt es sich dabei um eine Form von Entwertung: Was im ersten Film noch besonders und interessant war, verliert in der Fortsetzung an Glanz. Das versucht man zu kompensieren, indem man noch mehr von den alten Schauwerten liefert, was dann freilich deren Entwertung nur noch weiter verstärkt.

Besonders deutlich zeigt sich diese Tendenz in Superheldenfilmen, an deren Anfang typischerweise die Heldwerdung steht. Superman kommt von Krypton auf die Erde, Spider-Man wird von einer mutierten Spinne gebissen, Wonder Woman verlässt ihre Insel etc. Während die Heldin lernen muss, mit ihren neuen Kräften umzugehen und dabei auch Rückschläge einsteckt, erblickt parallel ein Superbösewicht das Licht der Welt. Zum Schluss treffen die beiden aufeinander, und der Schurke segnet nach hartem Kampf das Zeitliche.

Was hier sichtbar wird, ist das Prinzip der Heldenreise, das auf den Mythenforscher *Joseph Campbell* zurückgeht. Campbell argumentiert in seiner 1949 erschienenen Studie «The Hero with a Thousand Faces», dass eine kulturübergreifende Grundform mythischer Erzählungen, der sogenannte Monomythos, existiere. Dieser zeichnet sich durch eine weitgehend feste Abfolge von Stationen aus, die die Heldin auf ihrem Weg absolviert – aus der Alltagswelt in einen Bereich voller Wunder, in dem sie mit übernatürlichen Kräften konfrontiert wird und schliesslich einen eindeutigen Sieg erringt. Zum Schluss kehrt sie mit neuen, für ihre Mitmenschen

hilfreichen Fähigkeiten in die Ursprungswelt zurück.

Die Legende besagt, dass *George Lucas* beim Verfassen des ersten *Star Wars*-Scripts stets Campbells Buch auf den Knien hatte. Ob das stimmt oder nicht – das Prinzip der Heldenreise war insbesondere in der Form von *Christopher Voglers* Scripthandbuch «The Writer's Journey» in Hollywood enorm einflussreich und ist nicht zuletzt in Actionfilmen nach wie vor sehr präsent. Der Bereich der Wunder, in dem sich Superheld_innen normalerweise bewegen, mag zwar die Grossstadt sein, an der grundsätzlichen Struktur ändert sich dadurch aber wenig.

Das Problem ist freilich, dass die Heldenreise nicht wiederholbar ist, dass danach nichts mehr kommen kann. Der Held ist ja bereits ein Held, Superman kann nicht noch superer werden. Folglich müssen mehr Widersacher_innen her, es kommt zur Inflation der Superbösen. Sicherheitshalber wird oft auch noch auf der anderen Seite hochgerüstet. Sei es, indem die Heldin einen Sidekick erhält oder durch Teambildung, wie es in den *Avengers*- und *Justice League*-Filmen geschieht.

Hollywood setzt heute bei Grossproduktionen fast ausschliesslich auf grosse Franchises. Doch wenn jeder einzelne Film als abgeschlossene Heldenreise und zugleich als Teil einer endlosen Reihe von Fortsetzungen funktionieren muss, geraten die Dinge durcheinander. Fernsehserien sind hier tendenziell im Vorteil, da sie in grösseren, antiken Epen vergleichbaren Bögen denken können und die Reise nicht sofort zum Abschluss bringen müssen. Bis dann der Erfolg zu weiteren Staffeln drängt und auch hier die Inflation einsetzt.

Simon Spiegel

Festival

Der Wettbewerb der Berlinale 2018 brachte wenig Glanzvolles hervor. Aber auch nicht überzeugende Filme sind interessant, wenn man sie zum Beispiel auf ihr Ende hin anschaut.

Ende gut, alles gut?

Jedes Festival und jeder einzelne Film, den man dort sieht, ist mit Hoffnungen verbunden. Man hofft auf Entdeckungen, Überraschungen, grosses Kino und einen Wettbewerb, bei dem man sich vor lauter guten Filmen nicht entscheiden kann, welchen man zum Sieger küren würde. Man hofft auf ein Happy End. Als solches kann man den Abschluss der diesjährigen Berlinale allerdings kaum bezeichnen. Über die Vergabe des Goldenen Bären an *Touch Me Not* der Rumänin *Adina Pintille* gehen die Meinungen weit auseinander, und so manche_r konnte die Juryentscheidung nicht nachvollziehen. Für die einen war der Film eine Herausforderung und einmalig. Andererseits ging Peter Bradshaw vom «Guardian» so weit, die Preisvergabe als Katastrophe zu bezeichnen und mit dem Brexit und Trumps Wahl zu vergleichen. Derart gross war seine Entrüstung darüber. Auch wenn man die Berlinale nicht so hoch gewichtet wie Brexit und Trump, eines lässt sich mit Bestimmtheit sagen: Der Siegerfilm passt als enttäuschender Schlusspunkt zur diesjährigen Berlinale, deren Wettbewerb nicht zu überzeugen vermochte.

Ich muss zugeben, dass ich den Siegerfilm nicht gesehen habe. Wo bei ihm, wie man liest, viele Filmjournalist_innen auch nicht oder nicht zu Ende geschaut haben. Die Geschichte von *Laura*, die sich nicht berühren lassen will und kann und deshalb in einer Therapie ihre körperlichen Grenzen zu überschreiten versucht, habe Zuschauer_innen scharenweise aus dem Kinosaal getrieben, die es als Zumutung empfanden, diesem halbdokumentarischen Treiben zuzuschauen. So, wie man sich manchmal das Ende eines Films erspart, so

habe ich mich sozusagen dem Ende eines enttäuschenden Berlinale-Wettbewerbs entzogen. Ansonsten jedoch gebe ich den Filmen fast immer eine Chance, bis zum bitteren Ende. Denn das Ende kann vieles verändern. Nur einmal während dieser Berlinale habe ich das Kino vorzeitig verlassen. Und ich war nicht die Einzige. *Philipp Grönings Mein Bruder heisst Robert und ist ein Idiot* löste einen vergleichbaren Exodus aus wie *Touch Me Not*. Der Gestus des Films lässt sich irgendwo zwischen Terrence Malicks mystifizierender Ästhetik und dem Pathos von «Musenalp-Express»-Poesie (bis 1990 eine Schweizer Zeitschrift, die Gedichte und Tagebücher von Jugendlichen veröffentlichte) verorten. Ein Teenager-Zwillingspaar, Schwester und Bruder, deklamiert Philosophisches zum Verstreichen der Zeit, im hohen Gras vor einer einsamen Landstrassentankstelle liegend, wo sie sich Bier holen und sich damit die Lampe füllen. Um Sex gehts auch, und um Eifersucht. Alles sehr theatralisch, launisch zwischen Details und Totalen schwankend. Nach einer von drei Stunden habe ich aufgegeben und damit das Ende nicht erlebt, an dem der Film gemäss Berichten eine brutale Wendung nimmt und die Geschwister zu *natural born killers* mutieren. Vielleicht hätte ich den Film anders beurteilt, wenn ich es ausgehalten hätte. Aber auch Kritiker_innen kommen an ihre Grenzen.

Im Wettbewerb gab es interessante Beispiele für die heikle Rolle der Schlusssetzung. Da war etwa *Utøya 22. Juli* des Norwegers *Erik Poppe*, der gut Fahrt aufnahm, um dann aber falsch abzubiegen. Poppe erinnert an das Massaker von 2011, das der ultrarechte Terrorist Anders Breivik in einem Jugendcamp auf der kleinen Insel Utøya angerichtet hat. Erzählt wird das Ereignis in Echtzeit, als personalisiertes Reenactment in einer einzigen Einstellung. Wir folgen Kaja und erleben den Horror aus ihrer Sicht. Poppe kondensiert aus Erzählungen von Überlebenden eine Version der Wahrheit und zeigt, wie Kaja Schüsse hört, wie sie mit anderen zusammen darüber rätselt, was geschieht, wie sie möglichst leise mit ihrer Mutter telefoniert, anderen versucht zu helfen oder ihnen beim Sterben zusehen muss. Vor allem aber, wie sie erfolglos und zunehmend verzweifelt ihre Schwester sucht. Das ist über weite Strecken spannend, aber mit Unbehagen stellt man auch fest, wie sehr dies an Horrorfilme wie *Blair Witch Project* erinnert und wie man sich an den Sound der entfernt tönenden Schüsse gewöhnt. Beinahe

bis zum Schluss verzichtet Poppe auf grobe Dramatisierung. Doch am Ende trägt er umso dicker auf: Kaja (in der Horrorfilmlogik das Final Girl) wird zuletzt doch noch erschossen, womit ihre Perspektive einer emotionalisierenden Erzählung weicht. Kaum ist Kaja von einer Kugel getroffen, naht für einige die Rettung, und ein Boot holt Überlebende an Bord. Die Kamera zeigt uns ihre Erleichterung und entdeckt ganz zum Schluss Kajas Schwester unter ihnen. Der Zufall wandelt sich in Schicksal, der Schock über den Tod der Protagonistin in Erleichterung und in ein Empfinden von Ungerechtigkeit.

Den grossen Fehler aber macht Poppe erst nach diesem unpassenden Ende, indem er Schrifttafeln anhängt, in denen er der norwegischen Regierung Vorwürfe macht. Damit stellt er die Wahl seiner Perspektive selbst infrage. Wie hilft uns dieser Film, etwas über das Attentat, das Versagen der Behörden und die Hintergründe zu verstehen? Hilft es uns, die Ängste eines Opfers zu erleben? Wie wichtig ist es, die Erinnerung auf diese Weise aufrechtzuerhalten? Wie leben die Menschen heute mit diesen Erinnerungen?

Auch in weiteren Filmen gelang der heikle Balanceakt der Schlusssetzung nicht ganz. Dabei kommt den letzten Bildern und Worten eine wichtige Funktion zu, werden wir doch gleich danach in den Alltag entlassen und haben Zeit, über den Film nachzudenken. Unter diesem Aspekt verderben bestimmte Filme schneller als andere, andere wiederum gewinnen dabei an Kraft.

Eine Enttäuschung war *Laura Bispuris Figlia mia*, die mit ihrem sehr gelungenen Erstling *Vergine giurata* vor drei Jahren in Berlin im Wettbewerb war. Nun erzählt sie die Geschichte zweier Mütter, der Zieh Mutter und der leiblichen Mutter, die um die Liebe der zehnjährigen Tochter Vittoria kämpfen. Zu vorhersehbar, zu symbolisch aufgeladen und pathetisch wirkt die Vereinigung am Ende, wenn Vittoria (die Siegreiche!) sich überwindet und der leiblichen Mutter zuliebe in eine Höhle steigt, um dann aus der schmalen Öffnung sozusagen als Erwachsene wiedergeboren zu werden und die Kraft zu haben, die beiden Mütter zu versöhnen. Was lange in diesem Film latent war, wurde mit diesem Ende als platte Symbolik zementiert.

In *Damsel* der Brüder Zellner bildet das Ende mit dem Anfang hingegen eigentlich eine schöne Klammer. Für einen Western überraschend, landet der Protagonist mit einem kleinen



Figlia mia Regie: Laura Bispuri



Utøya 22. Juli Regie: Erik Poppe



Mein Bruder heisst Robert und ist ein Idiot Regie: Philip Gröning



La prière Regie: Cédric Kahn, mit Anthony Bajon

Boot und einem Zwergpony an einem Strand, der wunderbarerweise nicht zum klischierten Bild eines heiss-trockenen Wilden Westens passt. Das von *Robert Pattinson* gespielte Greenhorn ist auf der Suche nach seiner vermeintlich entführten Verlobten. Am Ende wird sie mit demselben Boot und dem Pony davonrudern, wenn sie denn ihn und alle anderen aufdringlichen und unbrauchbaren Männer losgeworden ist. Die Klammer ist jedoch das einzig Gelungene an dem so unerträglichen Klamauk, der zwischen liegt.

In *La prière* überlässt es uns *Cédric Kahn*, eine Haltung gegenüber dem religiösen Glauben zu finden, der drogenabhängigen jungen Menschen mit rigiden Regeln und exzessivem Beten hilft, von ihrer Sucht loszukommen und in die Welt zurückzufinden. Der mit einem Goldenen Bären ausgezeichnete *Anthony Bajon* spielt Thomas, der in eine religiöse Gemeinschaft in den Bergen kommt, sich erst mit aller Kraft wehrt, davonläuft, sich verliebt, zurückkehrt und dann bekehrt. Am Ende aber türmt er auf dem Weg zum Priesterseminar, um die Geliebte in Spanien zu finden. Mit dieser letzten Einstellung, in der Thomas Sybille findet, stört Kahn seine unsentimentale Darstellung. Eine kleine Störung, aber weil sie so prominent am Ende gesetzt ist, erhält sie übermässiges Gewicht. Das kleine Happy End lenkt vom fruchtbar uneindeutig gehaltenen Standpunkt des Filmemachers gegenüber seinem Thema ab.

«Well, nobody's perfect!», sagte Osgood am Ende von *Some Like It Hot*, als ihm Josephine eröffnet, sie sei ein Mann. Die kleinen Fehler kann man verzeihen, wenn der Rest stimmig war. Der Goldene Bär für *Touch Me Not* am Ende eines unbefriedigenden Berlinale-Wettbewerbs ist irgendwie auch stimmig. Immerhin. Man darf dennoch auf die nächste Ausgabe gespannt sein, auf *Dieter Kosslicks* letzte. In der Debatte um seine Nachfolge, die es noch zu regeln gilt, sind er und die zuständige Kulturstaatsministerin *Monika Grütters* zunehmend in Kritik geraten. Ob die Kosslick-Ära glücklich endet, bleibt immer noch zu hoffen.

Tereza Fischer

Mindhunter steigt in den Keller, um die Ursprünge unserer Serienkiller-Faszination auszugraben. Die Serie betreibt dabei auch eine Archäologie von Medienverfahren, Wissensformen und Schauspieltechniken.

Psycho Killer – Qu'est-ce que c'est?

«Psycho Killer / Qu'est-ce que c'est» sangen die Talking Heads 1977 auf der dazugehörigen Single, und 1977 spielt auch die von *Joe Penhall* kreierte und von *David Fincher* mitproduzierte (bei vier Folgen hat er zudem Regie geführt) Netflix-Serie *Mindhunter*, deren zweite Folge mit eben diesem Song endet. Die beiden FBI-Agenten Holden Ford und Bill Tench, ein junger Ausbilder und ein Veteran einer kleinen Verhaltensforschungseinheit, sind da gerade zu einem kleinen experimentellen Team legitimiert worden. Als Nebenshow zu ihrer Fortbildungs- und Vermittlungstätigkeit bei Polizeiwachen in den ganzen USA führen die beiden Gespräche mit prominenten Mehrfachmördern oder *sequence killers* (so Fords erster Kategorisierungsversuch), um Aufschlüsse über ihre Verhaltensmuster zu bekommen.

Wie es sich für die Mythopoetik alternativer Wissensordnungen gehört, besteigen Ford und Tench zum Song der Talking Heads den Abwärtsfahrstuhl und beziehen ein Kellerbüro in der FBI-Akademie in Quantico, Virginia – und die Serie handelt dann auch nicht zuletzt davon, wie das Wissen aus dem Keller in die Welt gelangt. Heute wissen wir schliesslich alle, was ein Psychokiller oder ein Serienmörder ist; und an der Formierung dieses Wissens haben Filme und Serien sicher keinen geringeren Anteil als die von ihnen popularisierten Disziplinen der forensischen Psychiatrie, Kriminalpsychologie oder Verhaltensforschung.

Mindhunter erzählt also in mehrfachem Sinn eine Ursprungsgeschichte. Die Serie betreibt eine

Archäologie nicht nur der Profilingarbeit, sondern zugleich auch von dessen seriellen und audiovisuellen Formen und Formungen. Das führt in einen Garten der Pfade, die sich verzweigen, und konstituiert ein Projekt, das auch historiografisch ambitioniert und komplex ist: Erzählt wird eine Umbruchsituation, die nicht nur eine kontinierte kulturelle und gesellschaftliche ist und nicht nur die Ermittlungsinstitution betrifft, sondern auch die Wissensformen selbst (vom Kriminellen etwa, aber auch von Devianz und Normalität, von Sexualität überhaupt, nicht zuletzt von Gewalt). *Mindhunter* ist, vor allem auch dank der Counter-Culture-Durkheim-Soziologin Debbie, ausreichend informiert hinsichtlich der Ambivalenz und Brisanz dieser Wissensgeschichte. Im Kern führt die Serie diese aber als Faszinationsgeschichte aus und vor, mit Holden als Protagonisten im Zentrum (der gewiss nicht zufällig so heisst wie der Fänger im Roggen bei J. D. Salinger), dem die Mörder selbst zum Medium werden – um zu erkennen, dass die Welt komplexer ist, als es das analytische Repertoire und Vokabular des FBI um 1977 zu beschreiben erlaubt. Anders als sein von den Serienmördern mit sexuellen Motiven angewiderter Partner und anders auch als die sich aus wissenschaftlichen Studien- und Präventionsabsichten später zum Team gesellende Psychologin Wendy Carr sind Fords Beweggründe jenseits einer zunehmenden Selbstberauschung diffus und so schwer fassbar wie die des neuen Mördertypus. Er ist ein verstrickter Jäger von Geist und Geistern, die auch irgendwie die seinigen sind.

Dass die Archäologie von *Mindhunter*, von Genre und epistemischem Umbruch gar nicht anders kann, als auch eine der Medien ihrer Aufzeichnung zu sein, das macht bereits die Creditsequenz plakativ deutlich: eine spektakuläre Montage aus Flash Frames von Mordopfern und der Einrichtung eines Tonbandgeräts. Am Ende der Sequenz wird das Mikro ausgerichtet, in Richtung Kamera und damit auf jenen unsichtbaren Platz, den Publikum und befragte Mörder gleichermaßen besetzen. In der Serie selbst sind an die Stelle des Tonbands dann zwar schon längst tragbare Kassettenrekorder getreten, deren Funktion wird aber ständig überprüft, kommentiert und manipuliert. Man richtet sich an die Nachwelt und verfängt sich in den Loops des Aufzeichnens, Wiederabspielens und Transkribierens.

Mindhunter liesse sich wie David Finchers *Zodiac*, seine Version von *The Girl with the Dragon Tattoo* und seine *Gone Girl*-Verfilmung vielleicht «epistemologischer Thriller» nennen, ein reflexives Genre, das hier selbst als notwenig hybrid daherkommt: als eine Mischung aus Polizeiarbeitsschilderung, Roadmovie, Zeitgeistinvestigation sowie einer ziemlich genauen Wiedergabe der tatsächlichen Begegnungen des Profilverbills John E. Douglas mit realen Serienmördern, wie sie in seinem Buch «*Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit*» von 1995, das auch die Vorlage der Serie ist, geschildert werden.

So hybrid das Genre, so hybrid auch das Ensemble. Auch hier scheint mindestens ein anderer Film Finchers Pate gestanden zu haben. Schon *Gone Girl* liess einen eigentlich abstrus gemischten Cast aufeinander los: den kantigen All-American-Boy Ben Affleck und die immer ziemlich britische Rosamund Pike, dazu Genreserienpersonal und einige Film- und Fernsehcomedians. Auch *Mindhunter* bezieht keinen unwesentlichen Teil seiner inneren An- und Aufgespanntheit aus einer hier subtileren Registerkonfrontation der Spielenden, die eine Szene, eine Anordnung teilen und doch immer wieder insular dabei wirken, sich ständig neu konfigurieren in ihren Verhältnissen zueinander und zur Welt: der Broadway-Star *Jonathan Groff*, stimmlich präsent in allen englischsprachigen Kinderzimmern als Kristoff aus Disneys *Frozen*; der Militär- und Polizistendarsteller *Holt McCallany*, bei dem bereits das initiale Händeschütteln «Strafverfolgung» sagt; das eckigere Indiespiel von *Hannah Gross* als Debbie; dazu noch *Anna Torv* als Wendy Carr, die hier so sehr Carrie Coon aus *Fargo* und *The Leftovers* emuliert, dass diese in ihrem Twitterprofil extra klarstellen musste, sie sei «gerade nicht in *Mindhunter* zu sehen». Jenseits der dramatischen und dramaturgischen Konsequenzen hallt diese Insularität, diese mitunter feine Differenz in den Tonarten, auch in der für Netflix kalibrierten Farbpalette und Ästhetik nach. Seismografisch verzeichnet die Serie Zusammenstösse, *impact*, und fragt nach Handlungsmacht

von Akteur_innen, nach Verkettungen und Konsequenzen. Am Ende der ersten Staffel (eine zweite ist in Arbeit) steht dann ein körperlicher Zusammenbruch, von dem noch unklar ist, ob auch ein Wissenskollaps mit ihm einhergehen wird.

Dass die Serie noch Grösseres vorhat, das deutet sie in mitunter kaum dreissig Sekunden langen Szenen an, die jeweils noch vor dem Vorspann stehen. In ihnen ist ein Mann im vorstädtischen Kansas zu sehen, wie aggressiv bildfüllende Schriftinserts mitteilen. Die Szenen zeigen keine Morde, keine Verbrechen – sowie überhaupt die ganze Serie keine zeigt. Sie weisen aber voraus auf Kommendes: Der historische Fall dieses Serientäters lässt sich recherchieren. Gefasst wurde er erst 2005. *Mindhunter*, so viel wird da spätestens klar, handelt von einer Jagd ohne Ende – nicht zuletzt, weil das Objekt der Jagd sich ständig transformiert. Und auch dies ist schon klar: An unterschiedlichen Enden des ästhetischen Spektrums – von der Ockernüchternheit der Archäologie von *Mindhunter* zum exaltierten Avantgardismus des Serienmords als Koch- und Installationskunst in Bryan Fullers grandiosem *Hannibal* – ist das Serienmordgenre als Möglichkeitsform für die Investigation von Begehren noch einmal aus dem Keller gestiegen.

Daniel Eschkötter

- *Mindhunter* (USA 2017–)
- Created by: Joe Penhall, Ausführende Produzent_innen: Joe Penhall, David Fincher, Charlize Theron u. a.
- Bis jetzt zehn Episoden in einer Staffel, zu sehen auf Netflix.

Mindhunter mit Holt McCallany und Jonathan Groff



Truly fictitious

Von Samosas, Ritualen, Schattenspielen und Platons Höhle

INT. KINOSAAL – NACHMITTAG

ORSON *sitzt mit MAGNANI, Drehbuchautorin wie er, im Kino. Das Licht ist noch an. Der Saal ist leer.*

ORSON Vielleicht kommt gar niemand mehr.

MAGNANI Fängt ja noch nicht an.

ORSON Noch nichts vom Publikumschwund gehört?

MAGNANI Es ist mitten am Nachmittag.

ORSON Und den Klimawandel gibt es auch nicht, weil es draussen gerade schneit, oder wie?

MAGNANI Ist auch kein Wunder, sitzen wir hier alleine. Du siehst dir ja auch viel mehr Serien an als früher. Zu Hause. Das geht dann logischerweise von der Zeit für Kinobesuche ab.

Orson sinniert: Mehr ins Kino zu gehen, nagt als Vorsatz an ihm. So wie auch das Bestreben, sich mehr zu bewegen oder sich gesünder zu ernähren. Ins Kino zu gehen ist ihm gleichsam ein kultureller Imperativ. Einer, der ausserdem Spass macht. Ihn unterbrechend:

MAGNANI Was ist Kino?

ORSON Wie?

MAGNANI Guck nicht so! ...

Neulich war ich mit meinem Neffen im Kino. Wir haben uns auf unsere Plätze gesetzt, waren etwas früh dran, so wie wir heute: Das Licht war noch an, die Leinwand noch leer. Und dann wollte er von mir wissen, was jetzt passieren würde.

ORSON Der wusste das nicht?

MAGNANI Anscheinend nicht.

ORSON Und wie alt ist der?

MAGNANI Sechs.

ORSON Und der hat noch nie einen Film gesehen?

MAGNANI Doch. Auf dem Tablet der Eltern.

ORSON Die waren noch nie im Kino mit ihm? Rabeneltern!

In die Reihe vor ihnen steuern DREI HERREN gesetzteren Alters. Und dann setzen sie sich genau vor Orson und Magnani hin. Die beiden entschliessen sich, nach einem Moment des ostentativen Schweigens, gelassen zu bleiben.

MAGNANI Du hast eine komische, kinderlose Vorstellung von Erziehung ... Jedenfalls war meinem Neffen nicht bewusst, dass da vorne gleich der Film abgespielt werden würde. Und woher sollte er das auch wissen, hat ihm ja keiner erklärt.

ORSON Das sind dann die «Digital Natives»! Wir mussten noch lernen, was ein Mausklick ist, aber die wissen nicht mehr, wie ein Kinosaal von innen aussieht.

MAGNANI Wie Kino geht, mussten wir ja auch lernen.

ORSON Immerhin sind wir «Cinematic Natives», sozusagen.

MAGNANI Gab es denn vor dem Kino kein Kino?

ORSON Jedenfalls keinen Film, keine bewegten Bilder.

MAGNANI Und was ist mit Zoetropen?

ORSON Mit was?

MAGNANI Auch Wandertrommel genannt: Ein optisches Gerät, das auf mechanische Art aus Einzelbildern bewegte Bilder erzeugt.

So wie ein raffiniertes Daumenkino.

Wurde dann zum Praxinoskop weiterentwickelt, damit konnte man die Bewegung schon auf eine Leinwand projizieren – vor Publikum.

ORSON Na ja, wohl eher die Illusion von Bewegung.

MAGNANI Film ist doch immer noch die Illusion von Bewegung. Auch digital. Gut, eine mittlerweile technisch ausgefeilte Illusion. Aber immerhin, es bleibt eine Illusion.

ORSON Na gut, wenn wir jetzt spitzfindig werden, dann geht das mit dem Kino noch weiter zurück – bis zu den Phantasmagorien.

MAGNANI Wohin?

ORSON Na, siehst du, bist nicht der einzige Nerd hier: Das ist die Darstellung von Trugbildern vor Publikum. Eine Art Horrortheater, in dem man den Leuten via Laterna magica auf halbtransparente, leicht bewegliche

Leinwände Bilder von Skeletten, Geistern und Dämonen präsentierte. Doppelprojektionen und Projektionen durch Theaterrauch gab es auch. Und Lichtblitze. Und Geräuscheffekte.

MAGNANI Krude.

ORSON Aber wirksam. Und es gab sie schon sehr früh. Mit dem Aufkommen der fantastischen Literatur im 17. Jahrhundert wurden regelrechte Schauershow aufgestellt, die dann auf Tournee gingen.

Der Saal wird dunkel. Es läuft die Werbung. Die drei Herren unterbrechen augenblicklich ihr Gespräch. Orson und Magnani lassen sich weiter nicht stören.

MAGNANI Kino als Ort von Schattenspielen.

ORSON Platons Höhle.

MAGNANI Abbilder unserer Lebenswelt.

ORSON Illusion von Wirklichkeit.

MAGNANI Als Ritual.

ORSON Als Kulturtechnik.

Den beiden entgeht, wie die drei Herren vor ihnen unruhig werden und sich ob der anhaltenden Unterhaltung hinter ihnen empört räuspern.

MAGNANI Die lernst du nicht auf dem Tablet der Eltern.

ORSON Nicht so. Nicht wirklich.

MAGNANI Es gibt eben keinen Ersatz für das Kinoerlebnis.

ORSON Man muss hingehen!

MAGNANI Eine gemeinschaftliche Erfahrung!

Nun blickt einer der Herren vorne erbost zurück und fixiert erst Orson und dann Magnani. Die Botschaft kommt an: Die beiden verstummen sofort. Aber insgeheim schmallen sie still vor sich hin. Schliesslich halten sie es nicht mehr aus und raunen sich zu:

MAGNANI Was will der? Wir sind doch erst bei den Trailern.

ORSON Der sollte mal in Indien ins Kino, da wird die ganze Zeit gequatscht. Vor allem während des Films.

MAGNANI Und man isst.

ORSON Und zwar aromatische Samosas – und nicht nur Popcorn!

Aber ihre Empörung weicht jetzt Schweigen: Der Film beginnt. Gebannt blicken sie zur Leinwand.

Uwe Lützen

S. 30
Lady Bird
von Greta Gerwig
Susie Trenka

S. 41
Les gardiennes
von Xavier Beauvois
Philipp Brunner

S. 32
Jeune femme
von Léonor Serraille
Dominic Schmid

S. 43
Film Stars Don't Die
in Liverpool
von Paul McGuigan
Pamela Jahn

S. 33
Ondes de choc
von Baier/Bron/Meier/
Mermoud
Martin Walder

S. 44
Lean on Pete
von Andrew Haigh
Michael Pekler

S. 35
Wajib
von Annemarie Jacir
Stefan Volk

S. 46
Madame Hyde
von Serge Bozon
Philipp Stadelmaier

S. 39
You Were Never
Really Here
von Lynne Ramsay
Till Brockmann

Your Were Never Really Here Regie: Lynne Ramsay, mit Joaquin Phoenix und Ekaterina Samsonov



Lady Bird



Christine steht vor den Herausforderungen des Erwachsenwerdens mit all seinen gewichtigen und nichtigen Entscheidungen. So etwas wurde schon oft erzählt, aber vielleicht selten so präzise, witzig und doch unpräzise.

Greta Gerwig

«Anybody who talks about California hedonism has never spent a Christmas in Sacramento.» Mit diesem Zitat von Joan Didion beginnt *Lady Bird* von Greta Gerwig, die wie die zitierte Autorin aus dem «langweiligen» Sacramento stammt. In den ersten Filmminuten eröffnet die siebzehnjährige Protagonistin ihrer Mutter Marion während einer Autofahrt, sie wolle weg aus Kalifornien, an ein gutes College an der Ostküste, «where culture is». Von ihrem Leben und ihrer Umgebung explizit angeödet, erklärt sie, das einzig Interessante am Jahr 2002 sei, dass es sich um ein Palindrom handle. Mit typisch jugendlichem Verlangen sehnt sie sich danach, irgendetwas zu durchleben – «live through something».

Die College-Ambitionen von Christine «Lady Bird» McPherson sowie der Widerstand ihrer Mutter gegen diese Pläne bilden das Handlungsgerüst des Films. Die folgenden rund neunzig Minuten erzählen episodenhaft von einem Jahr, in dem *Lady Bird* ungefähr das durchlebt, was vor und nach ihr unzählige Teenager schon durchlebt haben und immer wieder durchleben werden. Sie erschummelt sich bessere Noten und spielt im Schulmusical mit, bricht und versöhnt sich mit ihrer besten Freundin Julie, erlebt ersten Liebeskummer und Sex und wird vorübergehend vom Unterricht an der katholischen Highschool suspendiert, als sie an einer Antiabtreibungsveranstaltung provokativ ihre Meinung kundtut. Daneben streitet sie sich mit ihrer Mutter, mit der sie Sturheit und ein hitziges Temperament gemeinsam hat, über

wichtige Entscheidungen ebenso wie über Nichtigkeiten, während der frisch arbeitslose Vater mit Depressionen kämpft.

Mit Kritikerlob und Festivalerfolgen überhäuft, ist der Regieerstling der bis anhin als Schauspielerin bekannten Greta Gerwig mittlerweile auch für Oscars in fast allen Hauptkategorien nominiert worden – verdientermassen. Dabei betritt der Film weder thematisch noch ästhetisch Neuland. Gerwig, von der auch das Drehbuch stammt, hatte offensichtlich keinen Anspruch, das Kino neu zu erfinden oder eine auch nur ansatzweise ungewöhnliche Geschichte zu erzählen. Stattdessen bedient sie das vertraute Gerüst der Coming-of-Age-Story mit einer leichtfüssigen Balance aus Ernsthaftigkeit und Humor, die nebenbei auch als Liebeserklärung an ihre Heimatstadt fungiert. Statt eines übergreifenden Spannungsbogens setzt das Drehbuch auf eine Reihe von Minidramen, wobei auch Schlüsselmomente wie die erste enttäuschte Liebe (der Junge ist schwul) als durchaus überwindbare Krisen präsentiert werden. Das Leben geht weiter, und zwischen die mehr oder weniger prägenden Ereignisse fügen sich humor- und liebevoll inszenierte Vignetten, so etwa als die Schulmädchen die kirchlichen Hostien als Pausensnack missbrauchen.

Lady Bird ist auf jeder Ebene äusserst sorgfältig gemacht und wirkt dabei bemerkenswert unkonstruiert. Die durchweg überzeugende Besetzung schafft es, die teils höchst schlagfertigen Dialoge ganz natürlich klingen zu lassen, wobei vor allem *Laurie Metcalf* und *Saoirse Ronan* in ihren Rollen brillieren. Die beiden sind physisch und schauspielerisch derart aufeinander abgestimmt, dass man sie leicht für ein echtes Mutter-Tochter-Paar halten könnte. Nebenfiguren wie der asiatische Adoptivbruder und die reiche Schulkameradin Jenna tragen unaufdringlich zu einem umfassenderen Gesellschaftsbild mit seinen Rassen- und Klassenunterschieden bei. Und en passant streift die Erzählung so einiges, was die (amerikanische) Gesellschaft der Jahrtausendwende umtreibt, von 9/11 bis zur Verbreitung des Mobiltelefons.

Auch Bildkomposition und Schnitt zeugen von viel Sinn für Humor. Details und präzises Timing und sorgen für einen effizient-flotten, aber dennoch unaufgeregten Erzählfluss, bei dem keine Szene zu lang ist. Hoch anzurechnen ist dem Film zudem, dass er das Publikum zum Schmunzeln bringt, seine Figuren aber nie der Lächerlichkeit preisgibt. Mit den von Gerwig geschilderten Herausforderungen des Erwachsenwerdens können sich wohl fast alle identifizieren. Derart perfekt und gleichzeitig unpräzise inszeniert sind solch alltägliche Geschichten allerdings nicht alle Tage im Kino zu sehen.

Susie Trenka

→ Regie, Buch: Greta Gerwig; Kamera: Sam Levy; Schnitt: Nick Houy; Ausstattung: Chris Jones; Kostüme: April Napier; Musik: Jon Brion. Darsteller_in (Rolle): Saoirse Ronan (Lady Bird), Laurie Metcalf (Marion McPherson), Tracy Letts (Larry McPherson), Lucas Hedges (Danny O'Neill), Timothée Chalamet (Kyle Sheible). Produktion: Scott Rudin Productions, Entertainment 360, IAC Films. USA 2017. Dauer: 94 Min. Verleih: Universal Pictures International



Lady Bird Regie: Greta Gerwig, mit Lucas Hedges und Saoirse Ronan



Jeune femme Regie: Léonor Serraille



Lady Bird Saoirse Ronan und Laurie Metcalf



Jeune femme Lætitia Dosch

Jeune femme



Die Frau lässt sich nicht verbiegen. Gegen alle Widerstände boxt sich Paula durchs Pariser Leben mit einem Eigenwillen, der nicht nur ihre Umgebung, sondern auch uns überfordert ... und berührt.

Léonor Serraille

Paula ist anstrengend. Fast zu anstrengend, könnte man noch am Anfang von *Jeune femme* befürchten, dessen Zentrum und *raison d'être* sie unzweifelhaft darstellt. Es beginnt damit, dass sie wütend an die Haustür ihres Exfreunds Joachim hämmert, erst mit den Fäusten, dann mit der Stirn. Eine Platzwunde und eine psychologische Befragung sind die unmittelbaren Folgen. Sie sei vielleicht nicht sonderlich intelligent, doch dafür ehrlich, teilt sie dem leicht überforderten Spitalpfleger mit, der die Untersuchung durchführen muss, bevor sie beginnt, mit Sachen herumzuwerfen, und mit Beruhigungsmitteln ruhiggestellt wird, so, wie man eine instabile chemische Mischung neutralisiert. All dies geschieht in den ersten fünf Minuten des Films. Paulas Energie entspricht der Energie von *Jeune femme*, und es ist ziemlich beeindruckend, wie beide – Film und Figur – diese Energie während der gesamten Spieldauer aufrechterhalten, ohne je monoton zu werden. Denn Monotonie ist nun wirklich nicht Paulas Sache. «La stabilité, c'est l'ennui!».

Von ihrem Exfreund, dem Fotografen, dem sie als Muse zu Berühmtheit verhalf und mit dem sie die letzten Jahre in Mexiko gelebt hatte, wird sie vor die Tür gesetzt. Doch auch ohne Wohnung, Einkommen oder nennenswertes soziales Netz denkt Paula gar nicht erst daran, sich irgendwie zu verstellen, um leichter an Lebensnotwendigkeiten wie einen Schlafplatz oder Geld zu kommen. Irgendwie, so ihr unausgesprochenes Motto, klappt es immer, und wenn nicht: *tant pis*. Sich nicht verstellen bedeutet in diesem Fall nicht dasselbe

wie nicht schummeln, und wenn sie sich beim Vorstellungsgespräch für einen Job in einem Dessousladen als manisch ordnungsliebend bezeichnet, ist das zwar lachhaft weit weg vom Eindruck, den sie bisher vermittelt hat, doch sie sagt dies mit einer Aufrichtigkeit, die man irgendwie ernst nehmen muss. Vielleicht lässt sich Paula am treffendsten als Mischung zwischen Poppy aus Mike Leighs *Happy-Go-Lucky* und Llewyn Davis der Coen-Brüder beschreiben, angereichert mit der Rede- und Streitfreudigkeit einer Cassavetes-Figur. Wenn sie mit Poppy jene unbekümmerte Aufdringlichkeit im Umgang mit ihren Mitmenschen gemeinsam hat, die davon ausgeht, dass alle, die ein Problem mit ihr haben, selbst daran schuld sind, so teilt sie mit dem Coen-Protagonisten den Charme des Verlierers, der sich durch nichts wirklich aus der inneren (Un-)Ruhe bringen lässt. Und da ist natürlich auch die dem Exfreund entwendete Katze, die sie stets zu den unpassendsten Orten mitbringt und die wohl der heimliche Star des Films wäre, wenn sich nicht Paula auch hier sogleich selbst in den Vordergrund stellte: «Ne vous inquiétez pas, j'arrête bientôt», versichert sie dem Hotelbesitzer, der sich über das laute Miauen aus ihrem Zimmer beklagt.

Lætitia Dosch schafft es mit grosser Hingabe und empathischer Intelligenz, diese schwierige Figur so zu verkörpern, dass man sie ernst nimmt, auch wenn sie mehr als einmal unsere Nerven strapaziert. Die subtile Wandlung, die sie während des Films durchmacht, ist emotional nachvollziehbar und vermag zu berühren: von der aus Wohnung und Beziehung geworfenen Frau, die sich auch in der prekärsten Situation weigert, sich dem Frieden zuliebe anzupassen (und etwa einer schwangeren Gastgeberin die Mutterqualitäten abspricht), zu einer, die ihre selbstdestruktiven Impulse zurückzunehmen lernt, einen Job oder zwei findet und allgemein beginnt, vernünftige Entscheidungen zu treffen. Paula verfügt über eine solch intensive Art, die Welt und ihre Gegenüber wahrzunehmen – eine Wahrnehmung, die sich in der Inszenierung gespiegelt findet – von der vielleicht nicht wenige überfordert sind, die aber gleichzeitig poetisch-berührende Momente ermöglicht, insbesondere dann, wenn auf diese Überforderung einmal nicht mit Ablehnung reagiert wird. So finden sich unter den zahlreichen Nebenfiguren, denen Paula auf ihrer kleinen Odyssee durchs Pariser Quartier Montparnasse begegnet, nicht wenige, die in der aggressiv vor sich her getragenen Verletzlichkeit der Protagonistin etwas erblicken, das ihre eigenen emotionalen Schutzmauern kurzzeitig durchbricht und Offenheit für Neues schafft. Etwas anderes als die vollständige Kapitulation vor solcher Energie scheint einem auch gar nicht übrig zu bleiben. Insbesondere dann auch, wenn sich diese am Anfang und am Schluss des Films, mit jenem eindringlich-traurigen Blick aus zwei verschiedenfarbigen Augen, direkt an die Kamera, direkt an uns richtet.

Dominic Schmid

→ Regie, Buch: Léonor Serraille; Kamera: Emilie Noblet; Schnitt: Clémence Carré; Ausstattung: Valérie Valéro; Kostüme: Hyat Luszpinski; Musik: Julie Roué. Darsteller_in (Rolle): Lætitia Dosch (Paula), Souleymane Seye Ndiaye (Ousmane). Produktion: Blue Monday Productions. F 2017. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Cineworx

Ondes de choc



Vier Fernsehfilme aus dem Welschland erzählen von der Not, wenn der Kopf zu explodieren droht.

Baier/Bron/ Meier/ Mermoud

Faits divers im unendlichen Strom unserer Katastrophenalltäglichkeiten: An einem Stichwort lassen sie sich festmachen, vielleicht noch an einer Datumzeile mit genauer Uhrzeit. Und manchmal haken sie sich über das individuelle Drama hinaus im kollektiven Bewusstsein für immer fest. Dann waren ihnen öffentliche Schockwellen, «ondes de choc», gewiss. Von solchen erzählen Lionel Baier, Jean-Stéphane Bron, Ursula Meier und Frédéric Mermoud.

Jede Epoche und Region kennt sie; in meiner Generation diesseits der Saane waren es zum Beispiel «Deubelbeiss & Schürmann». In der Romandie leben jüngere Erinnerungen weiter als «Le drame de l'A1» oder «Le sadique de Romont», zum Beispiel. Vier Episoden haben die in der Produktionsgemeinschaft Bande à Part Films zusammengeschlossenen welschen Cineasten zu je einem stündigen Fernsehfilm in Koproduktion mit RTS und Arte inspiriert. Mit Fug verweist man in der Genfer Anstalt dabei auf die Tradition des legendären Groupe 5 der Tanner, Goretta, Soutter & Co., faktisch aber nicht ganz zu Recht, ist diesmal doch keine Kinoauswertung geplant.

Vier unvergessene Geschichten also: Wie einer in den Achtzigerjahren einem europaweit tätigen Serienmörder junger Männer entkommt und ihn penibel zu identifizieren hilft (*Prénom: Mathieu* von Baier). Wie 2010 ein flüchtiger Autodieb, Teenager aus der Lyoner Banlieue, von einem Waadtländer Polizisten in einem Autobahntunnel erschossen wird (*La vallée* von Bron). Wie 2009 ein Gymnasiast seine Eltern kaltblütig

ermordet und die Woche davor in seinem der Lehrerin zugesandten Tagebuch protokolliert (*Journal de ma tête* von Meier). Und schliesslich die Rekonstruktion jenes kollektiven Mords und Selbstmords in den Bergen von Fribourg und Waadt, als sich 1994 die «Sonnentempler»-Sekte auf die Reise zu einer angeblich geistigen Existenz in ein anderes Planetensystem aufgemacht hat (*Sirius* von Mermoud). Zumindest dieses Drama hat seinerzeit das ganze Land aufgewühlt.

Ganz unterschiedliche Sujets also. Die vier Filme spinnen sie weiter zu eigenen Dramen. Bei Mermoud etwa wird der beinahe misslungene Ausbruchversuch eines Bauernsohns aus dem Psychoterror der Sekte zum wichtigen Erzählstrang unter mehreren. Bron fokussiert nicht auf die umstrittene Polizistenkugel, die einen Autodieb das Leben kostete, sondern auf seinen Komplizen, dem er bis hoch hinauf in eine Skiarena folgt. Und Ursula Meier interessiert nicht allein der Elternmörder; sie entwickelt mit ihrem Szenaristen *Antoine Jaccoud* einen (etwas bemühten) Diskurs zur Interdependenz von Leben und Literatur bzw. Realität und Fiktion zwischen einem Schüler und seiner überforderten Lehrerin (mit einer enervierend raunenden *Fanny Ardant*).

Unterschiedlich sind auch die filmischen Handschriften. Meier überzeugt dort, wo die harte Montage extremer Körperlichkeit in Nahaufnahme-fragmenten Bresson'scher Tradition das Ringen auf Leben und Tod hautnah evoziert. Einer will sich, in die Obsessionen in seinem Kopf eingesperrt, den Schädel an der Wand zertrümmern, um die Hinrichtung seiner Eltern selber zu kapieren. Meiers junger Stammschauspieler *Kacey Mottet Klein* ist von furchterregender Präsenz, das Monströse und Hilflose verstörend in ein und denselben Blick gebannt. Auch der Blick des Vergewaltigungsofers in *Prénom: Mathieu* verrät eine einzige, tiefe Blessur (*Maxime Gorbatchevsky*). Dagegen taucht Baier die Schweiz der Achtzigerjahre in warmer Kolorierung in eine Modellbaukasten-Putzigkeit, die, oft auch aus leichter Vogelschauperspektive gefilmt, ständig ins Surreale abgleitet. Familie, Nachbarschaft: ein Albtraum von Freaks des Normalen – vielleicht, dass dies noch konsequenter umzusetzen gewesen wäre?

In Sachen narrativer Plausibilität war Mermouds Sektendrama der wohl dramaturgisch heikelste Fall; doch nähert sich *Sirius* dem Chalet-Idyll, das eiskalten Psychoterror in spiritueller Verkleidung kaschiert, mit genau jener rituellen Langsamkeit und somnambulen Konsequenz, der man auch als Zuschauer_in nicht zu entrinnen vermag. Bron schliesslich erzählt am glattesten, oberflächlich betrachtet am konventionellsten. Doch täusche man sich nicht ob der linearen Verfolgungsdramaturgie, bei der unsere Sympathie im Übrigen sogleich dem jungen Mann mit dem einnehmenden Kindergesicht gilt. Wenn dieser *Riyad (Ilies Kadri)*, von Beruf Gebirgsjäger in der französischen Armee) desorientiert zwischen abschüssigen Wäldern und eiskalten Bächen durch den Schnee keucht und hinter den Stämmen in Blickdistanz auf den Pistenspass der gleichaltrigen Snowborder trifft, ist es gespenstisch traurig.



Journal de ma tête Regie: Ursula Meier, mit Kacey Mottet Klein



Sirius Regie: Frédéric Mermoud, mit Dominique Reymond und Carlo Brandt



La vallée Regie: Jean-Stéphane Bron, mit Ilies Kadri



Prénom: Mathieu Regie: Lionel Baier, mit Maxime Gorbatchevsky

So wartet denn jeder der Filme mit einer eigenen, der Geschichte adäquaten Filmsprache auf. Gemeinsam ist ihnen dabei mehr, als ein erster Blick annehmen mag. Hinter den *faits divers* gewinnt schemenhaft ein familiäres Umfeld Konturen als Hort von Verletzungen, von Macht oder aber auch Sehnsucht: bei Bron das zärtliche Versprechen Riyads zu seiner kleinen Schwester, abends zurück und wieder bei ihr zu sein, bei Mermoud die manipulative Gewalt eines Guru-Paars (*Dominique Reymond* und *Carlo Brandt*) und ihrer «Familie», bei Baier und Meier die Macht von Müttern und die Schwäche von Vätern als trübe Spiegel jugendlicher Identitätssuche.

Freilich hüten sich die Autor_innen, wohlfeile Erklärungsmuster zu liefern, verweigern sie gar tapfer. «Einander kennen? Wir müssten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren», heisst es in Büchners «Danton», und man könnte sagen, die Gewalttätigkeit des berühmten Satzes stehe allen Filmen gleichsam Pate. In diesen Köpfen droht es zu explodieren, zu bersten; die Pein steht allen ins Gesicht geschrieben. Junge Männer erfahren sich in diesen Dramen ins Aus katapultiert, vordergründig als Täter bei Bron und Meier, als Opfer bei Baier und Mermoud – doch was heisst schon Opfer und Täter, wo die Realität aus den Fugen geraten ist und es bald einmal ums nackte Überleben geht. Auch und vielleicht gerade im *fait divers* verbirgt sich so viel Ungeheuerliches, Unbegreifliches.

Den vielleicht bewegendsten Augenblick des Leids hat Lionel Baier in der Schlusseinstellung seines Films gefunden, wenn Mathieu hinter der Einwegscheibe seinen Peiniger identifiziert hat, sich danach an dessen Position stellt und in den Spiegel die grosse Frage nach dem «Warum ich?» dem Ermittler – und uns – gleich zwei Mal an den Kopf wirft: «C'est quoi le problème avec moi, Monsieur?!»

Der Verdacht und das Entsetzen, dass man weder dem andern noch sich selbst entkomme, wäre wohl der schlimmstmögliche gemeinsame Nenner, in der diese *Ondes de choc* gründen. Martin Walder

- Sendetermine auf RTS 1, jeweils 20:10 Uhr:
La vallée: 21.2., Sirius: 14.3., Journal de ma tête: 4.4.,
Prénom: Mathieu: 25.4.
- La vallée
Regie: Jean-Stéphane Bron; Buch: Jean-Stéphane Bron, Alice Winocour; Kamera: Claire Mathon; Schnitt: Myriam Rachmuth.
Darsteller_in (Rolle): Amadou Awana Soumare (Mike), Nadjim Belatreche (Zaïd), Cédric Imwinkelried (Jäger Cédric), Ilies Kadri (Ryad). Produktion: Arte, Bande à Part Films, RTS, SRG SSR. CH 2018. Dauer: 50 Min.
- Journal de ma tête
Regie: Ursula Meier; Buch: Antoine Jaccoud, Ursula Meier; Kamera: Jeanne Lapoirie; Schnitt: Nelly Quettier. Darsteller_in (Rolle): Fanny Ardant (Esther), Kacey Mottet Klein (Benjamin Feller), Jean-Philippe Ecoffey (Richter Mathieu), Stéphanie Blanchoud (Maître Rayet). Produktion: Arte, Bande à Part Films, RTS, SRG SSR. CH 2018. Dauer: 70 Min.
- Prénom: Mathieu
Regie: Lionel Baier; Buch: Lionel Baier, Julien Bouissoux; Kamera: Patrick Lindenmaier; Schnitt: Pauline Gaillard. Darsteller_in (Rolle): Adrien Barazzone (Milan), Pierre-Isaïa Duc (Roland), Maxime Gorbatschewsky (Mathieu), Ursina Lardi (Edda). Produktion: Arte, Bande à Part Films, RTS, SRG SSR. CH 2018. Dauer: 60 Min.
- Sirius
Regie: Frédéric Mermoud; Buch: François Decodts, Laurent Larivière, Frédéric Mermoud; Kamera: Stephan Massis; Schnitt: Sarah Anderson. Darsteller_in (Rolle): Dominique Reymond (Claude), Carlo Brandt (Jorge), Grégoire Didelot (Hugo), Iannis Jaccoud (Alpha). Produktion: Arte, Bande à Part Films, RTS, SRG SSR. CH 2018. Dauer: 64 Min.

Wajib



Die Gesellschaftsparabel findet ebenso verblüffende wie ergreifende Sinnbilder für das Leben in Palästina zwischen Anpassung und Auflehnung, zwischen Tradition und Aufbruch.

Annemarie Jacir

Wenn in Palästina jemand heiratet, werden die Einladungen zur Hochzeit meist nicht per Post und schon gar nicht per E-Mail verschickt, sondern noch wie in alten Zeiten persönlich überbracht – und zwar von den Männern der Familie. Diese «schöne Tradition», wie es im Mediendossier zu *Wajib* heisst, stellen weder die palästinensische Regisseurin Annemarie Jacir noch ihre Figuren infrage. Shadi, der Bruder der Braut Amal, ist zwar wenig begeistert, dass er extra aus Rom anreisen muss, wo er mit seiner Freundin, einer Exil-Palästinenserin, lebt. Um seine «Verpflichtung», wie sich der Titel des Films ins Deutsche übersetzen lässt, zu erfüllen, tut er es aber doch. Zusammen mit seinem Vater Abu Shadi setzt er sich in dessen alten Volvo und tuckert einen Tag lang durch die engen Gassen und Winkel Nazareths. Passend zu diesem symbolträchtigen Schauplatz steht gerade Weihnachten vor der Tür. Dass Jacirs Film jedoch dazu angetan ist, eine versöhnliche, hoffnungsvolle Botschaft zu vermitteln, muss eher bezweifelt werden.

Vordergründig geht es in Jacirs Miniaturroadmovie um familiäre Konflikte. Im Mittelpunkt steht eine sensible Vater-Sohn-Beziehung, in die gewissermassen aus dem Off auch Shadis Mutter und seine Freundin ihre Schatten werfen. Die Mutter hat die Familie vor Jahren verlassen und lebt mit einem anderen Mann zusammen, der so schwer erkrankt ist, dass sie nun womöglich nicht einmal zur Hochzeit ihrer Tochter kommen kann. Amal weiss davon anfangs noch nichts. Sie erfährt es erst, als sie bei der Suche

nach einem passenden Hochzeitskleid in die betretenen Gesichter der beiden Männer blickt. Es ist eine starke Szene, ein berührender Moment, als der Vater die Tochter ohne viele Worte tröstet und sie anschließend mit leuchtenden Augen darin bestärkt, jenes Kleid zu kaufen, das ihr auf Anhieb am besten gefallen hat. Es sei nämlich wirklich das allerschönste. Ein kostbarer, inniger Augenblick, der die Nähe zwischen den beiden so glaubhaft vermittelt, als wären auch *Mohammad Bakri* und *Maria Zreik* Vater und Tochter. Dass sie es nicht sind, ist deshalb erwähnenswert, weil Vater und Sohn im Film tatsächlich mit Vater und Sohn besetzt wurden. Ein Kuriosum, das sich als Glücksgriff erweist, weil es den beiden Darstellern offenbar gelingt, ihre persönliche Beziehung kreativ einzubringen, ohne sich davon allzu sehr vereinnahmen zu lassen. Die Dialoge wirken glaubhaft, authentisch, geben sich deshalb aber keinen pseudodokumentarischen Anstrich. Und anstatt der Enge im Auto mit fuchtelnder Handkamera zu begegnen, lässt Jacir ihren französischen Kameramann *Antoine Héberlé* (*Une Vie*) wechselweise von innen und aussen durch die Scheiben hindurch poetisch schillernde Bilder gestalten. Die handlungstreibende Dynamik freilich entsteht auch weiterhin im Wechselspiel von On und Off.

Die andere Frau, von der im Film nur geredet wird, ohne dass sie selbst in Erscheinung tritt, ist Shadis neue Freundin, die Tochter eines in der PLO aktiven Exilanten, deren Familie die Einreise nach Israel verwehrt wird. Shadis Vater ist davon wenig angetan. Er hält nicht viel von den im Exil lebenden «Sofarevolutionär_innen», die zum Widerstand aufrufen, ohne zu wissen, was das für das palästinensische Volk in Israel bedeutet. Shadi wiederum kritisiert seinen Vater dafür, dass er versucht, sich anzupassen, zu arrangieren. Schnell wird klar, dass es in diesem Generationenkonflikt nicht nur um Shadis lange Haare und seine bunten italienischen Hemden geht, sondern um etwas Grundsätzliches. Die Familie entpuppt sich als *Pars pro Toto* des palästinensischen Volkes.

Ins Zentrum des Films rückt damit der Konflikt zwischen den Palästinenser_innen innerhalb und ausserhalb Israels. Der Ruf nach Widerstand, Gerechtigkeit und Freiheit steht dem Streben nach einem glücklichen, friedlichen Leben entgegen. Wie weit sich beide Gruppen voneinander entfernt haben, zeigt sich beispielhaft in einer eindrücklichen Szene, in der Abu Shadi mit dem Vater von Shadis Freundin telefoniert und ihm davon vorschwärmt, wie schön es doch in Nazareth sei. Er fabuliert von grünen Hügeln, Orangenbäumen und einem in der Sonne schimmernden See, während sie durch die staubigen Hinterhöfe eines verwahrlosten Palästinenserviertels kurven. Zwei Irrwege kreuzen sich in diesem kraftvollen cineastischen Sinnbild: Der eine weiss nichts von der sozialen Realität, der andere will sie nicht wahrhaben. Wem in dieser Gemengelage jedoch allenfalls eine Statistenrolle zukommt, sind der israelische Staat und die israelischen Juden. Israel, das ist – unausgesprochen zwar, aber doch spürbar – der Feind.

Den Nahostkonflikt, das bezeugt ihre Biografie, hat die palästinensische Regisseurin und Drehbuchautorin Annemarie Jacir von mehreren Seiten kennenlernen müssen. Ihrem Film merkt man das an. Sie stammt aus einer alten, einflussreichen christlichen Familie Bethlehems, wuchs in Saudi-Arabien auf, studierte Film an der Columbia University in New York und lebte mehrere Jahre im jordanischen Exil, weil sie nicht nach Israel einreisen durfte. Im Vater-Sohn-Konflikt ergreift Jacir keine Partei. Sorgsam beleuchtet sie das Für und Wider von Kompromissbereitschaft und Radikalität, ohne abzuurteilen. Beide, Abu Shadi und Shadi, argumentieren aus ihren jeweiligen Lebenssituationen nachvollziehbar und überzeugend. Differenziert und feinfühlig kann man das jedoch nur nennen, wenn man stillschweigend akzeptiert, dass es sich vor dem Hintergrund eines vage wabernden israelischen Feindbildes abspielt. Die jüdische Sichtweise jedenfalls findet in Jacirs Film keinen Platz.

Am vermutlich einzigen Juden, den Abu Shadi zum Hochzeitsfest seiner Tochter einlädt, entzündet sich stattdessen ein heftiger Streit zwischen Vater und Sohn: Shadi glaubt, der Regierungsbeamte Ronnie Avi habe ihn einst denunziert und sei dafür verantwortlich, dass er als rebellischer junger Mann seine Heimat verlassen müssen. Abu Shadi nennt Ronnie Avi zwar einen «Freund». Es wird jedoch schnell klar, dass es ihm vor allem darum geht, sich mit einem mächtigen Mann gutzustellen, der möglicherweise dem berüchtigten Inlandsgeheimdienst Schin Bet angehört. Abu Shadi hofft darauf, an der Schule, an der er unterrichtet, zum Rektor befördert zu werden. Wie sehr er sich vor den israelischen Juden fürchtet, wird deutlich, als er in dem Villenviertel, in dem Ronnie Avi wohnt, versehentlich einen Hund anfährt. Besorgt steigt Abu Shadi aus, um sich um das verletzte Tier zu kümmern. Kaum nähert sich jedoch dessen Besitzerin, ergreift er panisch die Flucht, aus Angst, für einen Terroristen gehalten zu werden. In der Nusschale führt diese Szene das Ohnmachtsgefühl der Palästinenser in Israel als «Bürger zweiter Klasse» vor Augen.

Dass die «Bürger erster Klasse» im Off bleiben und deren Perspektive damit ausgeblendet wird, ist der subjektiv kanalisiert Erzählweise des Films geschuldet. Die lineare Dramaturgie eines mobilen Kammerspiels stösst damit nicht nur weltanschaulich, sondern auch narrativ an ihre Grenzen. Trotz grossartiger Darsteller_innen, filigraner Fotografie und ergreifender Momente zieht sich die Episodenkette auf Dauer arg in die Länge. Die ungelenk hineingezwängten romantischen Intermezzi lassen die eigentlichen Drehbuchabsichten umso klarer hervortreten. Was wie ein lebendiger Ausschnitt aus dem Alltag begann, entpuppt sich schliesslich als sorgsam konstruierte, einseitig arrangierte Gesellschaftsparabel. Stefan Volk

→ Regie, Buch: Annemarie Jacir; Kamera: Antoine Heberle; Schnitt: Jacques Comets; Ausstattung: Nael Kanj; Kostüme: Hamada Atallah; Musik: Carlos Garcia. Darsteller_in (Rolle): Mohammad Bakri (Abu Shadi), Saleh Bakri (Shadi), Tarik Kopty (Abu Murad). Produktion: Philistine Films, Schortcut Films JBA Production u. a. Palästina/F/D/Kolumbien u. a. 2017. Dauer: 96 Min. CH-Verleih: trigon-film



Wajib Regie: Annemarie Jacir



Wajib Saleh Bakri und Mohammad Bakri



You Were Never Really Here Regie: Lynne Ramsay



You Were Never Really Here Joaquin Phoenix und Ekaterina Samsonov

NATHALIE BAYE LAURA SMET IRIS BRY

LES GARDIENNES

EIN FILM VON
XAVIER BEAUVOIS

*Frankreich 1915.
Der Krieg der Männer.
Der Kampf der Frauen.*



OFFICIAL SELECTION

tiff

TORONTO INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL 2017

GENEVA
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL
FILM D'OUVERTURE

Anzeige

JETZT IM KINO



Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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



Filmpromotion

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

www.filmstelle.ch
filmstelle
kino immer anders

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

[SOUND INTENSIFIES]

Dienstags an der Universitätsstrasse 6/CAB, Zürich
Kasse/Bar 19:30 | Film 20:00
contact@filmstelle.ch | www.filmstelle.ch

vöeth VSUZH

Anzeige

You Were Never Really Here



Ein abgerissener Detektiv auf der Suche nach einer verschwundenen Senatorentochter gerät unweigerlich selbst ins Schussfeld politischer Interessen. Ein mit viel Stilwillen inszeniertes Vexierspiel, zwischen den Zeiten schlingern und voller gewollter Lücken.

Lynne Ramsay

Im letztjährigen Wettbewerb von Cannes erntete der Film von Lynne Ramsay über sieben Minuten stehenden Beifall. Da das Werk sozusagen in letzter Minute beim Festival ankam (der Premierenkopie fehlte sogar noch der Abspann), rätselten einige Kritiker_innen, ob sich an der teilweise undurchsichtigen, in vielem offenen und assoziativen Geschichte bei der späteren Kinoversion vielleicht noch etwas ändern würde. So weit uns bekannt, war das nicht der Fall. Und der Applaus hält an, nicht zuletzt auch wegen dieser mutigen fragmentarischen Form.

Angelegt ist *You Were Never Really Here* wie ein klassischer Thriller und aufgrund des gebrochenen, labilen Helden auch wie ein Film noir. *Joaquin Phoenix* spielt Joe, einen massigen und stoisch, ja fast schon phlegmatisch daherkommenden Mann, der entführte oder einfach nur untergetauchte Personen aufspürt und zurückführt. Von einem amerikanischen Senator bekommt er den delikaten Auftrag, dessen minderjährige Tochter zu befreien, die von einem Ring von Kinderschändern festgehalten wird. Joe erledigt auch diese Aufgabe mit Bravour und Brutalität und ist bereit, das Mädchen abzuliefern. Doch zum verabredeten Termin erscheint nicht der Senator, sondern ein Killerkommando, welches das Mädchen erneut verschleppt und Joe töten will. In letzter Minute gelingt es ihm, seine Widersacher zu überwältigen. Joe durchschaut auch schnell, dass er in die kriminellen und korrupten Machenschaften eines gewissenlosen Establishments geraten ist. Als er auch noch seine betagte Mutter, um

die er sich fürsorglich gekümmert hatte, sowie seine Geschäftspartner ermordet auffindet, beginnt sein Rachefeldzug gegen die ominöse Organisation. Diese Zusammenfassung trifft aber keinesfalls die Lebensader von *You Were Never Really Here*, der gezielt gegen die Konventionen des Actionthrillers strampelt, obgleich er sich mit Zitaten und klischierten Sinnbildern (zum Beispiel sind die wirklich bösen Menschen immer abscheuliche, geleckte Politiker, die in feudalen Verhältnissen leben) reichlich an dessen Repertoire bedient. Der Erzählrhythmus ist unüblich schleppend, und die eigentlichen Gewaltakte werden mehr oder weniger ausgespart – oft sieht man nur ihr blutiges Resultat.

Die Psychologisierung von Joe ist das wirkliche Gravitationszentrum des filmischen Ausdrucks. Erzählen durch beobachten: Wir blicken unablässig auf diesen Kleiderschrank von Mann, der mit seinem langen grauen Bart und der schäbigen Kleidung wie ein Penner aussieht, dann aber wieder in teuren Limousinen sitzt und der gefühllos rabiat, doch zugleich zittrig-sensibel wirkt. Aufblitzende Bilder aus verschiedenen Vergangenheitsebenen malen Joes Persönlichkeit zusätzlich aus: Kindheit, eine Zeit bei der Polizei, Soldat im Irakkrieg. Wahrscheinlich. Wer darauf wartet, dass sich diese Bruchstücke gegen Ende des Films zu einem kohärenten Gesamtbild verdichten, wartet vergeblich. Daneben gibt es auch Vorblenden, Fantasiebilder und Halluzinationen. Wahrscheinlich. Nur eines kann man mit medizinischer Bestimmtheit behaupten: Der gute Mensch leidet an einer posttraumatischen Belastungsstörung.

Die atmosphärische, in berechnender emotionaler Distanz konzipierte Inszenierung entfaltet ihre Wirkung über weite Strecken, auch unterstützt durch die vom britischen Rockmusiker *Jonny Greenwood* komponierte Filmmusik. Es kommt auch zu einigen wunderlichen Szenen. So etwa, als Joe mit dem halbtoten Schergen, der kurz zuvor seine Mutter eliminierte, auf dem Küchenboden liegt: Die Männer singen unverhofft im Duett und mit leiser Stimme ein schmalziges Liebeslied mit, das gerade am Radio läuft. Trotzdem bleibt zuweilen ein schaler Eindruck zurück. Die so kunstvoll getrimmte Ästhetik tröstet kaum über die etwas larmoyante und dünne Geschichte hinweg – ausser das Publikum ist bereit, die vielen Aussparungen mit tapferer empathischer Aktivität zu füllen. Keine Frage, dass *Joaquin Phoenix* seine Figur bravourös auf die Leinwand bringt. Doch ob deren peinigende Vergangenheitsmigräne genug ist, um jedem Charakterzug, jeder Tat, jedem Dialog, jedem Blick und jeder Motivationslage Spannung einzuhauchen, ist fraglich.

Wie bereits in *We Need to Talk About Kevin* ist Ramsays Filmstil für manchen Geschmack etwas zu glatt und gewollt künstlerisch, und das emotionale Stimmungsbild wird von der auftrumpfenden ästhetischen Eitelkeit manchmal eher erdrückt als unterstützt.

Till Brockmann

→ Regie: Lynne Ramsay; Buch: Lynne Ramsay nach dem Roman von Jonathan Ames; Kamera: Thomas Townend; Schnitt: Joe Bini; Ausstattung: Tim Grimes; Kostüme: Malgosia Turzanska; Musik: Jonny Greenwood. Darsteller_in (Rolle): Joaquin Phoenix (Joe), Dante Pereira-Olson (Young Joe), Judith Roberts (Joes Mutter). Produktion: Film4, Why Not Productions. GB, Frankreich, USA 2017. Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Praesens Film; D-Verleih: Constantin Film



**visions
du reel** 13 — 21
**AVRIL
2018**

FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE CINÉMA NYON

SPONSOR PRINCIPAL
la Mobilière

PARTENAIRE MÉDIA
SRG SSR

PARTENAIRES INSTITUTIONNELS
 Schweizerische Eidgenossenschaft
 Confédération suisse
 Confederazione Svizzera
 Confederaziun svizra
 Office fédéral de la culture OFC
 Direction du développement et de la coopération DDC

ÉDITION N°49



Stadt Zürich
Kultur

www.filmpodium.ch

CLAUDIA CARDINALE
1. April – 15. Mai 2018
im Filmpodium Zürich

Les gardiennes



Zu schön, um wahr zu sein. Xavier Beauvois möchte eine Geschichte über den Ersten Weltkrieg erzählen und darüber, wie die Frauen jene Lücke schliessen mussten, die die Männer hinterliessen. Beides gelingt ihm nicht.

Xavier Beauvois

Manchmal ist an einem Film nicht die Handlung das eigentliche Problem, sondern die Art und Weise, wie sie umgesetzt wird. Im Zentrum der Geschichte von *Les gardiennes* steht die verwitwete Hortense, die einen stattlichen Bauernhof führt. Die Zeiten sind hart, denn die Männer fehlen, die in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs sind: die Söhne Constant und Georges genauso wie der Schwiegersohn Clovis. Und so bleiben nur Tochter Solange und die jugendliche Marguerite, um bei der Bewirtschaftung des Hofes zu helfen. Um besser über die Runden zu kommen, stellt Hortense die verwaiste Francine als Magd an, die sich als ebenso dankbar wie fleissig erweist. Für eine Weile scheint alles in geregelte Bahnen zu kommen. Doch dann stirbt Constant «auf dem Feld der Ehre», Clovis wiederum gerät in Gefangenschaft. Und als wäre das nicht genug, verliebt sich Georges während seines Fronturlaubs in Francine, während sich Solange mit einem amerikanischen Soldaten einlässt. Um Haus und Hof zu beschützen und dem Gerede im Dorf ein Ende zu bereiten, greift Hortense zu einer Lüge: Das moralische Fehlverhalten der Tochter schiebt sie der Magd in die Schuhe und jagt sie vom Hof – im Wissen, dass sie damit einen Fehler begeht, der nicht wiedergutmachen ist.

Dieses Handlungsgerüst hätte sich ohne weiteres dazu geeignet, der Frage nachzugehen, wie sich die Bedingungen des Kriegs auf das Leben der Frauen auswirken. Doch der Film misslingt aus einer ganzen Reihe von Gründen. Für die Bildgestaltung hat sich Beauvois auf seine angestammte Kamerafrau *Caroline*

Champetier verlassen, mit der er seit *N'oublie pas que tu vas mourir* (1995) in jedem seiner Filme zusammengearbeitet hat. Sie liefert ihm für *Les gardiennes* Bilder von ausgesuchter Schönheit, führt ihre Kamera betont ruhig und setzt immer wieder auf unbewegte Einstellungen, deren Kompositionen geradezu makellos sind. Auch ihre Beleuchtung ist erlesen, mal zaubert sie kostbare Chiaroscuro-Effekte, dann wieder giesst sie goldfarbenes Licht warm und schmeichelnd über die ganze Szenerie. Nicht nur die exquisite Ausstattung, auch die Stofflichkeit der Kostüme scheint durch Champetiers Arbeit schier mit Händen greifbar. Dazu passt eine Tonspur, auf der in den langen Phasen, in denen die Figuren schweigend ihrer Arbeit nachgehen, die Geräusche wie durch eine akustische Lupe vergrössert sind: das Knarren der Fuhrwerke, das hohle Scherbeln frisch gefertigter Kohle, das Rauschen des reifen Kornes im Wind, das Knirschen der Schuhe im Kies.

Doch die geschmackvollen Bilder und Töne gleiten ins Geschmäckerliche ab und sind dem Thema des Films – bäuerliches Leben und weibliche Erfahrungshorizonte unter den Bedingungen des Kriegs – eigenartig unangemessen. Zu schön ist alles herausgeputzt, zu sehr sind Ausstattung und Kostüme Ton in Ton gehalten: Die weissen Leinenblusen der Frauen sind nie anders als frisch gewaschen, kein einziger Schweisstropfen rinnt in diesem Film, auch nicht während der wiederholten Ernteszenen, die wie ein pastorales Idyll daherkommen. Überhaupt beginnen sich die ostentative Ruhe der Bilder und das absichtsvolle Largo der Montage störend auszuwirken. Auf- und Abtritte der Figuren wirken zunehmend theaterhaft, Dialogzeilen klingen hölzern deklamiert, und längst nicht alle Darsteller_innen scheinen sich in ihren Rollen wohlfühlen. Das gilt besonders für die grosse *Nathalie Baye*, die zum dritten Mal mit Beauvois zusammenarbeitet. Als wortkarge Matriarchin Hortense vermag sie zwar zu überzeugen, doch als Bäuerin agiert sie auffallend ungenau. Ein paar unverzeihliche Fehler im Drehbuch und die süssliche Musik tun ein Übriges, sodass sich *Les gardiennes* mehr und mehr als Staffage entpuppt, die zweifellos schön anzuschauen ist, aber nur sehr bedingt an das herankommt, was sie zu sein vorgibt. In der Darstellung der bäuerlichen Existenz erreicht der Film weder den herben Realismus von Francis Lees Debüt *God's Own Country* noch kann er die Macht des Krieges so spürbar machen, wie dies Philippe Van Leeuw in seinem letztjährigem *Insyriated* gelang. Der Krieg bleibt bei Beauvois eine leere Behauptung. Als Charakterstudie der Matriarchin Hortense bleibt der Film schliesslich auf halbem Weg stehen, und für ein Melodram lässt er die Emotionen von Figuren und Zuschauer_innen auf zu kleiner und unpräziser Flamme köcheln. So ist *Les gardiennes* am Ende wohl vor allem eines geworden: ein präziöses Kriegs-drama.

Philipp Brunner

→ Regie: Xavier Beauvois; Buch: Xavier Beauvois, Marie-Julie Maille, Frédérique Moreau; Kamera: Caroline Champetier; Schnitt: Marie-Julie Maille; Ausstattung: Yann Megard; Kostüme: Anaïs Romand; Musik: Michel Legrand. Darsteller_in (Rolle): Nathalie Baye (Hortense), Laura Smet (Solange). Produktion: Les Films du Worso, Pathé, RTS, France 3 u. a. Frankreich, Schweiz 2017. Dauer: 138 Min. CH-Verleih: Praesens Film



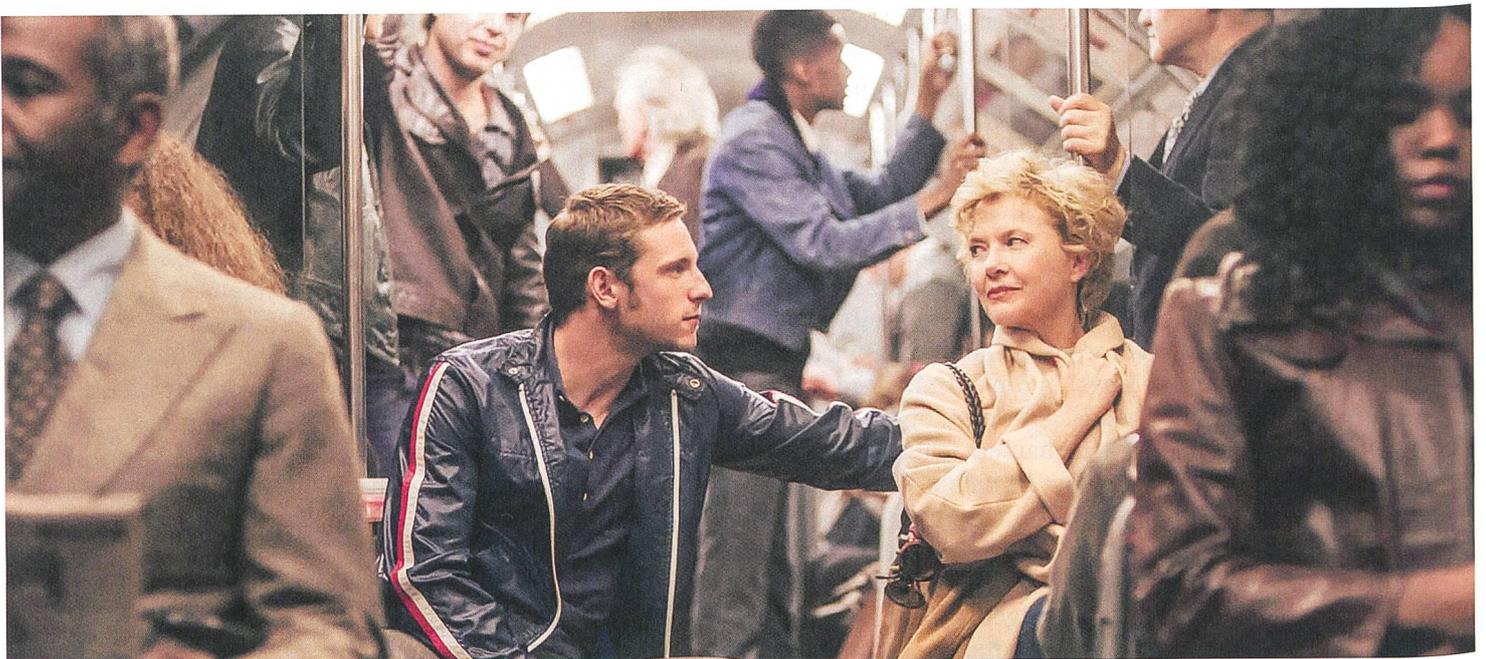
Les gardiennes Nathalie Baye und Laura Smet



Les gardiennes Regie: Xavier Beauvois



Film Stars Don't Die in Liverpool Annette Bening und Jamie Bell



Film Stars Don't Die in Liverpool Regie: Paul McGuigan, mit Jamie Bell und Annette Bening

Film Stars Don't Die in Liverpool



Vom Sunset Boulevard nach Primrose Hill: Weit weg von der Traumfabrik trifft ein junger Schauspieler auf eine Hollywoodlegende. Eine aussergewöhnliche Liebesgeschichte.

Paul McGuigan

Es ist eine Geschichte, die darauf gewartet hat, erzählt zu werden: Als der junge Schauspieler Peter Turner Ende der Siebzigerjahre in der billigen Pension in Primrose Hill auf seine neue Zimmernachbarin trifft, ahnt er noch nicht, dass es sich bei der im gleichen Metier tätigen Dame ausgerechnet um Gloria Grahame handelt – ganz richtig, *die* Gloria Grahame, einstige Oscar-Gewinnerin und Ikone des Film noir, die sich zunächst als eigenwilliges Kleinstadtlitflittchen in Frank Capras *It's a Wonderful Life* (1946) ins Bewusstsein Hollywoods spielte, bevor sie in den Filmen von Nicholas Ray (*In a Lonely Place*), Fritz Lang (*The Big Heat*, *Human Desire*) und Vincente Minelli (*The Bad and the Beautiful*, *The Cobweb*) Karriere machte.

Als Peter jedoch auf *seine* Gloria trifft, ist diese eine reife, vom beruflichen wie privaten Abstieg gezeichnete Frau auf der Suche nach einem kleinen Stück vom späten Glück. Ein fürs Überleben in der Traumfabrik allzu labiles Selbstbewusstsein sowie ihr unaufgeräumtes Privatleben (darunter vier Ehen, unter anderem mit Nicolas Ray sowie dessen ältestem Sohn, Anthony, den sie angeblich verführt hatte, als dieser noch minderjährig war) hatten Grahame schliesslich den dauerhaften Erfolg gekostet. Doch auch davon weiss der junge Mann aus Liverpool noch nichts, als ihn die kühne Blonde langsam, aber sicher in ihren Bann zieht. Die Wahrheit über ihre rätselhafte Flucht nach England, weg vom Film und zurück auf die Bühne, erfährt er erst allmählich, als die beiden sich Hals über Kopf in eine leidenschaftliche Beziehung stürzen,

die sie von London nach L. A. und New York führt. Bis Gloria eines Tages überraschend die Notbremse zieht – oder einfach nur das Interesse verliert. Wer weiss? Turner jedenfalls bleibt erneut ahnungslos zurück.

Diese märchenhafte und doch wahre Romanze wird zu einem Grossteil in Rückblenden erzählt, basierend auf dem gleichnamigen Buch von Turner, der sich lange dagegen gesträubt hatte, die Filmrechte jemals aus der Hand zu geben. Zu Recht. Denn der Zauber des Ganzen liegt nicht in dem gescheiterten Liebesabenteuer selbst, sondern vielmehr darin, wie die Geschichte tatsächlich endet: im Haus seiner Eltern, in das sich Grahame schliesslich zurückwünscht, als ihr aufgrund einer Krebserkrankung nurmehr wenige Wochen zum Leben bleiben. Die kostbaren Tage mit Turner im Kreise seiner Familie, die den verblassten Hollywoodstar stets mit offenen Armen aufgenommen hatte, bilden denn auch das Herzstück dieses bewegenden Dramas, das in den sicheren Händen von McGuigan geradezu spektakulär scharf am Kitsch entfernt vorbeischrämmt.

Grossen Anteil am Gelingen dieses heiklen Unterfangens haben zweifelsohne *Annette Bening* und *Jamie Bell*, die trotz der fast dreissig Jahre Altersunterschied so entspannt miteinander umgehen, dass es eine Freude ist, ihnen beim Flirten zuzusehen. Etwa wenn Gloria den verdutzten Peter zum ersten Mal zu einer Runde Disco auf ihrem Zimmer überredet und die beiden völlig ungezwungen ihre Hüften schwingen, als wären sie ganz bei und für sich in dieser Welt. In dem Moment weiss man als Zuschauer_in nicht nur um die bevorstehende Romanze, sondern man glaubt an sie, so wie das unverhoffte Paar selbst. Während sich Bell bis heute auf seine *Billy Elliot*-Moves verlassen kann, ist Bening atemberaubend als gebrochene Diva, die nicht aufgibt, bloss weil Hollywood ihr den Rücken gekehrt hat, und die für ihr Dasein als Schauspielerin genauso kämpft wie für den Respekt, der ihr auch im Alter auf der Bühne wie im Leben gebührt.

Peter Turner hat *seine* Gloria nicht nur geachtet, er hat sie geliebt. Dass der Film sich hingegen eher auf Werte wie Menschlichkeit und Mitgefühl beruft, anstatt die Romantik auszuschlachten, rettet auch seine Erinnerung letztlich vor dem Ausverkauf. *Julie Walters* als die rührende Mutter mit Durchblick und *Kenneth Cranham* als ihr treu ergebener Gatte bilden den nötigen Rahmen dafür, sodass *Film Stars Don't Die in Liverpool* den Mythos um die vielleicht rätselhafteste Dame des Film noir nicht lüftet, sondern vielmehr dazu einlädt, anschliessend auch die Klassiker mit der echten Grahame wieder einmal im Kino oder zu Hause auf dem Bildschirm zu sehen. Was will man mehr.

Pamela Jahn

→ Regie: Paul McGuigan; Buch: Matt Greenhalgh nach den Memoiren von Peter Turner; Kamera: Urszula Pontikos; Schnitt: Nick Emerson; Ausstattung: Eve Stewart; Musik: J. Ralph. Darsteller_innen (Rolle): Jamie Bell (Peter Turner), Vanessa Redgrave (Jeanne McDougall), Annette Bening (Gloria Grahame), Julie Walters (Bella Turner), Kenneth Cranham (Joe Turner). Produktion: Eon Productions, Synchronistic Pictures. GB 2017. Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Ascot Elite

Lean on Pete



Ein 15-Jähriger macht sich mit seinem Pferd auf die Reise von Portland nach Wyoming – zu Fuss. Der Brite Andrew Haigh hat in seiner Verfilmung von Willy Vlautins Roman aus dem amerikanischen Nordwesten den richtigen Ton getroffen.

Andrew Haigh

Wer sich im Leben seinen Platz sucht, beginnt am besten mit den kleinen Dingen. In *Lean on Pete* sieht man zu Beginn einen jungen Burschen, wie er seine persönlichen Habseligkeiten aus einer Schachtel ausräumt. Die Statuetten, die er aus dem Umzugskarton holt, platziert er auf dem Fensterbrett, offensichtlich erinnern sie ihn an sportliche Erfolge. Das unterscheidet ihn zwar noch nicht von anderen Gleichaltrigen, doch für Charley müssen die Andenken eine ganz besondere Bedeutung haben: Es sind die einzigen Reliquien in einem ansonsten noch völlig kahlen Zimmer.

Viel später in diesem Film, wenn Charley knapp tausend Meilen weit entfernt nicht mehr weiterweiss, wird man sich an diese ersten Szenen erinnern. «You're a homeless kid», sagt ihm dann ein heruntergekommener Säufer ins Gesicht, in dessen Campingbus er vorübergehend Unterschlupf gefunden hat. «That's exactly what you are.» In diesem Augenblick der Erkenntnis wird Charleys Abwärtsspirale ihr Ende erreicht haben. Doch bis es so weit ist, entfaltet Regisseur und Autor Andrew Haigh sein Jugenddrama in kleinen Schritten und öffnet dabei immer grössere Räume.

Charley ist ein Läufer, und wenn er in der Früh mit seinem Vater und dessen neuer Freundin, der er an diesem Morgen zum ersten Mal begegnet, begrüsst hat, dreht er seine Runde durch die Gegend. Es ist das Industrieviertel am Rande Portlands, Fabriken säumen die Strecke. Und dann gibt es noch Portland Meadows, eine Rennbahn für Pferde, zugleich

einer von mehreren Originalschauplätzen in *Lean on Pete*. Er solle ihm doch mal kurz für ein paar Dollar zur Hand gehen, fordert einer der Pferdetrainer Charley auf, ein von den Erfahrungen des Lebens gezeichneter Mann namens Del Montgomery, dem *Steve Buscemi* stets einen Rest von Undurchschaubarkeit hinter dem Zynismus belässt.

Es ist keine Freundschaft, die sich in der Folge zwischen Charley und Del entwickelt, eher ein auf Zweckmässigkeit aufgebautes Verhältnis, das keine andere Form der Beziehung zulässt. Del kann kein Vaterersatz sein, so wenig wie Charley die Rolle des Sohnes spielen kann. Die gemeinsamen Ausfahrten zu den Rennstrecken in der Umgebung sind für Del Routine, für Charley ein Erlebnis. Jeder hat etwas, das dem anderen fehlt, vor allem in dieser Gegend und in diesem Milieu. Doch zugleich weiss man um die Unmöglichkeit, sich dem anderen zu öffnen. Sogar Dels Jockey Bonnie, die Charley in dessen Sorge um sein Lieblingssperd Lean on Pete an seiner Seite wohnt, hat dem harten Geschäft bereits Tribut gezollt.

Nicht nur aufgrund seiner sozialen Landvermessung erinnert *Lean on Pete* an die Arbeiten des sogenannten neuen amerikanischen Realismus mit ihrem rauen, unsentimentalen Blick auf die prekären Verhältnisse im Amerika der Gegenwart. Filme wie Debra Graniks *Winter's Bone*, Lance Hammers *Ballast* und natürlich Kelly Reichardts frühe Arbeiten, die in Portland und Umgebung spielen, haben für Haigh hier entsprechende Vorarbeit geleistet und sind dem gebürtigen Briten Vorbild. Vor allem an Reichardts Roadmovie *Wendy and Lucy* fühlt man sich in der Folge noch öfter erinnert, wenn Charley seine Reise nach Wyoming antritt, wo er seine Tante zu finden hofft, die er vor vielen Jahren zuletzt gesehen hat. Vielleicht hat die Nachbarin im Haus gegenüber, die jeden Abend die US-Flagge einholt, auf Charleys Brüllen hin die Notrufnummer doch noch gewählt. Aber zu spät, um die folgende Odyssee des jungen Ausreissers zu verhindern. Eine Flucht mit einem Pferd, das Begleiter und Bürde zugleich ist.

Es ist eine Rettungsmission, die in ihrer Verzweiflung doch etwas Richtiges hat, weil sie aus tiefster Überzeugung geschieht. Haigh gelingt dabei das Kunststück, die verschiedenen Töne seiner gleichnamigen Vorlage beizubehalten. *Willy Vlautin*, Schriftsteller und Alternative-Country-Musiker aus Oregon, veröffentlichte 2010 mit «Lean on Pete» seinen dritten Roman, der vor allem in den Monologen seines jungen Protagonisten seine Stärke entfaltet. Haigh macht aus diesen völlig unaufdringlich kleine Reden, in denen Charley seinem Pferd von seinem Leben erzählt. Das ist tragisch und doch von grosser Leichtigkeit. Für Charley jedenfalls wird Lean on Pete seinem Namen gerecht.

Wenn Haigh nach seinem psychologischen Kammerspiel *45 Years* über ein älteres Paar nun mit *Lean on Pete* einen der bemerkenswertesten Coming-of-Age-Filme des vergangenen Jahres gedreht hat, wechselt er zwar das Genre und die Perspektive, nicht aber sein Thema: die Bedingungen menschlichen Daseins. Der Versuch, seiner Existenz eine Form zu geben. Man



Lean on Pete Regie: Andrew Haigh, mit Charlie Plummer



Lean on Pete Charlie Plummer



Madame Hyde Regie: Serge Bozon



Madame Hyde Isabelle Huppert

könnte auch so sagen: Wo der junge Mensch in *Lean on Pete* noch laufen kann, blickt der alte in *45 Years* bereits zurück. Beide Reisen bieten eine grosse Chance und sind doch riskant, weil man am Ende etwas entdeckt, das möglich gewesen wäre.

Michael Pekler

→ Regie: Andrew Haigh; Buch: Andrew Haigh nach dem Roman von Willy Vlautin; Kamera: Magnus Nordenhof Jønck; Schnitt: Jonathan Alberts; Musik: James Edward Barker; Ausstattung: Ryan Warren Smith; Kostüme: Julie Carnahan. Darsteller_innen (Rolle): Charlie Plummer (Charley), Steve Buscemi (Del Montgomery), Chloë Sevigny (Bonnie), Travis Fimmel (Vater), Amy Seimetz (Freundin). Produktion: The Bureau, Film4, BFI Film Fund. USA/GB 2017. Dauer: 122 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

Madame Hyde



Ein Stromschlag bringt eine verunsicherte Lehrerin zum Glühen. Das Klassenzimmer wird zum Labor der Reflexion über soziale Grenzen hinweg und die Leinwand zum Ort einer Kinopädagogik.

Serge Bozon

Als faradayschen Käfig bezeichnet man eine geschlossene Konstruktion aus Strom leitenden Materialien, die eine abschirmende Wirkung hat: Wird ein solcher Käfig vom Blitz getroffen, bleibt man in seinem Inneren ungefährdet. Serge Bozon hat mit *Madame Hyde* einen Film gemacht, der genau so funktioniert.

Dass wir von Anfang an einen Käfig vor uns haben, erschliesst sich allein aus der Weise, wie Bozon die Schule zeigt, in der sein Film grösstenteils spielt: das Lycée Arthur Rimbaud, in einem Banlieu von Lyon. Vor dem Eingang gibt es ein Gitter, und Tisch- und Fensterrahmen sind in einem markanten Blau gehalten, sodass man auch hier irgendwann die Stäbe zu erkennen meint, die das Bild strukturieren. Ein Käfig ist auch der Klassenraum, in dem die zuerst sehr schüchterne, von *Isabelle Huppert* gespielte Madame Géquil Physik unterrichtet, vor einer (mehrheitlich männlichen) Horde, die von ihrem Theorieunterricht gelangweilt ist und ihr mit dem Füller Tinte auf die Bluse spritzt, mit anderen Worten: sie keineswegs respektiert. Eine andere Art Käfig ist auch der Baucontainer, in dem Madame Géquil auf dem Schulparkplatz ihr Laboratorium hat und wo sie eines Tages bei einem Experiment einen elektrischen Schlag kriegt, wonach sie zur immer durchsetzungsfähigen Madame Hyde mutiert. Und dann ist da der faradaysche Käfig, den Madame Géquil mit ihren Schüler_innen bauen wird. Eine Schülerin steigt in die Mitte, der Strom wird angestellt – nichts passiert ihr. Man könnte also sagen: Das Bild ist wie ein Käfig, in dem man zuerst

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

gefährdet ist, wie Madame Géquil in ihrer Klasse und während des Stromschlags im Labor. Doch dann wird sie zu Madame Hyde, die den faradayschen Käfig baut – und so wird auch das Bild zu einem Schutzraum.

Das hört sich furchtbar theoretisch an, als würde Bozon einen Film machen über die Funktion der filmischen Einstellung, so wie sie bei Lang, Bresson oder Straub/Huillet funktioniert, ausgehend von der Idee eines abgeschlossenen «cadre de fer» und doch im ständigen Kontakt mit dem Raum ausserhalb des Bildes. Die Einstellungen stehen bei Bozon nebeneinander, genau abgemessen, jede hat ihren eigenen Wert. Man darf nicht vergessen, dass der Film ein Film über Pädagogik ist, und dass Marie Géquil sich herzlich abmüht, ihren Schüler_innen etwas beizubringen. Am Ende geht es Bozon nicht anders: Er versucht sich in Filmpädagogik, um den Leuten etwas übers Kino beizubringen. Nur ist es so, dass sich die Schüler_innen beschweren: Der Unterricht ist zu theoretisch, man lernt nichts Praktisches. Von daher ist klar, dass Madame Géquil irgendwann zur Praxis übergehen muss. Ihre praktische Seite – das ist die Madame Hyde in ihr.

Zwischen Theorie und Praxis verläuft eine Trennlinie, ebenso wie zwischen dem Innen und Aussen eines Käfigs, zwischen Bildfeld und ihrem Ausserhalb, zwischen Madame Géquil und Madame Hyde sowie zwischen der Romanvorlage «Dr. Jekyll and Mr. Hyde» von Stevenson und der sehr freien Adaption durch Bozon. Und gleichzeitig ist klar: Die Grenze verfließt, beide Seiten sind in ständigem Austausch. Man könnte den Film auch so erzählen: Am Anfang regiert das gesprochene Wort, Madame doziert über «elektrische Wärme», während im Körper von Madame Hyde der Diskurs über elektrische Hitze zur Handlung wird – sie glüht von innen wie eine wandelnde Glühbirne (was wunderbar aussieht) und setzt alles, was sie berührt, in Brand. Dies führt dazu, dass das Leben von Madame Géquil, mit der sie sich immer mehr vermischt (immerhin teilen sie denselben Körper), seinerseits «Feuer fängt». Jedoch nicht in dem Sinne, dass die schüchterne Lehrerin leidenschaftlicher, lauter oder gewalttätiger würde, um die Rasselbande zu zähmen, also die schlaife, idealistische «Theorie» aufgeben würde zugunsten eines pragmatischen, autoritären Ansatzes. Nein: Theorie und Praxis, Sprechen und Handeln gehen ineinander über. Madame Géquil wird eine bessere Pädagogin, das heisst, sie gibt fortan weniger Unterricht in Physik als in der Kunst der Reflexion.

Nachdem Madame Géquil ihren Schlag erhalten hat und schon ein wenig «hydesiert» ist, nimmt sie den Schlimmsten ihrer Klasse, Malik, mit in ihr Labor und stellt ihm eine Aufgabe: Was ist die kürzeste Linie zwischen einem Punkt und einem anderen, wenn beide reflektiert werden? So bringt sie Malik nachzudenken bei oder, wie er es später nennen wird, «visuell zu reflektieren». Er lernt: Um ein Problem zu lösen, muss man einen Umweg machen, der kürzeste Weg ist nicht immer der beste. Ebenso muss der Filmemacher Bozon «visuell reflektieren». Was ist der kürzeste Weg von einem Bild zu einem anderen? Darauf gibt es zwei

Antworten: Entweder er stellt, wie schon erwähnt, Einstellung neben Einstellung, oder er macht einen Keraschwenk: Immer wieder schwenkt Bozons Kamera in die Richtung, in die Isabelle Hupperts ausgestreckter Arm zeigt und schaut (ein bisschen wie in einem Film von Straub/Huillet), ob und was es dort zu sehen gibt. Bozon zeigt damit nicht nur, er reflektiert auch den Vorgang des Zeigens – wie ein echter Kinopädagoge.

Was uns zurück zum faradayschen Käfig bringt, und dazu, dass bei Bozon das Bild wie ein solcher funktioniert. Am besten lässt sich dies durch einen Vergleich mit Ruben Östlunds *The Square* verstehen, wo in einer Videoinstallation im Museum ein Künstler die Betrachter_in anknurrt wie ein wildes Tier, das nur durch einen Käfig, nämlich das Bild, davon abgehalten wird, in die Wirklichkeit einzufallen (später wird er tatsächlich *in persona* auftauchen und eine Festgesellschaft terrorisieren). Östlunds Film war eine Abrechnung mit dem Bildungsbürgertum und seinen verdrängten, zur Kunst sublimierten und im Bildkäfig eingesperrten Fantasien, die irgendwann ausbrechen. Bei Bozon verhält es sich umgekehrt. Sein Film spielt nicht in einem noblen, weissen Kunstmilieu, sondern im französischen Banlieu, wo die Kinder von Migrant_innen zur Schule gehen und dunklere Hautfarbe haben. Auch soll der Einstellungskäfig uns hier nicht schützen vor den Personen, die in ihm sind (das wäre rassistisch). Sondern wie ein faradayscher Käfig setzt er jene, die in ihm sind, einer Gefahr aus, während er sie gleichzeitig vor dieser Gefahr in Schutz nimmt: vor elektrischen Schlägen und vorschnellen Urteilen, vor Theorien, die nicht genug durch die Praxis reflektiert wurden. Dies demonstriert Madame Géquil/Hyde gegen Ende des Films in einem wunderbaren Monolog. Die Frage, ob jemand von seinen Genen oder seiner sozialen Klasse determiniert ist, sei Schwachsinn, da kein menschliches Leben ohne die Interaktion zwischen beidem zu denken sei. Beide Pole reflektieren sich, ohne dass sich ihre Effekte in der Summe ihrer Gründe erschöpfen. Die Aufgabe einer zwischen dem Sozialen und dem Fantastischen manövrierenden Filmpädagogik ist es, dass in den Bildern das Gezeigte nicht nur aufsummiert, sondern reflektiert wird, um im Wechselspiel zwischen den Elementen ihre Summe unbestimmt zu halten.

Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch: Serge Bozon; Kamera: Céline Bozon; Ausstattung: Laurie Colson; Kostüme: Delphine Capossela; Musik: Benjamin Esdraffo. Darsteller_in (Rolle): Isabelle Huppert (Marie Géquil), Pomain Duris (Le proviseur), José Garcia (Pierre Géquil), Adda Senani (Malik). Produktion: Les Films Pelléas, Arte France Cinéma, Auvergne Rhône-Alpes Cinéma, Frakas Productions. Frankreich, Belgien 2017. Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Praesens Film

Flashback

Die Raubeine von einst haben im neuen Amerika nichts mehr zu suchen. John Fords Alterswerk ist eine Meditation über das Verhältnis zwischen Faustrecht und Paragrafen und ein Abgesang auf eben jene Westernhelden, die er früher porträtiert hat.

The Man Who Shot Liberty Valance

Kein Schurke hat mich in meiner Kindheit so beeindruckt wie Liberty Valance. Valance ist ein Outlaw erster Güte, ohne Gewissen, ohne Mitgefühl, gewalttätig, menschenverachtend, spöttisch und durch und durch gemein. Er trägt einen schwarzen Hut, der eher an Quäker als an Westernhelden erinnert, eine eng sitzende bestickte schwarze Lederweste über weissem Hemd (durchaus sexy!) und einen gut gefüllten Patronengurt. Er ist unrasiert, hat verschwitzte Haare, einen furchteinflößenden Blick und ein aggressives Lachen. Sein wichtigstes Accessoire ist jedoch eine mehrsträngige Peitsche mit silbernem Knauf, die jeder zu spüren bekommt, der sich seinem Willen widersetzt. Trotz der derart eindimensionalen Anlage ist es grandios, was der Schauspieler *Lee Marvin* aus dieser Figur herausholt.

Liberty Valance ist geradezu die Verkörperung des «homo homini lupus», den der Philosoph und Staatstheoretiker Thomas Hobbes beschrieb: Im Naturzustand, wenn gesellschaftliche Ordnung und staatliche Gewalt fehlen oder zumindest – wie damals im Wilden Westen – so solide wie ein Kartenhaus sind, macht der Überlebenskampf den Menschen zum Tier. Der Figurenname «Liberty» ist denn auch in hämischer Skepsis gesetzt. Sowieso ist *The Man Who Shot Liberty Valance* eine mehr als komplexe Auseinandersetzung mit Egoismus und Uneigennützigkeit, Wahrheit und Mythos und vor allem mit dem kniffligen Unterschied zwischen Recht und Gerechtigkeit.



Der Schurke hat denn auch nicht nur einen, sondern gleich zwei Gegenspieler, die zudem gegensätzlicher nicht sein könnten. Zum einen ist da Ransom Stoddard, der idealistische junge Rechtsanwalt von der Ostküste, der die wilde Frontiergesellschaft mit Gesetzesbüchern, Bildung, guten Manieren und Moralpredigten domestizieren möchte und lange meint, ein Schiesseisen werde er nie benutzen, um seine Werte zu verteidigen. Gespielt wird er von *James Stewart*, der nicht nur in den Filmen *Frank Capras* schon mehrfach den Idealisten personifiziert hat. Allein schon seine schlaksige, feingliedrige Körperlichkeit macht ihn zum Aussenseiter inmitten der stämmigen Wildwestgemeinschaft. Und dann ist da der Viehzüchter Tom Doniphon (*John Wayne*, in seiner zwölften Zusammenarbeit mit Regisseur *John Ford*), der einzige Kerl, vor dem Liberty Valance Respekt hat: denn er zieht den Colt noch flinker als er. Doniphon ist – für einen Westernhelden nicht unüblich – selber ein Raubein. Als Einzelgänger wohnt er etwas ausserhalb des Dorfs, trinkt gerne seinen Whisky und haut auch mal jemandem ein paar in die Fresse. Aber nur, wenn es wirklich verdient war.

Die Beziehung zwischen Doniphon und Stoddard ist überaus heikel. Da prallen Instinkt und Rationalität, Pragmatismus und Ideologie, gesunder Menschenverstand und Bildung, Faustrecht und Paragrafen aufeinander. Ohnehin stehen Zank und Zwietracht immer vor der Tür, wenn zwei Menschen nur

das Gute wollen, aber verschiedener Meinung sind, wie es zu erlangen ist. Doniphon nimmt den kümmerlichen Juristen gleich zu Anfang des Films unter seine Fittiche, nachdem dieser bei einem Postkutschenüberfall von Valance fast zu Tode gepeitscht worden ist. Als gönnerhafte Vaterfigur steht er ihm fortan zur Seite und hilft ihm, das zähe (Western-)Leben zu verstehen. Bald dämmert ihm indes, dass der nicht harte, aber alarmierend hartnäckige Stoddard durchaus etwas zu sagen hat. Auch registriert er, wie der kauzige Mann von Welt, den er höhnisch immer nur «pilgrim» nennt, mit seiner frommen Kultiviertheit sogar bei der hübschen Hallie (*Vera Miles*) punktet, die er schon lange für sich selbst als Ehefrau verplant hatte.

Doniphon ist auf der ganzen Linie ein tragischer Held von shakespearhaftem Ausmass und zugleich eine Noir-Figur. Nicht nur weil er schrittweise begreift, dass nicht nur Liberty Valance, sondern auch Typen wie er selbst in der zivilen und zivilisierten Gesellschaft dem Untergang geweiht sind, sondern vor allem, weil er bei seinem eigenen Untergang kräftig mithilft. Am Schluss verliert er alles: Frau, Ehre und Status. Doniphons Figur, ja der ganze Film, den die meisten Kritiker_innen als den letzten grossen Western des Altmeisters John Ford, manche sogar als seinen letzten valablen Film überhaupt ansehen, sind denn auch nicht von ungefähr ein melancholischer Schwanengesang des Genres in seiner klassischen Prägung. Bezeichnend in dieser Hinsicht auch, dass der Hauptstrang der Handlung in einer Rückblende erzählt wird. *Sergio Leone*, der Ford zu seinen wichtigsten Vorbildern zählte, nannte *The Man Who Shot Liberty Valance* sein Lieblingswerk des Regisseurs, nicht zuletzt, weil es der einzige Film von ihm sei, mit dem er zu verstehen gebe, dass er auch so etwas wie «Pessimismus» kenne.

Doch das Werk bietet weit mehr als diese trüben Töne und die bislang skizzierte politisch-ethische Nachdenklichkeit. Neben Momenten solider Spannung ist es über weite Strecken auch ein Stück unterhaltsames und äusserst humorvolles Erzählkino. Die Dorfgemeinschaft zählt neben den erwähnten Hauptfiguren eine Reihe von scherenschnittartigen, doch überaus lebenswerten und vitalen Geschöpfen. Zum Beispiel den fettleibigen Sheriff mit der piepsigen Stimme, der nicht das geringste Interesse



John Wayne und James Stewart

hat, irgendjemand festzunehmen, weil ihm sonst der Appetit vergeht. Oder Mister Peabody, in Personalunion Redakteur, Verleger und Typograf der Lokalzeitung: Er ist der Einzige, der es intellektuell mit Stoddard aufnehmen kann, doch meistens ist er zu besäuselt für den feinen Gedankengang. Ähnlich geht es dem Dorfarzt, der nach dem Duell, das auch hier nicht fehlen darf, den auf dem Boden liegenden Liberty Valance mustert und in die Menge schreit, man solle ihm schnell Whisky bringen. Statt die Wunde damit zu desinfizieren, setzt er die Flasche für einen kräftigen Schluck an, um dann das Resultat seiner sorgfältigen medizinischen Erörterung zu verkünden: «Tot!».

Der nachhaltigste Schauplatz des Films sind nicht etwa die endlosen Weiten einer Westernlandschaft oder ein verruchter Saloon, sondern die Küche eines Wirtshauses, das von Hallies aus Schweden eingewanderten Eltern betrieben wird. Es herrscht wuseliger Hochbetrieb, und dort gehen alle Protagonisten ein und aus. Es wird beraten, gezankt, verhandelt, verarztet und geschäkert. Und natürlich auch gekocht (die Gäste bestellen nach gründlicher Überlegung stets das Gleiche): Dann werden Steaks in die Pfanne gehauen, die unbeschreiblich gross sind, dazu gibt es Bohnen und Kartoffeln und zum Nachtisch *apple pie*.

Die Nostalgie für den Wilden Westen ist hier zum Greifen nah. Als später die Eisenbahn kam, die Geschäftemacher und Politiker das Zepter übernahmen, wurde die Welt – daran lässt Ford keinen Zweifel – nicht unbedingt zivilisierter.

Till Brockmann



- *The Man Who Shot Liberty Valance* (USA 1962)
 Regie: John Ford; Buch: James Warner Bellah; Kamera: William H. Clothier; Schnitt: Otho Lovering. Darsteller_in (Rolle): James Stewart (Ransom Stoddard), John Wayne (Tom Doniphon), Vera Miles (Hallie Stoddard), Lee Marvin (Liberty Valance)

In Max Ophüls' *Madame de ...* geht nicht nur ein Paar Ohrringe eigenwillige Wege. Der Film macht klar, was auch sonst im Kino gilt: Das ganze Dekor ist in Aufruhr.

Das Leben der Dinge

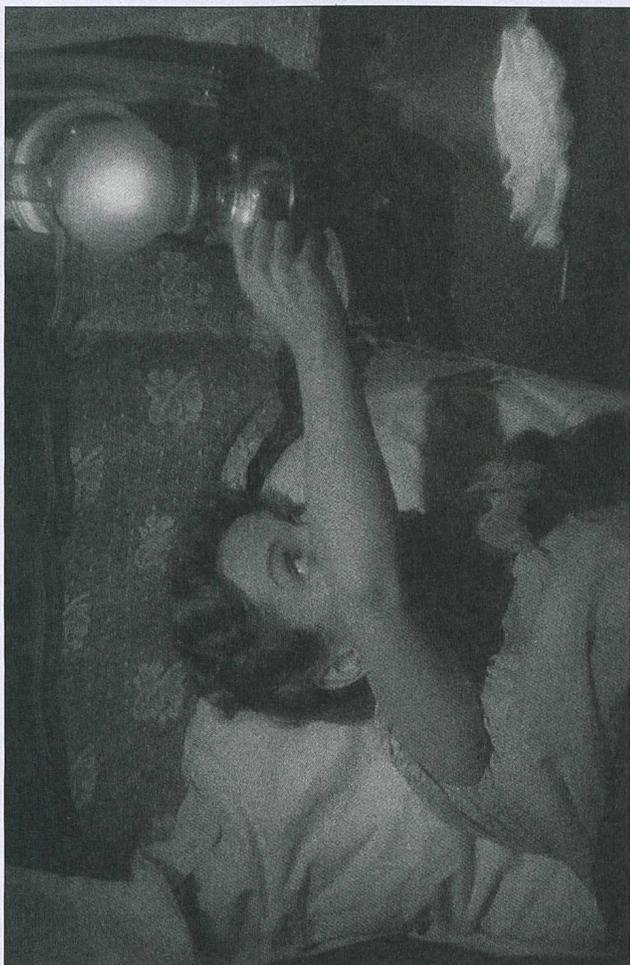
Diamanten sind in rohem Zustand von blossen Kieselsteinen kaum zu unterscheiden. Erst die Bearbeitung macht, dass sie überhaupt als Schmuckstücke erkennbar werden. Doch geht diese Bearbeitung auch nach dem Schliff weiter. Schmuck wird gekauft und verkauft, verschenkt, vererbt, gestohlen, verloren, gefunden, und in diesem Parcours lädt er sich mit immer anderer Bedeutung auf. In Max Ophüls' *Madame de ...* ist es ein Paar Ohrringe, das von Person zu Person, von Raum zu Raum und von Szene zu Szene wandert, um alle miteinander zu verketten. Die Comtesse Louise de ... versetzt die Ohrringe bei demselben Händler, bei dem ihr Mann sie einst gekauft hatte. Der Händler aber erstattet den Schmuck an den Gatten von Madame zurück. Dieser wiederum schenkt sie einer ehemaligen Geliebten, die den Schmuck ihrerseits in Konstantinopel beim Glücksspiel verliert, worauf ein italienischer Diplomat sie kauft, um sie später eben jener Frau zu schenken, der der Schmuck bereits am Anfang gehört hatte ... So und immer weiter geht der Reigen – mit fatalem Ausgang.

Wie der pikante Brief in Edgar Allan Poes Erzählung «The Purloined Letter», der je nach seinem jeweiligen Ankunftszeitpunkt Macht verschafft oder den eigenen Untergang bewirkt, so gehen auch die Ohrringe bei Ophüls von hier nach dort, von ihm zu ihr und wieder zurück, um dabei mit jedem Wechsel an neuer Brisanz zu gewinnen. Was Karl Marx für die Ware beschreibt, gilt auch hier: Wertsteigerung

durch Zirkulation. Wenn die Ohrringe zu Anfang das sind, was die Frau am ehesten entbehren mag, so will sie sich später, als diese auf Umwegen und aus ganz anderer Hand wieder zu ihr kommen, auf keinen Fall mehr von ihnen trennen. Als Madame im Nachtzug ans Meer fährt und nach der Mahnung ihrer Zofe, doch bitte endlich etwas zu schlafen, das Licht der Lampe runterdreht, zieht sie in der Dunkelheit des Abteils doch noch einmal die Ohrringe aus dem Versteck. Fast ganz schwarz ist an dieser Stelle bereits das Filmbild geworden, und von der Frau ohne Nachnamen sind nur noch vage ihre Hände zu sehen. Zwischen ihren Fingern aber blitzt und funkelt es noch immer. Wie durch das Loch einer Camera obscura schießt von der schwarzen Leinwand ein schillernder Lichtstrahl zu uns in den dunklen Kinosaal und nimmt unseren Blick gefangen. Das Kleinod hypnotisiert auch uns.

Gegenstände in Filmen, so schreibt der Philosoph *Stanley Cavell*, brechen mit der Logik ihres gewohnten Gebrauchs. Werkzeuge, die vormals eine eindeutige Funktion hatten, entwickeln unter dem Blick der Kamera ein merkwürdiges Eigenleben, wie etwa in den Filmen Buster Keatons. Auf der Leinwand, so Cavell, zeigen sich die Dinge «in ihrer Auffälligkeit, ihrer Aufdringlichkeit und ihrer Eigensinnigkeit». Damit ist nicht bloss gemeint, dass der Film (etwa durch eine Grossaufnahme) bestimmten Gegenständen symbolische Funktion zuweist – denn damit wären sie trotzdem wieder zu Werkzeugen mit einem klaren symbolischen Zweck geworden –, sondern vielmehr, dass Gegenstände im Film eine beunruhigende Autonomie erlangen, die uns ebenso fasziniert, wie sie uns rätselhaft erscheint.

Die Ohrringe von Madame mögen für diese selbst eine bestimmte Bedeutung haben, uns aber faszinieren sie gerade nicht in ihrer symbolischen Funktion, sondern als schieres Ereignis, als mysteriöses, eigensinniges Ding, das nicht in den Griff zu kriegen ist. Das freilich, so kann man von Cavell lernen, gilt für alle Objekte, die in den Blick der Kamera geraten. Denn so, wie die Schmuckstücke im Dunkel des Schlafwagens zu glitzern und zu funkeln anfangen, so beginnt jeder Gegenstand, betrachtet man ihn erst auf der Leinwand, sich zu regen. Würde man im Kino aufstehen und nach vorne ganz nahe an die Leinwand treten, dann sähe man, dass selbst in Szenen, in denen sich die Kamera nicht bewegt, auf dem Filmbild trotzdem alles zittert und pulsiert. Das bewegliche Korn des analogen Filmmaterials, auf dem *Madame de ...* gedreht ist, ordnet sich von Einzelbild zu Einzelbild immer ein wenig anders an und versetzt durch seine ständige Eigenbewegung unweigerlich auch all das, was es wiedergeben soll, in leichten Aufruhr. Während das Digitalkino von heute solche Effekte auf ganz anderem Weg zu imitieren versucht, steckt es im analogen Film noch im Material selbst. Und so ist es auch bei der Vorführung einer alten 35-mm-Kopie, als würde man Diamanten ins Licht halten: Gebrochen von den mikroskopischen Pigmentkristallen des Filmstreifens, die eigentlich selbst nichts anderes sind als lauter



winzige Edelsteine, wird der Strahl des Projektors in abertausend schillernden Schattierungen auf die Leinwand geworfen, als flirrendes Gemenge. Ob Stein oder Stahl, jeder noch so harte Stoff, jedes noch so schwere Objekt erscheint im Kino von einst darum bei genauer Betrachtung als Schwarm von federleicht tanzenden Bildpunkten. Und vielleicht war das ja die eigentliche sagenhafte Leistung des Kinos: nicht, dass es die Bewegungen in der Natur getreuer abbildet, als je ein Medium zuvor, sondern vielmehr, dass es noch darüber hinaus auch all das in Bewegung zu versetzen vermag, was in Realität stillstehen würde. Das Medium verfährt animistisch: Es hält Lebendiges nicht fest, sondern macht vielmehr selbst lebendig – auch und gerade das angeblich tote Dekor.

Die Ohringe in *Madame de ...* sind für diesen alten Animismus des Kinos das Sinnbild. Und wenn der Film damit endet, dass der nun endgültig herren- und herrinnenlos gewordene Schmuck als Spende in einer Kirche landet, dann ist das auch wie ein Vermächtnis an die Filmgeschichte: «Gespendet zur Erinnerung an alle Dinge des Kinos.» Dass die Ohringe tatsächlich nur ein *Pars pro Toto*, ein Film Ding unter anderen sind, das führt indes die Szene im Schlafwagen bereits vor. Denn tatsächlich kann man bei aufmerksamer Betrachtung sehen, dass in der Dunkelheit des Abteils nicht etwa nur die wertvollen Edelsteine sich als Lichtblitz bemerkbar machen, sondern dass da auch noch etwas anderes blinkt: eine einzelne Metallniete an der Schmuckschatulle von Madame. Ob billiges Blech oder teurer Diamant – im Kino schimmert das eine so wundersam, wie das andere. Die optische Zauberei des Mediums flösst ganz und gar allen Gegenständen Leben ein.

Und hat es uns dieser Film denn nicht eben vorgeführt, wie das geht? Haben wir denn nicht aufgepasst, wie unmittelbar zuvor, als Madame das Licht ausmachte, sie die Flamme der Petroleumlampe nicht etwa ganz ausgelöscht, sondern nur so weit runtergedreht hat, bis das Licht zu zucken und zu pulsieren anfangt? Gerade so, wie es aussieht, wenn man sich in einem Kinosaal umdrehen würde, um statt auf die Leinwand in den Projektor zu schauen, aus dem das Licht von der Blende skandiert und von Prismen und Kristallen zerfasert heraussschiesst, flickernd und wabernd, damit in seinem Strahl aus allen gefilmten Sachen lebendige Dinge werden.

Johannes Binotto

- *Madame de ...* (F 1953) 00:58:36–00:59:14
 Regie: Max Ophüls; Buch: Marcel Achard, Max Ophüls, Annette Wademant; Kamera: Christian Matras; Schnitt: Borys Lewin.
 Darsteller_in (Rolle): Danielle Darrieux (Comtesse Louise de ...
 Charles Boyer (Général André de ...), Vittorio De Sica (Baron Fabrizio Donati)

Die Kunsthalle Basel zeigt bis Ende April die erste grosse Ausstellung zu den bildgewaltigen Filmskulpturen des italienischen Künstlers Yuri Ancarani.

Yuri Ancarani: «Sculpture»

Ein leichter Luftzug weht durch die Kunsthalle Basel und bewegt die weissen Vorhänge, die als lebendige Tore von einem zum anderen Werk des in Ravenna geborenen Künstlers Yuri Ancarani führen. Die dramatische Atmosphäre passt zu seinen Werken, die monumentale Gebilde im besten Sinne sind, während ihnen zugleich die materielle Manifestation fehlt, denn Ancarani Medium ist der Film. Die Arbeiten werden in Basel mittels kluger szenografischer Eingriffe in spannungsvoller Weise präsentiert. In präzise eingerichteten räumlichen Situationen kann sich das Publikum auf die grandios inszenierten Filme einlassen, mal anhand grosser Projektionen, mal in intimerer Umgebung. Die grosszügigen Räume der Kunsthalle, wo sich ein Saal an den anderen reiht und somit nicht zur Zirkulation, sondern zu einer – wie in filmische Kapiteln unterteilte – seriellen Betrachtung einlädt, wurden gemeinsam mit dem Szenografen *Giacomo Strada* gestaltet. Ancarani hat schon für andere Projekte mit Strada zusammengearbeitet, der auf die Inszenierung von Opern spezialisiert ist. Ziel war es diesmal, die bestmögliche Situation für Bild und Ton zu kreieren: Die Filme sollten nicht, wie sonst leider oft üblich, bloss in einer Blackbox ab Datenträger laufen, sondern mit der spezifischen Museumsarchitektur interagieren.

Ancarani, sowohl in der Film- als auch in der Kunstwelt zu Hause, hat mit seinen Filmen wichtige Preise auf internationalen Filmfestivals gewonnen, zeigt sie jedoch auch regelmässig in renommierten Kunstinstitutionen. Diese erste Überblicksausstellung umfasst sechs Filme, die zwischen 2010 und 2017 entstanden sind und individuell erfahrbar, jedoch thematisch

miteinander verknüpft sind. Den Auftakt der Ausstellung macht die Trilogie *La malattia del ferro* (Die Krankheit des Eisens), bestehend aus den drei auch einzeln funktionierenden Teilen *Il Capo* (2010), *Piattaforma Luna* (2011) und *Da Vinci* (2012), die über die Filmmusik miteinander verbunden werden. Die Trilogie legte den Grundstein von Ancarani Ruf, ein Porträtist unserer Zeit zu sein, der durch seine präzise kadrierten, mitunter an Spielfilme erinnernden Bildkompositionen die klassischen Genre Grenzen herausfordert. Ob er nun filmender Künstler oder künstlerischer Filmemacher ist, bleibt in Anbetracht der Resultate unbedeutend. In ruhigen, hypnotischen und schön orchestrierten Einstellungen folgt Ancarani in der Trilogie den Handlungen von Menschen, die mithilfe von Maschinen ihre Arbeit verrichten. Alle drei Teile sind bildgewaltig und detailverliebt. Sie stellen alle die Wechselwirkung von Mensch und Maschine ins Zentrum.

Der erste Film schaut auf den Marmorsteinbruch von Carrara, der zweite in die engen Kabinen eines U-Boots in Meerestiefe. Der Titel des dritten Films, *Da Vinci*, verweist nur indirekt auf den Renaissancemeister. Es geht vielmehr um das roboterassistierte Chirurgesystem *Da Vinci*, das laparoskopische und damit für Patient_innen schonende Eingriffe erlaubt. In den ersten Einstellungen sind wir im Körper drin, schauen wie die operierende Instanz durch die Kamera in die Bauchhöhle und erleben hautnah, was minimalinvasiv bedeuten soll, auch wenn es sich nicht so anfühlt. Der Ton trägt uns mit, etwa durch die slapstickartige Betonung der Momente, in denen ein Roboterarm durch das Bauchfell stösst. Oder später, wenn das Gerät wie in einem Martial-Arts-Film sein Können unter Beweis stellt und, mit synthetischen Sci-Fi-Klängen unterlegt, seine vier Arme rhythmisch hin- und herbewegt.

Gerade die Tongestaltung ist bei Ancarani von besonderer Bedeutung. In seinem bisher längsten Film *The Challenge* (2016), der 69 Minuten dauert und in Basel als raumgreifende Installation gezeigt wird, stammt der Score von *Lorenzo Senni* und *Francesco Fantini* und kombiniert anschwellende Klänge von Streichinstrumenten mit dem kantigen Sound einer Flöte. Schon in den ersten Einstellungen wird klar, welches Gleichgewicht sich aus den beiden ergeben muss. Bei derart imposanten Bildkompositionen und dem Anblick der goldenen Wüste, den glänzenden Lamborghinis und Harley Davidsons der katarischen Scheiche braucht es ein eigenwilliges akustisches Gegenstück. An der Oberfläche zu bleiben, auf den

Thawb, jenen knöchellangen Gewändern der Männer, ebenso wie am Reichtum, der sie umgibt, und ihren absurden Hobbys – das ist das Konzept des Films.

Waren wir mit *La malattia del ferro* noch bei der Arbeit und handfesten Tätigkeiten, sind wir bei *The Challenge* an einen Ort gelangt, an dem die Männer nicht mehr arbeiten müssen. Die beiden epischen Werke bilden somit eine thematische Klammer für die anderen Filme, wie etwa *Séance* (2014). Dessen Inszenierung in der Kunsthalle sticht hervor: Im einzigen hell strahlenden, beinahe klinisch eingerichteten Raum können wir den Ausführungen eines Mediums beiwohnen, das mit Toten kommuniziert. So spricht der italienische Architekt, Kunstflieger und Okkultist *Carlo Mollino* (1905–1973) durch die Frau zu uns, während sie im Esszimmer seines früheren Anwesens in Turin sitzt. Dieses hatte Mollino zwar mit grosser Liebe zum Detail eingerichtet, jedoch nie selbst dort gelebt. Inzwischen ist es ein Museum. *Séance* ist ein textlastiger Film, der im Vergleich zu den anderen, die durchaus universell gelesen werden können, zudem spezifisch italienisch wirkt. Auf diese Art lässt sich auch *San Siro* (2014) lesen, in dem das Fussballspiel oder vielmehr die ganzen damit verbundenen Rituale, in den Mittelpunkt gerückt werden: Es ist im ganzen Film kein einziger gespielter Ball zu sehen, wohl die zum Teil wenig glamourösen Vorbereitungen rund um Mailands Fussballherz, das *San Siro Stadion*, und natürlich die Fans, wie sie durch jene endlosen, spiralförmigen Rampen hoch zu ihren Plätzen schreiten, die zu den Erkennungsmerkmalen des in den Zwanzigerjahren gebauten und in den Achtzigern erweiterten Gebäudes wurden. Klar hat der Film mit einem konkreten zeitgenössischen Phänomen zu tun, und dennoch lässt in der Perspektive, die Ancarani einnimmt, das Fussballspiel an das Kolosseum des alten Rom denken, an «Brot und Spiele» und erinnert damit auf Mechanismen an, die letztlich allgemeingültig sind.

Yuri Ancarani's «Sculpture» ist ein wunderbares Beispiel dafür, wie Film in einem Museum auszustellen ist. Die Werke entfalten jedes für sich hypnotische Wirkung; sie so zu inszenieren, das ihre Monumentalität sowie die Qualität der präzisen Bildkompositionen mit der eindringlichen Tongestaltung zusammenspielen zu lassen, ist wahre Kunst.

Aline Juchler

- Kunsthalle Basel, 09.02. – 29.04.2018
- Anlässlich der Ausstellungen in der Kunsthalle Basel und im Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin wird eine Monografie zu Yuri Ancarani erscheinen.



Il Capo (2010)

The Challenge (2016)



Erinnerungen an einen Megalomanen:
Drei ganz unterschiedliche Dokumentarfilme
machen den legendären Filmemacher
Stanley Kubrick zum Thema – als akribischen
Rechercheur, fordernden Mentor
und pedantischen Fahrgast.

Stanley Kubrick in Nahaufnahme

Er gehört zu den bedeutendsten Regisseuren des 20. Jahrhunderts. Von 1955 bis 1999 realisierte er dreizehn Filme, darunter *Paths of Glory*, *Spartacus*, *Lolita*, *2001: A Space Odyssey* und *The Shining* – allesamt Meilensteine der Filmgeschichte. Er war ein Genie, ein Perfektionist, ein passionierter Rechercheur und ein Autonarr (der seine Luxuslimousinen allerdings zu Schrott fuhr): Stanley Kubrick.

30 000 Recherchefotos für einen Film

Gleich drei Dokumentarfilme beschäftigen sich – indirekt und aus persönlicher Warte – mit Kubrick und seinem Schaffen, so zum Beispiel *Jon Ronson mit Stanley Kubrick's Boxes* (2008). Zwei Jahre nach Kubricks Tod, 2001, erhielt Ronson eher zufällig Zugang zu dessen Archiv, darunter Hunderte von Schachteln, die gut die Hälfte seines Anwesens nahe London okkupierten: grau und unscheinbar, in einem vom Starregisseur konzipierten Massstab mit bequem abnehmbarem Deckel, voller Memos, Karteikarten, Kassetten, Telexe – Memorabilia, die Kubrick im Lauf der Zeit ansammelte. Während fünf Jahren versuchte Ronson, sich einen Überblick zu verschaffen, bevor die Boxen zu Forschungszwecken an die Uni überführt wurden. Er arbeitete sich durch das vielfältige Material und folgte dessen Spuren. So interviewte er Zeitzeug_innen, etwa den Fotografen, der für *Eyes Wide Shut* rund 30 000 Recherchefotos machte: Gittertore, Kostümgeschäfte, überstellte private Bettkommoden oder einen Strassenzug in

Islington (als Inspiration für die Filmlocation). Oder er spürte den Schreiber eines Fanbriefs auf, von denen Kubrick Hunderte, wenn nicht Tausende erhielt, sie selten beantwortete, aber peinlich genau sortierte – nach Ländern und Städten, aber auch nach «F-N» (negative Kritik), «F-P» (positive Kritik) oder «crank» (wenn sich mutmasslich Verrückte an ihn wandten). Ronson gelingen so nicht nur aufschlussreiche Einsichten in die (zunehmend ausufernden) Recherchen des Filmemachers, er lotet auch das äusserst ordnungsliebende Wesen hinter dem schöpferischen Geist aus.

Ein Mann für alle Fälle

Kubrick war ein charismatischer Mensch, der seine Assistenten zu fast sklavisch ergebenden Mitstreitern machte. Unter anderen *Emilio D'Alessandro*, der Stanley dreissig Jahre als Fahrer diente und dem *Alex Infascelli* sein Dokuporträt *S Is for Stanley* (2015) widmet. Der Filmemacher stiess auf Emilio über dessen veröffentlichte Memoiren: 1960 ging Emilio als Achtzehnjähriger von Italien nach London, hangelte sich von Job zu Job, bis er in einer Werkstatt nahe der Formel-1-Rennbahn Arbeit fand und Talent am Steuer eines Boliden zeigte. Er wurde angeheuert, arbeitete aber weiterhin als Mini-Cab-Fahrer, um seine junge Familie durchzubringen. In einer schicksalhaften Winternacht 1970 traute sich Emilio als Einziger, ein heikles Transportgut durch das verschneite London zu chauffieren: Es war der Riesenphallus für *A Clockwork Orange*, der für Emilios Taxi eigentlich viel zu gross war. Er reüssierte und wurde von der Produktionsfirma Hawk Films engagiert – hinter der Kubrick steckte.

Der äusserst sympathische Emilio erzählt im Film, wie er Kubrick traf, dieser ihm sein Vertrauen schenkte und ihn zu seinem Assistenten machte. In der Folge sollte Emilio nicht nur seine Formel-1-Karriere hinter sich lassen, sondern auch kaum noch Zeit für Frau und Kinder haben: Kubrick beanspruchte seinen Mitarbeiter Tag und Nacht (und legte dafür eine direkte Telefonleitung in Emilios Londoner Privathaus). Dies zeigen auch die vielen Notizzettel – «Emilio, bring the car to the house», «Emilio, dogs need flea powder», «Please dry ceiling and check to see if the drain is blocked» –, die Emilio nebst vielem anderen aus der Zeit mit Kubrick in seiner Garage aufbewahrt: Badges, Filmschnipsel, Requisiten, Fotos von den unzähligen Drehs, in die Emilio in irgendeiner Funktion involviert war. *S Is for Stanley* gewährt aufregende, teils haarsträubende, aber auch amüsante Einblicke in Kubricks Eigenarten und die Maschinerie im Kleinen, die sein kreatives Schaffen mit ermöglichte.

Im Bann des Meisterpedanten

Zu den «guten Geistern», die weitgehend unbenutzt Grosses für Kubricks Werk leisteten, gehört auch *Leon Vitali*, ein Schauspieler aus *Barry Lyndon*. Vitali, damals jung, aufstrebend und erfolgreich als Theater- und Sitcomdarsteller, erhielt unverhofft eine



Filmworker (2017) Regie: Tony Zierra, mit Leon Vitali

Rolle in Kubricks Film. Darin spielt er Barrys Stiefsohn, Lord Bullingdon, der den ungeliebten Emporkömmling blossstellt, indem er dessen Sohn in zu grossen Schuhen ins Hauskonzert plätzen lässt und einen kleinen Skandal bewirkt. Eine symbolträchtige Szene im Film und ein grossartiger Auftritt für Leon Vitali, für den, bereits als er *A Clockwork Orange* sah, feststand: Für diesen Mann will ich arbeiten! Nach seinem Auftritt in *Barry Lyndon* erst recht – in welcher Funktion auch immer. So nutzte er die erstbeste Gelegenheit, um sich Fähigkeiten anzueignen – in einem Schnittraum – und liess es Kubrick wissen, der ihn an seine Seite holte. Dort blieb Vitali dreissig Jahre lang, magisch angezogen «wie die Motte vom Licht» und unfähig, sich der Aura des Meisters zu entziehen.

Der US-Dokumentarfilmer *Tony Zierra* – zurzeit in der Postproduktion von *SK13*, einem Dokumentarfilm über *Eyes Wide Shut*, Stanley Kubricks dreizehnten und letzten Film – erweist Vitali mit *Filmworker* verdiente Hommage. Dabei enthüllt er weitere Facetten von Kubricks Charakter – etwa seine perfektionistische Ader am Set. Vitali erzählt, wie Kubrick bei *Barry Lyndon* Stunden damit verbrachte, dieselbe Szene zu proben, um dann, anstatt abzdrehen, zu sagen: «Okay, let's do something else.» Kubricks Akribie sollte im Lauf der Jahre noch zunehmen: Liess er in *Barry Lyndon* Szenen bis zu dreissigmal wiederholen, wurden es in der Folge bis zu achtzigmal und mehr. Die Szene mit dem Baseballschläger in *The Shining* soll er 127-mal aufgenommen haben – die Küchenszene mit Danny und Hallorann im selben Film gar 148-mal!

Im Film reflektiert Vitali sein Leben – fast siebzig Jahre alt ist er, brandmager, einem Alt-Hip-pie nicht unähnlich. Seine Droge hiess Stanley

Kubrick. Für ihn opferte Vitali seine Schauspielkarriere, die nach *Barry Lyndon* gerade Fahrt aufnahm. Vitali schlug alle entsprechenden Angebote aus und nahm in Kauf, kaum Wertschätzung zu erfahren für das, was er tat, ja für vieles, was mangelhaft war, den Kopf hinzuhalten. Mitunter (unglaublich, aber wahr) nutzte Kubrick seinen Namen gar auf Briefen, um andere zu massregeln ... Vitali war – wie Emilio – für immer mehr Ressorts zuständig: vom Casting über das Dialog-Coaching, als Location Scout, Foley, Verantwortlicher für die Farbechtheit der Filmkopien, die Tonmischung, die Synchronisation – und als diplomatisches Zwischenglied zwischen seinem «Chef» und der Aussenwelt.

Wie schon *S Is for Stanley* wirft *Filmworker* einen packenden, aber auch entmystifizierenden Blick auf Kubrick als genialen Macher, der seinen Visionen alles unterordnete – und dasselbe von seinen Assistenten erwartete, in einer Mischung aus Kamaraderie und Kälte, aus Pedanterie und Schaffensdrang, aus manipulativem Umgang und ehrlicher Anteilnahme. Im Dokumentarfilm von Zierra schaut Vitali auf ein Leben zurück, das ihn mitten in die Stürme von Kubricks Kreativität katapultierte, der seiner Hingebung aber keine Grenzen setzte und damit einen Grossteil seiner Gesundheit und seines Privatlebens opferte. Ein Leben ohne Happy End? Leon Vitali verneint; er opferte sein Leben dem «fantastischsten Filmmacher des 20. Jahrhunderts» und würde es genau so wieder tun. Vitali, dem nicht nur eine angemessene Entlohnung verwehrt blieb, sondern auch eine noch so bescheidene Anerkennung seitens der Kubrick-Institution, erfährt nun immerhin in diesem faszinierenden Porträt eine angemessene Würdigung.

Doris Senn

Dekor und Reduktion

Linda Waack

ist Filmwissenschaftlerin an der Freien Universität Berlin.
Sie forscht zur Geschichte des kleinen Films,
zu kinematografischen Objekten und zu feministischer Filmtheorie.

Wie der Film über seine Ausstattung kommuniziert

Im Ausstattungsfilm ist weniger nicht mehr. Das lässt sich eindrücklich am Beispiel von Dominik Grafs [Die geliebten Schwestern](#) zeigen. Graf stellt das Dekor nicht in den Dienst der Figuren, sondern gibt ihm eine grössere Rolle. Über die Ausstattung kommt etwas Drittes ins Spiel, das alle Beziehungen zwischen den Figuren dynamisiert und das geschlossene System des Kostümfilms aufbricht.

Es stimmt nicht, dass weniger mehr ist. Es gibt eine Grenze, unter der ist weniger einfach weniger. Das gilt für die Ausstattung von Jugendzentren oder Schulen, von Seminarräumen oder Arbeitsstellen, das gilt generell fürs Einkommen. In gut ausgestatteten Räumen zu leben, neben gut ausgestatteten Menschen, macht nicht alles, aber vieles um vieles leichter. Das ist vielleicht der Grund, warum mich der Ausstattungsfilm fasziniert. Hier wird den Figuren Halt gegeben durch die Dinge, mit denen sie umgeben sind. Ich denke zum Beispiel an *Christian Petzolds Barbara*, in dem die Liebe zwischen der Provinzärztin und dem Provinzarzt obsiegt, aber auch ein bürgerliches Interieur – eine Villa mit offener Wohnküche, von der aus Barbara barfuss in den Garten gelangt. Man kocht Ratatouille, das Gemüse stammt von nebenan: eine Vision vom besseren Leben, die aus der Zukunft freistehender Kücheninseln in die Film-DDR hinüberweht.

«In den Dekors selbst sollte die Persönlichkeit der betreffenden Figur auch zum Ausdruck kommen», schreibt *Gerhard Midding* Mitte der Neunzigerjahre. So weit würde ich heute nicht gehen, denn nicht immer stehen Figur und Dekor in einem Äquivalenzverhältnis, nicht immer ist die Aussenwelt Ausdruck einer Figuren-Innenwelt. Bisweilen triumphiert die Ausstattung ästhetisch und kommt doch gegen die Abwärtsbewegung der Figuren nicht an. Etwa in *Yasujirō Ozus Tokio in der Dämmerung*, in dem die schöne Geometrie der Innenräume der emotionalen Haltlosigkeit, die sich in ihnen breitmacht, nicht die Stirn bieten kann.



Die geliebten Schwestern (2014)

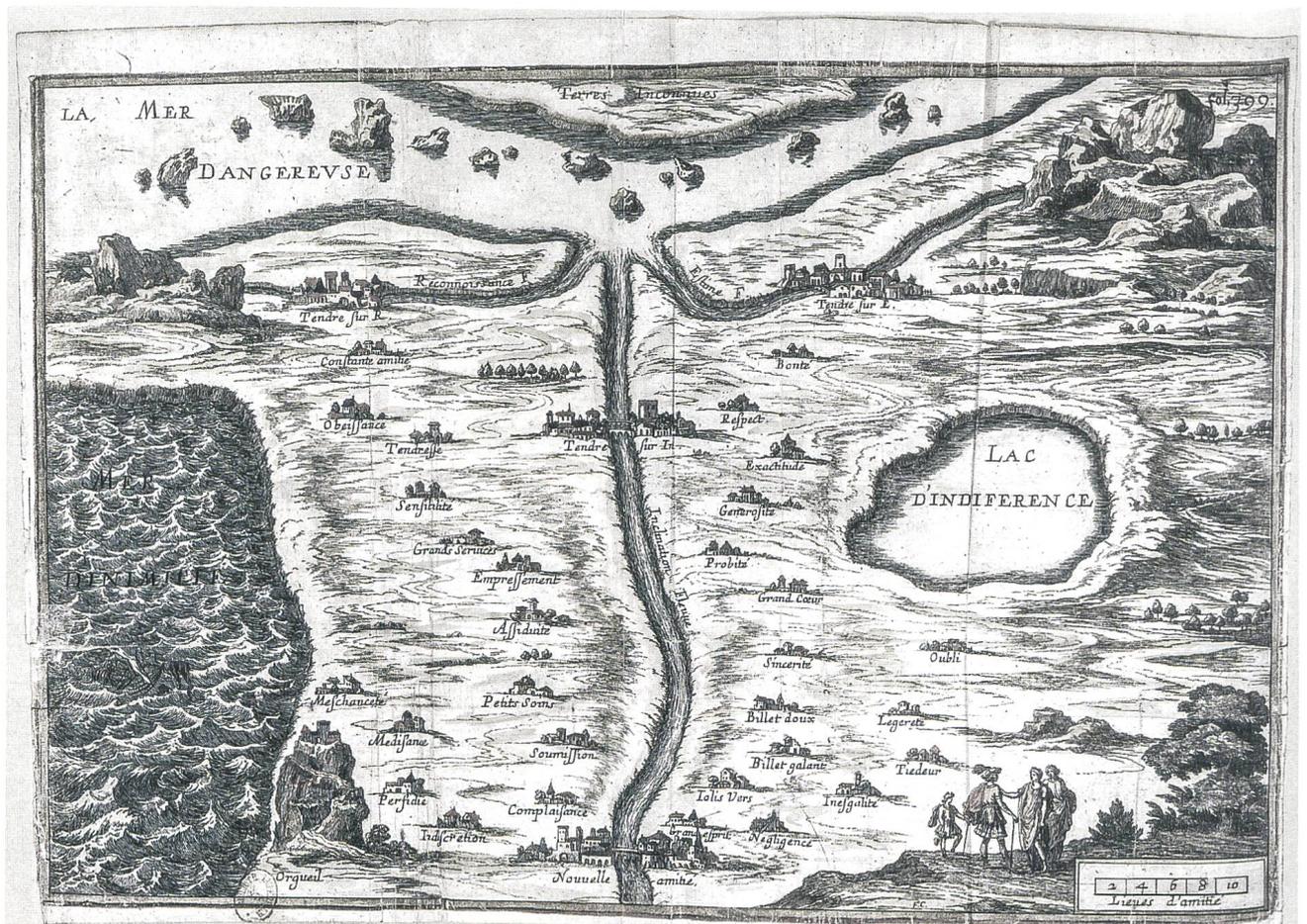




L'Apollonide (Souvenirs de la maison close) (2011) Regie: Bertrand Bonello



Die geliebten Schwestern (2014)



Die «carte de Tendre» nach Madeleine de Scudéry

Es stimmt: Ich will im Kino wohnen. Während sich der Raum um mich herum in einen entleerten Schaukasten nach dem Vorbild japanischer Aufräumkunst verwandelt, der einen sozialen Status – welchen? – ausdrücken soll und dabei zugleich eine gefühlte Mittellosigkeit verdeckt, beneide ich die Protagonistinnen in Dominik Graf's *Die geliebten Schwestern* um die Lebendigkeit ihrer Inneneinrichtung. Hier scheint es nur um eine Frage zu gehen: Stellen wir die Blumen ins Vorder- oder Hinterzimmer? Codes, Kosenamen, Kostüme, Stoff und Takt: Der filmischen Welt, welche die drei Liebenden Caroline, Charlotte und Fritz teilen, ist es erlaubt, an ästhetischen Regeln orientiert zu sein. Das Dekor arbeitet mit und bringt mehr als die Persönlichkeit der Figuren zum Ausdruck – es handelt sich vielmehr um einen Film, der über seine Ausstattung kommuniziert. Das heisst, dass der Film seinem inneren Aufbau, seinen ästhetischen Gesetzen, äusserlich zur Gestalt verhilft.

Die geliebten Schwestern ist eine Dreiecksgeschichte, nicht nur auf der Ebene der Narration, sondern auch auf der Ebene der Gestaltung. Das Dreieck bildet eine geometrische Grundfigur, die immer wieder im Bild aufscheint: als lilienförmiges, dreifarbiges Fenster in einer Buchdruckerei, als verzerrtes Dreieck einer Guillotine, als symmetrische Maserung einer Tapete in einem erinnerungswürdigen Hotelzimmer. Die Lilie, bei der ein Blatt aufgerichtet ist und von einem nach rechts und einem nach links sich neigenden Blatt flankiert wird, ist als visuelles Motiv durchgehalten und steht für den Versuch, die Drei als ästhetische Figuration auszufalten. Lokalisiert ist dieser Versuch in der frühkapitalistischen, resthöfischen Gesellschaft der Sattelzeit, jener Epochenchwelle zwischen Früher Neuzeit und Moderne, in der die historische Poetik ihre Hochblüte erlebt, sich das Denken am Beginn neuer Konsumformen einer noch unbekannteren Zukunft zuwendet, sich das Neue als Neues denken lässt.

Legenden der Leidenschaft

Eine Behauptung des Films: Auch in der Liebe ist weniger nicht unbedingt mehr. «Two's company, but three's a couple», schreibt der Psychoanalytiker *Adam Phillips*, und vorschnell lässt sich schliessen, das Paar werde hier von der Position des Dritten aus gedacht. Das Paar braucht den, die, das Dritte als konstitutives Aussen. Aber es ist komplizierter. Denn drei sind mehr als zwei – sind vielmehr drei mögliche Konstellationen, drei mal zwei. Phillips' Meditationen über Monogamie sind Befragungen der Paar-Ontologie, wie sie im Kino vielfach durchkreuzt wird. Hier ist man nicht zu zweit, auch wenn man manchmal zu zweit hingeht. Sender – Botschaft – Empfänger: Das Kino scheint operativ näher an der Drei als an der Zwei. Jedenfalls hat es die Ménage-à-trois immer wieder zum Gegenstand gemacht, von *François Truffaut's Jules et Jim* über Tom Tykwers *Drei* bis hin zu Graf's *Die geliebten Schwestern*. Wie das gehen soll mit der Liebe zu dritt, wird im Film gleich zu Beginn skizziert. Bei seiner Ankunft in Weimar fragt Friedrich Schiller Charlotte von Lengenfeld nach dem Weg, wobei er zur Orientierung

die Grundstruktur des Orts mit einem Stock in den Boden ritzt. In wenigen Strichen entsteht der Grundriss einer Liebesarchitektur, eine Karte mit drei Punkten, die sich imaginär zu einem gleichseitigen Dreieck verbinden lassen. Entwickelt wird in dieser ersten Begegnung der erste gemeinsame Code. Wir dürfen zusehen bei der Zeichenbildung des Films. Grafisch, in einem Dominik Graf'schen Sinn, bahnt sich eine Geometrie an. «Die zwei Schwestern und der junge Mann haben sich wie in einem gleichseitigen Dreieck gefunden», erklärt später die Erzählerstimme aus dem Off. Eine Einstellung aus der Aufsicht hält die Skizze länger im Bild, als es die Erzählung verlangen würde und unterstreicht damit ihre Bedeutsamkeit – die feste Kadrierung gibt ihr etwas Ledernes, Handfestes.

Im Filmverlauf wird die Karte dann zum manifesten Gegenstand ausgebaut, zu einem properen Prop. Caroline von Beulwitz faltet sie an einem Fenster einer Buchdruckerei lehnend dekorativ aus. Es handelt sich um die berühmte *carte de Tendre* aus dem ersten Band von *Madeleine de Scudéry's* umfangreichem Romanwerk «Clélie». Zunächst ein Requisit mit Zeitkolorit, kommen der Karte im Film zahlreiche Funktionen zu. Das Kapitel «La carte de Tendre» samt eingefügter Landkarte mit topografischen Bezeichnungen illustriert als historischer Bestseller jene ideale Liebesvorstellung gebildeter Frauen der Zeit, die auch der Film verhandelt. Der kartografisch angelegte Entwurf dieser *amitié amoureuse*, das Land der Zärtlichkeiten, ist in Provinzen geteilt und jedem Gefühl sein bestimmter geografischer Name und Platz gegeben. Für Madeleine de Scudéry verkörpern die verzeichneten Städte verschiedene Arten von *tendresse*, Zärtlichkeit, Wertschätzung und Dankbarkeit. Innerfilmisch erinnert die Karte an die Skizze im Sand, die zu Beginn gezeichnet wird. So hat die Karte von Madeleine de Scudéry drei Hauptstädte, ähnlich den drei Punkten, die Schiller zur Orientierung in Weimar vermerkt. Von der Karte leitet der Film über zum Bild der Lilien auf einer Tapete. Die durch die Schnittfolge gestiftete Verbindung verdichtet sich über den Gleichklang: Clélie und Lilie – dann auch über die Lilie als Symbol der Hingabe. Die Lilie verweist mit deutlicher Dreizahl ihrer Blütenblätter auf die Dreieinigkeit – der Film springt förmlich im Dreieck.

Filmhistorisch ist diese Karte kein Neuland. So eröffnet *Louis Malle's Les amants* von 1958 mit einem Close-up auf Madeleine de Scudéry's «La carte de Tendre». Auch hier dient das Liebesmodell, das die im *Grand Siècle* üblichen Gegensätze von *passion* und *raison* verbindet, als Referenztext. Mit Madeleine de Scudéry's Karte wird eine Vorstellung von menschlicher Freiheit und Selbstbestimmung ins Spiel gebracht, die sowohl in der Ehe als auch in der Libertinage Formen der Unterdrückung erkennt. In «Clélie» folgt die Liebe einem dreistufigen Modell und wird mit moralischen Qualitäten wie Aufrichtigkeit, Aufmerksamkeit, gegenseitiger Wertschätzung und Verlässlichkeit verbunden, die sich im Takt äussern. Wenn François Truffaut über *Les amants* schrieb, es sei «ein aufregender Film, frei, intelligent, von perfektem Takt und absolutem Geschmack», so sind damit Ideale einer Konversationskunst aufgerufen, wie sie im

19. Jahrhundert gepflegt wurde. Nahegelegt wird eine Orientierung des Films an den ästhetischen Regeln höfischer Kultur, die auch in *Die geliebten Schwestern* zugrunde liegen. Beide Filme weisen mit der Karte ein auf Takt und Geschmack zielendes Kompositionsprinzip aus – das Prop steht auch für die Proportionenlehre des Films.

Regel und Abweichung

Die Kartografie der Liebe – als Triangulation – beginnt mit einem Übertritt. Charlotte von Lengenfeld begeht schon in der ersten Begegnung mit Schiller eine empfindliche Verletzung der Konvention – das Parlieren aus dem offenen Fenster hinaus. Dabei werden bereits wichtige Fragen gestellt: Wie kommt man hinein ins Liebesdreieck? Woran orientiert man sich? Und braucht es dazu nicht strategischen Scharfsinn? Der Film bricht und erfüllt im kurzen Dialog das ästhetische Ideal einer Konversationskunst, wie sie in der höfischen Frauenliteratur bei Madeleine de Scudéry kultiviert wird. In «Conversations sur divers sujets» von 1868 schreibt sie: «Die Hauptregel lautet: Sage niemals etwas, das gegen den Takt verstößt. [...] Und obwohl der Takt absolut unentbehrlich ist, um niemals etwas Deplatziertes zu sagen, muss die Konversation so frei aussehen, als ob sie auch nicht den geringsten Gedanken zurückweise, als ob man alles sage, was einem die Phantasie eingibt.» Der poetologische Auftrag lautet in etwa: Regel und Variation – alles ist erlaubt, solange es richtig eingesetzt und am Platz ist. Gesetze sind so lebendig zu handhaben, dass ihr hintergründiges Wirken kaum in Erscheinung tritt.

Eine Szene von Schillers Ankunft bei den Schwestern in Rüdesheim ist nach diesem Modell der Konversationskunst gebaut. Sie offenbart den Anteil, den die materielle Kultur, das Dekor, dabei hat. Die Schwestern arrangieren Blumen im Zimmer und Bücher auf einem Tisch, wo sie wie spontan abgelegt wirken. Eine Uhr gibt rhythmisch den Takt an, das Gespräch wird vorskizziert und vollzieht sich doch spontan, weil Schiller einen Tag zu früh kommt. «In diesem Verstande also, möchte ich, dass man niemals wisse, was man sagen wird, und trotzdem immer genau weiss, was man sagt», heisst es bei Madeleine de Scudéry. Geschmacksregeln werden dabei nicht nur in Bezug auf Gesprächsführung vermittelt, sondern gelten auch für Kleidung, Einrichtung und andere Gewohnheiten. Entsprechend wird Schillers Taktgefühl bei seiner Ankunft an der Qualität seiner Französischkenntnisse sowie an seinem Erscheinungsbild gemessen.

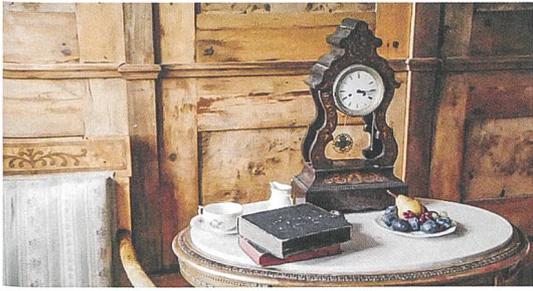
Innerfilmische Aussteuer und extrafilmische Ausstattung gehen dabei eine Koalition ein. Der Film verhandelt Fragen des Budgets und inventarisiert. Er rechnet auf, wie viel Porzellan noch im Schrank ist, lässt die Schwestern durch ein abgebranntes Haus gehen und die verlorenen Gegenstände und Arrangements erinnern, lässt imaginär auferstehen, was wo gestanden hat. Die Ausstattung bekommt eine existenzielle Dimension: Wer vermag was in eine Ehe einzubringen? Reicht es, um der Lebensführung gerecht zu werden? Am Ende wird nicht nur die Konvention geopfert,

sondern auch das Porzellan. Mitten in einem Kammerkonzert lässt Charlotte die letzten Teller zu Bruch gehen, die ihre Sorgenfreiheit nicht länger garantieren können. Zuletzt schmeisst auch der Film seine Ausstattung über Bord, und zwar nicht, indem er sie fulminant vernichtet, wie das etwa *Titanic* tut, wenn alle handgeprägten Teller am Ende aus dem Regal kippen, sondern indem er seine Gestaltungselemente in einer einzigen Einstellung zurückruft.

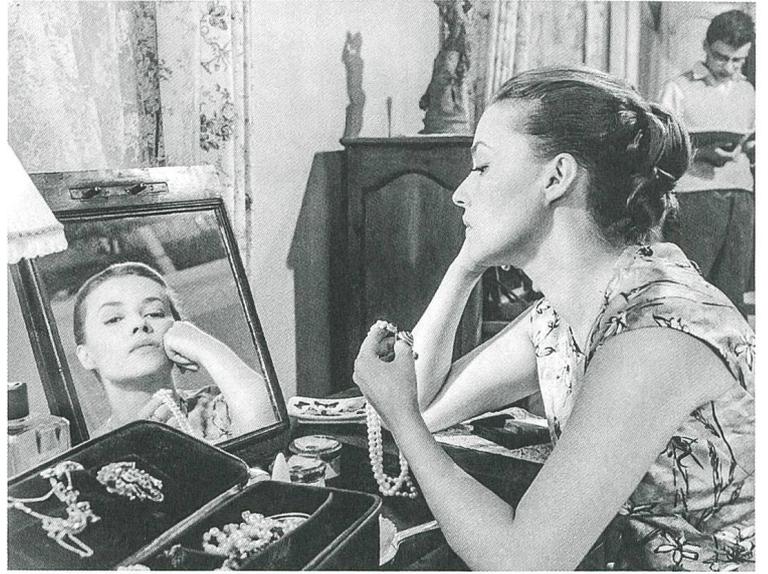
Decor-Reduction-Shot

Die Regelpoetik von *Die geliebten Schwestern* wird vor allem in jener Einstellung deutlich, in der das sorgfältig rekonstruierte Weimar der Weimarer Klassik plötzlich einem zeitgenössischen weichen muss. Kurz vor seinem Ende schaltet der Film eine Aufnahme des heutigen Schillerhauses ein und verlässt für einen Moment die Ebene des Kostümfilm. Durch den Bildausschnitt schlendern Passant_innen in neutral beleuchteter Alltagskleidung von heute. Dieser kalte Entzug des Dekors im Einstellungswechsel scheint zunächst zu sagen: Etwas ist verloren gegangen, als wir die Funktionsjacke erfunden haben. Aber was eigentlich? So ein *decor-reduction-shot* ist für den jüngeren Kostümfilm gar nicht unüblich. Ähnliches findet sich in *Bertrand Bonellos L'Apollonide (Souvenirs de la maison close)*, der ebenfalls zum Ende hin eine Einstellung aus dem Ärmel schüttelt, in der die ganze Stofflichkeit des luxuriösen Bordells des Jahres 1900 dem heutigen Pariser Strassenstrich geopfert wird. Auffällig ist, dass es sich in beiden Fällen nicht um die letzte Szene des Films handelt, der Film sich also nicht chronologisch auf eine Gegenwart oder Zukunft hin öffnet, sondern ein anachronistisches Element quer einschiesst. So könnte man frei nach Madeleine de Scudéry hier weniger einen Bruch mit der Konvention vermuten als deren gekonnte Variation. Alles ist erlaubt, solange es richtig eingesetzt und am Platz ist.

Wenn Graf zuletzt eine realistische Einstellung des zeitgenössischen Weimars einfügt, präsentiert es sich zwar als Welt, die aufgrund der gestiegenen Frequenz der Warenzirkulation jeglichen Geschmack eingebüsst zu haben scheint. Zum anderen aber leistet der Film sich damit einen Ausbruch aus dem starren Korsett des Kostümfilm und spielt über den Anachronismus Elemente ein, die in der geschlossenen Konstruktion der Weimarer Klassik verdrängt bleiben würden. Ähnliches geschieht, wenn der Film kinematografisch mit Zooms operiert oder eine schrille Typografie im Zwischentitel nicht scheut. Angedeutet wird diese Poetologie der lebendigen Mischform auf diegetischer Ebene, wenn Charlotte von Beulitz und Friedrich Schiller gemeinsam an einem Roman schreiben und den Wechsel von der indirekten Rede hin zur direkten diskutieren. Sie geben damit ein Statement gegen die Einheitlichkeit der Form ab. Die Ausstattung, die über einen längeren Zeitraum eine homogene Zone Film herstellt, in die nur Pferdegetrappel und Spätsommerwiesen Einlass finden, wird genau da, wo der Film nicht länger dicht macht, in ihrer Schönheit vorgeführt.



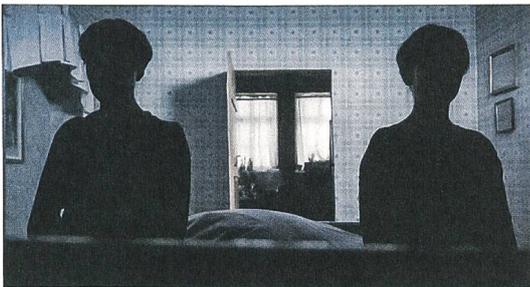
Die geliebten Schwestern (2014)



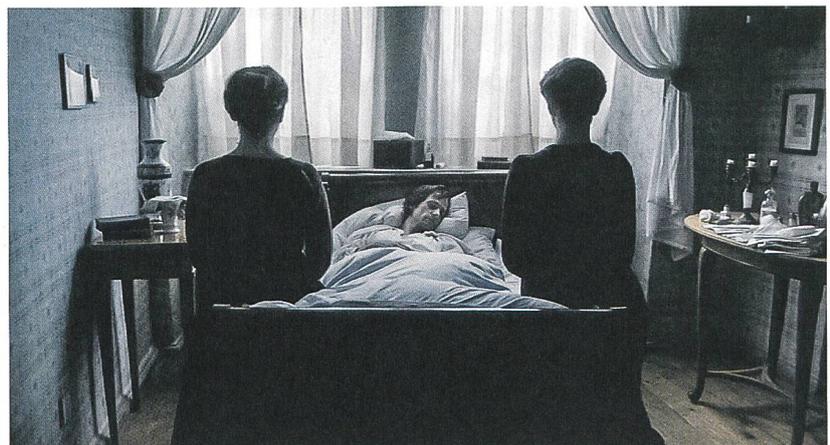
Les amants (1958) Regie: Louis Malle, mit Jeanne Moreau



Les amants (1958) Jean-Marc Bory, Jeanne Moreau, Alain Cuny



Die geliebten Schwestern (2014)



Die Reduktion des Dekors entspricht also einer Verweigerung des Ausschlusses, um die es auch auf narrativer Ebene geht. Das Dreierpaar ist für den Film interessant, weil es seine Gesetze – seine poetologischen Regeln – selbst erst finden muss, verlangt doch alles eine präzise, bisher unbekannte Choreografie, eine Anordnung der Dinge, einen Code, der so zerbrechlich ist, weil er sich selbst nicht zu bewusst zeigen darf.

Der Teufel steckt im Dekor

Ausgangspunkt meiner Überlegungen war die Frage, wie ein Film über seine Ausstattung kommuniziert, oder besser: sich äussert. Dabei lag mir der Gedanke eher fern, diese Äusserung auf das Problem menschlicher Persönlichkeit zu beziehen oder in den Dienst einer Figur zu stellen. Am Beispiel von Dominik Grafs *Die geliebten Schwestern* lässt sich vielmehr zeigen, wie im Dekor Kompositionsprinzipien zum Ausdruck kommen. Als Beispiel kann das Dreieck als geometrische Grundfigur dienen. Mag es fraglich erscheinen, ob eine Skizze im Sand bereits als Dekor gelten kann, lässt sich die ausgefaltete Carte de Tendre hingegen bedenkenlos zur Grundausstattung des Films zählen. Denn mit jener Karte übernimmt Dominik Graf von Madeleine de Scudéry nicht nur ein Motiv. Vielmehr reichert die Karte der Schriftstellerin den Film um ein ästhetisches Koordinatensystem an, nämlich die Regeln der Konversationskunst, wie sie in der höfischen Frauenliteratur des 19. Jahrhunderts vermittelt wurden. Wenn der Film *Caroline von Beulwitz* unter dem Pseudonym Agnes von Lilien einen Fortsetzungsroman à la «Clélie» schreiben lässt, so ist das darüber hinaus auch eine Emanzipationsgeste hinsichtlich der Entscheidungsfreiheit seiner Frauenfigur. Über die Karte als Ding-Zitat aus *Les amants* wird so in *Die geliebten Schwestern* ein spezifischer Liebesentwurf vertreten. Beiden Filmen geht es um die Darstellbarkeit einer dritten Option jenseits von Ehe und Libertinage. Müssen sich heute, wie *Bini Adamczak* in ihren Arbeiten zeigt, Versuche der Entmachtung von Paar-Monogamie den Vorwurf gefallen lassen, dass auch die Abschaffung der Monogamie als Ausdruck von Patriarchat, Zweigeschlechtlichkeit oder Heterosexualität «einer Liberalisierung des Marktes dient» – die somit «Abbau von Schutz, bei gleichzeitiger Ausweitung der Konkurrenz ist» –, scheint Graf ein anderes Modell vorzuschlagen. In *Die geliebten Schwestern* geht es um die Suche nach einer Alternative, in der nicht ein Konkurrenzprinzip herrscht, sondern ein Äquivalenzprinzip, ein Prinzip der Gleichheit wie in einem gleichseitigen Dreieck.

Als Muster wird Madeleine de Scudérys Vorstellung von menschlicher Selbstbestimmung ins Spiel gebracht, eine Idee von Takt und Geschmack, die im Zwischenraum von Regelbewusstsein und Improvisation siedelt. Schiller/Graf erfinden in ähnlicher Absicht eine ungelenke Schreibtechnik. Schiller schreibt seine Briefe an die Schwestern mit beiden Händen zeitgleich und in gleichem Wortlaut; keiner soll mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden, mehr Wörter oder mehr Zeit. Diese Verpflichtung zur Gleichheit des Einsatzes

legt offen, dass es hier weniger um ein ökonomisches als um ein formales Prinzip geht. Das abschliessende Bild von Lene und Lotte am Krankenbett, wo aufgrund einer Scherenschnittoptik weder die Zuschauer_innen noch Schiller die Silhouetten der Schwestern unterscheiden können, birgt in diesem Sinne keine Gefahr repressiver Vergemeinschaftung oder Gleichmachung, sondern ist eine visuelle Formel für Gleichwertigkeit. Nicht binär, sondern triangulär behandelt der Film seinen Liebesfall letztlich als Frage nach der ästhetischen Gestaltung. Monogamie und Promiskuität sind dabei keine Gegenpole, sie bilden vielmehr ein und dieselbe Facette desselben Idealismus. Argumentativ geht es nicht um zwei Optionen, sondern um drei. Durchgehalten als Möglichkeit verweigert der Film die Endgültigkeit eines Ausschlusses, der immer dann stattfindet, wenn (nur) zwei sich finden.

Ästhetisch weist der Film – und das ist die Pointe – dann auch die Geschlossenheit der Konstruktion Kostümfilm respektive die Entscheidung «Kostümfilm oder nicht?» zurück. Wenn die Funktionsjacke das Kostümbild des Films einmal kurz durchkreuzen darf, zeugt das nicht von einem kulturpessimistischen Ressentiment und folgt nicht allein einem melodramatischen Moment, der dem, was verloren ist, Ausdruck verleiht. Vielmehr zeugt es von der Offenheit eines Konstruktionsprinzips, das eher mehr als weniger zu integrieren vermag.

KINO IM KOPF?



filmdienst.de
WISSEN WAS WIRKLICH LÄUFT



CROSSING EUROPE

filmfestival linz // 25 – 30 april 2018

www.crossingEurope.at

Königlicher Genuss

Serie Der Clou der Serie *The Crown* besteht darin, dreierlei zugleich zu sein: süffiges Biopic über Königin Elizabeth II., präzises Porträt der britischen Zeitgeschichte und exakte Studie jener Institution, die der Serie ihren Namen leiht: der Krone. So erzählt sie, wie eine 25-Jährige in Zeiten gesellschaftlicher und politischer Umwälzungen den Thron eines traumatisierten Landes besteigen muss, wie sie sich, betrogen um jede vernünftige Ausbildung, auf dem glitschigen Parkett der Politik wiederfindet, und wie sie den Fallstricken begegnet, die sich aus dem Konflikt zwischen Amt und Person ergeben. Der Coup gelingt so elegant wie spannend und macht – *by all means* – Lust auf sehr viel mehr. (phb)



→ *The Crown* (Season 1) (Peter Morgan, GB 2016). Auf DVD oder Netflix

Im Spiegel erblickt

Buch Wer die Filmgeschichte nach wiederkehrenden Motiven durchstöbert, stößt rasch auf spannende Ergebnisse. Der Berliner Filmhistoriker Jörg Becker arbeitet seit Jahren in der Tradition Harun Farockis an einer Art Lexikon des filmischen Ausdrucks: Abschiede, Gefängnisbilder, Hände, tausend Tode. «Spiegelungen. Variationen einer Metapher» versammelt und verbindet nicht nur bekannte und weniger bekannte Spiegelszenen des Kinos, sondern macht mit ihnen das, wofür auch die Spiegel selbst geschaffen sind – ein Buch als Abbild und zur Reflexion. (mp)



→ Jörg Becker: Spiegelungen. Variationen einer Metapher. Berlin: Verbrecher Verlag, 2017. 216 Seiten. CHF 21.90, € 16

Mit anderem Blick

Buch Dieses Jahr wäre sie hundert geworden: *Ida Lupino* – nicht nur Star bei Walsh, Curtiz und Peckinpah, sondern auch Regisseurin und Produzentin von Filmen, die anders sind als alles, was von ihren männlichen Kollegen im Hollywood der Fünfzigerjahre kommt. Ein von Elisabeth Bronfen, Ivo Ritzer und Hannah Schoch herausgegebener Sammelband geht auf aussergewöhnliche Weise sowohl Lupinos eigenwilligem Blick *in* und *durch* die Kamera nach, um dabei sogar noch auf kleinste Nuancen in ihren Filmbildern zu achten. Ein verblüffender Unterricht im weiblichen Sehen, in sechzehn Lektionen zum Nachlesen. (tf)



→ Elisabeth Bronfen, Ivo Ritzer, Hannah Schoch (Hg.): *Ida Lupino. Die zwei Seiten der Kamera*. Berlin: Bertz+Fischer 2017. 236 Seiten. CHF 38.90, € 25

Mit Stars im Sumpf

TV Die Werbefunktion der Starauftritte in den Talkshows des US-Fernsehens ist etwas verblasst und in den Direktansprachen bei Twitter und Co. besser aufgehoben. Dennoch bleiben diese Besuche interessante Formen der Selbsterzählung. Aus der Masse treiben mitunter einzelne Auftritte nach oben, schwimmen wie Fettaggen der Suppe des Starsystems für eine Weile auf der Oberfläche. So am 18.7.2017 *Tiffany Haddish*, Komikerin und Break-out-Star aus *Girls Trip*, bei *Jimmy Kimmel*. Haddish berichtet, und Kimmel scheint aufrichtig gebannt. Ein drehfreier Tag im Leben eines Noch-nicht-richtig-Stars in Begleitung von echten (*Jada* und *Will Smith*) auf einer Tour durch die Sümpfe von Louisiana: eine gerade Geschichte aus dem Klassensystem von Hollywood. (de)



→ Youtube: Tiffany Haddish Groupon Swamp Tour, www.goo.gl/wCFkFc

Tropical Melody

Soundtrack Apichatpong Weerasethakuls kinematografische Landvermessung der geografischen und mentalen Grenzregionen Thailands, seine audiovisuelle Reanimation ihrer Geister ist nicht für die Soundtracks bekannt. Es sind vielmehr subtil zwischen dem Flirren des Dschungels und dem Summen der Klimaanlage akustisch oszillierende Soundscapes, die die Tonspuren prägen; nur manchmal, so selten wie eingängig, übernimmt ein Thai-Pop-song. Apichatpongs Sounddesigner *Akritchalerm Kalayanamitr* und *Koichi Shimizu* haben aus diesem Spektrum nun akustische «Metaphors» kompiliert, vierzehn Gedächtnisspuren, die Klangsignatur von Apichatpongs Kino. (de)



- *Metaphors: Selected Soundworks from the Cinema of Apichatpong Weerasethakul* (Sub Rosa Label, Belgien, 2017)

Geschichtsbesoffen

Serie Eine Schnapsidee: Betrunkene Comedians erzählen geschichtliche Ereignisse nach, grosse Historie, grosse Frauen und Männer Amerikas. Und einigermassen bekannte Schauspieler_innen agieren das dann in Kostüm und Dekor, lippensynchron zum Lallen der zunehmend Derangierteren. In den «schönsten» Fällen (= Besäufnissen) entstehen alkoholisierte Allianzen und Durchkreuzungen, Historiografie mit Schluckauf. Der Brechreiz, den Gin und grosse Geschichte auslösen: *drunk history* erweist sich als eine eigenständige – delirante – mediale Wissensformation. (de)



- *Drunk History*, Creator: Derek Waters, Web series bei Funny or Die (2008–10); Serie auf Comedy Central (5 Staffeln seit 2013); Anspieltipp: Episode 6 mit Duncan Trussell über Tesla und Edison (und John C. Reilly und Crispin Glover)

Dranbleiben

Serie Im Voice-over widersprechen sich Alyssa und James ständig. Gemeinsam ist ihnen, dass sie schräge, nicht unbedingt sympathische Mitmenschen sind. Er möchte endlich jemanden umbringen, nämlich sie und sie nervt und provoziert alle, so heftig sie nur kann. Die beiden sind, eher zufällig, gemeinsam auf der Flucht vor traumatischen Erlebnissen, vor den Eltern. Am Ende laufen sie der Polizei und dem ganzen Rest der Welt davon, schicksalhaft aneinandergekettet. Dann haben die modernen Bonnie & Clyde in der schrägen britischen Serie *The End of the F***ing World* die Herzen der Zuschauer_innen längst erobert. (tf)



- *The End of the F***ing World*. Jonathan Entwistle, Lucy Tcherniak, GB 2017–, auf Channel 4 und Netflix

Landliebe

Film Ein Bauer, der sich beim Schafehüten in einen gleichaltrigen Wanderarbeiter verliebt? Die Ähnlichkeiten zwischen *Francis Lees God's Own Country* und *Ang Lees Brokeback Mountain* gehen zwar über den Nachnamen der Regisseure hinaus, doch die Unterschiede sind beträchtlich: Der Brite verzichtet auf Grandiosität und Melodram, stattdessen schlägt er einen wunderbar rauhen Ton an, setzt auf einen kleinen, aber feinen Cast und die Kargheit von Yorkshire. Ihm gelingt die überzeugende Wandlung eines Fremdbestimmten, der beginnt, sich in dem, was er will (emotional, sexuell, aber auch beruflich), überhaupt erst kennenzulernen. Ein stilsicheres, alltagsnahes und gerade deshalb berührendes Debüt. (phb)



- *God's Own Country* (Francis Lee, GB 2017). Anbieter: Edition Salzgeber.

Aufstieg und Fall eines Opportunisten

Film Die hintersinnige Geschichte des Emporkömmlings Barry Lyndon, der es im England des 18. Jahrhunderts in die höchsten Kreise schafft, gehört zu den Glanzpunkten eines an Sternstunden nicht eben armen Œuvres. Nun wurde *Stanley Kubricks* Dreistünder neu restauriert und mit einem üppigen Bouquet an Extras garniert. Sie gewähren staunenswerte Einblicke in die Entstehung eines Monuments der Filmgeschichte, seine Montage, seine Ausstattung und sein Sounddesign, aber auch in die Akribie, mit der sich die Bildgestaltung von *Barry Lyndon* an Gemälden des 18. Jahrhunderts anlehnt. Also: Termine absagen, Scheibe einlegen und geniessen. (phb)



- *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, GB/USA 1975). Anbieter: Criterion Collection (Blu-ray: Region A/DVD: Code 1)

Justiz belauschen

Hörspiel Der Gerichtsprozess um die angebliche Doppelmörderin *Vera Brühne*, war die Skandalstory der Sechzigerjahre-BRD und gilt heute als Paradebeispiel unsauberster Justizarbeit. Nun sind die Akten und Tonaufnahmen der Verhöre von Brühne, ihrer Tochter, sowie ihrem angeblichen Mittäter zur Forschung freigegeben worden. *Michael Farin* hat daraus eine dreiteilige Hörmontage gemacht, in dem über die rauschenden Originalbänder die Stimmen von *Peter Lohmeyer*, *Corinna Harfouch* und *Lilith Stangenberg* sprechen und die unterstreichen, wiederholen, stocken, fragen und erschrecken, was da gerade mit drei Menschen geschieht. (jb)



- «Nr. 989, Aichach – Vera Brühne Mitschnitte» (2017) von Michael Farin. Zusätzlich 9 Stunden Originalton. Nachzuhören auf der Website des Bayerischen Rundfunks: www.br.de



Taxi Driver (1976) Drehbuch: Paul Schrader, mit Robert de Niro

Verlag Filmbulletin

Diererstrasse 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

Momentum Cartoons

Lawrence Grimm
www.teatimeforauniverse.com

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Titelbild

L'Apollonide (2011), Regie: Bertrand Bonello

Mitarbeiter_innen dieser Nummer

Thomas Binotto, Simon Spiegel, Susie Trenka,
Daniel Eschkötter (de), Uwe Lützen, Dominic
Schmid, Martin Walder, Stefan Volk, Pamela
Jahn, Till Brockmann, Philipp Brunner (phb),
Michael Pekler (mp), Philipp Stadelmaier,
Aline Juchler, Doris Senn, Linda Waack,
Kristina Köhler

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle
Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque,
Penthaz; Lisy Christl, Berlin; Catrin-Anja
Eichinger, Hamburg; Universal Pictures;
Cineworx; RTS; trigon-film; Praesens Film;
Ascot Elite; Filmcoopi Zürich; Kunsthalle Basel;
Baugeschichtliches Archiv, Zürich

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen

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

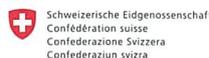
© 2018 Filmbulletin

60. Jahrgang
Heft Nummer 369 / März 2018 / Nr. 2
ISSN 0257-7852



Pro Filmkultur

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



Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



**Kanton Zürich
Fachstelle Kultur**

47°22'40.5"N 8°32'25.9"O

Bahnhofkino Zürich (1958–1976)

Schnell noch einen Kaffee zum Mitnehmen und ein Sandwich kaufen, Nachrichten auf dem Smartphone checken, die Mitreisenden beobachten... Oder was machen Sie so, wenn Sie am Bahnhof auf Ihren Zug warten? Es gab Zeiten, in denen die Zugfahrpläne noch nicht so eng getaktet waren und man die – damals sehr viel längeren – Wartezeiten mit einem Kinobesuch überbrücken konnte.

Schon in den Zwanziger- und Dreissigerjahren siedelten sich in den USA und England Kinos in der Nähe wichtiger Verkehrsknotenpunkte an. Zusammen mit Restaurants und Geschäften sollten sie das umfassende Einkaufs- und Unterhaltungsangebot der Bahnhöfe erweitern und Reisenden die Wartezeiten vertreiben. In Deutschland wurden diese speziellen Bahnhofslichtspiele (kurz «Balis») oder Aktualitätenkinos (kurz «Akis») vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg populär. In einer Zeit, in der fast alle Grosstadtbahnhöfe in Trümmern lagen, entschied sich die Deutsche Bundesbahn, beim Wiederaufbau moderne Kinosäle für die Reisenden anzubieten, manche davon mit Sitzplätzen für fünfhundert Gäste und mehr.

1958 eröffnete auch am Zürcher Hauptbahnhof ein Bahnhofkino. Mitten in der imposanten Wanner-Halle, die damals noch mit zahlreichen Einbauten vollgestellt war, «schwebte» das Kino wie auf Stelzen. Der nach Plänen des Schweizer Architekten *Fedor Altherr* entworfene Bau war so gestaltet, dass Ein- und Ausgang voneinander getrennt waren: Über eine Treppe gelangten die Zuschauer_innen ins Foyer und konnten das Treiben in der Bahnhofhalle durch die Panoramafenster beobachten – geräuschlos wie

in einem Stummfilm. Vom anderen Ende des Saals trat man über zwei Freitreppen hinaus ins Erdgeschoss und zu den Gleisen. Ob im Zürcher Bahnhofkino neben der Leinwand eine beleuchtete Uhr und eine Infotafel angebracht waren, die fortlaufend über Abfahrten und aktuelle Verspätungen der Züge informierte – wie es in deutschen Akis und Balis üblich war? Das lässt sich heute nicht mehr so genau sagen; sicher ist jedoch, dass das Bahnhofkino ein völlig anderes Kinoerlebnis bot als reguläre Kinos. Hier, mitten am Durchgangsort Bahnhof, ging es weniger darum, die Zuschauer_innen in ein filmisches Universum eintauchen zu lassen, in dem Raum und Zeit aufgehoben schienen. Vielmehr bestand die knifflige Aufgabe darin, die Reisenden so zu unterhalten, dass sie die lästige Wartezeit vergassen – nicht aber die Abfahrtszeit ihres Zuges.

Für den schnellen Filmgenuss zwischendurch wurde ein Programm aus kurzen Wochenschaubeträgen und «Kurzfilmen unterhaltenden und bildenden Charakters» geboten. «1 Stunde Aktualität und Kurzweil», mit diesem Slogan bewarb das Zürcher Bahnhofkino in den Fünfzigerjahren sein Programm. Feste Anfangszeiten gab es nicht, das einstündige Programm lief nonstop – täglich «von 12 bis 23 Uhr», was den Besucher_innen erlaubte, gemäss ihren Reiseplänen dazuzukommen oder wegzugehen. Jeweils am Freitag lief ein neues Programm an. Besonders erfolgreich waren im Zürcher Bahnhofkino Expeditions- und Reisefilme mit Titeln wie *Mandara – Zauber der schwarzen Wildnis* (1959) oder *Die letzten Karawanen* (1967), die wohl Fernweh und Reisefieber stimulieren sollten. Daneben waren

Zeichentrickfilme und Komödien zu sehen; vor allem Slapstickfilme der Zwanzigerjahre mit Laurel & Hardy oder Buster Keaton erlebten hier ein spätes Revival. Auf diese Weise wurde das Zürcher Bahnhofkino selbst zu einer Sehenswürdigkeit; so vermerkt der Schriftsteller *Peter Handke* über seinen Zürichbesuch: «Ich habe im Bahnhofkino den Buster Keaton gesehen, und das ist fast schon eine Reise wert...»

1976 wurde das Bahnhofkino verkauft und in «Kino Rex im Bahnhof» umbenannt. Nachdem man sich bereits ab Ende der Sechzigerjahre zunehmend vom Aktualitätenprogramm verabschiedet und stattdessen Spielfilme, trashige B-Movies und «Filme für Erwachsene» gezeigt hatte, versprachen die neuen Betreiber, fortan «Unterhaltung über dem Strich» anzubieten – etwa mit einem Schwerpunkt auf französischen Filmen. Diese Phase war nicht von langer Dauer: Im November 1985 verschwand das Kino aus den Zürcher Kinoprogrammen; 1988 wurde der Bau – im Zuge des gross angelegten Bahnhofumbaus – abgerissen.

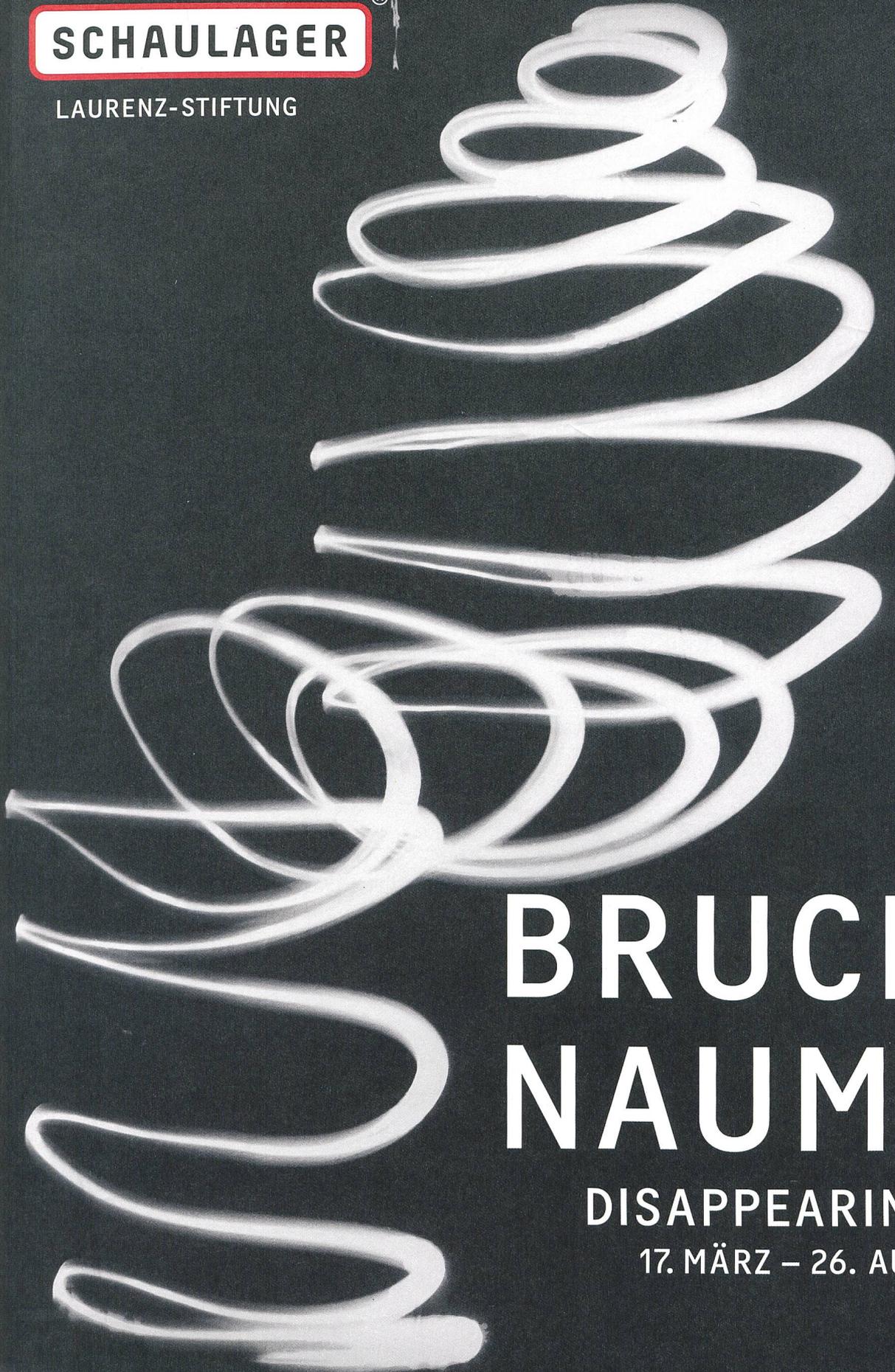
Kristina Köhler

(mit Dank an Matthias Uhlmann)

→ Matthias Uhlmann: *Die Filmzensur im Kanton Zürich. Geschichte, Praxis, Entscheide*. Zürich: Schulthess-Verlag, erscheint im Herbst 2018



Baugeschichtliches Archiv, Zürich



SCHAULAGER

LAURENZ-STIFTUNG

BRUCE NAUMAN

DISAPPEARING ACTS

17. MÄRZ – 26. AUGUST 2018

WWW.SCHAULAGER.ORG ORGANISIERT VON DER LAURENZ-STIFTUNG, SCHAULAGER BASEL UND DEM MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

Bruce Nauman, Light Trap for Henry Moore No. 1, 1967, Glenstone Museum, Potomac, Maryland, Foto: Alex Jamison, © Bruce Nauman / 2018, ProLitteris, Zürich



IM WETTBEWERB
68 Internationale
 Filmfestspiele
 Berlin

«**STARKE BILDER, LAKONISCHER WITZ**»
 SPIEGEL ONLINE

«**POETISCHE KRAFT**»
 BERLINER MORGENPOST

«**GROSSARTIGER GABELSTAPLERWALZER**»
 TAGESSPIEGEL

PREIS DER
 ÖKUMENISCHEN JURY
 PREISTRÄGER WETTBEWERB 2018

GILDE FILMPREIS
 PREISTRÄGER 2018

IN DEN GÄNGEN

EIN FILM VON THOMAS STUBER



AB 26. APRIL IM KINO

SANDRA HÜLLER

PETER KURTH

FRANZ ROGOWSKI

DESIGN FOR FILMS