Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 370

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 03

№ 3 / 2018
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino

Askese und Exzess Paul Schrader, Hollywoods einsamster Mann S. 6

SEMAINE DE LA CRITIQUE
FESTIVAL DE CANNES

9. – 17. MAI 2018

FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

SRG SSR

Momentum Cartoons Lawrence Grimm

Anzeige

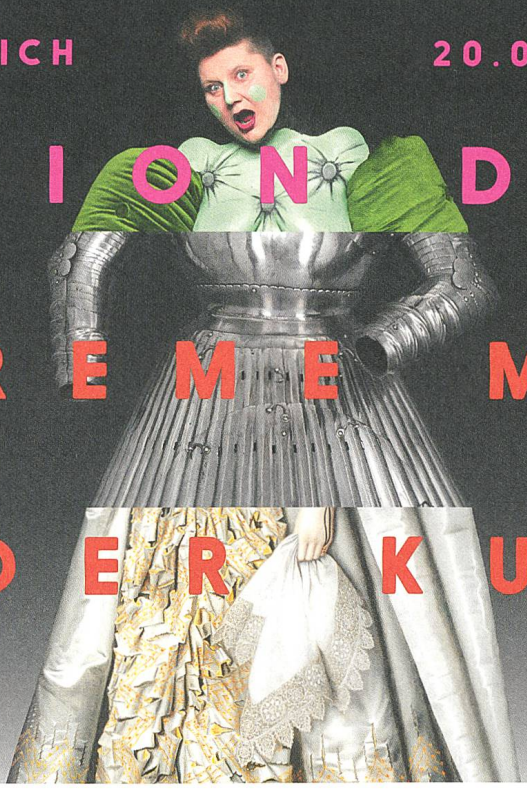
KUNSTHAUS ZÜRICH

20.04. - 15.07.2018

FASHION DRIVE

EXTREME MODE

IN DER KUNST



FEST SPIELE ZÜRICH:

ZÜRCHERISCHE SEIDENINDUSTRIE GESELLSCHAFT

Swiss Re

Partner für zeitgenössische Kunst

Jakob Lena Knebl, Chesterfield, 2014 (Detail), Courtesy of Jakob Lena Knebl
Faltenrockharnisch, um 1526 (Detail), Kunsthistorisches Museum Wien, Hofjagd- und Rüstkammer
William Larkin, Portrait of Diana Cecil, later Countess of Oxford, um 1614–1618 (Detail), English Heritage, The Iveagh Bequest (Kenwood, London)

Anzeige

20 JAHRE RIFFRAFF

SAVE THE DATE 18.8.18

Wir sehen

Manchmal fehlen einem schlicht die Worte. Die richtigen Worte, um das zu beschreiben, was wir im Kino oder auf unseren eigenen Geräten alles sehen und hören. Immer wieder ringen wir auch darum, das subjektive Erleben, die eigenen Emotionen nachvollziehbar zu vermitteln und transparent zu machen. Die Aufgabe einer Filmzeitschrift ist es, eine besondere und hoffentlich auch neue Perspektive auf einen Film, ein Werk oder ein Medium zu finden und so die Leser_innen, mit anderen Augen sehen und dabei etwas entdecken zu lassen. Auch eine Kamera kann immer nur eine beschränkte Sicht vermitteln, von da aus, wo sie steht. Sie sieht nie alles, nimmt immer eine bestimmte Sicht ein, einen bestimmten Blickwinkel auf ein Sujet. Aber ihr ungewohnter, überraschender Blick führt im besten Fall zu Erkenntnis. Auch wir suchen deshalb nach Positionen und unterschiedlichen Blickwinkeln, die es erlauben, die Dinge, gerade auch die scheinbar bekannten, neu zu sehen.

Wer kennt zum Beispiel nicht Martin Scorseses Taxi Driver? Doch wie bekannt ist eigentlich der Drehbuchautor dieses Schlüsselwerks des New Hollywood? Paul Schrader, dieser Getriebene, hat sich schon in den Siebzigerjahren anhand der Figur des Taxifahrers Travis Bickle den Fragen von Schuld und Vergebung, Sehnsucht und Erleuchtung verschrieben. Bis heute arbeitet er sich auch in seinen eigenen Filmen an diesen Themen ab. In dieser Ausgabe beleuchtet *Sulgi Lie* das beeindruckende Werk dieses «einsamsten Mannes Hollywoods», das zwischen Himmel und Hölle, Askese und Exzess oszilliert. Das diesjährige Bildrausch Filmfest in Basel ehrt den Drehbuchautor, Regisseur, Kritiker und Theoretiker Schrader und zeigt neben älteren Filmen auch sein neustes Werk First Reformed.

Während, wie Sulgi Lie schreibt, Paul Schrader das Kino und auch das Medium Film für tot erklärt, nur um es neu wiederauferstehen zu lassen, feiert Videoex, das Internationale Experimentalfilm und Video Festival schon zum zwanzigsten Mal ein anderes, oft unterschätztes Medium: Video. Was vielen nicht bewusst ist, Video hat längst die Herrschaft über unsere Bilderwelt übernommen. Als Technik der elektrischen Bildübertragung steckt sie heute in jedem Smartphone. *Johannes Binotto* blickt auf die verblüffende Geschichte dieses allgegenwärtigen und zugleich viel zu wenig hinterfragten Mediums zurück und lotet dessen subversives und künstlerisches Potenzial aus. Video heisst schlicht «ich sehe». Die Frage aber bleibt: wie? Mögliche Antworten darauf zu finden – das ist unsere Arbeit. Tereza Fischer

Auto Focus (2002) Regie: Paul Schrader

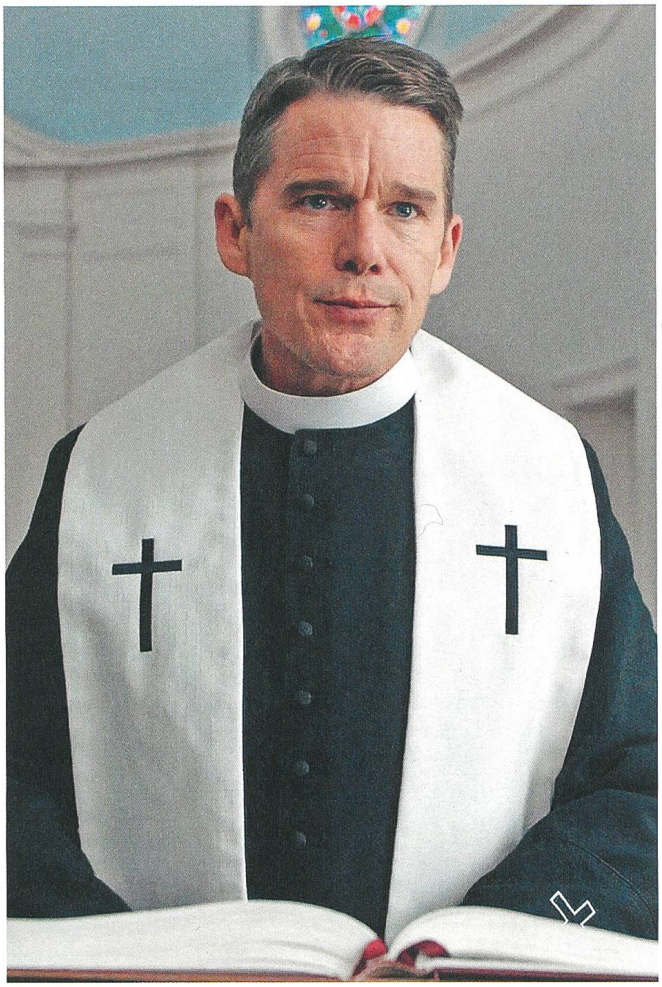
In eigener Sache

Immer wieder wünschen Abonnent_innen, die Jahresrechnung elektronisch per E-Mail zu erhalten. Wir erfüllen diesen Wunsch sehr gerne und möchten dies nicht zuletzt aus Umweltschutzgründen allen unseren Leser_innen anbieten. Falls auch Sie Ihre Rechnung in Zukunft elektronisch oder unseren Newsletter erhalten möchten, in dem wir regelmässig DVDs oder Blu-rays, Bücher und Premierentickets verlosen, schicken Sie uns eine E-Mail an verlag@filmbulletin.ch.

Askese und Exzess

S. 6–16 Essay
von Sulgi Lie

Paul Schrader, Hollywoods einsamster Mann



First Reformed (2017) Regie: Paul Schrader, mit Ethan Hawke

Kritiken

S. 24
Isle of Dogs
von Wes Anderson
Oswald Iten

S. 26
Gespräch mit Wes Anderson, Jason Schwartzman und Roman Coppola
Johannes Binotto

S. 28
The Third Murder
von Hirokazu Kore-eda
Dominic Schmid

S. 29
Paths of the Soul
von Zhang Yang
Tereza Fischer

S. 31
Transit
von Christian Petzold
Philipp Brunner

S. 33
The Prince of Nothingwood
von Sonia Kronlund
Philipp Stadelmaier

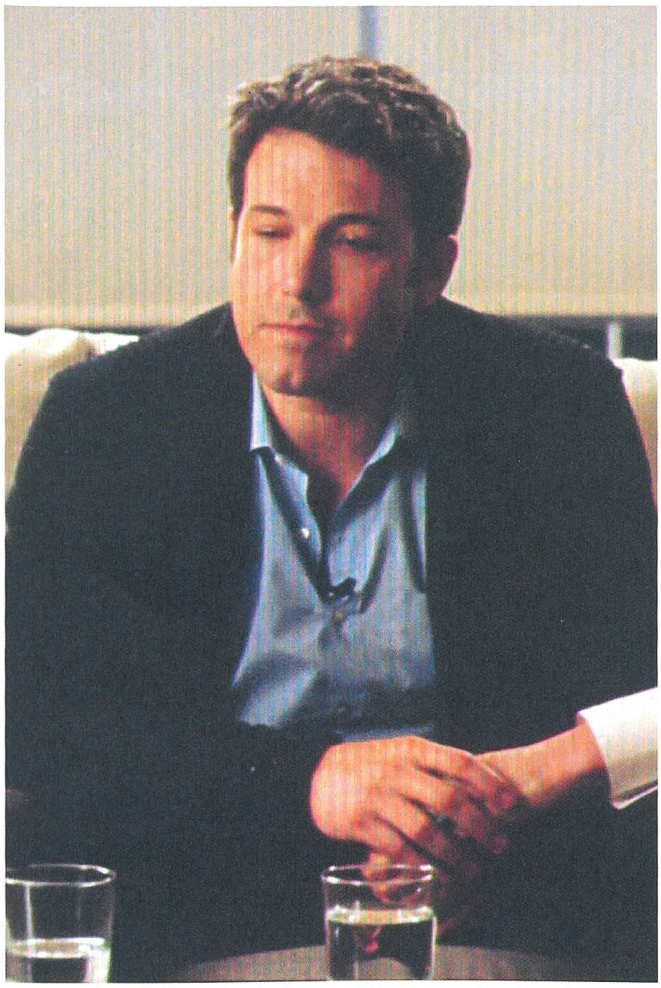
S. 35
Apfel und Vulkan
von Nathalie Oestreicher
Johannes Binotto

S. 37
Visages villages
von Agnès Varda und JR
Martin Girod

S. 40
I Am Not a Witch
von Rungano Nyoni
Tereza Fischer

S. 41
Loveless
von Andrei Swiaginzew
Christoph Egger

S. 43
Gespräch mit Andrei Swiaginzew
Pamela Jahn



Gone Girl (2014) Regie: David Fincher, mit Ben Affleck

Transformation der Bilder

S. 51–59 Essay
von Johannes Binotto

Was Video sehen lässt

Rubriken

S. 3 Editorial
Wir sehen
Tereza Fischer

S. 17 Der Plot-Pointer
Die magische Drei
Simon Spiegel

S. 18 Festival
Berlinale 2018 – 48. Forum
Dominic Schmid

S. 20 Animation: Gespräch mit Georges Schwizgebel
Wie ein Reim in einem Gedicht
Oswald Iten

S. 45 Fade in/out
Von weiblichen Händen, der Unzufriedenheit vor der Kunst und dem Bannen von Wirklichkeit, 1. Teil
Uwe Lützen

S. 46 Flashback: Beau Travail
Der Erinnerung auf der Spur
Angelina Hofer

S. 48 Was bleibt
Elvira Notari – Kino der Passage
Catherine Silberschmidt

S. 60 Kurz belichtet
3 Bücher, 1 Comic, diverse Filme, 1 Hörspiel, 1 Serie

S. 64 Geschichten vom Kino
Metropol, Düsseldorf
Kristina Köhler

Auto Focus (2002) Regie: Paul Schrader, mit Willem Dafoe

Askese und Exzess

Paul Schrader, Hollywoods einsamster Mann

Von den jungen Wilden des New Hollywood ist er bis heute einer der radikalsten geblieben. Von seinem Drehbuch für Taxi Driver bis zu seinem jüngsten Film First Reformed dreht sich Paul Schraders Werk obsessiv um Fragen von Schuld und Vergebung und der Sehnsucht nach Erleuchtung mitten im tiefsten Schmutz. Am Filmfest Bildrausch in Basel wird der Regisseur und Kritiker geehrt. Gelegenheit für die Analyse eines Gequälten.

Sulgi Lie

Sulgi Lie ist Filmwissenschaftler und schreibt gerade an einem Buch zur Slapstickkomödie. Er ist Autor von «Die Aussenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik» (Zürich/Berlin 2012) und Mitherausgeber von Jacques Rancières filmkritischen Schriften.

Journal d'un curé de campagne (1951) Regie: Robert Bresson, mit Nicole Ladmiral und Claude Laydu

Das Kino ist tot. Und vielleicht ist auch der Film als Medium, wie wir es kannten, tot. Mit diesem doppelten Tod lässt Paul Schrader die Creditsequenz von The Canyons (2013) beginnen: Er eröffnet den Film, der vielleicht auch kein Film mehr ist, mit Fotografien von Ruinen, die einst Kinos in Los Angeles waren. Die unbewegten Bilder kehren in diesem Film jeweils in Momenten narrativer Zäsur wieder, aber auch als Erinnerungsbilder an einen Gedächtnisort, der im Verschwinden begriffen ist.

Dass aber auch der Film und die Filme, die in diesen Kinos ihren singulären Ort gehabt haben, nicht länger sind, was sie mal waren, macht Schrader in der anschliessenden Szene unmissverständlich deutlich. Da sitzen sich zwei Paare in einem schicken Restaurant in West L. A. gegenüber. Zu einem Dialog will es nicht so recht kommen, weil das eine Paar, der von Pornostar James Deen gespielte Filmproduzent Christian und seine Freundin Tara, dargestellt von Lindsay Lohan, unentwegt auf ihre Smartphones starren, um potenzielle Gruppensexpartner zu finden. Anstatt diese banale Szene nun klassisch in Schuss/Gegenschuss aufzulösen, lässt Schrader die Figuren direkt in die Kamera schauen und schneidet zwischen den vier frontalen Gesichtern um, ohne dass dem Publikum klar wird, wer hier überhaupt mit wem spricht oder eben nicht spricht. Was hier formal passiert, hat mit dem illusionskritischen Aufbrechen der vierten Wand gar nichts zu tun, mit der Substitution der guten alten Filmkamera durch die Handycam aber umso mehr. Als ob die Augen der Figuren nicht auf den anderen, sondern auf einen imaginären Spiegel gerichtet wären, wird der Austausch der Blicke durch eine digitale Selbstbespiegelung sabotiert – die Feedbackschleife des Selfies. Wenn die gute alte Filmkamera sich immer an ein Aussen richtet, sieht man im Live-Kameraspiegel des Smartphones potenziell immer nur sich selbst, auch wenn der Mirrormodus deaktiviert ist. In seiner Analyse dieser Szene in Filmbulletin 5.2015 schreibt Johannes Binotto: «So strandet die Sequenz bei einem Bild, das immer schon beides war, Schuss und Gegenschuss zugleich, dem Kurzschlussbild des Selfies, das nie einen anderen Adressaten hatte als nur wieder den selbst, der das Bild macht.»

Paul Schrader wäre nicht Paul Schrader, würde er dem Tod des Kinos nur nachtrauern und sich James Dean statt James Deen herbeisehnen. Dem Tod des Films trotzt er mit The Canyons einen Film ab, der die gegenwärtige digitale Kontamination und Dekomposition von Kino filmisch transfomiert oder genauer und um mit einem Schrader'schen Zentralbegriff zu sprechen: transzendiert.

Trash und Transzendenz

Dem «Transcendental Style in Film» bei Ozu, Bresson und Dreyer hat Schrader 1972 eine wichtige (und dieses Jahr mit aktuellem Vorwort wiederaufgelegte) Studie gewidmet, die sich nachträglich auch als poetisches Programm seiner eigenen Filme verstehen lässt. Das Buch des streng calvinistisch erzogenen jungen Filmkritikers Schrader widmet sich einem Kino, das weniger an psychologischem Realismus interessiert ist als vielmehr daran, jene Momente auf die Leinwand zu bringen, in denen etwas Heiliges in den profanen Alltag einbricht: Momente der Überwindung des Irdischen, Momente der Transzendenz. Dabei kommt dieses Kino der Transzendenz gerade im Gewand einer besonders asketischen Ästhetik daher. Schrader sieht sie in Ozus sogenannten «Pillow Shots» erscheinen, jenen enigmatischen Zwischenbildern von scheinbar Unwesentlichem wie Wäscheleinen oder Hauseinrichtungen. Als «Stasis» hat Schrader diese Momente bezeichnet. Und aus dieser Perspektive entpuppen sich auch die unbewegten Bilder der Kinoruinen in The Canyons als Wiedergänger von Ozus kontemplativen Stillleben, während die Smartphonemontage im Restaurant mit ihren Frontalansichten die Logik von Ozus 360-Grad-Schnittregel zu zitieren scheint, bei der die Kamera jeweils inmitten der Figuren positioniert ist, sich den Figuren aus dieser Mitte heraus frontal zuwendet und nicht, wie beim klassischen Schuss/Gegenschuss sonst üblich, über deren Schulter hinweg filmt.

Dies macht den viel geschmähten The Canyons zu einem grossen Film nach dem Ende des Kinos: Schrader sublimiert das digitale «Post Cinema» mittels der Gedächtniskunst einer transzendental gedachten Cinephilie ohne je in Nostalgie zu verfallen, im Gegenteil. Es gilt, eine Ozu-hafte Stasis im Bild der heruntergekommen Kinos sowie die klassische Schnittkunst in Selfiesplittern wiederzufinden. Bei Schrader entsteigt die Transzendenz dem Trash. Es geht ihm darum, «das Sublime absolut im Pedestrischen auszudrücken», wie es in der protestantischen Poetik Sören Kierkegaards, in seinem Buch «Furcht und Zittern», heisst.

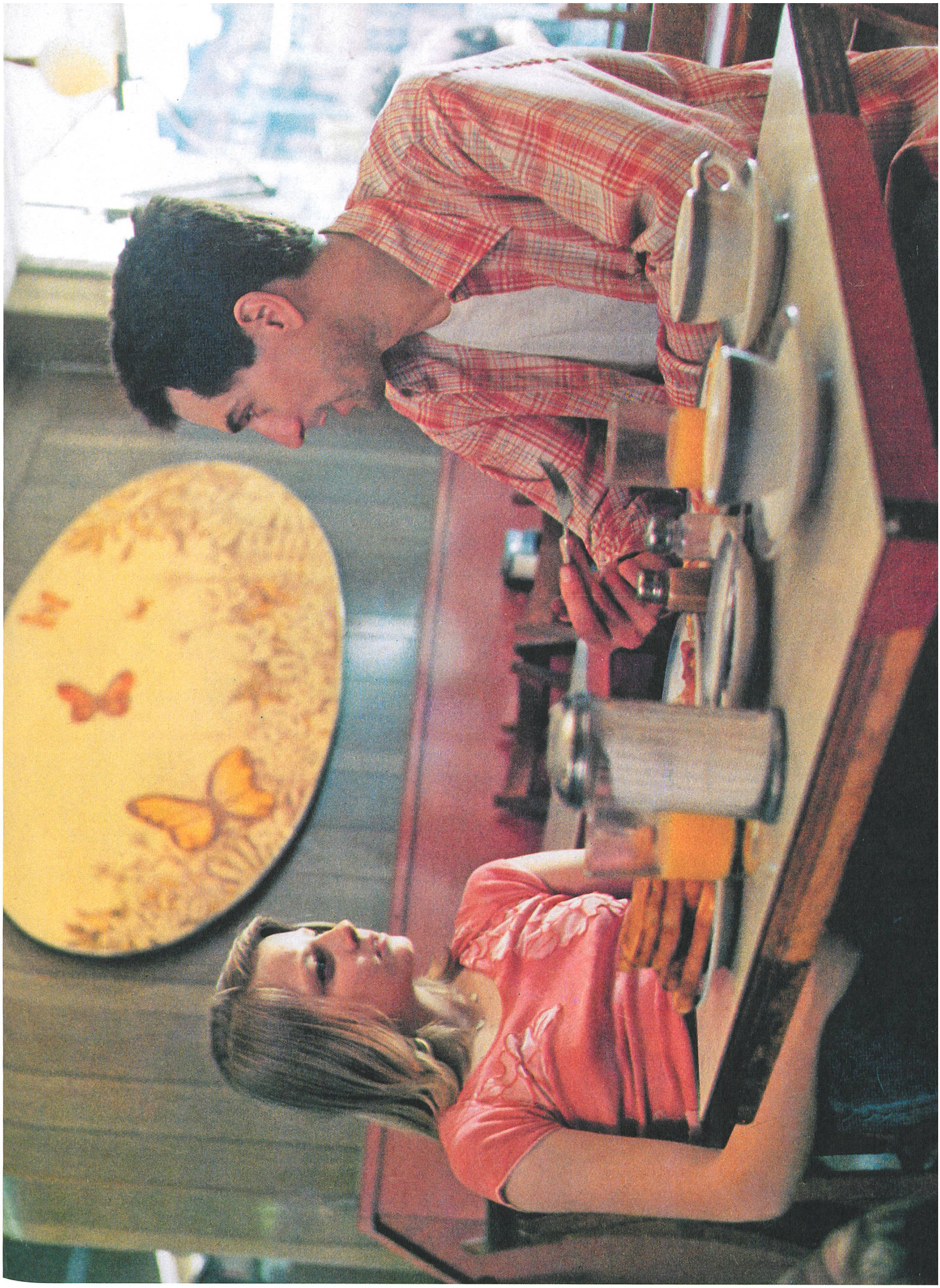
Strafe und Vergebung

Das Sublime im Pedestrischen zu suchen, impliziert auch, dass Schrader ausgerechnet der in den Drogensumpf abgestürzten Lindsay Lohan eine bewegende Performance abringt. Und James Deen, der eben kein James Dean ist, verkörpert in seinem völlig ausdruckslosen (Nicht-)Schauspiel auf geniale Weise die Verdinglichung, die der pornografischen Struktur des Selfie-Exhibitionismus eigen ist.

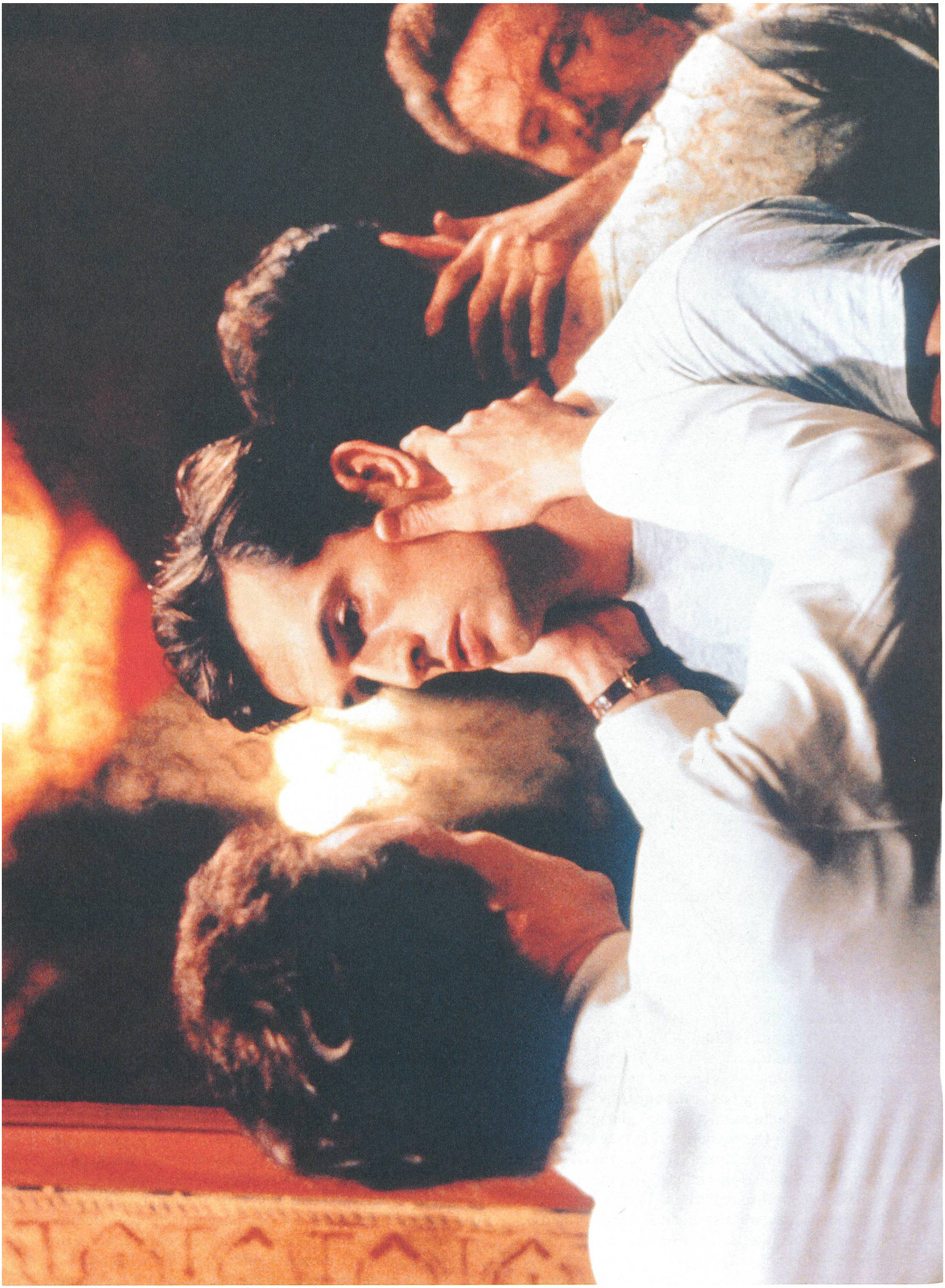
Überhaupt ist eine mal manifeste, mal latente Obsession für Pornografie konstitutiv für Schraders Werk. Dies hat vermutlich auch seinen Ursprung in Schraders protestantischer Erziehung, zu der ein radikales Bilderverbot in den Jugendjahren gehörte. Erst mit siebzehn war er überhaupt zum ersten Mal im Kino. Während seiner Studienjahre an der UCLA kompensierte er dann diese Entbehrung mit bis zu 24 Filmen pro Woche: Auf die Askese folgt der Exzess. Für Schrader sind Mangel und Exzess denn auch zwei Seiten derselben Medaille. Demnach sehnt sich der Asket nach dem Exzess, der ihm verschlossen bleibt, aber er sucht auch den Exzess in der Askese und die Askese im Exzess.

Exemplarisch findet sich diese Verschränkung bereits in Robert Bressons Journal d'un curé de campagne (1951), einem Film, dessen Einfluss nicht nur

Banshun/Später Frühling (1949) Regie: Yasujirō Ozu, mit Setsuko Hara und Chishū Ryū



Taxi Driver (1976) Regie: Martin Scorsese, Drehbuch: Paul Schrader, mit Jodie Foster und Robert De Niro



The Comfort of Strangers (1990) Regie: Paul Schrader, mit Christopher Walken und Rupert Everett

auf Taxi Driver (1976), sondern auch auf Schraders neusten Film, das Priesterdrama First Reformed, offensichtlich ist. In Bressons Landpfarrerjournal gewinnt der Verzicht, mit dem der Pfarrer seinen Körper martert, selbst immer mehr exzessive Züge, im Delirium sucht der asketische Prediger die Gottesnähe. Als «Asketenexzesse» hat Karsten Witte denn auch das Œuvre von Robert Bresson beschrieben, das für Schrader wohl noch wichtiger ist als das von Ozu. Gleich vier seiner Filme lassen sich als explizite Hommagen an Bressons Pickpocket (1959) verstehen: Taxi Driver (1976), American Gigolo (1980), Light Sleeper (1992) und The Walker (2007). Besonders im Ende von Pickpocket findet Schrader den reinsten filmischen Ausdruck einer Theologie der Gnade, die er von Bressons katholischem Jansenismus in seinen eigenen Calvinimus überträgt. Der Schluss von Pickpocket, wenn sich im Kerker durch die Öffnungen des Gitters der Taschendieb und das Mädchen Jeanne finden, erweist sich als Moment der göttlichen Liebe, der sogenannten «Agape». Schrader schreibt dazu und über den Schlusssatz des Films: «‹How long it has taken me to come to you.› Da ereignet sich ein Wunder: ein Ausdruck der Liebe eines gefühllosen Mannes in einer gefühllosen Umgebung, eine Transferenz seiner Leidenschaft vom Stehlen auf Jeanne.» Diese transzendente Transferenz wird indes nicht allen von Schraders irdischen Sündern gewährt.

Spiegelungen des Faschismus

Travis Bickle in Martin Scorseses Taxi Driver, für den Paul Schrader das Drehbuch verfasst hatte, mag als «Gottes einsamster Mann» noch so sehr den Einbruch der Heilsgeschichte herbeisehnen, es bleibt ihm die Erlösung verwehrt, vielleicht auch weil er seiner Triebstruktur nach dezidiert als Faschist gezeichnet wird. Neben der Religion und der Pornografie ist der Faschismus (weniger als historisch-politische Periode, sondern als psychosexuelle Formation) denn auch die dritte thematische Konstante in Schraders Filmen, die ihn vom todessehnsüchtigen, sich mit einer Privatarmee umgebenden Schriftsteller in Mishima (1985) zum dekadenten Dandy Christopher Walken aus The Comfort of Strangers (1990) bis hin zur eiskalten Charaktermaske von James Deen in The Canyons führt. Deen lässt sich durchaus als post-postmoderner Nachfahre von Travis Bickle verstehen. Auch deshalb bildet Taxi Driver in seiner Triangulation von Sex, Gewalt und Gott den «Urtext» von Schraders nun über vierzigjährigem Schaffen. Obwohl er den Film nicht inszeniert hat, spricht sogar Martin Scorsese aufgrund der Dominanz des Drehbuchs von Taxi Driver als einem «Schrader-Film». Die urbane Hölle des Films entspringt daher nicht nur der Realität der amerikanischen Post-Vietnam-Depression, sondern einer zutiefst protestantischen Vorstellung einer gefallenen Welt des Bösen und der Sünde. Mit anderen Worten: Im New York der Siebzigerjahre regiert der Teufel. Auf diesen Sündenpfuhl trifft zu, was Psychoanalytiker Norman O. Brown als die protestantische Obsession mit dem Beelzebub beschrieben hat: «Die psychologische Prämisse des Protestantismus ist die Verurteilung zur Sünde. Protestantismus als eine neue Beziehung zu Gott ist eine Antwort auf eine neue Erfahrung des Bösen.»

Travis Bickle praktiziert als Tagebuch schreibender Asket die Riten des Bresson'schen Landpfarrers, seine Gewaltfantasien von der grossen kommenden Reinigung, die den «Abschaum» von den Strassen zu spülen habe, sind jedoch ganz und gar Bestandteil der verfallenden und verfaulenden Welt, in der er lebt. Als Advokat des Teufels hält sich Travis für einen Erwählten Gottes. Und genau das macht ihn zu einem Faschisten, dessen Hass sich auf Huren, Junkies, Gangster und nicht zuletzt ganz explizit auf Schwarze richtet, die er dem göttlichen Gericht seiner 45er-Magnum unterwerfen möchte. Ingeniös verschaltet Schrader hier Theologie und Gesellschaftsanalyse: «Gottes einsamster Mann» ist das Produkt einer radikalen Vereinzelung und Individualisierung durch Kapitalismus und Religion, wie sie Max Weber in seiner Studie «Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus» beschrieben hat. Über die calvinistische Vorbestimmtheitslehre, die nur wenigen Auserwählten die Gnade Gottes zuerteilt, heisst es bei Weber: «In ihrer pathetischen Unmenschlichkeit musste diese Lehre nun für die Stimmung einer Generation, die sich ihrer grandiosen Konsequenz ergab, vor allem eine Folge haben: ein Gefühl einer unerhörten Vereinsamung des einzelnen Individuums. In der für die Menschen der Reformationszeit entscheidendsten Angelegenheit des Lebens, der ewigen Seligkeit, war der Mensch darauf verwiesen, seine Strasse einsam zu ziehen, einem von Ewigkeit her feststehenden Schicksal entgegen.»

Und konsequenterweise hat diese Mönchszelle, in die sich Travis Bickle einschliesst, auch ihren ganz eigenen Selfiemoment: In jener legendären Szene des Films, in der Travis sich selbst im Spiegel bedroht, richtet sich die imaginäre Aggression des Protagonisten auf das eigene Selbst: «You're talking to me?!» Hier kippt der Zerstörungstrieb des Taxi Drivers endgültig in die Psychose, in der es keine Differenz mehr zwischen «You» und «Me» gibt, sondern vielmehr das Ich im spiegelbildlichen Selfiebild mit sich selbst kurzgeschlossen wird.

Dass aber aus diesem Teufelskreis der (Selbst-) Zerstörung auch die Sprache und das Symbolische keinen Ausweg mehr weisen, das macht der Film daran deutlich, wie er politische Repräsentation als unrettbar korrumpiert zeigt. In einer überaus hellsichtigen Vorwegname des Trumpismus zeigt der Film einen demokratischen Präsidentschaftskandidaten namens Ballantine, der mit seinem Team die werbestrategisch effizienteste vokale Betonung des Slogans «We are the people» diskutiert, ohne dass die hohle Rhetorik noch irgendwelche politischen Inhalte bezeichnen würde. Keine Signifikate, nur leere Signifikanten. In der Logik des Films ist es gerade dieser semantisch völlig entleerte Liberalismus, der das faschistische Delirium hervorruft. Das leere Gerede der Politik findet in der Gewalt sein böses Spiegelbild. So plant Travis ein Attentat auf Ballantine, das den aufstrebenden Redner mittels stummer Gewalt niederreissen soll, genauso wie Travis auch dessen Wahlkampfhelferin Betsy unbewusst in den Untergang ziehen möchte. Travis betet

American Gigolo (1980) Regie: Paul Schrader, mit Richard Gere und Lauren Hutton

Betsy zunächst als Engelswesen an, um sie aber schon beim ersten Date in ein schmuddeliges Pornokino zu führen. Diese Beschmutzung des Engels durch den Teufel, der selber ein Engel sein will – das ist Schrader pur. Die dämonische Vorherbestimmung kennt keine Willensfreiheit, nur Wiederholungszwang.

Auch die folgende Umkehrung der Anbetung in Travis' Versuch, die zwölfjährige Prostituierte Iris vor ihrem Zuhälter zu retten, setzt nur den Bann der Verdammnis fort. Denn diese Hure, in der Travis einen Engel sieht, will gar nicht gerettet werden.

Der Verlust der Codes

Jemand erlösen zu wollen, der gar nicht erlöst werden will, das ist auch das Trauma von Ethan Edwards in John Fords The Searchers (1956), einem weiteren Schlüsselfilm – nicht nur für Schrader, sondern für das New Hollywood insgesamt (man denke etwa an Michael Ciminos The Deer Hunter). Wenn Travis als Engel der Gewalt zum finalen Blutbad im Bordell schreitet, ruft Taxi Driver damit Fords The Searchers direkt auf und zitiert zugleich einen weiteren Spätwestern, der für Paul Schrader nicht minder prägend ist – Sam Peckinpahs The Wild Bunch (1969). Schraders Kritik des Films liest sich nachträglich auch als präzise Vorwegnahme der «Decodierung» der Gewalt in Taxi Driver: «In The Wild Bunch starrt Sam Peckinpah ins Herz seines eigenen Faschismus. Was früher durch Kodex und Regeln abgesichert war, tritt offen zutage. Das Genre des Westerns eignet sich ideal für eine solche Untersuchung: Jean-Luc Godard hat darauf hingewiesen, dass der Western die einzige überlebende, populäre Kunstform des Faschismus sei. In der Vergangenheit konnte der Western noch den Mythos eines sich für andere aufopfernden Altruismus behaupten. Doch für Peckinpah ist dieser Mythos mit seinem Film The High Country einen ehrbaren Tod gestorben. Die Westernfiguren in The Wild Bunch haben ihren Kodex verloren – übrig bleibt nur noch ihr Faschismus.»

Ganz in diesem Sinne ist auch Taxi Driver, wie auch die späteren Schrader-Filme, nicht selbst faschistisch, wie ihm unter anderem von Schraders früheren Mentorin Pauline Kael vorgeworfen wurde. Vielmehr analysieren sie die Bedingungen der Möglichkeit von Faschismen. Am Ende der Höllenfahrt des Taxifahrers wird nicht nur der Faschismus vom Liberalismus absorbiert und Travis als Held und Retter gefeiert, auch schliessen sich die theologischen und filmhistorischen Anspielungen in jener berühmten finalen Rückwärtsfahrt der Kamera, die aus Gottesperspektive auf das von Travis angerichtete Inferno der Gewalt schaut. Von Bresson, Ford und Peckinpah führt damit der blutige Faden schliesslich zu Alfred Hitchcock: Die von oben auf die Gewalt schauende Kamera zitiert die merkwürdige Kameraposition, aus der in Psycho (1960) der Mord an Detective Loomis gefilmt wurde. In Taxi Driver wird diese Kameraperspektive mit einer Rückwärtsfahrt kombiniert, wie man sie in Hitchcocks Frenzy (1972) findet, wo die Kamera sich vom kommenden Mord zurückzieht und in Distanz zum Terror des Sichtbaren geht. Taxi Driver übernimmt den bösen Blick aus Psycho, mit dem Hitchcock sich als Verwandter von Bressons Jansenimus erweist: Das ist keine Perspektive eines mildtätigen Gottes, sondern eines sadistisch-kalten. Die transzendentale Kamera entspricht einem Blick, in dem Gott und Teufel gemäss Schraders negativer Theologie ununterscheidbar werden. Was aber das Zitat der Fahrt in Frenzy betrifft, so wird Hitchcocks Entzug der Gewalt in Taxi Driver konterkariert, die Negativität gleichsam negiert. Statt nichts sehen zu wollen, weidet sich die Kamera genüsslich am Anblick des blutigen Sumpfs aus Leichen und Körperteilen und insistiert dabei auf einer neuen Verschränkung von Sex und Gewalt. Das ist pornografisch genau deshalb, weil sowohl die alte normative Kodierung der (Western-)Gewalt als auch die alte Ethik des Off-Screens ihre ideologisch-symbolische Wirksamkeit einzubüssen beginnen.

Ekel und Erlösung

Dass Pornografie eine zentrale Triebkraft in der Formierung eines neuen visuellen Regimes ist, hat Schrader seit Taxi Driver erkannt. Es ist daher nicht nur seinem perversen Protestantismus geschuldet, wenn er in Hardcore (1979) einen calvinistischen Pfarrer aus seiner eigenen Heimatstadt Grand Rapids, Michigan, in die Pornohölle von Los Angeles schickt, um dort dessen entflohene Tochter zu suchen. Wie schon in Taxi Driver will auch diese Tochter nicht unbedingt zurück zu Calvin. Aber selbst diesem vom George S. Scott gespielten Mann Gottes wird langsam unklar, ob er nicht doch den zu Undercover-Zwecken angeklebten Pornoschnauzer attraktiver findet als die Bibelexegese.

Es ist denn auch bezeichnend, wie Schrader den katholischen Priester erst im völlig unterschätzten Dominion: Prequel to the Exorcist (2005) in die biblische und filmische Erlösung schickt. Traumatisiert dadurch, dass er einst von den Nazis zu einer Selektion von Juden, gewissermassen zu einer «Sophie's Choice», gezwungen wurde, trifft Pater Merrin nach dieser Konfrontation mit dem historisch Bösen in einer archäologischen Ausgrabungsstätte in Afrika auf das religiöse Böse. Es tritt in Gestalt eines kranken Jungen auf, von dem der Leibhaftige Besitz genommen hat. Erst nachdem dem Priester der Exorzismus gelungen ist, lässt ihn Schrader in einem wunderbaren Schlussbild wie einst Ethan Edwards in The Searchers durch den Türrahmen in das Offene der Wüste ziehen. Es gehört zu den Kuriositäten und Ungerechtigkeiten der Filmgeschichte, dass die Produzenten Schrader den Film erst entzogen haben und dass er erst nach dem Misserfolg der von Renny Harlins abgedrehten (und eigentlich gar nicht so üblen) Version doch noch seine Vision des Stoffes umsetzen durfte.

Oberflächenreflexe

Mit Dominion: Prequel to the Exorcist konnte Schrader nicht nur endlich den Teufel aus dem sündigen Leib austreiben, sondern auch mit der italienischen Kameralegende Vittorio Storaro zusammenarbeiten, der hier in elegischen Kamerafahrten die Wandmalereien der

ausgegrabenen Kirche abzirkelt. Über Storaro führt denn auch eine weitere, diesmal nicht französisch-jansenistische, sondern italienisch-manieristische Spur zu einem weiteren Fetischfilm Schraders, dem dritten neben Pickpocket und The Searchers: Bernardo Bertoluccis Il conformista (1970) – nicht zufällig eine weitere psychoanalytische Studie des faschistischen Subjekts.

Eine eigentliche Erleuchtung war für Schrader dabei vor allem das Setdesign von Ferdinando Scarfiotti, den er später als «Visual Consultant» für American Gigolo (1980) und Cat People (1982) verpflichtete. Es sind zwei Filme geworden, die wie keine anderen den Zeitgeist einer neuen Epoche verkörpern: die betörende Oberflächentextur der Achtzigerjahre, die Schrader «High Style» nennt und die er gemeinsam mit Scarfiotti bis ins kleinste Detail gestaltet hat. Das Design bestimmt das Bewusstsein.

Viele Momente in American Gigolo sind ikonisch geworden und zeugen von einer Perfektion der Inszenierung, mit der sich Schrader endgültig als Auteur präsentiert. Wenn zu Beginn Richard Gere als Edelcallboy Julian Kay mit seinem schwarzen Porsche den Strandhighway nach Malibu fährt und dazu Blondies «Call Me» aus dem Radio tönt, dann spürt man unwiderstehlich den Beginn einer neuen Ära. Der männliche Körper der Achtziger hängt sich an die Decke für Sit-ups und passt sorgfältig die Farbwerte der aufgereihten Armani-Hemden und Krawatten ab, während er sich Kokain in den Mund reibt. Julian Kay bewegt sich durch die schöne Dingwelt der High Society mit formvollendeter Mimikry, bestimmt sich doch sein Marktwert durch seinen edlen Körper, den er teuer verkauft. Aber auch wenn der Glanz der Oberfläche zunächst makellos erstrahlt, zeigen sich nach und nach die Risse im Marmor. Nach einem schmutzigen Auftrag in Palm Springs fällt Julian Kay einer Verschwörung höchster Kreise zum Opfer, die ihm den Schlüssel (man denke an die Ähnlichkeit zwischen seinem Namen Kay und dem englischen «key») zu seiner Existenz entzieht und ihn schliesslich zu dem degradiert, was er eigentlich immer schon war: ein Objekt, eine Ware, die konsumiert und dann weggeworfen wird.

Als Symptom dieser aufbrechenden Oberfläche fungieren denn auch formale Eigenheiten des Films, wie jene immer wieder irritierenden Point-of-View-Einstellungen, die keinem Blickträger zugeordnet werden können. Diese subjektlosen Subjektiven verweisen auf eine gesellschaftliche Totalität, die paranoisch hinter dem Rücken der Figuren waltet und die in der späteren Gigolo-Variante The Walker (2007) auf den Punkt gebracht wird: «You don't see the bigger picture.» Während im Kokon des Gigolos die Augen an der reinen Gegenwärtigkeit haften, öffnet die frei schwebende Kamera den Blick auf das unabbildbare grössere Ganze.

Schrader hat die Erfindung dieser «unmotivierten Kamera» (so seine eigene Bezeichnung), deren Ansichten keinen narrativen Zweck zu haben scheinen, Bertolucci und Storaro zugeschrieben. Auch bei Antonioni und Visconti gibt es diese Freisetzung des Blicks, sodass man zu Recht von einem italienischen Kamerastil sprechen könnte, dem Schrader neben American Gigolo auch in Cat People und The Comfort of Strangers ausgiebig huldigt.

Gnade des Wunders

Die ästhetisierten Kamerabewegungen sind mehr als reines Ornament, denn sie zeugen von einer analytischen Vivisektion der Oberfläche, deren schöner Schein gebrochen wird. American Gigolo ist darum so erstaunlich, weil Schrader hier die ultimative Synthese aus Hollywoods postmoderner Warenästhetik (der Film wurde von Jerry Bruckheimer produziert) und europäischem Hochmodernismus gelingt (neben Antonioni und Bertolucci ist auch der Einfluss von Godard zentral). Kaum ein Film ist so stylisch und so kritisch zugleich, zugleich absolut diesseitig und transzendent.

Julian Kay ist in einem Leben gefangen, was Kierkegaard die «ästhetische Existenz» nennt: ein Leben, das nur die sinnliche Unmittelbarkeit des Geniessens kennt. Aus diesem Gefängnis des Körpers kann nur die Gnade hinausweisen, die Julian Kay ausgerechnet in einem wirklichen Gefängnis widerfährt. Erst als er alles verloren hat, wird ihm die Freiheit durch die Liebe von Michelle geschenkt, die ihn zuvor als Gigolo gekauft hatte, aber nun die frühere Transaktion durch einen Akt der «Agape», der göttlichen Liebe, transzendiert. Es ist ein Erlösungsakt für beide.

Bei Kierkegaard ist der Sprung in den Glauben, der Schritt von der ästhetischen in die ethische oder religiöse Existenz immer ein absurdes Wagnis. Und so ist es auch bei Schrader. Was bei Kierkegaard die «Wahl der Wahl» heisst, ist bei Schrader das Wählen der Prädestination: «Der Mensch wird ‹frei›, indem er die Vorbestimmung Gottes ‹wählt›.» Nur dieser absurde Akt kann die Seele befreien: Wenn Julian Kay in Demut seinen Kopf durch die Glasscheibe an Michelles Hand lehnt, werden endlich die magischen Worte aus Pickpocket gesprochen, die den Film dem Irdischen entrücken: «How long it has taken me to come to you.» Paul Schraders Filme lassen uns daran glauben, dass im Kino noch Wunder geschehen.

Und selbst in der vollends gefallenen Welt von The Canyons zielt Schrader auf die Konversion von Trash und Transaktion in filmische Transzendenz. Dieser unbedingte Glaube ans Kino macht Schrader zu Gottes einsamstem Mann im heutigen Hollywood: Auch der Tod des Kinos zeugt nur von seiner Wiederauferstehung.

→ Paul Schrader wird vom 30. Mai bis zum 3. Juni 2018 am Bildrausch Filmfest in Basel anwesend sein und persönliche Einblicke in sein Werk gewähren.

Am 2. Juni 2018 um 16.15 Uhr findet im Stadtkino Basel sein Vortrag «Rethinking Transcendental Style» statt, mit anschliessendem Gespräch mit Johannes Binotto.

Weitere Informationen: www.bildrausch.ch

Der Plot-Pointer

Drei Musketiere, drei Haselnüsse, drei Prüfungen, drei Akte – Geschichten werden gerne im Dreieck erzählt, auch im Kino.

Die magische Drei

Wie in vielen anderen Handwerkskünsten haben sich auch im Film zahlreiche Traditionen und Regeln herausgebildet, die mitunter schon fast an Aberglauben grenzen. Ein Beispiel hierfür ist die geradezu magische Bedeutung, die der Zahl Drei zukommt. Drehbuchautor_innen schwören auf die Dreiaktstruktur, Fortsetzungen werden zu Trilogien zusammengefasst, und Filmtitel, in denen von drei Musketieren, Schweinchen oder Räubern die Rede ist, sind deutlich häufiger anzutreffen als solche mit vier, fünf oder sechs Protagonist_innen.

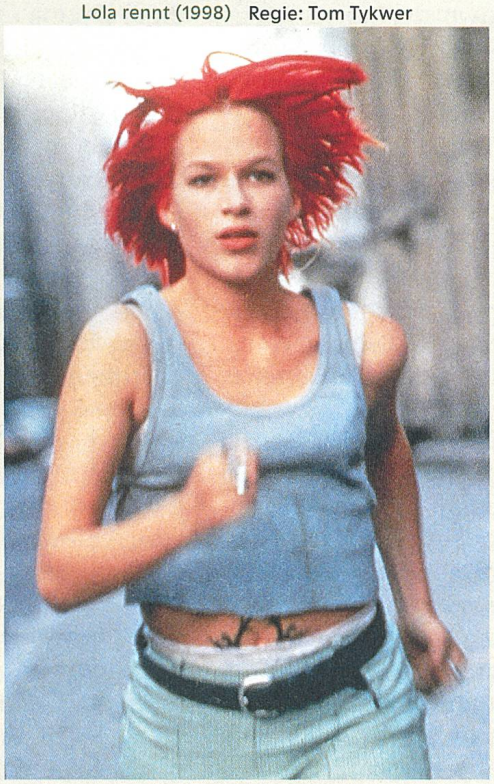
Dieser Zahlenfetischismus ist freilich keine genuin filmische Erfindung, der Zahl Drei kommt bereits in zahlreichen religiösen Traditionen eine wichtige Bedeutung zu; man denke nur an die drei biblischen Stammväter oder die christliche Dreifaltigkeitslehre. Wenn es ums Erzählen geht, scheint die Drei allerdings besonders beliebt. Insbesondere in alten Erzählformen wie dem Märchen sind Dreierstrukturen auffallend häufig anzutreffen, wie der russische Literaturwissenschaftler Vladimir Propp bereits Ende der Zwanzigerjahre gezeigt hat. Propp zerlegte das russische Volksmärchen in eine Art Baukasten stets wiederkehrender Elemente und wies nach, dass potenziell jedes dieser Elemente dreimal auftreten kann. Ein Befund, der sich an zahlreichen Märchen illustrieren lässt: Des Müllers Tochter muss fürs Rumpelstilzchen dreimal Gold zu Stroh spinnen, Aschenputtel geht dreimal zum Fest des Prinzen, und dieser findet erst im dritten Anlauf den passenden Fuss; wenn die Gebrüder Grimm von drei Brüdern erzählen, dann ist ebenfalls von Anfang an klar, dass die ersten beiden scheitern werden und es erst dem jüngsten gelingt, den Drachen zu töten, den Schatz zu bergen oder die Prinzessin zu retten.

Dass viele Erzählungen ein zentrales Ereignis ausgerechnet dreimal wiederholen, ist kein Zufall, denn um ein Muster von Wiederholung und Variation zu etablieren, sind mindestens drei Durchgänge nötig. Wenn der erste Bruder vom Drachen gefressen wird, der zweite diesen aber besiegt, wirkt die Heldentat fast zufällig. Es hätte so oder anders kommen können, die Chancen standen fünfzig zu fünfzig. Durch die erste Wiederholung wird dagegen eine Regelhaftigkeit etabliert, die dann im dritten Anlauf wieder unterlaufen werden kann. Drei Durchgänge sind das Minimum für dieses Spiel mit Regel und Abweichung.

In Hollywood spricht man gerne von der «rule of three» und meint damit die unterschiedlichsten Dinge. So besagt eine Drehbuchfaustregel, dass zentrale Punkte der Handlung – wie sich der Feind besiegen lässt, wohin die Reise geht, warum der Held nicht eingreifen kann – immer dreimal erwähnt werden müssen. Nur so sei garantiert, dass das Publikum auch weiss, worum es geht.

Die klassische Dreiaktstruktur mit ihrem Dreischritt aus Exposition, Komplikation und Auflösung bildet, wie hier schon früher ausgeführt, den erzählerischen Kern des Hollywoodkinos. Allerdings unterscheidet sich dieses Muster vom Wiederholungsprinzip des Märchens. Tom Cruise kommt in den Mission: Impossible-Filmen nicht erst zum Einsatz, nachdem zwei andere Agenten vor ihm gescheitert sind, und Meg Ryan trifft nicht erst beim dritten Mal auf den Mann ihrer Träume. Es ist gerade die Kürze des Märchens – oder auch des Witzes –, die das dreifache Abspulen eines Ereignisses möglich macht. Wenn in einer Erzählung von zehn Seiten Länge eine Handlung zweimal wiederholt wird, nimmt das wenig Zeit in Anspruch, ein abendfüllender Spielfilm kann hingegen nicht erst, nachdem wir zwei Versager_innen beim Scheitern zugeschaut haben, zu seiner Hauptfigur kommen.

Lola rennt (1998) Regie: Tom Tykwer



Eine besonders interessante Spielart stellen in diesem Zusammenhang Filme dar, die ausgehend von der gleichen Ausgangssituation verschiedene Plotvarianten durchspielen, etwa Krzysztof Kieślowskis Der Zufall möglicherweise (Przypadek), in dem der polnische Student Witek abhängig davon, ob er zu Beginn den Zug nach Warschau erreicht oder verpasst, ganz unterschiedliche Karrieren einschlägt. In der ersten Variante erreicht er den Zug und wird kommunistischer Funktionär; in der zweiten verpasst er ihn, legt sich am Bahnhof mit einem Polizisten an und wird Dissident. In der dritten schliesslich schafft er es ebenfalls nicht auf den Zug, führt anschliessend ein unpolitisches Leben und kommt am Ende bei einem Flugzeugunglück ums Leben. Ganz ähnlich Tom Tykwers Lola rennt, in dem Franka Potente drei Anläufe braucht, um ihren Freund zu retten.

Im Gegensatz zum Märchen unterscheidet sich bei «Weggabelungsfilmen» *(forking-path films)*, wie der Filmwissenschaftler David Bordwell diesen Typus nennt, der zweite Durchlauf deutlich vom ersten – alles andere wäre langweilig. Aber trotz den Abweichungen und obwohl beide Filme den drei Plotvarianten mehr oder weniger gleich viel Zeit widmen, tendieren wir als als Zuschauer_innen wie beim Märchen dazu, die dritte Version für die relevante, die letztlich gültige zu halten. Die ersten beiden Brüder interessieren uns ja nicht wirklich, und obwohl wir sowohl bei Kieślowski wie auch bei Tykwer bei allen drei Varianten mitfiebern, stehen diese dennoch nicht gleichberechtigt nebeneinander. Am Ende besteht kein Zweifel, dass es Lola geschafft hat und Witek tot ist. Die magische Drei hat wieder ihre Wirkung getan.

Simon Spiegel

In der Berlinale-Sektion Forum gibt es einzigartige Filme zu sehen, die kaum ausserhalb eines Festivals gezeigt werden. Die diesjährige Auswahl bot insbesondere einen guten Überblick über das unabhängige asiatische Filmschaffen.

Berlinale 2018 – 48. Forum

Kann sich ein 60-minütiger Film länger anfühlen als ein vierstündiger, und wie lange kann man im Kino jemandem dabei zuschauen, wie er Wasser von einem Ort zum anderen trägt, bevor es langweilig wird? Beides sind Fragen, auf die man von vornherein nicht unbedingt kommen würde, auf die das 48. Forum des jungen Films aber doch klare Antworten liefert.

In 14 Apples von *Midi Z* dauert es vergleichsweise rasche zwanzig Minuten, bis eine Frauengruppe, das Wasser in grossen Töpfen auf ihren Köpfen tragend, den Weg vom Fluss zum Dorf hinauf hinter sich gebracht hat. Dort angekommen wird es nicht an die übrigen Dorfbewohner_innen zum Kochen und zum Trinken verteilt, sondern in einen Waschtrog geschüttet, damit sich der Mann mit der roten Kutte waschen kann. Es handelt sich bei ihm aber nicht um einen echten Mönch, sondern um den Geschäftsmann Wang Shin-hong, dem eine Wahrsagerin geraten hatte, seine Schlaflosigkeit mit einem zweiwöchigen Klosteraufenthalt zu kurieren. Stets in der Schwebe zwischen Dokumentarischem und Inszeniertem gelingt es dem burmesischen Film unter anderem mit solchen körperlich nachfühlbaren Plansequenzen eindrücklich, ein vielschichtiges Porträt der Religion in einer globalisierten Gegenwart zu entwerfen – insbesondere auch in jenen Momenten, in denen die Frauen dem Mönch auf Zeit von ihren horrenden Arbeitsbedingungen im Ausland erzählen und sich so die komplexen Wirkungsfelder von Religion, Kapitalismus und Körperlichkeit in einem Bild überschneiden.

Einfacher, um nicht zu sagen elementarer, funktioniert die Wassertragszene in Drvo (The Tree) von *André Gil Matas*. In einem verschneiten osteuropäischen Dorf macht sich ein alter Mann auf, in der Nachbarschaft grosse Glasflaschen einzusammeln, die er eine nach der anderen an einen langen Holzstock knüpft. Während die nächtliche und ansonsten menschenleere Idylle regelmässig von fernen Bombenexplosionen gestört wird, begibt sich der Mann zusammen mit seinem Hund auf ein Boot, mit dem er langsam – wir begleiten ihn jetzt schon seit 45 Minuten – einen grossen Fluss hinunter rudert. Irgendwo am Ufer brennt ein Feuer, eine Gestalt rennt aufgeschreckt weg. Es ist ein kleiner Junge, der in einer anderen Zeit vor einem anderen Krieg flüchtet. Die Wege der beiden kreuzen sich zum Ende des Films noch einmal in einer der rätselhaftesten und transzendentesten Szene, die

Die Tomorrow (2017) Regie: Nawapol Thamrongrattanarit

ich seit langem im Kino erfahren habe. Drvo ist ein Meisterwerk des Elementaren im engsten Sinn des Wortes, und es ist unwahrscheinlich, einem solchen Film ausserhalb des Forums zu begegnen.

Das Gleiche gilt tragischerweise für An Elephant Sitting Still des 1988 geborenen *Hu Bo* – ein vierstündiges Drama mit einer Vielzahl von Figuren, das in der nordchinesischen Kleinstadt Manzhouli spielt. Traurig ist der Film in doppeltem Sinn: Er ist sowohl das Erstlingswerk eines jungen Regisseurs, der hier bereits eine formvollendete, an Béla Tarr erinnernde Filmsprache an den Tag legt, als auch sein letztes. Hu Bo hat sich letzten Oktober, während sich der Film noch in Postproduktion befand, das Leben genommen. Es liegt nahe, die Geschichte als filmischen Abschiedsbrief zu lesen, nicht zuletzt weil das in ihm dargestellte Weltbild beinahe frei von jeglicher Hoffnung daherkommt. «Diese Welt ist widerlich», sagt eine der Figuren, kurz bevor sie sich eine Pistole in den Mund steckt und abdrückt. Trotz aller Düsterheit, menschlicher Widerwärtigkeiten und der Bilder, die noch fahler wirken, als sie es wohl im vom Regisseur vorgesehenen, aber nicht umgesetzten Schwarzweiss gewesen wären, bekommt man das Gefühl, dass Hu Bo mithilfe künstlerischer Verarbeitung seiner mutmasslichen Depression beinahe beigekommen wäre. Selten wirkte Hoffnungslosigkeit dermassen schön, dermassen menschlich.

Während An Elephant Sitting Still zweifelsohne den Höhepunkt des asiatischen Kinos im diesjährigen

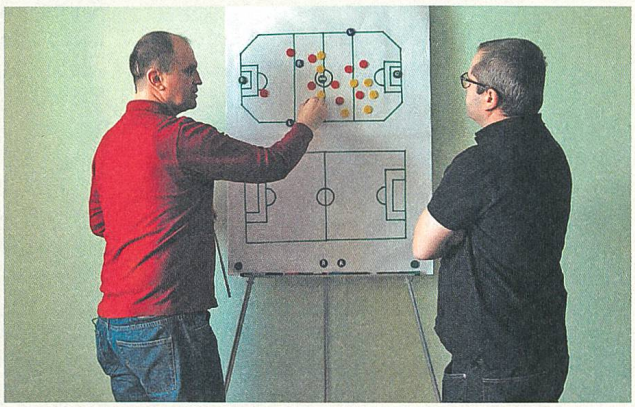
Forum darstellte, war dessen ästhetische und inhaltliche Bandbreite wie üblich äusserst breit gefächert. Von Hong Sang-soos lakonischem, schon fast altmeisterlichem Grass bis zum jugendlich überdrehten Amiko der zwanzigjährigen *Yoko Yamanaka* bot das Forum einen guten Überblick über das zeitgenössische unabhängige asiatische Filmschaffen – nicht nur aus Japan, Korea und China, sondern auch aus oft weniger prominent vertretenen Filmländern wie Thailand und Kirgistan. Gerade Letztere konnten mit besonders originellen und formal eigensinnigen Beiträgen aufwarten. Mit wunderschönen, unscharf und flüchtig wirkenden Super-8-Bildern untersuchen Die Tomorrow von *Nawapol Thamrongrattanarit* und Djamilia von *Aminatou Echard* existenzielle Fragen, die konkret mit ihren Herkunftsländern verwoben sind und zugleich durch ihre beinahe schon

Classical Period (2018) Regie: Ted Fendt

abstrakte Inszenierungsweise Allgemeingültigkeit beanspruchen. Djamilia untersucht die Bedeutung von Tschingis Aitmatows Roman «Djamila» auf mehrere Generationen von Frauen in Kirgistan, Die Tomorrow die Flüchtigkeit des menschlichen Lebens an sich, indem jeweils die letzten Momente aus dem Leben verschiedener unerwartet zu Tode gekommener Menschen nachgestellt werden. Dazu wird oben am Bildrand die Anzahl der Menschen eingeblendet, die der Statistik zufolge während der Laufzeit des Films gerade gestorben sind: Schliesslich sind es 8442 in den 75 Minuten, die der Film dauert.

Die Grenze zwischen Fiktionalem, Inszeniertem und Dokumentarischem ist in einer dem jungen und experimentellen Kino verpflichteten Sektion wie dem Forum naturgemäss unschärfer gezogen, als dies in anderen Festivalprogrammen der Fall ist – selbst wenn sich auch da schon seit einiger Zeit eine Bewegung weg von einer klaren Trennung abzeichnet. Auffällig ist vielleicht, wie wenig Aufhebens mittlerweile um diesen Umstand gemacht wird. Classical Period von *Ted Fendt* handelt von jungen Leuten, deren Leben sich beinahe einzig um die philologische Auseinandersetzung mit klassischer Literatur, Theologie und Architektur dreht. Jede noch so kleine soziale Interaktion, ob sie jetzt im Dante-Lesezirkel oder beim Bier auf der Dachterrasse stattfindet, gleitet unweigerlich ab in minutiöse Quellendiskussionen und Verweise auf Verweise in obskuren Fussnoten. Das könnte durchaus anstrengend sein, fühlte es sich in diesem Film nicht dermassen charmant und lebensecht und nur ein klein wenig trostlos an. Und obwohl der Film kaum Drama aufweist, das nicht den Debatten der Figuren selbst entspringt, und obwohl sämtliche Protagonisten Bekannte des Regisseurs sind, die sich im Grunde selber spielen, handelt es sich bei Classical Period weder um einen Dokumentarfilm noch um eine Fiktion, sondern um einen jener Filme, bei denen sich diese Frage gar nicht erst stellt. Nicht zuletzt, weil man zu sehr beschäftigt ist, von jener obsessiven Beharrlichkeit gleichzeitig fasziniert und irritiert zu sein.

Zeit, Raum und Bewegung sind nicht nur Grundkomponenten des Films, sondern auch des Sports – eine Gemeinsamkeit, die in zwei Filmen auf originellste Weise ausgeleuchtet wird, wobei bei einem interessanterweise auch noch die Politik mit ins Spiel kommt. L'empire de la perfection von *Julien*



Fotbal infinit (2018) Regie: Corneliu Porumboiu

Faraut beginnt als philosophische Bilderstudie anhand von Momentaufnahmen aus der Karriere des Ausnahmetennisspielers John McEnroe. Dieser wird als eine Art Regisseur herausgestellt, der mit verschiedensten (teilweise berüchtigten) Methoden die Zeit der Matches jeweils zu dirigieren versuchte. Von Godards Aussage «Filme lügen, der Sport nicht» ausgehend, formt der Film durch Originalaufnahmen ein vielstimmiges Dokument einer aussergewöhnlichen Sportlerkarriere und zugleich eine eindringliche Meditation über das Verhältnis zwischen der Zeit und der Bewegung – im Bild und des Bildes.

Ganz andere Analogien entwickelt *Corneliu Porumboiu* in Fotbal infinit in mehreren Gespräche mit seinem Freund Laurentiu Ginghină. Dieser ist vom Fussball besessen und will die Spielregeln ändern, um «den Ball zu befreien», was auf wahnwitzige Weise mit seinem Job in der rumänischen Bürokratie im Widerspruch steht. Das lässt den Film in seiner kurzen Spielzeit zu einem sehr vergnüglichen, andauernd gedankliche Haken schlagenden Ideenfeuerwerk werden. Und wenn er sowohl in seiner Informationsdichte als auch in seiner Unterhaltsamkeit das pure Gegenteil der wassertragenden Frauen und Männer darstellt, hat doch jeder Film seine eigene Zeit, seine eigene Geschwindigkeit, seinen eigenen Rhythmus. Passen diese zu seinen Bildern, seinen Themen – was bei den Filmen des Forums öfter der Fall ist als anderswo – spielt alles andere eigentlich nur noch eine untergeordnete Rolle. Dominic Schmid

Der Ehrenpreis des Schweizer Films ging dieses Jahr an den weltweit gefeierten Animationskünstler Georges Schwizgebel. Ein Gespräch über die Poesie seiner Bilder.

Wie ein Reim in einem Gedicht

Georges Schwizgebels Animationsfilme ähneln einem visuellen Bewusstseinsstrom, in dem sich Objekte, Figuren, ja ganze Räume in fliessender Metamorphose befinden. Die dafür nötigen Einzelbilder malt der weltweit gefeierte Schweizer in oft jahrelanger Kleinarbeit von Hand auf Klarsichtfolien. Im Gespräch wirkt der 74-jährige Schwizgebel denn auch zurückhaltend, freundlich und bescheiden. Interessiert hört er zu, erzählt dann ruhig von seiner Liebe zur Malerei; davon, dass er bei der Konzeption seiner gegenständlichen, ab und zu auch narrativen Kurzfilme meist von einer visuellen Idee ausgeht. In seinem neusten Film La bataille de San Romano etwa versetzt er Paolo Uccellos gleichnamiges Gemälde in Bewegung. Dazu greift er auf einen sogenannten «Cycle», also einen gross angelegten Animationsloop, zurück, der dank choreografierten Kamerabewegungen erst am Ende des Films als Endlosschlaufe erkennenbar wird.

Filmbulletin *Seit* La course à l'abîme *sind Cycles zu einem deiner Markenzeichen geworden. Wie ist dieses Stilmittel entstanden?*

Georges Schwizgebel Das war während der Arbeit an Le sujet du tableau. Dort kam ein Feld vor, auf dem sich Bäume im Wind bewegten. Dafür hatte ich eine Endlosschlaufe von etwa zwanzig Zeichnungen gemacht. Um Zeit zu gewinnen, bin ich dann mit der Kamera während zehn Sekunden relativ nahe über diesen Loop gefahren. Anschliessend hab ich mir überlegt, einen Film zu machen mit einem einzigen, natürlich viel grösseren animierten Bild, über das man sich langsam bewegt. Inspiriert haben mich auch optische Spielereien, die es schon vor dem Kino gab, zum Beispiel der Bildstreifen eines Zoetrops, der ein Mädchen auf einer Schaukel zeigt und dabei eine kurze Bildsequenz endlos wiederholt. Wenn man nun mehrere dieser zyklischen Bewegungen in einem Bild hat und nur einen Ausschnitt sieht, der sich auf dem Bild herumbewegt, merkt man nicht, dass man eigentlich einen Loop anschaut. Die Grundidee ist also, dass man im Bild umherwandert.

Und in La course à l'abîme *bestand dann erstmals ein ganzer Film aus einem einzigen Cycle.*

Da hab ich zum ersten Mal einen grossen Cycle gemacht, bei dem die Kamera am Schluss das Gesamtbild zeigt. Dieses Prinzip habe ich später wieder aufgenommen in Jeu und La bataille de San Romano.

In deinen Filmen, die ja selbst gemalt sind, tauchen auch immer wieder Bilderrahmen und Gemälde auf. Geht es dir dabei auch um eine Reflexion des Mediums?

Darauf achte ich nicht wirklich. In Le sujet du tableau ergibt sich das etwa aus der Handlung: Faust löst sich aus einem Porträt und durchquert auf der Suche nach Margherite diverse Gemälde. Aber grundsätzlich liegt es daran, dass ich die Malerei liebe.

Wer sind deine Lieblingsmaler?

Ein Maler, den ich besonders mag, aber noch nie in einem Film verwendet habe, ist Pierre Bonnard. Natürlich mag ich auch Matisse, Degas oder Ferdinand Hodler sehr. Ich habe Bilder von Vermeer und De Chirico als Vorlage benutzt, ebenso Edward Hopper.

Den Einfluss von De Chirico spürt man in mehreren deiner Filme, speziell in der Architektur mit den Torbogen.

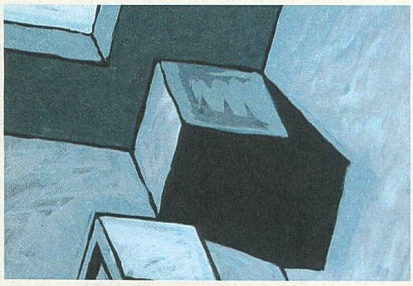
Wahrscheinlich wegen der Schatten. Ich male sehr gerne Schatten.

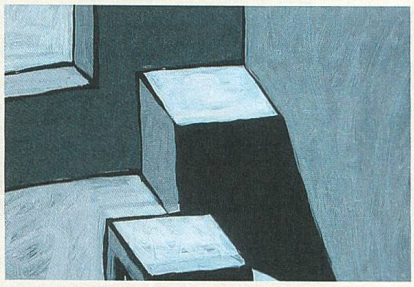
Steht die Sonne deshalb immer eher tief in deinen Bildern?

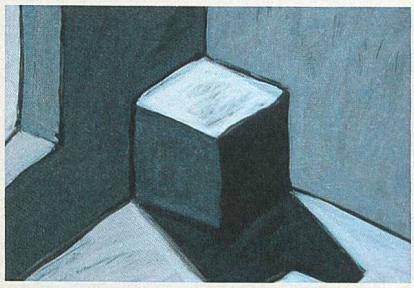
Ja, wie in den nördlichen Landschaften. Die Architektur in meinen Filmen besteht hingegen fast ausschliesslich aus einfachen geometrischen Formen ohne Türen und Fenster.

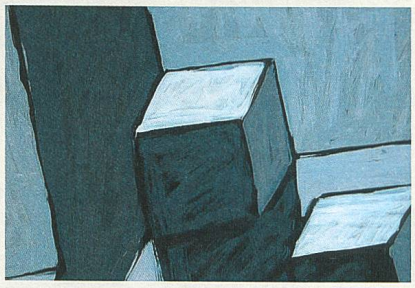
Die Metamorphosen dieser architektonischen Objekte erinnern an die optischen Illusionen von M. C. Escher, etwa bei den Treppen.

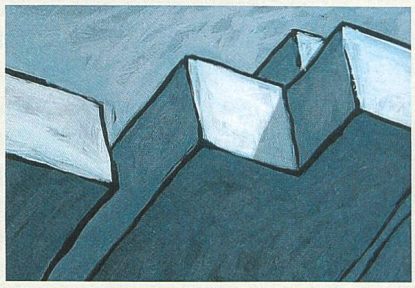
Ja, bei den Treppen verwende ich unmögliche Formen wie in Eschers











Zeichnungen, die sind auf jeden Fall von ihm inspiriert. Ich habe versucht, die Perspektiven von Escher in Animation, also in Bewegung, zu übersetzen.

In deinen Filmen gibt es auffällig viele animierte Vorwärtsbewegungen. Oft sieht das aus, als würde man fliegen. Konstante Veränderungen der Perspektive sind im Animationsfilm jedoch extrem aufwendig und kompliziert …

Ich zeichne gerne perspektivisch, denn mit dem richtigen Blickwinkel bringt man mehr Figuren und Objekte in eine Bildkomposition. Ich mag die Sicht von oben speziell in den Innenräumen. Kompliziert wird es erst, wenn sich bei Bewegungen im Raum der Hintergrund verändert. Das könnte man heute zwar mit dem Computer machen, doch lange Zeit war die freie Bewegung im Raum nur im Animationsfilm so einfach zu bewerkstelligen. Das ist etwas Animationsspezifisches, das ich sehr liebe. Im Realfilm hätte man einen Helikopter mieten müssen.

In fast all deinen Filmen ist die Kamera ständig in Bewegung, und besonders auffällig sind die Drehungen.

Das stimmt, es gibt oft Kreis- und Drehbewegungen. 78 Tours bestand ausschliesslich aus Dingen, die sich drehen. Auch das hab ich in mehreren Filmen wieder aufgegriffen, auf jeden Fall in Romance und im ersten Teil von L'homme sans hombre.

Da dreht sich die ganze Szenerie …

Ja, das ist ein Stilelement, ein bisschen wie ein Reim in einem Gedicht. Ich wollte zudem möglichst auf Schnitte verzichten. Stattdessen suche ich gerne nach Ideen, um mit einer flüssigen Bewegung von einer Einstellung zur nächsten zu gelangen.

Magst du generell keine Schnitte?

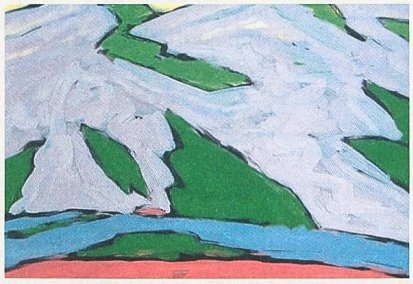
Nicht wirklich, nein, ausser sie eignen sich als Erzählstilmittel. Ich ziehe die Übergänge, die ganze Zeit im Fluss sind, vor.

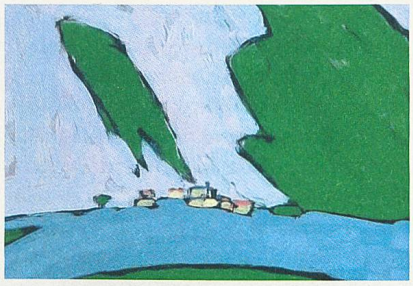
Oft wirkt das dann wie ein Traum …

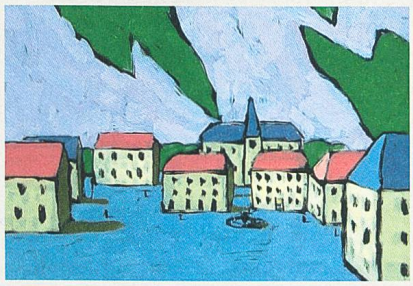
Voilà, in einem Traum gibt es auch keine Schnitte.

… und die Bilder scheinen uns zu entgleiten. Wie erzeugst du diesen Traumzustand?

Das kommt sicher von den fliessenden Übergängen, den Bewegungen im Raum und den ständigen Metamorphosen. Im Traum ist ja immer alles







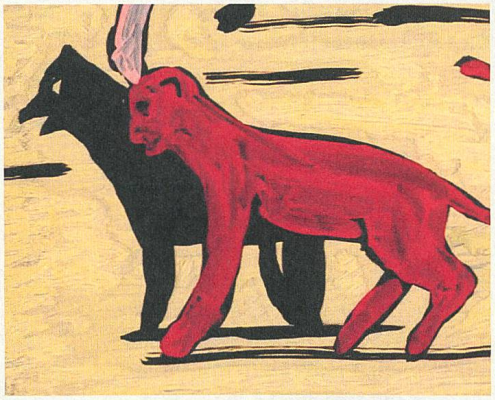
im Fluss: Man folgt jemandem, doch plötzlich ist da jemand anders, aber man kann nicht sagen, in welchem Moment sich die Person oder die Umgebung verändert hat.

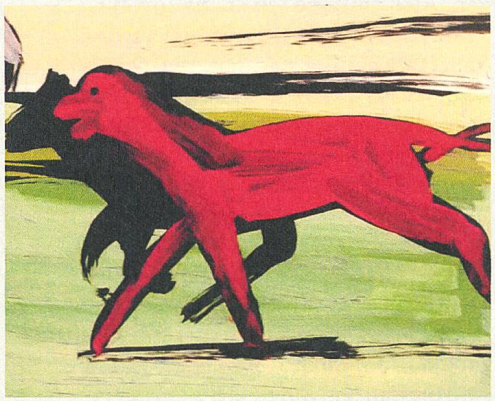
In La bataille de San Romano *sind die Metamorphosen auch deshalb interessant, weil im gleichnamigen Gemälde von Paolo Uccello bereits Bewegung angelegt ist. Wie ist es dir gelungen, diese inhärente Bewegung in Animation, also in tatsächliche Bewegung zu übersetzen?*

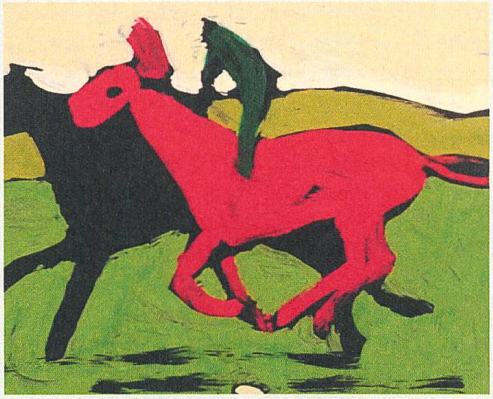
Ich habe dieses Bild gewählt, weil mir während eines Workshops zum Thema «Cycle» auffiel, dass sich Uccellos Gemälde gut dafür eignen würde. Im Gegensatz zu La course à l'abîme, bei dem die Idee der Spiralbewegung erst zur Konzeption eines Gesamtbilds geführt hat, bin ich bei La bataille de San Romano vom bestehenden Gemälde ausgegangen. Ich wollte die Bildvorlage in einem einzigen Loop dekonstruieren und wieder zusammensetzen. Also zerlegte ich sie in einzelne Bildausschnitte. Das Schwierigste dabei war herauszufinden, wie ich die Kamera darüberbewegen kann, ohne dass es chaotisch wirkt. Die Richtung der Spiralbewegung hab ich entgegengesetzt zur Laufrichtung der beiden Infanteristen gewählt. So konnte ich diese an Ort laufen lassen. Was ebenfalls nicht ganz einfach war: Alle Elemente, die sich veränderten, mussten ja wieder zum Originalzustand zurückkehren. Ein gutes Beispiel dafür sind die Lanzen. Auf dem Boden liegen jede Menge Lanzenstücke herum. Ich habe also die ganzen Lanzen zerbrochen und anschliessend in andere Objekte verwandelt.

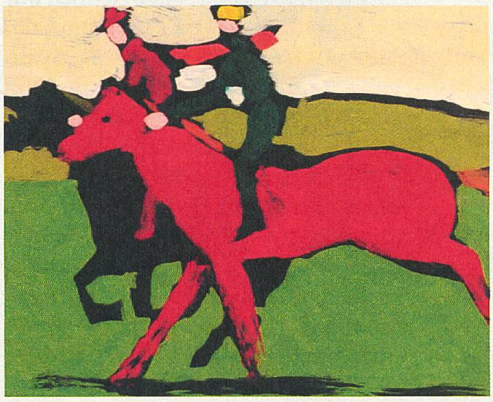
Oft überträgst du den Rhythmus der Musik ganz direkt ins Bild. Hier hingegen hat die Bildsequenz einen eigenen Rhythmus, der von der Musik unbehelligt bleibt.

Das liegt daran, dass ich den visuellen Cycle akzentuiert habe. Insgesamt besteht er aus 36 Einzelzeichnungen. Zuerst habe ich den Ablauf jedoch nur auf 32 Bilder aufgeteilt und dann am Ende ein paar Zwischenphasen eingefügt, sodass die Rückverwandlung zum Originalgemälde etwas abbremst. Das ergibt dann den Rhythmus. Die Musik wiederum ist erst nachträglich entstanden. Anstatt den Rhythmus aufzugreifen, hatte *Judith Gruber-Stitzer* die sehr gute Idee, die kriegerische Gewalt in eine Art Liturgie einzubetten. Eine ruhigere Musik mit einer Geräuschkulisse, mit der ich sehr zufrieden bin. Judith hatte









schon die Musik zu L'homme sans ombre gemacht und wird auch meinen nächsten Film vertonen.

Bei vielen deiner Projekte kam die Musik aber zuerst. Sind das ausschliesslich jene Filme, die auf klassischer Musik basieren, oder hast du auch schon einmal eine Komposition in Auftrag gegeben, zu der du dann anschliessend einen Film gemacht hast?

Nein, aber gleichzeitig. Ganz am Anfang, bei Le ravissement de Frank N. Stein wurde die Musik parallel dazu komponiert. Wir haben zusammen eine Idee gesucht und uns dann ausgetauscht. Ich zeigte meine Zeichnungen, *Michael Horowitz* und *Rainer Boesch* spielten mir Aufnahmen vor. Bei Le sujet du tableau hat *Jacques Robellaz* die Musik nach der definitiven Découpage anhand der Struktur des Films gemacht. Er wusste, was wann passiert, hatte den Film aber noch nicht gesehen. Ähnlich war es bei L'année du daim (1995): Ich erzählte *Philippe Koller* von einem unvollendeten Quartett von Schubert, das ich besonders mag. Es besteht nur aus einem Satz. Ich wollte mit diesem Quartett eine Geschichte so erzählen, dass man sie auch versteht. L'année du daim geht nämlich auf eine chinesische Fabel zurück. Ich habe ihm also die nach Jahreszeiten unterteilte Struktur des Films gezeigt, und er hat basierend auf dieser Gliederung eine Variation des Schubertstücks geschrieben.

Das erstaunt mich, denn ich hatte geglaubt, dass die vierteilige Struktur des Films auf die Musik zurückgeht, und nicht umgekehrt.

Umgekehrt bin ich beispielsweise bei Romance mit dem Scherzo von Rachmaninoff vorgegangen. Wenn dort in der Musik die Reprise kommt, sehen wir auch im Film eine Art Reprise.

Und wie war das beim Erlkönig, *bist du im Film dem Originaltext von Schuberts Lied gefolgt?*

Ja, Schubert hatte das Lied nach dem Gedicht von Goethe geschrieben und Liszt hat daraus eine Version für Piano solo gemacht. Ich mochte dieses Stück, kannte aber die Geschichte nicht. Als mein Sohn [der Pianist *Louis Schwizgebel*] dann bei einem Konzert die Geschichte von «Erlkönig» erklärte und erwähnte, dass es auch in der Klavierfassung vier verschiedene Stimmen gebe – den Vater, den Sohn, den Erlkönig und den Erzähler – wollte ich diese Geschichte ausgehend vom Liedtext in Bilder übersetzen.

Was ist für dich am schwierigsten beim Filmemachen, und was gefällt dir am besten daran?

Das Schwierigste ist wohl, am Anfang visuelle Ideen zu finden. Beim Zeichnen kommt man dann nach und nach rein, irgendwann purzeln die Ideen von alleine, und es ergibt sich eine Logik. Nachher ist es an sich langweilig, all die ähnlichen Zeichnungen zu machen. Aber wenn man wie ich alleine an einem Film arbeitet, ist eine Tätigkeit, die kein Nachdenken erfordert, auch ganz erholsam.

Am liebsten schaue ich die Resultate an, egal ob es negative oder positive Überraschungen gibt. Die Frage ist nur, ob etwas funktioniert. Und das sieht man sofort beim Betrachten eines Animationstests. Auf jeden Fall habe ich noch immer Lust, Filme zu machen. Das Gespräch führte Oswald Iten

→ Alle Filme sind auf vimeo.com zum Kauf oder Ausleihen erhältlich. https://vimeo.com/ondemand/schwizgebel

Kritiken

S. 24
Isle of Dogs
von Wes Anderson
Oswald Iten

S. 26
Gespräch mit Jason Schwartzman, Wes Anderson und Roman Coppola
Johannes Binotto

S. 28
The Third Murder
von Hirokazu Kore-eda
Dominic Schmid

S. 29
Paths of the Soul
von Zhang Yang
Tereza Fischer

S. 31
Transit
von Christian Petzold
Philipp Brunner

S. 33
The Prince of Nothingwood
von Sonia Kronlund
Philipp Stadelmaier

S. 35
Apfel und Vulkan
von Nathalie Oestreicher
Johannes Binotto

S. 37
Visages villages
von Agnès Varda und JR
Martin Girod

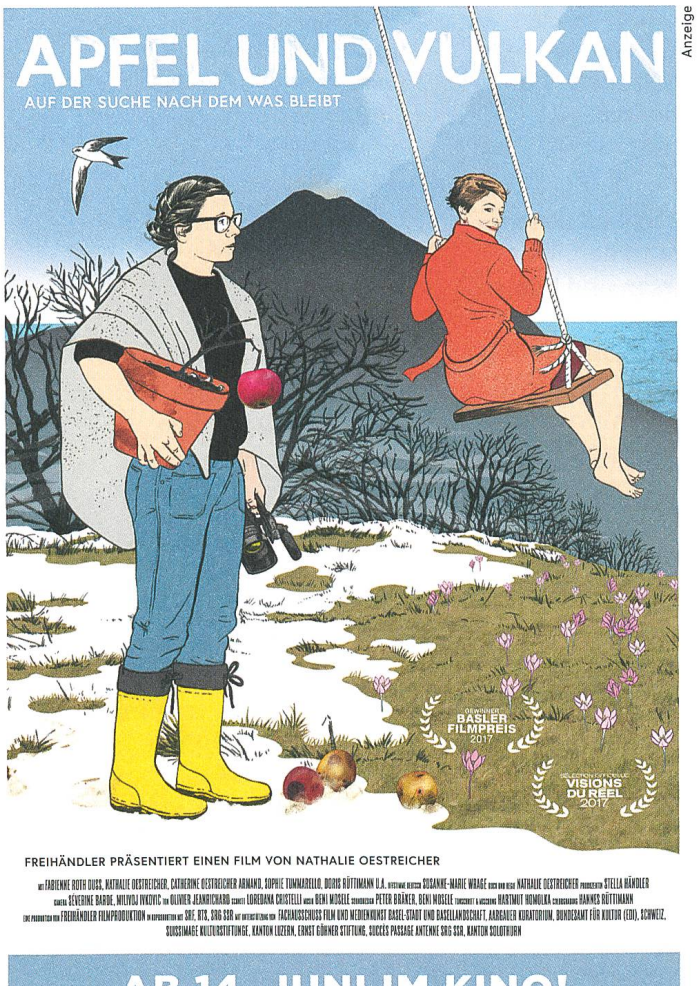
S. 40
I Am Not a Witch
von Rungano Nyoni
Tereza Fischer

S. 41
Loveless
von Andrei Swiaginzew
Christoph Egger

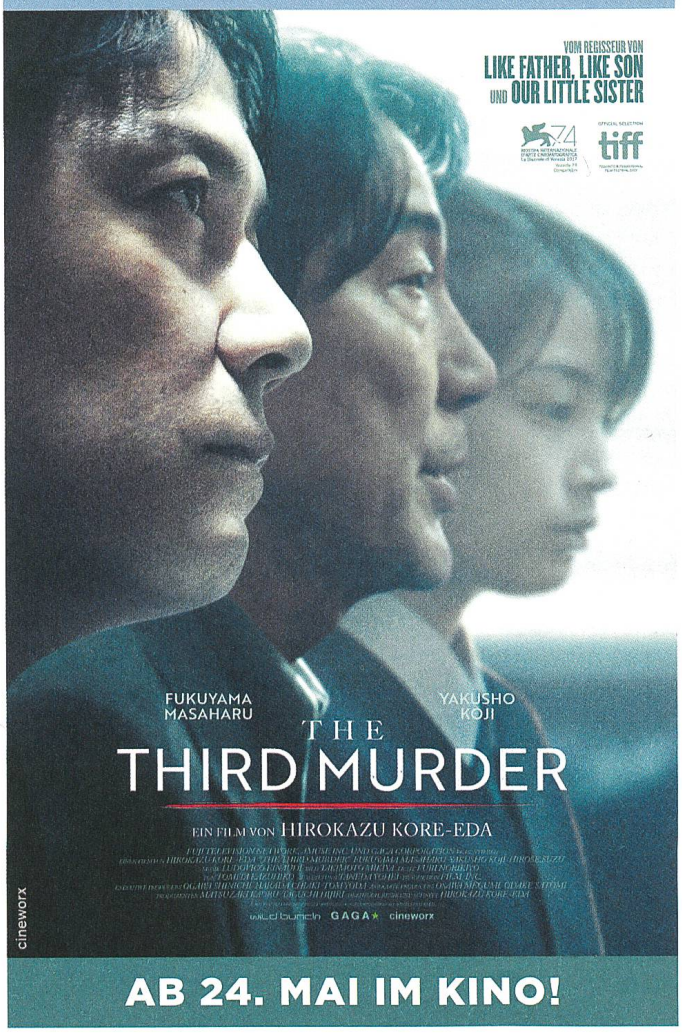
S. 43
Gespräch mit Andrei Swiaginzew
Pamela Jahn

Isle of Dogs Regie: Wes Anderson

Anzeige



AB 14. JUNI IM KINO!



AB 24. MAI IM KINO!

Isle of Dogs

Auf der Gefängnisinsel für Hunde sucht der mutige Akira seinen Spots, tatkräftig unterstützt von einem Trupp verstossener Alphatiere: Ein Abenteuer wie im Bilderbuch, ironisch, lakonisch, hochpräzis.

Wes Anderson

Hinter einem pfeifenden Knaben trotten fünf Hunde im Gänsemarsch durch eine Totale. Aus der Diskussion um das Lieblingsessen der vier ehemaligen Haushunde erfahren wir nicht nur deren persönliche Vorlieben und Gewohnheiten, sondern auch einiges über den gesellschaftlichen Status ihrer Halter_innen. Am Ende der Einstellung setzt sich der fünfte, ein Streuner namens Chief, am Bildrand nieder und kratzt sich. Erst im Umschnitt erkennen wir, dass jenseits des Bildrandes auch der Rest der Gruppe angehalten hat. Als Chief daraufhin beiläufig erwähnt, dass er nicht immer ein Streuner war, rückt die Kamera zusammen mit den anderen Hunden interessiert zu ihm hinüber, sodass wieder alle in einem Bild vereint sind. Spätestens jetzt entpuppt sich Chief als jene Figur, die in Isle of Dogs eine Entwicklung durchmachen wird. Wie die Namen Rex, King, Boss und Duke vermuten lassen, besteht Chiefs Rudel aus gleichrangigen Alphamännchen, die folglich über alle Entscheidungen demokratisch abstimmen. Die Frage nach dem Verhältnis von Gruppe und Anführer, Hund und Meister zieht sich denn auch als roter Faden durch Wes Andersons Isle of Dogs.

Auf der titelgebenden Hundeinsel begegnen sich diese Alphatiere nämlich nur deshalb, weil sie dorthin vom Bürgermeister der fiktiven Stadt Megasaki verbannt wurden. Zur medienwirksamen Lancierung seiner Antihundepolitik liess Bürgermeister Kobayashi sogar Spots deportieren, den Wachhund seines zwölfjährigen Mündels Atari. Der Junge macht

sich darum nun in einem Kleinflugzeug auf die Suche nach seinem besten Freund und trifft dabei eben dieses Alpharudel. Ataris berührende Versuche, Chief zu domestizieren, vermögen gelegentlich sogar die emotional distanzierte Inszenierung zu überwinden, etwa wenn es ihm gelingt, den Streuner anzufassen und schliesslich zu waschen. In Andersons wohlgeordneter Welt sind zärtliche Berührungen derart selten, dass sie, wenn sie schon mal vorkommen, auch uns Zuschauer_innen bewegen. Die grösste Qualität von Isle of Dogs liegt aber darin, dass es Anderson gelungen ist, seinen hermetischen Inszenierungsstil nach The Grand Budapest Hotel noch konsequenter auf die Spitze zu treiben. Während er in der Stop-Motion-Animation bereits mit Fantastic Mr. Fox das ideale Medium für seine Puppenhausästhetik gefunden hatte, warf er diesmal noch mehr Realismuskonventionen über Bord. So sind in Isle of Dogs selbst die Müllhalden in künstliche Muster geordnet. Weil Anderson die diffus beleuchteten dreidimensionalen Sets im rechten Winkel fotografieren lässt und seine Figuren am liebsten so anordnet, dass sich ihre Silhouetten nicht überlappen, sehen seine Breitwandkompositionen auch dann noch flach aus, wenn die Figuren unterschiedlich weit von der Kamera entfernt sind.

Oft erinnern die Totalen an Wimmelbilder, wobei Farbkontraste den Blick auf die inhaltlich relevanten Bildelemente lenken. In der eingangs beschriebenen Diskussion um das Lieblingsessen stechen die erdfarbenen Hunde beispielsweise aus einem silbergrauen Feld heraus. Gleichzeitig erkennen wir den jeweils sprechenden Hund daran, dass er sich beim Gehen stärker auf und ab bewegt. Entsprechend der strengen Beschränkung auf exakte Frontal- und Profilaufnahmen bewegen sich auch die Figuren ausschliesslich parallel oder rechtwinklig, niemals aber diagonal durch das Bild. Die Kamera folgt ihnen dabei betont mechanisch. In Kombination mit dem trockenen Wortwitz sorgt die hastig animierte Grobmotorik der Figuren für anhaltendes Schmunzeln. Die Mimik der Hunde folgt der lakonischen Sprechweise hingegen ausgesprochen subtil. Mechanische Skelette im Innern der Puppen ermöglichten minutiöse Manipulationen der Hundegesichter. Demgegenüber wurden die maskenhaft wirkenden Menschen mithilfe von starren, austauschbaren Gesichtsteilen animiert.

Richtig lebendig werden die stilisierten Figuren jedoch erst dank präzis beobachteten Alltagshandlungen, etwa wenn Chief während des Redens Fliegen vom Fell schüttelt. Umgekehrt wollte Anderson, dass man wie in älteren Stop-Motion-Filmen die Präsenz des Animators am bewegten Fell der Hunde wahrnimmt. Um die Illusion nicht zu brechen, simulierten die Filmemacher einen konstanten Wind, der neben dem Hundefell auch Fahnen flattern lässt und in Ruhemomenten ein Erstarren des Bildes verhindert. Denn genau diese Ruhemomente sind zentral für den eigenwilligen Rhythmus, der auf der undramatisch nuancierten Dialogintonation basiert. Besonders absurd wirkt die Lakonie natürlich im verbalen Schlagabtausch, bei dem Redepausen gerne von einem perfekt getimeten Niesen akzentuiert werden.

Seit Fantastic Mr. Fox wird der Erzählfluss von Andersons Filmen entscheidend von *Alexandre Desplats* Filmmusik geprägt. Auch in Isle of Dogs gelingt es dem Komponisten, die bestehenden Musikstücke nahtlos in seine Partitur zu integrieren, indem er charakteristische Instrumente und Klangfarben übernimmt, aber auf eigene Melodien verzichtet. Diesmal sorgen Taikotrommler für einen durchgehenden Grundpuls, an dessen Tempo sich selbst Alarmgeräusche und beissende Hunde orientieren.

Die zahlreichen popkulturellen Anspielungen an die japanische Nachkriegszeit legen nahe, dass die anfängliche Zeitangabe «20 Jahre in der Zukunft» wohl von den Sechzigerjahren aus gerechnet ist. Schliesslich wird die futuristische Parallelrealität von Megasaki hauptsächlich von vergangenen Architektur- und Designtrends bestimmt. Mit der Verwurstung gängiger Japanklischees von Hokusai bis Sumoringen erinnert das nostalgisch romantisierte Wes-Anderson-Land jedoch an jene Anime-Traumwelten, in denen japanische Figuren Alpweiden und europäische Altstädte bewohnen. Isle of Dogs spielt übrigens nicht aus inhaltlichen Gründen, sondern wegen Wes Andersons Liebe zum japanischen Kino in diesem Kulturraum. Damit bewegt er sich allerdings auf ähnlich dünnem Eis wie mit seiner unbedarften Liebeserklärung ans indische Kino in The Darjeeling Limited (2007). Immerhin nutzt das Drehbuch die japanische Sprache als dramaturgischen Vorteil: Um zu vermitteln, dass Haustiere jenseits von konditionierten Befehlsworten kaum verstehen, was ihre menschlichen Halter_innen sagen, lässt Isle of Dogs die Hunde als Identifikationsgruppe Englisch sprechen, während das Japanisch der Menschen im direkten Kontakt auch für das Publikum unübersetzt bleibt. Gleichzeitig spielt die Erzählung doppelbödig mit dem Wissen, dass sich der Film an ein westliches Publikum richtet. So erfahren wir relevante Inhalte teilweise dank einer Simultanübersetzerin, die wir bei Fernsehübertragungen ebenfalls auf der Leinwand sehen.

Aufgrund dieses Sprachkonzepts drängt sich die amerikanische Austauschschülerin Tracy Walker, die sowohl Englisch als auch Japanisch spricht, als Identifikationsfigur auf. Dass allerdings ausgerechnet sie die Widerstandsbewegung gegen Kobayashis Hetzkampagne organisiert und damit die konformistischen Japaner_innen zu Nebenfiguren ihrer eigenen Geschichte degradiert, wird leider weder hinterfragt noch ironisch gebrochen. Das stört dann doch den anderweitig vermittelten Eindruck, Isle of Dogs habe sich der Widerlegung von Vorurteilen verschrieben. Doch egal, ob man den Film als selbstironische Stilübung, heiteres Hundeabenteuer oder politische Allegorie versteht: Andersons Kleinod legt genügend Spuren aus, um verschiedenen Interpretationen standzuhalten. Zum herzerwärmenden Familienfilm taugt er jedoch nur bedingt.

Oswald Iten

→ Regie: Wes Anderson; Buch: Wes Anderson, Roman Coppola, Jason Schwartzman, Kunichi Nomura; Kamera: Tristan Oliver; Musik: Alexandre Desplat. Darsteller_in (Stimme): Bryan Cranston (Chief), Koyu Rankin (Atari), Edward Norton (Rex), Bob Balaban (King), Bill Murray (Boss), Jeff Goldblum (Duke). Produktion: American Empirical Pictures, Indian Paintbrush, 20th Century Fox Animation. USA 2018. Dauer: 101 Min. Verleih: 20th Century Fox

Widerspenstiges Fell und Löcher in der Geschichte

Gespräch mit Jason Schwartzman Wes Anderson und Roman Coppola

Eben lief auf dem Gang des Hotels Tilda Swinton vorbei, die in Isle of Dogs eine Sprechrolle hat. Der Regisseur des Films Wes Anderson, und seine Koautoren, Jason Schwartzman und Roman Coppola, warten derweil im eigens für die Interviews hergerichteten Hotelzimmer auf dem Sofa. Da entdeckt Jason Schwartzman mein Notizbuch und möchte wissen, wo ich es herhabe. Es entspinnt sich ein Gespräch darüber, was uns an Gegenständen fasziniert.

Wes Anderson Ich weiss, wir müssten eigentlich übers Kino reden, aber was den Reiz der Objekte angeht, beobachte ich bei meiner kleinen Tochter etwas sehr Interessantes. Sie liebt Vinyl. Dabei geht es ihr aber gar nicht darum, die Platten zu hören, sondern vielmehr darum, ihnen zuzuschauen.

Jason Schwartzman Ich habe ja bei der Geburt meiner Tochter gleich zweihundert Platten gekauft, von denen ich fand, dass man mit ihnen aufwachsen müsse. Musik ist flüchtig und vergänglich, aber im Objekt der Platte wird es materiell.

Wes Anderson Aber ich glaube, wir müssen nun doch über den Film sprechen.

Filmbulletin *Wie die alltäglichen Dinge mit komplexen Gedanken zusammenhängen, das zeichnet ja auch die japanische Gedichtform des Haikus aus, die in* Isle of Dogs *verschiedentlich vorkommt. Im Haiku werden grosse Zusammenhänge, in reduzierte, scheinbar banal-alltägliche Bilder zusammengezwungen. Wie müsste wohl das Haiku lauten, das diesen Film zusammenfasst?*

Wes Anderson Das ist eine schöne Frage, zumal es eine ist, die wir wirklich beantworten können. Ich habe nämlich gerade vor ein paar Tagen wieder die Blätter angeschaut, auf denen wir unsere ersten Ideen für diesen Film notiert haben, und die Stichworte, die sich auf dem allerersten Blatt finden, sind erstaunlicherweise alle im fertigen Film. Was die anderen Notizen angeht, so hat sich im Prozess der Stoffentwicklung so viel verändert, dass fast nichts mehr so ist, wie mal notiert. Aber was auf dieser ersten Seite steht, da hat sich alles bis zum Schluss bewahrt, und es stehen merkwürdige Sachen drauf, tatsächlich wie in einem Gedicht.

Roman Coppola Sags wie ein Haiku!

Wes Anderson Okay, da steht: «Gefrässige Hunde, traurige Hunde, Flöhe, Würmer, Zecken, Läuse, Vögel und Ratten. Mach es japanisch. Mach es poetisch.»

Wesentlichen Anteil an der Poesie des Films hat ja auch seine Animationstechnik. Die Stop-Motion-Animation, bei der mit tatsächlichen Puppen und Figuren gearbeitet wird, ist ja diese ganz eigene Mischung aus Materialität und Stilisierung. Ich denke da zum Beispiel an das Fell der Hunde, das so greifbar wirkt und zugleich so merkwürdig.

Wes Anderson Das ist exakt, was mich daran fasziniert, der Umstand, dass die Arbeit mit den Stop-Motion-Figuren so taktil, so absolut physisch und sinnlich ist und dass zugleich das Resultat beinahe abstrakt anmutet und weniger real ausschaut als irgendetwas anderes. Diese Balance ist es, die mich interessiert.

Jason Schwartzman Was so toll an Fell ist: Da versucht man bei den verschiedenen Hunden jeweils eine ganz eigene Textur zu bestimmen, aber zugleich ist es immer etwas falsch und unordentlich. Das finde ich geradezu elektrisierend.

Wes Anderson Ich glaube, dass ist auch der Grund, warum mich das Arbeiten mit Knetfiguren viel weniger interessieren würde. Ich will «Fell-Animationsfilme» machen, wenn es das als eigene Genrebezeichnung gibt. Beim Arbeiten berührt man ja unweigerlich das Fell, und dadurch wird jeder Versuch der Kontrolle sogleich wieder zerstört. Wir haben das so gelöst, dass im Film die ganze Zeit der Wind bläst, der das Fell angeblich durcheinanderbringt. Ich muss immer lachen, wenn ich gefragt werde, wie aufwendig diese Windeffekte zu animieren gewesen seien: Es ist einfach das, was passiert, wenn man nicht vorsichtig genug mit den Figuren umgeht. Wobei ich dazu sagen muss, dass ich ja nicht selbst die Puppen bewege, sondern das ist ein ganzes Team von Animationskünstler_innen.

Jason Schwartzman Umso mehr finde ich es immer wieder erstaunlich, wie viele verschiedene Hände da die ganze Zeit an den Figuren dran sind.

Interessant an diesem Aspekt des Unkontrollierbaren in der Stop-Motion-Animation finde ich, dass Ihre Filme sich ja gerade durch ihre akribisch präzise Ästhetik auszeichnen …

Wes Anderson … und umso wichtiger ist es, dass die Figuren trotzdem lebendig bleiben, dass sie atmen können.

Ausgehend von den bewusst zugelassenen, subtilen «Fehlern», welche die Animationstechnik unweigerlich mit sich bringt, könnte man etwas Ähnliches nicht auch vom Drehbuch sagen? Auch dort finde ich neben der strengen Komposition all die kleinen Löcher im Plot eigentlich noch interessanter. Die Figur des Hundes Duke zum Beispiel, der immer all die neusten Gerüchte aus der Stadt kennt. Ich frage mich, wo der die Informationen denn überhaupt her hat, hier auf der Gefangeneninsel.

Roman Coppola Ja, da würde ein Drehbuchguru wohl Einwände erheben.

Werden solche Plot-Holes bewusst ins Drehbuch hineingeschrieben? Oder ist das eher das Resultat davon, dass man sich gegenseitig davon abhält, das Drehbuch allzu perfekt auszumalen?

Wes Anderson Ich mag das halt sehr gern, all diese Sachen in einer Geschichte drin zu haben, die sich eigentlich nicht wirklich erklären lassen und die nicht so recht Sinn ergeben. Und zugleich gefällt mir, wenn man den Zuschauer_innen unterschiedliche Erklärungsmuster anbieten kann. Die einen im Publikum sagen: Ah, okay, verstanden, das ist witzig, dass wir nicht verstehen, wo Duke seine Sachen herhat, und das passt genau zu dieser Filmwelt, die hier kreiert wird. Die anderen stören sich an solchen ungeklärten Fragen, und ich würde ihnen dann einfach erklären, dass Duke halt in den Szenen, die wir nicht sehen, mit anderen Hunden, die frisch auf die Insel kommen, spricht, oder mit den Vögeln. Aber ehrlich gesagt: Ich weiss es selber nicht, woher meine Figuren ihr Wissen haben.

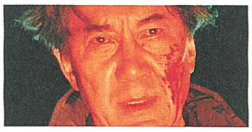
Das Gespräch führte Johannes Binotto

Isle of Dogs Regie: Wes Anderson

Isle of Dogs Regie: Wes Anderson

The Third Murder Regie: Hirokazu Kore-eda, mit Masaharu Fukuyama und Kōji Yakusho

The Third Murder/ Sandome no satsujin



Ein scheinbar bereits gelöster Mordfall wird im Laufe seiner Untersuchung immer uneindeutiger. Die Maschinerie der Justiz entlarvt sich als absurdes Theater.

Hirokazu Kore-eda

Drei Morde stehen im Zentrum von Hirokazu Kore-edas neuem Film – einer in der Vergangenheit, einer in der Gegenwart und einer in der Zukunft. Bei keinem wird die Identität des Täters bezweifelt – oder zumindest zu Beginn nicht. Kore-eda, der in den letzten Jahren ausserhalb Japans vor allem durch eine Reihe von genau beobachteten, intelligenten und berührenden Familiendramen bekannt geworden ist, hat mit The Third Murder weder ins Thrillergenre gewechselt noch einen explizit politischen Film gedreht, wie man beim Thema Todesstrafe annehmen könnte. Denn obwohl es sich dabei um ein genau beobachtetes Justizdrama handelt, in dem die Todesstrafe einen möglichen Ausgang bildet, sind Kore-edas Absichten weder anklagender noch politischer, sondern eher philosophischer Natur. Er ist an einer Verschiebung des Blickwinkels auf die Gesellschaft interessiert: von der konkreten Ebene der Familie auf jene des abstrakten Justizsystems. Die Fragen sind im Grunde aber dieselben geblieben. Dass eine explizite politische Aussage fehlt – mit Japan nebst den USA als mittlerweile einzigem fortschrittlich-demokratischem Land, das immer noch die Todesstrafe kennt – sollte deshalb nur jene überraschen, denen Kore-edas früheres Werk nicht bekannt ist. Der Filmtitel, der die Todesstrafe unmissverständlich als *Mord* bezeichnet, ist insofern etwas irreführend, als The Third Murder viel mehr mit Akira Kurosawas Rashōmon gemeinsam hat, insbesondere mit dessen Thesen über die Unmöglichkeit, zu einer letzten, gültigen Wahrheit vorzudringen, als etwa mit Krzysztof Kieślowskis Ein kurzer Film über das Töten. Kieślowski setzt den Mord an einem Taxifahrer und jenen, den der Staat am Mörder begeht, mehr oder weniger gleich, und sein Film von 1988 gilt auch heute noch als eine der wirksamsten filmischen Anklagen gegen die Todesstrafe.

Kore-eda geht es nicht um den dritten, von der Justiz vollzogenen Mord, sondern um den zweiten, den wir gleich in der allerersten Szene des Films sehen. Der Fall scheint klar zu sein; der Mörder ist geständig. Fabrikarbeiter Misumi soll seinen ehemaligen Chef an einem Flussufer erst mit einer Metallstange erschlagen, dann ausgeraubt und schliesslich verbrannt haben. Die Brieftasche, die sich bei der Verhaftung in seinem Besitz befand, riecht noch nach Benzin. So will die Gruppe von Anwälten gar nicht Misumis Unschuld beweisen – dieser ist ja geständig –, sondern bloss versuchen nachzuweisen, dass der Diebstahl nicht Teil des Mordmotivs war. Dieser würde einen niederen Beweggrund darstellen und zusammen mit schon einem Mord in Misumis Strafregister mit ziemlicher Sicherheit das Todesurteil bedeuten.

Der Mörder gibt sich kooperativ und ändert seine Aussage im Sinne der Strategie seiner Anwälte ab, um dann aber plötzlich auch diesen gegenüber immer neue und widersprüchliche Versionen des Tathergangs und der Motivlage zu schildern. Was vorgeblich als Suche nach einer objektiven Wahrheit begonnen hatte, verkommt mehr und mehr zu einem für den besonders engagierten Anwalt Shigemori wie auch für die Zuschauer_innen undurchdringlichen Geflecht aus Habgier, Missbrauch und Rache, in dessen Zentrum Misumi steht, den das Ganze augenscheinlich nicht gross zu kümmern scheint. In intensiven, wenn auch höflichen Zwiegesprächen mit dem zunehmend verwirrten Shigemori liefert Misumi immer neue Varianten der Geschichte. Und als er gegen Ende des Prozesses sogar plausibel zu bestreiten beginnt, den Mord überhaupt begangen zu haben, ist die japanische Justizmaschinerie schon längst als von Effizienz und Aussenwirkung bestimmtes Theater entlarvt, dem mit Nachdruck die Kompetenz abgesprochen wird, die objektive Wahrheit (wenn es denn so etwas überhaupt gäbe) erkennen zu können, geschweige denn ein Todesurteil aussprechen zu dürfen.

Obwohl The Third Murder durchaus als Ermittlungsfilm funktioniert, interessiert sich Kore-eda hauptsächlich für die kleinen Details der zwischenmenschlichen Kommunikation – wobei diese Details hier im Gegensatz zu seinen Familienfilmen über Leben und Tod entscheiden können. Etwa, wenn die Anwälte darüber debattieren, ob man zur Vernehmung von Misumis Tochter als eventueller Charakterzeugin nach Hokkaido im Norden Japans fliegen soll, obwohl es da grässlich kalt sei, das Essen schlecht und nicht einmal die Spesen zurückerstattet würden. Mit der Beiläufigkeit und dem Tonfall einer Pausendiskussion wird der Prozessablauf von den zufälligen Vorlieben und Motivationen der Beteiligten bestimmt. Ein Prozess hat einem bestimmten Muster zu folgen, bei dem weder lückenlose Aufklärung noch Gerechtigkeit unabdingbare Elemente darstellen. So läuft Shigemori,

als Einziger von einem aufrichtigen Erkenntnisdrang getrieben, nicht nur in den Konfrontationen mit seinen Mitarbeiter_innen, sondern – in den besten Szenen des Films – auch mit Misumi immer wieder ins Leere, wenn dieser einmal mehr seine Geschichte ändert oder dem Anwalt gar zu einer besonders originellen und schlüssigen Deutung der Ereignisse gratuliert: «Eine sehr schöne Geschichte.»

Das Problem ist gar nicht, so könnte man den Film auch deuten, dass es keine objektive Wahrheit mehr gibt. Irgendwo, ganz am Ursprung, mag es eine solche vielleicht tatsächlich einmal gegeben haben. Doch die vielen Gräben, die sich zwischen den Weisen auftun, wie das Ereignis erlebt wurde und wie man sich daran erinnert, wie man es kommuniziert und es schliesslich *versteht*, sind zu gross, als dass noch irgendein Erkennen möglich wäre. Gekoppelt an die Tatsache, dass ohnehin alle nur mit der Konformität ihrer eigenen Interpretation beschäftigt sind, ergibt dies ein buchstäblich düsteres Weltbild, das Kore-eda hier entwirft. So liefert The Third Murder im Endeffekt doch noch ein überzeugendes Argument gegen die Todesstrafe.

Dominic Schmid

→ Regie, Buch, Schnitt: Hirokazu Kore-eda; Kamera: Mikiya Takimoto; Ausstattung: Yohei Taneda; Musik: Ludovico Einaudi. Darsteller_in (Rolle): Masaharu Fukuyama (Shigemori), Kōji Yakusho (Misumi), Shinnosuke Mitsushima (Kawashima Akira), Mikako Ichikawa (Sasabara Itsuki). Produktion: Fuji IG Gaboratory for Movies, Japan 2017. Dauer: 124 Min. CH-Verleih: Cineworx

Paths of the Soul / Kang Rinpoche

In seinem halbdokumentarischen Roadmovie schickt der chinesische Regisseur Zhang Yang eine Gruppe tibetischer Pilger auf eine aussergewöhnliche Reise.

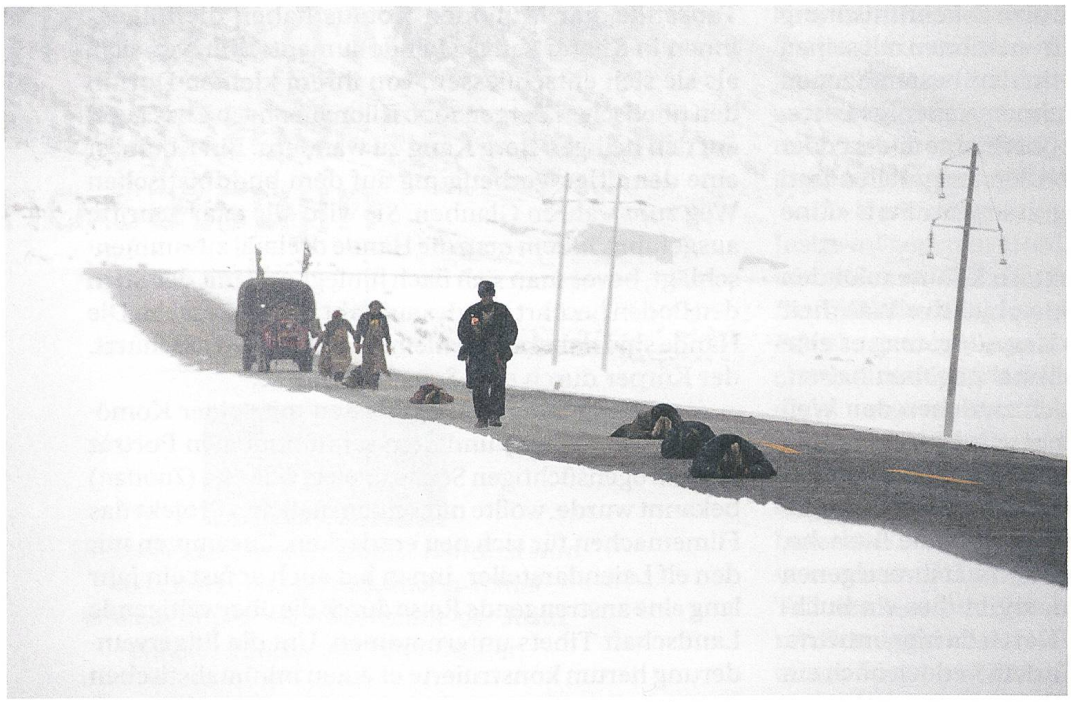
Zhang Yang

Tausende, gar Millionen Kotaus haben die Pilger_innen in Zhang Yangs Halbdokumentarfilm vor sich, als sie sich entschliessen, von ihrem kleinen Dorf in den tibetischen Bergen 1900 Kilometer nach Lhasa und auf den heiligen Berg Kang zu wandern. Ein Kotau ist eine demütige Verbeugung auf dem buddhistischen Weg zum wahren Glauben. Sie wird alle paar Schritte ausgeführt, indem man die Hände dreimal zusammenschlägt, bevor man sich flach hinlegt und mit der Stirn den Boden berührt, wieder aufsteht und weitergeht. Die Hände sind dabei durch kleine Holzplanken geschützt, der Körper durch eine Schaffellschürze.

Zhang Yang, der im Westen mit seiner Komödie Shower (Xi zao) und dem semifiktionalen Porträt eines drogensüchtigen Schauspielers Quitting (Zuotian) bekannt wurde, wollte mit seinem neusten Projekt das Filmemachen für sich neu entdecken. Zusammen mit den elf Laiendarsteller_innen hat auch er fast ein Jahr lang eine anstrengende Reise durch die überwältigende Landschaft Tibets unternommen. Um die Pilgerwanderung herum konstruierte er einen minimalistischen Plot: Um seinem alten Onkel einen grossen Wunsch zu erfüllen, beschliesst Nyima, ihn mit seiner Familie auf dem langen Weg nach Lhasa zu begleiten. Auch seine etwa zehnjährige Tochter und seine schwangere Schwiegertochter gehen mit.

In der ersten halben Stunde lernen wir die Protagonist_innen und ihr alltägliches Leben kennen. Bereits die erste Aufnahme, ein Establishing Shot des Dorfes, entführt uns in eine erhabene Berglandschaft, weit entfernt von der modernen Zivilisation. Im Innern der Häuser gibt es zwar Strom, der ab und zu ausfällt, sonst aber spielt sich das Leben gleich wie vor Jahrhunderten ab: zwischen Yakzucht und Holzfällen, zwischen Gersteanbauen und Beten. Den natürlichen Kreislauf von Leben und Tod, den hier jeder demütig anerkennt, skizziert Zhang Yang mit zwei aufeinanderfolgenden Szenen, in denen er gleichzeitig die Figuren einführt. Zunächst sehen wir das junge Paar, das ein Kind erwartet, wie es Lämmern zuschaut, die ganz ohne menschliche Hilfe auf die Welt kommen. Danach wird uns der Dorfmetzger beim Schlachten eines Yaks vorgestellt. Wie selbstverständlich und elementar das Leben hier verläuft, verdeutlicht aber am schönsten die Begrüssung, mit der der Onkel einen anderen Hirten auf der Weide begrüsst: «Du bist da!» In dieser einfachen Feststellung steckt Dankbarkeit, Anerkennung und Demut gegenüber dem anderen.

Die Beweggründe für die Pilgerreise sind unterschiedlich: Hoffnung auf Glück, eine bessere Wiedergeburt oder Heilung. Der Metzger, der seine Schuld am Tod vieler Tiere in Alkohol ertränkt, will nun seine Seele reinigen. Mit einem kleinen Traktor mit einem Anhänger, in dem Zelte, ein Ofen und Lebensmittel transportiert werden, brechen sie auf. Anfangs werfen sie sich bei den Kotaus energisch auf den Boden und schlittern über den Asphalt, werden mit der Zeit jedoch müder, und die Schritte zwischen den Verbeugungen werden zahlreicher. Auf der langen Wanderung trotzen sie jedem Wetter, überwinden hohe Pässe und überflutete Strassen und werden beinah bei einem Steinschlag verletzt.



Paths of the Soul Regie: Zhang Yang

Paths of the Soul Regie: Zhang Yang

Transit Regie: Christian Petzold

Transit mit Franz Rogowski

Wie viel Zeit jeweils zwischen den Stationen und Ereignissen vergeht, bleibt offen. Dass es Monate dauert, bis die Pilger_innen ihr Ziel erreichen, lässt sich am kleinen Dingzi Dengda ablesen, der bald nach dem Aufbruch auf die Welt kommt und am Ende beinahe schon alleine laufen kann. Auch während der Reise wiederholt sich also die Darstellung des natürlichen Lebensrhythmus: Dingzi Dengda kommt nicht allzu lange nach Beginn der Reise auf die Welt, und am Ziel auf dem heiligen Berg stirbt der Onkel. Auch dank Montagesequenzen, unbestimmten Ellipsen und fehlenden Zeitangaben verfliesst die Zeit zum meditativen Jetzt. Wann was geschieht, wird unerheblich, in den Vordergrund treten der Glaube und basale Strukturen des menschlichen Zusammenlebens. Doch auch diese menschliche Dimension verliert angesichts der mythischen Landschaften zugunsten einer weiteren universellen Konstante, des Raumes, an Bedeutung. Kameramann *Guo Daming* positioniert die Pilger_innen oft vor eindrücklichen Bergkulissen als verschwindend kleine Figuren am unteren Bildrand. Raum und Zeit werden transzendiert.

Nicht zuletzt aufgrund dieser wiederkehrenden metaphysischen Bilder einer offenen Landschaft erinnert Paths of the Soul an Daoma zei (Der Pferdedieb) von *Tian Zhuangzhuang*, ein Schlüsselwerk der Fünften Generation chinesischer Filmemacher. Die Parallelen zu Daoma zei sind zahlreich, denn Tian arbeitete ebenfalls mit Laiendarsteller_innen, die eine Familie im tibetischen Hochland spielten, auch sie leben in tiefer Spiritualität und unter Einhaltung von traditionellen Riten und Gebräuchen, in Demut und im Einklang mit der Natur. Dadurch war Tians Werk 1986 hochpolitisch, denn es stellte einen radikalen Gegenentwurf zur kommunistischen Negation von kulturellen Wurzeln dar. Während vor dreissig Jahren die chinesische Zensur den Film aus ebendiesen Gründen verbot, läuft Zhang Yangs nun als «long biao» mit dem offiziellen Drachenlogo des staatlichen Filmbüros. Auch wenn Zhang den Tibet-China-Konflikt nie auch nur andeutet, alleine durch seine Nähe zu Daoma zei zeigt sich die kritische, politische Dimension von Paths of the Soul. Auch heute noch lässt sich die Hinwendung zu traditionellen Gemeinschaften als Kritik an der eigenen lesen, als Gegenentwurf. Die chinesische Gesellschaft krankt an kultureller Entwurzelung und der rasanten ökonomischen Entwicklung, die wenig Rücksicht auf Natur, Tradition und individuelle Freiheit nimmt. So lassen sich die riesigen Lastwagen, die gefährlich nah an den Pilgern vorbeidonnern, auch als Zeichen der rücksichtlosen Politik Chinas lesen – gegenüber Tibet und gegenüber der eigenen Traditionen.

Tereza Fischer

→ Regie, Produktion: Zhang Yang; Kamera: Guo Daming; Schnitt: Wei Le. Darsteller_innen: Yang Pei, Nyima Zadui, Tsewang Dolkar, Tsring Chodron, Seba Jiangco. Produktion: He Li Chen Guang International Culture Media. Volksrepublik China 2016. Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Arthouse Verleih

Transit

Erneut nimmt sich Christian Petzold eines Stoffs aus dem Zweiten Weltkrieg an – um ihn auf ganz eigene Weise mit der Gegenwart in Bezug zu setzen. Entstanden ist eine schwebende Begegnung von Gestern und Heute, deren emotionale Stimmigkeit in ihrer Stille liegt.

Christian Petzold

Da ist sie wieder, diese charakteristische Mischung aus Reduktion und Verdichtung, gepaart mit dem Mut zu Szenen, in denen manchmal so gut wie nichts geschieht, und zu Figuren, die längst nicht alles preisgeben, sondern sich stets einen Rest von Geheimnis bewahren. Auch stilistisch fügt sich Transit nahtlos in das bisherige Werk von Christian Petzold ein: entschlackte Bilder, ein massvoller Montagerhythmus, der auf jegliche Mätzchen verzichtet, und eine Ausstattung, die von Präzision und Konzentration lebt. Das alles ist das Ergebnis eines eingeschworenen Teams, das seit Petzolds Kinoerstling Die innere Sicherheit immer wieder zusammenfindet und eine überaus konsistente Arbeit vorlegt. Und doch geschieht diesmal etwas Neues und Gewagtes.

Die Geschichte von Transit ist rasch erzählt: Georg ist ohne Papiere aus Deutschland geflohen. Auf dem Weg von Paris nach Marseille hilft ihm das Glück: Er gelangt an Ausweise und Reisedokumente eines anderen und nimmt dessen Identität an. Damit scheint seine Zukunft gesichert, der Weg nach Südamerika frei. Dennoch bleibt er in der Hafenstadt zunächst hängen: wegen Begegnungen – mit dem Jungen Driss, vor allem aber mit Marie –, die alles infrage stellen.

Transit basiert auf dem gleichnamigen Roman von *Anna Seghers*, in den die Schriftstellerin bereits während des Zweiten Weltkriegs eigene Erfahrungen von Flucht und Exil einfliessen liess. Das erste Treatment des Drehbuchs stammte noch von *Harun Farocki*, Petzolds langjährigem, 2014 verstorbenem Koautor.

Die Wahl des Stoffs leuchtet in besonderer Weise ein, denn der Bezug zur heutigen Flüchtlingskrise liegt auf der Hand. Dennoch legt Petzold keine realistische Darstellung im herkömmlichen Sinn vor. Bereits die Ausgangslage des Films deutet in eine andere Richtung. Den Seghers-Roman verlegt er in die Gegenwart, sodass Georgs Flucht aus Paris, sein Stranden in Marseille und die Begegnung mit Driss und Marie im Hier und Jetzt spielen. Trotzdem handelt es sich nicht um eine simple Aktualisierung des Romans. Ausstattung und Kostüme evozieren zum Teil dann doch wieder die Vierzigerjahre, sodass der Gegenwartsbezug in einer Art Rückbewegung scheinbar aufgehoben wird. Das ist durchaus irritierend, und man könnte dem Film vorwerfen, er wisse sich nicht zu entscheiden, sei weder Fisch noch Vogel. Tatsächlich aber heben sich die beiden Bewegungen – Versetzung in die Gegenwart, Rückverlagerung in die Vergangenheit – nicht auf, sondern schaffen einen Resonanzraum, in dem beide Zeiten widerhallen und in einen Dialog miteinander treten. So macht Petzolds absichtsvoller Verzicht auf vorschnellen Realismus, der ihn auch in seinen früheren Filmen nie interessierte, Platz für ein sehr viel grundsätzlicheres Nachdenken über die emotionalen und psychischen Implikationen von Emigration und Flucht. Letztere stellt man sich ja gerne als etwas Dramatisches und Zielgerichtetes vor – nicht zuletzt, weil sie in zahllosen Filmen so dargestellt wird. Transit jedoch legt den Fokus auf Aspekte, die unbequemer, aber auch stiller und ungleich schwieriger zu ertragen sind: die demütigende Warterei auf Ämtern und Konsulaten; die himmelschreienden Absurditäten (in Marseille darf nur bleiben, wer beweisen kann, dass er gehen wird); das Gefühl von Ohnmacht und Ausgeliefertsein; die tiefe Skepsis anderen Flüchtlingen gegenüber (Welchem politischen Lager gehören sie an? Wem ist zu trauen?); die zermürbende Gleichzeitigkeit von ätzender Ereignislosigkeit und dauerhafter Anspannung; der Hunger und die permanente Geldnot; die ständige Furcht vor Entdeckung, Inhaftierung und Rückschaffung; die bodenlose Erschöpfung; das Abhandenkommen eines Ziels.

Um eine solche Gemengelage auszudrücken, braucht es Schauspieler_innen, die dieser Aufgabe gewachsen sind. In der Tat erweist sich *Franz Rogowski* als Idealbesetzung für Georg. Wie der Schauspieler, Tänzer und Choreograf seine Figur mit der Offenheit eines stillen Kindes und der physischen Präsenz eines Erwachsenen ausstattet, ist ein Ereignis, dem man stundenlang zuschauen möchte. Und von der gerade mal 22-jährigen *Paula Beer* als Marie sagt Petzold, er wisse nicht, woher sie diese Erwachsenheit nehme: «Sie hat eine Lebenserfahrung und gleichzeitig eine jugendliche Anmutung, wie ich das vorher noch nicht gesehen habe.» *Barbara Auer, Godehard Giese* und *Justus von Dohnáhnyi* wiederum verkörpern mit höchster Präzision Nebenfiguren, deren erschütternde Verzweiflung manchmal mit Händen zu greifen ist. Sie alle bewegen sich in diesem Transitraum mit jener Mischung aus Schwerelosigkeit und Mühsal, die man sonst aus Träumen kennt, sind Akteure in einer Geschichte über Flucht und Liebe, Schuld und Loyalität und die Widersprüchlichkeiten, die daraus erwachsen.

Petzolds Kino, und Transit bildet darin keine Ausnahme, stand nie für einen Realismus im herkömmlichen Sinn, weit eher aber für die Plausibilität von Figuren in einem Ausnahmezustand, dessen Ende nicht absehbar ist und der zur zerstörerischen Regel zu werden droht. Um das zu erreichen, schreckt der Erzähler Petzold nicht vor Wendungen zurück, die auf den ersten Blick abenteuerlich, wenn nicht sogar unwahrscheinlich anmuten. Man denke nur an das Konstrukt, das Phoenix zugrunde lag: Eine Überlebende des Konzentrationslagers trifft ihren Ehemann wieder. Der aber erkennt sie nicht und verlangt von ihr, dass sie vorgibt, seine Frau zu sein, weil er mit dieser Finte an das Erbe der vermeintlich Toten zu kommen hofft. Auch Transit lebt von solchen Elementen, und es ist verführerisch, sie erst einmal ungläubig zurückzuweisen und Petzold mangelnden Realitätssinn vorzuwerfen. Viel lohnenswerter ist jedoch, sich auf dieses fein austarierte Konstrukt einzulassen und sich der Erkenntnis hinzugeben, dass es nur dazu dient, emotionale und psychische Wahrheiten zu ermöglichen.

Dass Transit ausgerechnet auf diese Weise und ausgerechnet zu Zeiten der Flüchtlingskrise eine Geschiche von Flucht und Vertreibung erzählt, ist natürlich ein Wagnis. Manch einer wünschte sich wohl einen expliziteren, vordergründig politischeren Kommentar über eine Gegenwart, in der die EU nicht müde wird, die sogenannten europäischen Werte immer lauter zu behaupten, während sie angesichts nicht versiegender Flüchtlingsströme immer hilfloser agiert. Dabei verrät dies vor allem, welch kurzes Gedächtnis Europa hat: Verliessen doch zwischen 1840 und 1940 nicht weniger als 55 Millionen Menschen Europa Richtung Westen, manche aus Überlebens-, andere aus wirtschaftlichen Gründen. Kaum einer tat es leichtfertig, und Hunderttausende scheiterten. Den Menschen in Transit geht es wie ihnen: Sie hängen fest. Und warten. Auf Schiffe, Visa, Transits. «Es wird für sie kein Zurück mehr geben», sag Petzold, «und kein Vorwärts. Niemand will sie aufnehmen, niemand will sich kümmern um sie, niemand nimmt sie wahr – nur die Polizisten, die Kollaborateure und die Überwachungskameras. Sie sind im Begriff, Gespenster zu werden, zwischen Leben und Tod, zwischen dem Gestern und dem Heute. Die Gegenwart zieht vorbei an ihnen und nimmt keine Notiz von ihnen.»

Transit gibt ihnen ein Gesicht. Und eine Würde. Ohne in falsches Pathos oder Gefühlsduselei abzugleiten. Und da sich im Resonanzraum des Films sowohl jene von gestern als auch jene von heute begegnen, erlaubt uns der Film, über Flucht als gleichermassen menschliches wie schreckliches Phänomen nachzudenken. Jenseits offizieller Verlautbarungen über Grenzzäune und Kontingente. So gesehen, hat Transit sehr wohl eine politische Dimension.

Philipp Brunner

→ Regie, Buch: Christian Petzold, nach einem Roman von Anna Seghers; Kamera: Hans Fromm; Schnitt: Bettina Böhler; Production Design: Kade Gruber; Kostüme: Katharina Ost; Musik: Stefan Will. Darsteller_innen (Rolle): Franz Rogowski (Georg), Paula Beer (Marie), Godehard Giese (Richard), Matthias Brandt (Erzähler), Lilien Batman (Driss). Produktion: Schramm Film, Neon Productions, ZDF/Arte. Deutschland 2018. Dauer: 101 Min. CH-Verleih: Look Now!, D-Verleih: Piffl Medien

The Prince of Nothingwood

Bilder schaffen, gegen alle Wahrscheinlichkeit: Das liebevolle Porträt von Salim Shaheen, der im kriegszerrissenen Afghanistan Kino macht, mit nichts ausser dem eigenen Enthusiasmus.

Sonia Kronlund

Im digitalen Zeitalter mag es mehr als genügend Bilder von der Welt geben, aber nicht alle sind ohne Weiteres zugänglich. An diesem Punkt kommt dann vielleicht das Kino ins Spiel. Nicht, um die Welt visuell zu kartografieren und in eine grosse digitale Enzyklopädie zu verwandeln, sondern um diejenigen Bilder ausfindig zu machen, die zwar, wie so viele andere auch, irgendwo existieren, aber die man noch wirklich suchen muss und deren Suche eine physische Anstrengung bedeutet, ein Risiko und eine Freude.

Es sind solche raren Bilder, die die Französin Sonia Kronlund in Afghanistan, einem der gefährlichsten Länder der Welt, gesucht und gefunden hat. Seit fünfzehn Jahren, so erzählt sie in The Prince of Nothingwood, reist sie dorthin und berichtet meist über allerhand Gräuel: Säureattentate auf Frauen, Steinigungen, Selbstmordanschläge. Irgendwann habe sie festgestellt, dass sie bestimmte Bilder verpasst hatte – Bilder, die Kraft, Glauben und Widerstand transportieren. Die Rede ist von Bildern von und mit *Salim Shaheen,* einem gefeierten Star des afghanischen Kinos, den sie in ihrem Film porträtiert.

Die zahlreichen Ausschnitte aus Shaheens Filmen, die Kronlund einfliessen lässt, zeigen einen Actionhelden, der durch die Gegend reitet und eine Menge Ohrfeigen an böse Buben verteilt, aber auch mal singt und tanzt (Shaheen ist stark vom Bollywoodkino beeinflusst). In dem Moment, in dem Kronlund Shaheen kennenlernt, dreht er gerade vier Filme gleichzeitig. Alles wirkt billig: die Inszenierung, das Schauspiel, die Bildqualität. Gefilmt wird mit einer kleinen Videokamera, danach zirkulieren die Filme auf DVDs mit ausgebleichten Covern. Das alles tut ihrer Popularität in Afghanistan jedoch keinen Abbruch.

Kraft, Glaube und Widerstand drücken sich dabei auf dreierlei Weise aus: zunächst im Filmemachen selbst. Dieses widersteht nämlich der immensen Gefahr für Leib und Leben, in der Shaheens Filme immer schon entstanden sind. Shaheens Freunde erzählen, wie sie schon im Bürgerkrieg in den Neunzigerjahren gefilmt haben, teilweise unter Raketenbeschuss, wie sie verletzt worden sind und trotzdem weitergedreht haben. Auch in ihrem eigenen Film weist Kronlund immer wieder auf die Gefährlichkeit der Situation im Land hin. Sie begleitet Shaheen in die Bergregion von Bamiyan, wo Beamte für ihre Sicherheit verantwortlich sind. Zu Kronlunds grosser Sorge will Shaheen immer wieder in Gegenden drehen, die wahrscheinlich noch vermint sind. Durch die Montage erfahren wir, was sich während des Drehs in anderen Teilen des Landes abspielt: Anschläge, Kidnapping von Ausländer_innen, amerikanische Luftschläge.

Zweitens lässt sich das Im-Film-Sein auch als ein Schutzraum verstehen, in dem ausgelebt werden kann, was in der restriktiven Gesellschaft selbst unmöglich ist. Man nehme zum Beispiel die junge Frau, die in einem von Shaheens Filmen mitspielt, und die von Kronlund auch interviewt wird. Ihr Vater ist mit am Set und gibt ihr strenge Anweisungen: nicht tanzen, nicht die anderen seltsam anschauen. Natürlich soll sie dann doch tanzen, in einer recht aufreizenden Szene, aber Shaheen kriegt es so hin, dass der Vater offenbar nicht protestiert, obwohl er sich sichtlich unwohl fühlt. Film, das ist für die Schauspieler_innen die Möglichkeit, sich trotz sozialer Repression ein wenig Freiraum zu ergattern, der ausserhalb des Drehsets kaum zu haben ist. Das gilt insbesondere für Qurban, einen queeren Schauspieler mit Hang zur Travestie, der mit Vorliebe weibliche Rollen spielt.

Der dritte Aspekt, durch den sich Kraft, Glaube und Widerstand ausdrücken, ist die Rezeption der Filme. Ein Mann, den sie in den Bergen treffen, erzählt, wie er sich während der Talibanzeit einen Fernseher geliehen hatte, um einen Shaheen-Film zu sehen, die Taliban ihn aber auf dem Rückweg abfingen und das Gerät zerstörten. Er besorgte sich ein neues und schaute den Film dreimal hintereinander. Das Filmeschauen ist mit dem Verbotenen konnotiert, und auch Shaheen erzählt, wie er sich früher heimlich ins Kino geschlichen hatte und schliesslich von Eltern und Brüdern für seine Liebe zu Film, Tanz und Gesang verprügelt wurde.

Selbst wenn die Filme mitunter auch auf Youtube zu finden und Teil des globalen digitalen Magmas sind, sie sind auch physische Gegenstände, die man in einer entlegenen Bergregion auftreiben muss. Sie machen eine konkrete körperliche Anstrengung erforderlich, sind von der physischen Wirklichkeit kaum unterscheidbar. Diese Filmbilder sind wie Körper, die ihren Akteur_innen eine konkrete physische Freiheit garantieren, es sind Bilder wie Handgranaten, die jederzeit explodieren können. «Wir liessen unser Blut für das afghanische Kino», erklärt Shaheen, als er von den

The Prince of Nothingwood Regie: Sonia Kronlund, mit Salim Shaheen (mitte)

Apfel und Vulkan

Apfel und Vulkan Regie: Nathalie Oestreicher

Zeiten spricht, in denen er Kommandant war und eine Gruppe von Kämpfern befehligte, mit denen er Filme drehte, so wie heute seine Schauspieler oft Soldaten spielen, die kämpfen müssen und unter dem Gebrüll des Regisseurs wie unter einem General agieren. Shaheen ist ein Künstlerkommandant, der die Grenze zwischen physischer Wirklichkeit und Kino auflöst.

Auf diese Weise nähern sich Kronlund und Shaheen auch einem Moment an, in dem physische Wirklichkeit und Bilder nicht getrennt sind – als läge dieser Moment noch vor der Erfindung und der Existenz des Kinos. Das afghanische Kino sei «Nothingwood», erklärt Shaheen, weil es mit nichts gemacht wird und es in Afghanistan keine Filmindustrie gibt. So liegt die Faszination der Zuschauer_innen auch darin, dass sie das Kino gerade zu entdecken scheinen, als sei es eben aus dem Nichts entstanden. Eine Szene, in der Shaheen in einem afghanischen Bergdorf seine Filme mit einem Laptop und einem Beamer zeigt, erinnert an Víctor Erices El espíritu de la colmena. Kronlund filmt die faszinierten Gesichter der Zuschauer, die vor den Heldentaten des Salim Shaheen auf der Leinwand in Verzückung geraten, wie Erice die Gesichter der Kinder gefilmt hat, die in einem kleinen spanischen Dorf während des Spanischen Bürgerkriegs den Horrorfiguren zuschauen, welche die fahrenden Filmvorführer an die Wände des Gemeindesaals projizieren: das Kino als ursprüngliche, faszinierende Erfahrung, im Stadium der Kindheit, das zwischen den Körpern und den Bildern von ihnen noch nicht zu unterscheiden weiss.

Manchmal wirkt Shaheen, als habe er sein eigenes Leben in einen Film verwandelt. Er erzählt, wie er sich einst als junger Soldat nach dem Angriff auf einen Militärposten tot stellte, um sich vor dem Feind in Sicherheit zu bringen, weil er das so im Kino gesehen hatte. Gleichzeitig ist dies eine Szene in einem der Filme, die er gerade dreht. Als hätte sich der Mann sein eigenes Leben aus dem Kino abgeguckt, um es ihm nun wieder zurückzugeben. Als sei er gestorben, um durchs Kino wiederaufzuerstehen. Als hätte er dabei das Kino zur Welt gebracht, als afghanisches Kino, mit dem sein Körper untrennbar verwoben ist. Philipp Stadelmaier

→ Regie: Sonia Kronlund. Mitwirkende: Salim Shaheen, Qurban Ali. Produktion: Gloria Films, Made In Germany Filmproduktion. Frankreich, Deutschland 2018. Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Sister Distribution, D-Verleih: Temperclayfilm

Apfel und Vulkan

Fabienne wird sterben, Nathalie lebt weiter. Konfrontiert mit dem eigenen und dem fremden Tod versucht man klarer zu sehen, was das Leben ist.

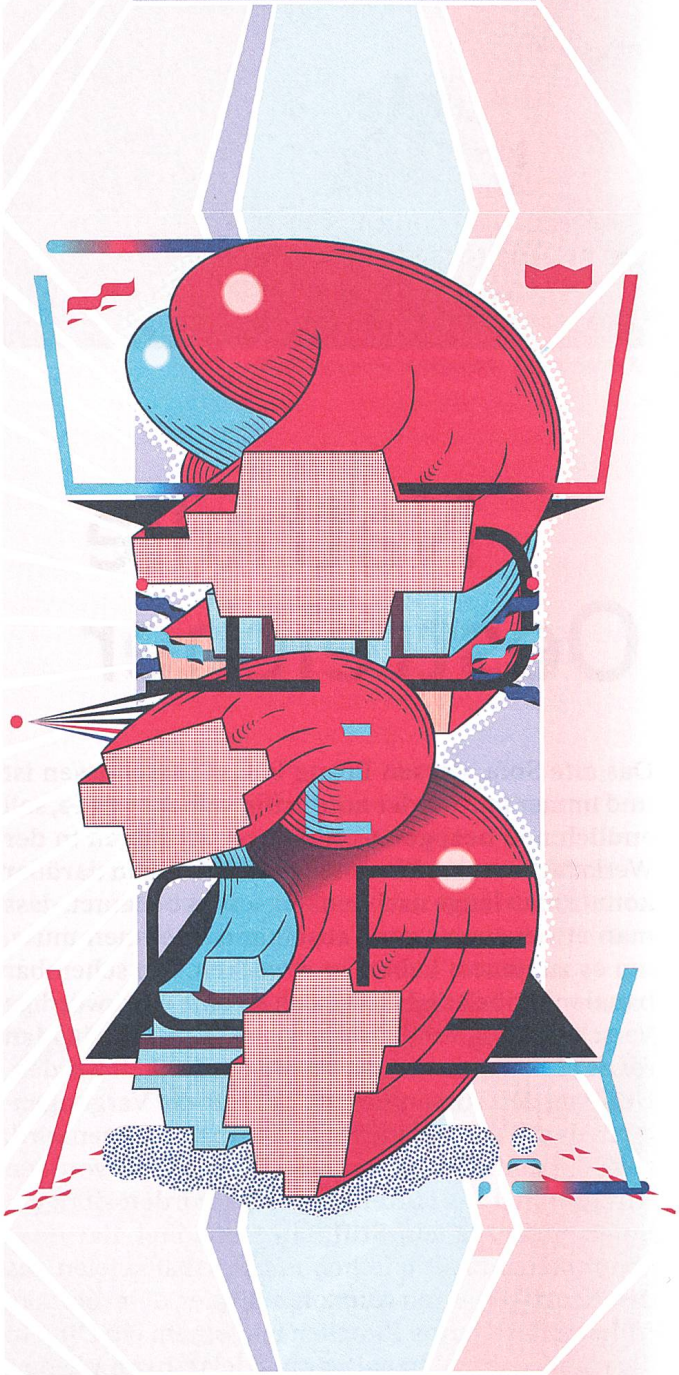
Nathalie Oestreicher

Das alte Sofa, dessen Bezug längst verschlissen ist und immer mal wieder notdürftig geflickt wurde, soll endlich neu bezogen werden und wird dazu in der Werkstatt in seine Einzelteile zerlegt. Allein darüber könnte man lange nachdenken: was es bedeutet, dass man etwas zuerst ganz auseinandernehmen muss, um es zu neuem Leben zu erwecken. Am scheinbar banalen Möbelstück zeigt sich so eine merkwürdige Verschränkung von Zerstörung und Kontinuität. Man reisst die Sachen auf, damit sie wieder heil werden. Und aus den Rissen heraus purzelt die Vergangenheit: Als die Seitenwand des Sofas abgenommen wird, tauchen lauter vergessene Sachen auf, die von den Kindern mal ins Futter gestossen worden sind: ein Spielzeugkrebs, ein Stift, ein Holzlöffel, darunter aber auch ein Faltheftchen mit Fussballspielen aus den Achtzigerjahren vom toten Bruder, dem das Sofa früher gehört hatte. Plötzlich fällt einem ein Ding in die Hand, das mal banal war und jetzt, beim Wiederfinden, voller Bedeutung.

Erinnerungsstücke nennt man solche Funde und um sie geht es in Nathalie Oestreichers Film, im übertragenen wie auch wörtlichen Sinn: um Gegenstände, die Erinnerungen auslösen, aber auch darum, dass die Erinnerung selber immer nur stückweise existiert und niemals ganz ist. Darüber, wie Erinnerungen in Objekten gespeichert werden, hat die Freundin der Regisseurin, die Künstlerin *Fabienne Roth Duss* einmal ihre Abschlussarbeit gemacht. Nun, bereits mit 39 todkrank, muss sie sich selbst überlegen, welche Dinge

Anzeige

Videoex
Internationales
Experimentalfilm
& Video Festival
Zürich



20. Ausgabe
2018

26. Mai bis
03. Juni

www.videoex.ch

sie den beiden kleinen Töchtern zurücklassen möchte. Dinge, die zwar eine Erinnerung an die Mutter ermöglichen, aber die einen doch nicht unter dem Schmerz der Erinnerung erdrücken, sondern es vielmehr ermöglichen, dass man sie auch liegen lassen kann, dass man vergessen kann. Die Filmemacherin ihrerseits versucht die Bruchstücke ihrer eigenen Erinnerung an den schwierigen Vater und an den idealisierten Bruder zusammenzufügen und die Lücken zu begreifen, die das brutale Verschwinden zuerst des einen und später des anderen gerissen haben.

Apfel und Vulkan spielt damit gleichsam zwischen den Toden: zwischen dem Tod von Vater und Bruder in der Vergangenheit und dem bevorstehenden Tod von Fabienne in der unmittelbaren Zukunft. Der Raum zwischen den Toden aber ist der Raum des Lebens, so wie auch die Existenz von jedem einzelnen Menschen sich aufspannt zwischen dem Zeitpunkt, da man noch nicht existierte und demjenigen, an dem man dereinst wieder verschwinden wird. «Allez!» und nochmal: «Allez!», sagt Fabienne, «on vit à font». Mit voller Energie leben solle man, findet sie und lacht und weiss dabei, wie wenig Zeit sie selbst dazu noch hat.

Damit ist die Stimmung des Films trotz allem nicht verzweifelt, sondern nachdenklich heiter und offen für das, was auch ungeplant kommt. Wie etwa in jener Szene, wenn Nathalie und ihre Schwester über den Tod des Vaters sprechen und genau in dem Moment läuft, selenruhig und ohne sich um die beiden zu kümmern, im Hintergund die Hauskatze ins Bild. Oder man schaut zu, wie ein Haus abgerissen wird und wie die Rotorblätter eines am Deckenbalken angeschraubten Ventilators plötzlich wieder zu drehen anfangen, während die Klaue des Baggers ihn in der Mulde versenkt. Ist halt doch alles noch am Leben. Genau so, wie die vertrockneten Apfelkerne, von denen der Vater gesagt hatte, sie seien tödlich, wenn man zu viele von ihnen esse, die man aber nur in die Erde zu stecken braucht, damit sie wieder zu keimen anfangen.

«Was machst du da?», fragt eines der Kinder der Filmemacherin das andere, während sie mit dem kleinen Haufen zerbrochener Ziegel auf dem Dachboden des Hauses spielen: «Im Dräck umenoisle». Eigentlich würde man ja annehmen, dass es einem rasch voyeuristisch und unangenehm zumute würde, wie in diesem Film das doch sehr private Wühlen im Schutt der Vergangenheit gezeigt wird. Und es ist schon möglich, dass manchen Zuschauer_innen diese Intimität zu weit gehen könnte. Aber so betont subjektiv die Regisseurin zwar ihre eigene Geschichte durcharbeitet, es wird schnell klar, dass es hier um mehr geht als das partikulare Einzelschicksal. Paradoxerweise eröffnet gerade die sehr persönliche, essayistische Form des Films, dass man ihn von den konkreten Personen ablösen und sich selbst zu eigen machen kann. Wenn sich die Gattung des essaystischen Films dadurch auszeichnet, dass sie keinen dokumentarischen Überblick behauptet, sondern stattdessen das Tastende und Bruchstückhafte betonen will, dann sind diese Lücken genau auch der Ort, wo das Publikum Raum hat, sich seine eigenen Gedanken zu machen.

Auch die Regisseurin, so erklärt sie am Anfang, hatte ursprünglich einen anderen Film geplant gehabt, bis die Umstände sie zwangen, sich einer ganz anderen Geschichte entlangzutasten und so muss auch das Publikum seinen eigenen Weg suchen.

Nathalie Oestreicher und ihre Kameraleute *Séverine Barde* und *Milivoj Ivkovic* haben für dieses Tastende eine ebenso simple wie produktive visuelle Metapher gefunden, die noch dazu die Regisseurin ganz persönlich betrifft: die Unschärfe. Tatsächlich fängt der Film damit an, dass die Filmemacherin beim Optiker eine neue Brille bekommen soll. Die Kurzsichtigkeit aber, so hören wir sie auf der Tonspur überlegen, hat auch etwas für sich, indem sie nämlich erlaubt, die Details in der Nähe genau zu sehen und die grösseren Zusammenhänge uneindeutig werden lässt. In den unscharfen Einstellungen, die immer wieder den Film skandieren, werden wir herausgefordert, auch unsere eigene Einstellung neu zu justieren. Während die klare Sicht unentrinnbare Eindeutigkeit vermittelt, eröffnen die unscharfen Bilder neue Möglichkeiten, sie zu lesen. Und wo man nur Details statt grossen Zusammenhängen sieht, ist die Art und Weise, wie diese Details zu verketten sind, noch nicht vorgeschrieben.

Das überragende Potenzial des Kameraapparats, so wird klar, liegt gar nicht darin, die Bilder der Erinnerung schärfer zu stellen, sondern sie mehrdeutig zu machen. Das ist so, als würde man eine fremde Brille anziehen, welche die Sicht verschwimmen lässt und dadurch plötzlich sehen, was vorher in den so klaren Bildern nicht erkennbar war: dass die Vergangenheit, die angeblich unveränderbar festgeschrieben war, und die Zukunft, die so unabwendbar schien, eigentlich viel unklarer und damit viel offener sind, als wir gemeint haben. Am Ende des Films werden wir zusammen mit der Filmemacherin noch einmal auf ein verschwommenes Bild schauen, eines, das nicht die Regisseurin, sondern ihre Freundin gemacht hat, unscharf und verpixelt – ein Erinnerungsstück, bedeutsam gerade in seiner Offenheit.

Johannes Binotto

→ Regie: Nathalie Oestreicher; Kamera: Séverine Barde, Milivoj Ivkovic; Schnitt: Loredana Cristelli; Musik: Beni Mosele. Mitwirkende: Nathalie Oestreicher, Fabienne Roth Duss, Catherine Oestreicher, Sophie Tummarello, Doris Rüttimann. Produktion: Freihändler Filmproduktion. CH 2017. Dauer: 81 Min. CH-Verleih: Cineworx

Visages villages

Die Doyenne der französischen Filmregisseurinnen und ein 33-jähriger Fotokünstler haben gemeinsam einen Film gedreht. Alt und Jung, Gestern und Heute, Realität und Kunst treten darin in einen amüsant-anregenden Dialog.

Agnès Varda und JR

Gleich nach dem gezeichneten und animierten Vorspann erklärt uns das Autorentandem Agnès Varda und JR in alternierenden Off-Kommentaren: «Nein, wir sind uns nicht auf der Strasse begegnet …», «Nein, wir sind uns nicht an einer Bushaltestelle begegnet …», «Nein, wir sind uns nicht in einer Bäckerei begegnet …», «Nein, wir sind uns nicht in einem Dancing begegnet …». Dazu sehen wir im Bild, wie die beiden um ein Haar doch aufeinandertreffen, auf der Strasse, an der Bushaltestelle, in der Bäckerei, in einer Disco.

Ein «Dokumentarfilm» – in dieser Kategorie lief Visages villages im Rennen um die Oscars und holte sich eine Nomination – kann kaum von Anfang an witziger verdeutlichen, dass, was er uns zeigt, teils nachgestellt, teils imaginär ist. Schon hier wird die zweistimmige, komplementäre und nuancierende Kommentierung durch die beiden Verantwortlichen eingeführt. Spielerisch ist klargestellt, dass es sich um verdoppelte Blicke handelt, die uns Realitäten gewissermassen in stereoskopischer Subjektivität zeigen und so veranlassen, unseren eigenen Standpunkt zu definieren.

Agnès Varda, die noch immer energiegeladene Doyenne der französischen Filmemacherinnen (und in ihren Anfängen Fotografin), war zum Zeitpunkt der Realisierung von Visages villages 88 Jahre alt. Acht Jahre zuvor hatte man bei Les plages d'Agnès (2008), einer Art persönlichem Bilanzfilm, vermutet, sie verabschiede sich damit vom Kino und wende sich ganz ihren künstlerischen Installationen zu. Der 55 Jahre jüngere, nur unter dem Kürzel «JR» bekannte Künstler hat sich

vor allem einen Namen gemacht mit Fotoarbeiten, die er in gigantischer Vergrösserung an Hausfassaden und an anderen öffentlichen Orten anschlägt. Wie es wirklich zur persönlichen Begegnung kam und damit zur gemeinsamen Arbeit an diesem neuen Kinofilm, lässt der Film offen (das Presseheft erklärt, Vardas Tochter und Produzentin *Rosalie Varda* habe 2015 das erste Treffen veranlasst). Jedenfalls erkannten die beiden, dass sich ihre Neugier auf fremde Menschen, die sich so unterschiedlich manifestierte, fruchtbar zusammenführen liess. Und es entstand ein gegenseitiges Interesse, den andern und seine Arbeitsweise zu erkunden. Beides zusammen, das Einanderkennenlernen und das gemeinsame Zugehen auf die Mitmenschen, ergab den unklassierbaren Film Visages villages.

Mit JRs üblichem Arbeitsinstrument, einem Camion, der zugleich Fotostudio und Riesenvergrösserungsapparat ist, brachen sie auf zu Entdeckungsfahrten ins ländliche Frankreich. Und sie stiessen auf eine Gesellschaft im Umbruch. Im Norden finden sie etwa eine weitgehend verlassene Bergarbeitersiedlung, interviewen deren letzte Bewohnerin sowie Minenarbeiterveteranen und setzen ihnen ein temporäres Denkmal, indem sie die überlebensgrossen Reproduktionen historischer Aufnahmen und ein Foto der letzten Ausharrenden auf die volle Höhe der zweigeschossigen Fassaden der dem Abbruch geweihten Häuschen kleben. In der Nähe von Paris begegnen sie einem Landwirt, der davon erzählt, wie er früher zur Bewirtschaftung von 200 Hektaren Fläche drei bis vier Knechte anstellen musste. Heute kultiviert er mit seinem hochmodernen Traktor und bedarfsweise angehängten spezifischen Feldarbeitsmaschinen im Alleingang das Vierfache dieser Fläche. Während sich hier der rationalisierte Alleingang durchgesetzt hat, wehren sich in Le Havre die Dockarbeiter noch kollektiv durch Streik, doch ihre Frauen – auf deren Perspektive legt Varda Wert – berichten, wie stark sie in ihrer Umgebung diesen längst nicht mehr selbstverständlichen Akt des Widerstands verteidigen müssen. Im Süden wundern sich Varda und JR über eine halbindustrielle Ziegenhaltung mit hornlosen Tieren, finden aber auch eine Bäuerin, die ihren Ziegen die Hörner belässt und – nach Versuchen mit mechanischen und elektronischen Melkmaschinen – zum Melken von Hand zurückgekehrt ist.

Man spürt die aus ihren früheren Dokumentarfilmen bekannte Offenheit, mit der Agnès Varda unvoreingenommen auf die Menschen eingeht. Varda bringt sie zum Reden, weil sie sich ernst genommen fühlen. So erzählen sie von sich, ihrer Lebensweise, ihren Problemen und ihrer Weltsicht. JRs gigantische, unübersehbar im öffentlichen Raum platzierte Schwarzweissfotos, die die Porträtierten mit sich selbst in ungewohnter Dimension konfrontieren, tragen zusätzlich dazu bei, dass diese Menschen aus sich herausgehen und das zuvor selbstverständlich Scheinende neu reflektieren. Die Überlebensgrösse, üblicherweise Götterstatuen und Heldendenkmälern, Leinwanddiven und Werbebotschaften vorbehalten, feiert hier die sogenannt «kleinen» Leute – und als solche verstehen sie sich wohl üblicherweise selbst. Sich plötzlich riesengross zu sehen, gewissermassen vor dem eigenen Denkmal zu stehen, zwingt zum Perspektivenwechsel. Wohl nicht zuletzt deshalb stellt JR gerne die Fotografierten vor ihr eigenes vergrössertes Bildnis, um beide zusammen dann erneut abzulichten.

Durch den abrupten Wechsel des Massstabs schafft JR Distanz, so wie es Agnès Varda mit anderen gestalterischen Mitteln jeweils in ihren Filmen getan hat. Das – zeitweilige – Hineinkleben des soeben eingefangenen künstlerischen Abbilds (aber auch älterer Fotoarbeiten von Varda) in die reale Umgebung provoziert zudem die Frage nach der Funktion der Kunst in unserem Leben. Die Antwort ist hier ganz elementar: Sie zwingt uns, das Vertraute neu zu sehen und uns neu damit auseinanderzusetzen. Durch eine dieser Installationen anfänglich eher irritiert, meint ein Fabrikarbeiter: «L'art c'est fait pour surprendre.»

Undidaktisch, vielmehr mit verspielter Leichtigkeit, provoziert Visages villages solche Überlegungen. Scheinbar Disparates fügt sich zu einem Ganzen, zu einer künstlerischen Collage – gezielte «collages» in eine vorgefundene Realität sind ja JRs Installationen auch in einem ganz wörtlichen Sinn. Vieles scheint rein assoziativ, von Zufällen ausgelöst in den Film hineinzukommen. Anderes ist offenbar geplant und inszeniert. Angesichts der beharrlichen Weigerung ihres Koautors JR, seine dunkle Sonnenbrille abzulegen, muss Agnès Varda an einen Filmemacherkollegen aus jungen Jahren denken, jenen JLG, der damals radikal das Kino zu verändern trachtete und dessen stereotype dunkle Brille sie 1961 im Kurzfilm Les fiancés du Pont Mac Donald ou (Méfiez-vous des lunettes noires) verewigt hat. Eine Pilgerreise ans Ufer des Genfersees zu Monsieur Godard soll die beiden Sonnenbrillenträger zusammenführen …

Mit den Mitteln ihres jeweiligen Mediums, ihren unterschiedlichen Erfahrungen und Temperamenten bestehen Agnès Varda und JR auf dem künstlerischen Recht, «de s'imaginer des choses et de partager ses idées». So wenig kohärent auf den ersten Blick die Szenen erscheinen mögen, die sie zum Film Visages villages vereinen, die mühelos fliessende Montage und die unprätentiös-beiläufigen Kommentare der beiden Filmautor_innen ziehen uns in ihre Imagination hinein und regen zum Weiterdenken ihrer Ideen an.

Martin Girod

→ Regie: Agnès Varda, JR; Kamera: Roberto De Angelis, Claire Duguet, Julia Fabry, Nicolas Guicheteau, Romain Le Bonniec, Raphaël Minnesota, Valentin Vignet; Schnitt: Maxime Pozzi-Garcia, Agnès Varda; Musik: Matthieu Chedid. Produktion: Ciné Tamaris, Social Animals, Rouge International, Arte France Cinéma, Arches Films. Frankreich 2018. Dauer: 89 Min. CH-Verleih: Agora Films, D-Verleih: Weltkino Filmverleih

Visages villages Regie: Agnès Varda und JR

I Am Not a Witch mit Maggie Mulubwa

I Am Not a Witch Regie: Rungano Nyoni

I Am Not a Witch

Die neunjährige Shula wird zur Hexe erklärt und als Sklavin ausgebeutet. Eine semi-dokumentarische Parabel über die Macht des Aberglaubens und die Mechanismen der Manipulation.

Rungano Nyoni

In Sambia werden heute noch Hexenproben durchgeführt. Sie funktionieren etwas anders als bei uns im Mittelalter: Man köpft ein Huhn und stellt es in einen kleinen weissen Kreis. Stirbt es innerhalb des Kreises, handelt es sich bei der Verdächtigten nicht um eine Hexe. Aber leider rennen ja die Hühner noch herum, wenn man sie köpft, was die Chance, freigesprochen zu werden, drastisch verringert. Derart einfach wird man zur Hexe – zumindest in Rungano Nyonis Film über ihr Heimatland Sambia.

So ergeht es auch der neunjährigen Waisen, die von den anderen Hexen später auf den Namen Shula, die Entwurzelte, getauft wird. Das kleine Mädchen hatte das Pech, dass ihr eine Dorfbewohnerin, die gestrauchelt ist und einen Wasserkanister ausgeleert hat, die Schuld dafür gibt. Sie habe sie angestarrt und verhext. Ein betrunkener «Zeuge», bringt zusätzlich seinen Traum von einem abgehackten Arm als Beweis vor. Das genügt.

Der immer noch starke Aberglaube in Sambia hat Rungano Nyoni, die in Wales studierte, zu ihrem Erstling inspiriert. Bewundernswert an diesem Debüt ist vor allem der Mut, mit dem sie verschiedene Tonarten mischt: So ist I Am Not a Witch sowohl Sozialsatire, feministische Kritik als auch surrealistisches Porträt des ländlichen Sambia.

Die Reise in dieses reale Fantasieland beginnt in einem Touristenbus zu den Klängen von Vivaldis «Vier Jahreszeiten». Das Ziel ist ein Hexencamp. Mit weiss angemalten Gesichtern sitzen meist ältere Frauen am Boden, am Rücken hat man sie mit einem weissen Band angebunden, das jeweils auf einer riesigen Holzspule aufgewickelt ist. Wofür die Bänder seien, fragt ein Tourist. «Damit die Hexen nicht davonfliegen!» Ansonsten seien sie harmlos.

Auch Shula landet in diesem Hexencamp, um das sich Mr. Banda, ein lokaler Regierungsbeamter, kümmert. Er gibt sich als Wohltäter, wenn er den Hexen etwa viel längere Bänder besorgt, die mehr Bewegungsfreiheit bieten. Allerdings tut er das nur, damit sie besser für ihn auf dem Feld arbeiten können. Er lässt Shula ein Band anlegen und ihr ein Tattoo auf die Stirn ritzen und stellt sie dann vor die Wahl, das Band in der ersten Nacht zu behalten oder es durchzuschneiden und sich in eine Ziege zu verwandeln. Obwohl sich Shula nie äussert, ob sie eine Hexe sei, ist die Wahl gar keine: Denn alle, auch die Frauen selbst, haben den Aberglauben verinnerlicht. So behält auch Shula ihr Band, das mit der schweren Holzspule verbunden ist – eine grosse Last für ihre schmalen Schultern.

Weil die Feldarbeit für sie zu anstrengend ist, wird Shula von Mr. Banda dazu missbraucht, Verbrechen «aufzuklären». Aus den ihr vorgeführten Angestellten eines Hotels oder einer Plantage soll sie dank ihrer angeblichen übernatürlichen Kräfte die Diebe identifizieren. Zur Belohnung nimmt sie Mr. Banda mit nach Hause zu seiner Ehefrau. Auch sie war eine Hexe, lebt nun aber als feine Dame. Die Aussicht auf einen solchen sozialen Aufstieg könnte durchaus Hoffnung vermitteln, doch Shula muss bald merken, dass man das Stigma, die Spule mit dem weissen Band, nie mehr loswird. Auch Bandas Frau muss sie ausserhalb des Hauses mit sich führen. Fortan erzählt Rungano Nyoni elliptisch auf ein tragisches (auch etwas abruptes) Ende hin.

Nyoni hat mit Laien gearbeitet. Ihre demokratische Idee, die Hexendarstellerinnen aus möglichst vielen verschiedenen Stämmen zu rekrutieren, hat auf dem Set oft zu chaotischen Situationen geführt. Plötzlich war sie nicht mehr die einzige Regisseurin, denn die Übersetzer_innen für die fünf verschiedenen Stammessprachen interpretierten ihre Anweisungen teilweise so unterschiedlich, dass, nachdem sie «Action!» gerufen hatte, jede Hexe etwas anderes tat. Die kleine *Maggie Mulubwa* jedoch erwies sich als Glücksfall für den Film: Mit reduziertem mimischem Spiel gibt sie Shula als erschrecktes Kind, das umringt von manipulierenden Erwachsenen oft nur noch versteinert ausharren kann. In den wenigen Augenblicken, in denen ihr Gesicht erstrahlt, hört sie aus der Ferne dem Schulunterricht zu und darf für kurze Zeit selbst dorthin. Doch am Ende siegt der Aberglaube über das Recht auf Schulbildung. Ob das Schlussbild Hoffnung darstellt, bleibt offen: An den Spulen flattern zwar abgeschnittene Bänder im Wind, doch aus der Ferne ist das Meckern von Ziegen zu hören.

Tereza Fischer

→ Regie, Buch: Rungano Nyoni; Kamera: David Gallego; Schnitt: George Cragg, Yann Dedet, Thibault Hague; Musik: Matthew James Kelly. Darsteller_in (Rolle): Maggie Mulubwa (Shula), Henry B. J. Phiri (Mr. Banda). Produktion: BFI Film Fund, Clandestine Films, Film 4, Soda Pictures, unafilm. GB, Frankreich, Deutschland 2017. Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Outside the Box

Loveless / Neljubow

Ein Junge verschwindet. Die Suche nach ihm führt die Verbliebenen nicht zusammen, sondern offenbart nur die Zerrüttung von Familie und Staat.

Andrei Swiaginzew

Auch mit seinem inzwischen fünften Langspielfilm bestätigt der 1964 in Nowosibirsk geborene Andrei Swjaginzew, dass er sein grosses Thema bereits mit dem Erstling gefunden hatte: die Familie. Seither lotet er diesen Komplex in immer neuen Beleuchtungen und Brechungen aus, wobei der Fokus immer auf den Kindern (bisher immer Buben) bleibt – selbst dann noch, wenn diese, wie nun in Neljubow (Loveless), bereits am Anfang des Films verschwinden. Von Die Rückkehr (Woswraschtschenje, 2003), der bezwingenden Geschichte eines Vaters, der nach jahrelanger, nie erklärter Abwesenheit sich nun intensiv seiner Söhne annimmt, bis die beiden ihn zuletzt auf tragische Weise wieder verloren haben werden, über Die Verbannung (Isgnanje, 2007), erneut beeindruckend gefilmt, allerdings verstrickt im allzu Verrätselten, zur formalen Gegenbewegung in Elena (2011), einer meisterlich kühlen Analyse der moralischen Verkommenheit des heutigen Russlands, bis zu Leviathan (2014), dem Panorama einer heillosen Dreifaltigkeit von Politik, Justiz und Kirche, die sich in brutalem Zynismus daranmacht, eine Familie zu zerstören.

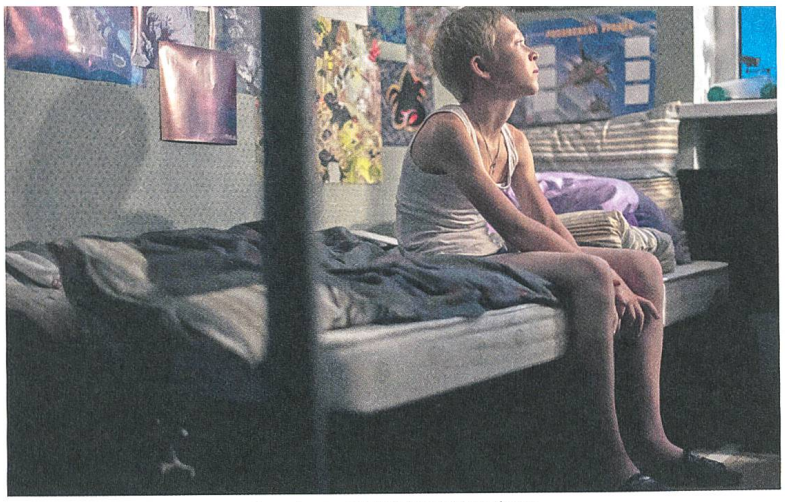
Loveless knüpft in Schauplatz und Habitus unübersehbar an Elena an. Erneut befinden wir uns in Moskau, mal in der Innenstadt, mal an der Peripherie, nun aber nicht mehr in einem heruntergekommenen Plattenbau, sondern in einer leidlich komfortablen neueren Überbauung. Wie denn der Film erstmals bei Swiaginzew eine heutige grossstädtische Arbeits- und Konsumwelt zeigt, die durchaus westlich anmutet.

Der zwölfjährige Aljoscha ist verschwunden, was der Vater gar nicht und die Mutter auch erst mit einer Verspätung von mehr als einem Tag bemerken. Der schliesslich hinzugezogene Polizist versichert sich erst, dass hier nicht einer jener Fälle vorliegt, «in denen Eltern ihr Kind umgebracht haben, um es dann als vermisst zu melden», verweist vor allem aber auf die beschränkten Ressourcen seiner Behörde, die ein Eingreifen erst ermöglichten, nachdem die Sache zum Kriminalfall erklärt worden sei.

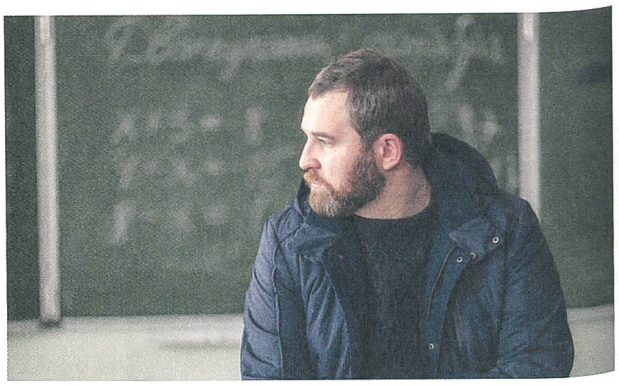
Aljoscha, den wir nur zu Beginn auf dem Nachhauseweg von der Schule etwas ausführlicher sehen, wird auch unter Beizug einer privaten, parastaatlichen Organisation nicht gefunden. Stattdessen wird er zur leeren Mitte einer Handlung, die sich nur widerwillig um das Schicksal eines Kindes dreht, das seinerzeit nicht abgetrieben zu haben seine Mutter noch immer bedauert. So mutete eine Übersetzung des russischen Filmtitels Neljubow (Nichtliebe) mit «lieblos» fast schon wie eine Untertreibung an angesichts der Grobheit und des Widerwillens, die dem Buben zu Hause entgegenschlagen. Weinend sehen wir ihn in seinem Zimmer, während die in Scheidung begriffenen Eltern ihre Kämpfe ausfechten und nur auf den Verkauf der Wohnung warten, um zu ihren jeweiligen Geliebten zu ziehen.

Eine geschlagene halbe Stunde dauert es, bis erstmals eine Person bei ihrem Namen genannt wird. Es ist Boris, Aljoschas Vater, und die, die den Namen sagt, ist nicht etwa Aljoschas Mutter Schenja, sondern die hochschwangere Mascha, mit der Boris eine Beziehung hat. Eine liebesbedürftige Schenja sehen wir, wenn sie in einer eleganter Wohnung Sex mit Anton hat, den wir später beim Skypen mit seiner erwachsenen Tochter sehen, die in einem fernen, sonnigen Land zu leben scheint. Doch noch hat die Suche nach Aljoscha erst angefangen, und sie wird den Film als sein bleiernes Verhängnis begleiten. Wider Erwarten ist der Bub nicht aufs Land zu seiner Grossmutter mütterlicherseits geflüchtet, diesem «Stalin im Rock», wie ihr Schwiegersohn sie betitelt und die nun ihrerseits einen wahren Beschimpfungsschwall auf die Tochter niedergehen lässt. Wenn Schenja von sich sagt, sie sei ein «Monster», so stimmt dies zwar in Bezug auf Aljoscha und Boris, doch die Erschütterung, als ihr in der Gerichtsmedizin der grauenvoll verstümmelte Körper eines (fremden) Jugendlichen zur Identifizierung vorgelegt wird, offenbart auch eine andere Seite ihres Wesens. Boris' Reaktion in derselben Szene hingegen wirkt seltsam gekünstelt, und es ist nicht auszumachen, ob es sich dabei um Absicht der Regie oder das Unvermögen des Schauspielers handelt.

Irgendwann sind wir in der jüngsten Gegenwart angekommen, in der das Kind von Boris und Mascha schon mehrere Jahre alt ist. Die Weltlage von den Nachrichten im Autoradio hat sich ins Fernsehen und zum Krieg in der Ostukraine verschoben, dessen Kommentierung ein interessantes Gegenstück zur Berichterstattung in den westlichen Medien abgibt. Schenja ihrerseits sehen wir auf der Terrasse ihrer luxuriösen Attikawohnung auf einem Laufband, wo sie zuletzt lang in die Kamera schauen wird. Und in der alten Wohnung haben Handwerker damit begonnen, Aljoschas



Loveless mit Matwei Nowikow



Loveless mit Alexei Rosin

Loveless Regie: Andrei Swiaginzew

Loveless mit Mariana Spivak

Kinderzimmer völlig neu herzurichten. An seine Existenz erinnern nur noch längst vergilbte Flugblätter an Laternenpfählen mit den Jahreszahlen 2000–2012 sowie das rotweiss gemusterte Absperrband, das hoch oben an einem Baumast im Wind flattert – und von dem einzig die Zuschauer_innen wissen, dass es einst von Aljoscha hier hinaufgeworfen wurde, damals, auf dem Heimweg von der Schule.

Auch der Film ist jetzt zur Musik des Anfangs zurückgekehrt, den zornigen, drängenden Klavierakkorden, für die *Jewgeni* und *Sascha Halperin* den Europäischen Filmpreis 2017 für die beste Musik (ebenso wie *Michail Kritschman* für seine Kameraarbeit) erhalten haben und deren laute Insistenz ohnmächtig lauter Wut gewichen ist.

Christoph Egger

→ Regie: Andrei Swiaginzew; Buch: Andrei Swiaginzew, Oleg Negin; Kamera: Michail Krichman; Musik: Jewgeni Galperin, Sascha Galperin; Schnitt: Anna Mass. Darsteller_in (Rolle): Mariana Spivak (Shenia), Alexei Rosin (Boris), Matwei Nowikow (Aljoscha). Produktion: Fetisoff Illusion, Non-Stop Productions. Russland 2017. Dauer: 128 Min. CH-Verleih: Cineworx, D-Verleih: Wild Bunch

Pessimist mit optimistischem Blick

Interview mit Andrei Swiaginzew

Filmbulletin *Herr Swiaginzew, Familienbeziehungen und ihre Auswirkungen auf den Einzelnen spielen in Ihrem Werk eine zentrale Rolle. Was fasziniert Sie an den Dynamiken, die dabei freigesetzt werden?*

Andrei Swiaginzew Das wird Sie jetzt wahrscheinlich enttäuschen, aber ich habe keine gezielte Strategie, wenn es um die Themenwahl meiner Filme geht. Es ist eher so, dass die Geschichten auf mich zukommen. Sie klopfen einfach an meine Tür und präsentieren sich. Und sind sie erst einmal da, habe ich keine andere Wahl, als mich mit ihnen auseinanderzusetzen. Was mich interessiert, ist das Innerste eines Menschen, das, was uns menschlich macht. Situationen, in denen Personen vor schwierige Aufgaben oder Entscheidungen gestellt werden. Und was meine Filme in der Hinsicht vielleicht am ehesten verbindet, ist mein persönlicher Anspruch, in jedem Fall ehrlich mit den Geschichten umzugehen und mit der Realität, die sie beschreiben.

Hatten Sie selbst eine glückliche Kindheit?

Ja, absolut. Ich hatte eine sorglose Kindheit, die sich in keinster Weise mit den Problemen in Beziehung setzen lässt, die in meinen Filmen zum Ausdruck kommen. Ich bin bei meiner Mutter aufgewachsen. Mein Vater hat uns verlassen, als ich vier oder fünf Jahre alt war. Rückblickend betrachtet, kann es schon sein, dass wir ohne ihn ein recht einsames Leben geführt haben. Aber meine Mutter hat ihr Bestes getan, um die Vaterlücke auszugleichen, und ich habe als Kind nie das Gefühl gehabt, mir würde etwas fehlen. Ebenso wenig mache ich meinem Vater Vorwürfe, dass er uns verlassen hat. Ich glaube nicht, dass er etwas Schlimmes getan hat.

Erinnern Sie sich an Ihren Vater?

Ich erinnere mich an einen Moment, als ich siebzehn war und seit einem Jahr an der Schauspielschule in Nowosibirsk studierte. Mein Vater kam zu Besuch aus Tomsk, einer anderen Stadt in Sibirien, wo er sich nach der Trennung von meiner Mutter eine neue Familie aufgebaut hatte. Meine Eltern unterhielten sich in der Küche ohne mich, und als mein Vater ging, sah er mich nur flüchtig an und meinte: «Lass uns Hallo zueinander sagen und auf Wiedersehen.» Wir umarmten uns, und er verliess daraufhin die Wohnung. Später erzählte mir meine Mutter, wie entrüstet er darüber gewesen war, zu erfahren, dass ich Schauspieler werden wollte. «Das ist doch kein Beruf für einen Mann», sagte er. Da wurde mir schliesslich bewusst, dass seine Abwesenheit auch etwas Gutes hatte. Mein Vater hätte meinen Karrierepläne niemals zugestimmt. Meine Mutter dagegen hat mich in allem unterstützt. Sie war Lehrerin für Russisch und Literatur – sie hat mich verstanden.

Der zwölfjährige Aljoscha in Loveless *ist ein sehr einsames Kind, das unter der Selbstsucht seiner Eltern leidet. Wie vermittelt man einem jungen Darsteller wie Matwei Nowikow, der bisher keine Filmerfahrung hat, wonach man als Regisseur in dieser Figur sucht?*

Matwei hatte keine Ahnung, worum es in dem Film genau geht. Er hatte weder das Drehbuch gelesen noch einen Überblick über die Handlung erhalten. Die Schlüsselszene hinter der Tür wurde zudem so gedreht, dass er vom Gespräch der Eltern nichts mitbekam. Wir haben zeitversetzt gefilmt. Ich bat ihn darum, sich vorzustellen, wie er sich fühlen würde, wenn ihm das, was ihm am meisten auf der Welt bedeutet, genommen würde. Wenn er es für immer verlieren würde. Dann stellte er sich auf seine Position und liess – wie ein professioneller Schauspieler – das Gefühl langsam in sich aufsteigen. Irgendwann gab er uns ein kurzes Zeichen, und wir haben die Kamera laufen lassen. Ich habe ihn später nie gefragt, woran er in dem Augenblick gedacht hatte. Denn sollte er tatsächlich bei der Schauspielerei bleiben und jemals im Kopf an diesen Ort zurückkehren, dann muss es unbedingt sein Geheimnis bleiben.

Was ist Ihr Geheimnis, wenn es darum geht, die richtigen Schauspieler_innen für Ihre Filme zu finden?

Es kommt in erster Linie darauf an, den richtigen Typ Schauspieler_in zu finden. Und damit meine ich Schauspieler_innen, die von vornherein etwas in sich tragen, um mit der Figur, um die es geht, auf einer tieferen Ebene zu korrespondieren. Das klingt jetzt sehr abstrakt, aber wenn Sie erst mal die richtige Person gefunden haben, müssen Sie dem- oder derjenigen nur noch den Raum geben, diese innere Verbundenheit vor der Kamera preiszugeben. Und das Drehbuch ist in der Hinsicht

ja sehr direkt. Wenn die Frau beispielsweise sagt: «Ich habe dich nie geliebt.» Dann sind das dreizehn Jahre Ehe, die mit einem Satz den Bach runtergehen. Dafür braucht man Schauspieler_innen, die den Mut und die Fähigkeit haben, in einer Situation wie dieser emotional an ihre Grenzen zu gehen.

Ihr letzter Film Leviathan, *in dem eine Familie im Konflikt mit einem korrupten Bürgermeister alles verliert, sorgte für Aufruhr und Hetzkampagnen in Russland. Er wurde zunächst für die Oscars eingereicht und später vehement kritisiert, weil er, um es milde auszudrücken, nicht der von der Regierung gewünschten Agenda entsprach. Hatte das auch für Sie persönlich Konsequenzen?*

Ja, zunächst schon. Die Reaktionen waren heftig. Es war viel Hass dabei, es gab Drohungen und Provokationen, sogar eine ganz konkrete, bei der jemand meine Filme verbrannte und dann ein Video ins Internet stellte mit der Meldung: «Swiaginzew ist tot!» Dazu kam, dass ein Politiker forderte, der Regisseur des Films, also ich, solle auf den Roten Platz gebracht werden, um das russische Volk öffentlich auf Knien um Vergebung zu bitten. Aber zum Glück blieb das alles recht fern von mir, weil meine Familie und meine Freunde mich bereits vor den Reaktionen gewarnt hatten und ich mich entsprechend von den Kommentaren abschottete. Auch für meine weitere Arbeit hatte das Ganze erstaunlich wenig Konsequenzen, denn bereits ein paar Monate später begann ich mit meinem neuen Projekt, mit dem einzigen Unterschied, dass wir diesmal wieder gänzlich auf staatliche Finanzierung verzichteten.

Loveless *ist eine internationale Koproduktion.*

Genau. Allerdings betrug auch bei Leviathan der Anteil der staatlichen Gelder lediglich zwanzig Prozent. Und ganz ehrlich, wir hatten wirklich nicht damit gerechnet, dass der Film eine derart heftige Reaktion hervorruft. Doch die Ereignisse von 2014, die militärische Eskalation des Konflikts zwischen Russland und der Ukraine, das alles hat das Publikum in einer Art und Weise gespalten, wie wir es bisher in unserem Land wahrscheinlich noch nie erlebt haben. Deshalb war Leviathan in dem ganzen Chaos vielleicht so etwas wie der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt.

Auch in Loveless *wird durch einen Fernsehbericht über den Ukrainekonflikt die Thematik des Films indirekt als ein gesellschaftliches Problem definiert. Warum war Ihnen das so wichtig?*

Die Handlung beginnt im Oktober 2012 und endet im Februar 2015. Es ist genau die Zeit, in der in unserer Gesellschaft einige radikale Veränderungen vonstattengingen, die unser aller Leben komplett auf den Kopf stellten. Dazu kam die Problematik mit der Ukraine, die in ihrem Kern die Geschichte einer ungeheuren Niederlage ist. Das heisst, in dem Moment, in dem wir die Aggressionen und Ängste der Figuren zeigen und in diesen Zeitraum verlagern, gewinnen die zentralen Motive des Films wie Verlust, Trennung und Konfrontation noch einmal eine ganz andere Dimension. Damals 2011 hatten wir vielleicht noch eine wenn auch noch so geringe Hoffnung auf Veränderung. Heute sieht die Welt anders aus und nur noch hartnäckige Fürsprecher_innen Putins würden behaupten, dass wir in einer komfortablen Gesellschaft leben.Für alle anderen fühlt es sich eher wie in einem Minenfeld an.

Wie wichtig ist es für Sie als Regisseur, mit Ihren Figuren, seien sie auch noch so unausstehlich, zu sympathisieren?

Extrem wichtig. Ohne meine Sympathie für die Figuren würden sie zu Karikaturen verkommen. Und der ganze Film würde eher einer Satire gleichen, anstatt ein realistisches Porträt dieser Menschen nachzuzeichnen. Ausserdem verdienen sie unser Mitgefühl, egal wie monströs sie sich verhalten, denn letztlich können sie gar nicht anders. Sie sind so blind wie ein paar frisch geborene Kätzchen, die nicht verstehen, was sie da tun und warum sie es tun. In diesem Zusammenhang ist mir neulich ein Satz von David Fincher aufgefallen, den ich seitdem nicht mehr vergessen habe. In einem Interview sprach er darüber, wie wichtig es sei, die Argumente auf beiden Seiten stets gleich überzeugend zu präsentieren, weil jede Seite ihre eigene Wahrheit habe, die es zu erfahren gelte. Nur so könne man ein realistisches Bild und damit einen realistischen Film schaffen. Besser hätte ich es nicht formulieren können.

Mit Andrei Swiaginzew sprach Pamela Jahn

Fade in/out

Truly fictitious

Von weiblichen Händen, der Unzufriedenheit vor der Kunst und dem Bannen von Wirklichkeit, 1. Teil

INT. PYRENÄEN,
SÜDFRANKREICH – TAG

Stille. ORSON *sieht die Hand vor Augen nicht. Irgendwo muss* MAGNANI *sein. Es war ihre Idee, diese Höhle zu besuchen, um einmal mit eigenen Augen Höhlenzeichnungen zu sehen. Und so stehen sie nun im Dunkeln, weil der* GUIDE *die Gruppe* TOURISTEN *gebeten hatte, die Grubenlampen auszumachen, um die Weltabgeschiedenheit tief im Berg zu erfahren.*

Endlich. Der Guide macht seine Lampe wieder an. Und die anderen auch. Und so wandern Lichtpunkte über einzelne Abbildungen von Pferden, Steinböcken, einem Hirsch, Wisenten … Sie sind vor über 13 000 Jahren entstanden, während eines Zeitraums von 1000 Jahren – also beeindruckend alt.

ORSON Was sagt er jetzt?

Sie hatten sich einer englischsprachigen Gruppe angeschlossen, mit dem Effekt, dass Orson die Bedeutung der Ausführungen des Guides in Englisch hinter dem Schleier eines starken französischen Akzents meist verborgen bleiben.

MAGNANI Dass der Abdruck von der Hand da von einer Frau stammt.
ORSON Echt? Ich dachte, das hier wäre ein ritueller Ort für Jäger gewesen.
MAGNANI War er ja auch.
ORSON Aber das ist eine Frauenhand.
MAGNANI Na und?!
ORSON Ähm … dann hätten Frauen ja auch gejagt!
MAGNANI Genau.
ORSON Ich dachte … Was ist denn dann mit unserem evolutionären Erbe – dass Frauen Sammlerinnen sind und Männer Jäger?
MAGNANI Ein Mythos … geprägt von männlichen Wissenschaftlern mit einem bürgerlichen Weltbild.
ORSON Und was ist mit der anatomischen Evidenz?
MAGNANI Was soll damit sein?
ORSON Na ja, Männer sind kräftiger gebaut. Ist ein objektiver und ein für das Überleben entscheidender Vorteil im Kampf gegen Höhlenbären oder Mammuts. Warum sollten sich Frauen diesem Risiko aussetzen?
MAGNANI Laut Knochenfunden waren Männer und Frauen damals gleich gross und kräftig.
ORSON Sagt wer?
MAGNANI Er! Du hörst eben nie zu.

Orson hat zugehört, aber ihm war das trotzdem entgangen. Der Guide setzt seine Erläuterungen fort. Magnani ärgert sich nun leise vor sich hin … Dann:

MAGNANI Warum sollten Frauen keine Jäger sein?
ORSON Jägerinnen.
MAGNANI Klugscheisser. Könntest ja genauso gut behaupten, sie sollten keine Drehbuchautorinnen, Regisseurinnen … oder sonst was sein; ausser Hausfrauen und Mütter!
ORSON So habe ich das nicht gemeint.
MAGNANI Das folgt aber aus deinem konservativen Rollenbild.
ORSON Ich rede aber doch von der jüngeren Altsteinzeit.
MAGNANI Du kommst besser mal in der Gegenwart an.
ORSON Ich mache mir eben ein Bild aufgrund dessen, was ich weiss.
MAGNANI Typisch Mann.
ORSON Typisch Wissenschaft, wenn schon!
MAGNANI Wissenschaft ist immer der gegenwärtige Zustand des Irrtums!
TOURISTEN PSSST!

Die beiden haben sich in Rage geredet und nun alle Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Der Guide schaut schweigend streng … und macht dann weiter mit seinem Vortrag.

ORSON (flüstert) Natürlich sollen Frauen Drehbuchautorinnen, Regisseurinnen und alles Mögliche sein!
MAGNANI (flüstert zurück) Dann hör mal auf mit deinem altbackenen Familie-Feuerstein-Weltbild – das ist so Fünfzigerjahre!

Orson war wegen der urgeschichtlichen Weltabgeschiedenheit hierher gekommen und unsanft auf dem Boden der gegenwärtigen Tatsachen gelandet.

ORSON Du weisst doch, dass ich für Gleichberechtigung bin.
MAGNANI Sagen tun das alle.
ORSON Ich sag das nicht nur so.
MAGNANI Weisst du noch damals, als du dachtest, du würdest noch alles scharf sehen, und dann warst du beim Augenarzt, und der hat dir dann eine Brille verpasst, und dann erst hast du gemerkt, was dir vorher alles entgangen ist?
ORSON Ja.
MAGNANI Genau so verhält sich das auch mit Männern und Gleichberechtigung! Ihr Männer kriegt ja gar nicht mit, mit welchen Widerständen wir es zu tun haben.
ORSON Na ja, einfach finde ich das Leben auch nicht.
MAGNANI Euch stehen doch alle Türen offen!
ORSON Nun mal langsam. Und was soll das denn nun mit dem Filmemachen oder irgendeiner Berufskarriere zu tun haben?
MAGNANI Na, alles.
ORSON Als ob Filmemachen oder irgendeine Karriere für Männer ein Zuckerschlecken wäre.

Magnani stutzt, fasst Orson erschrocken am Arm – sie stehen plötzlich allein da. Denn sie haben gar nicht bemerkt, dass der Guide seine Ausführungen beendet und die Gruppe sich schon längst in Bewegung gesetzt hat.

Es ist lediglich noch der Lichterschein der Grubenlampen zu sehen, wie sich dieser langsam im Höhlensystem verliert.

MAGNANI Los, komm!

Magnani folgt eilig dem Lichterschein – und Orson ebenso eilig hinterher … weiter in den Berg hinein.

Uwe Lützen

FORTSETZUNG FOLGT

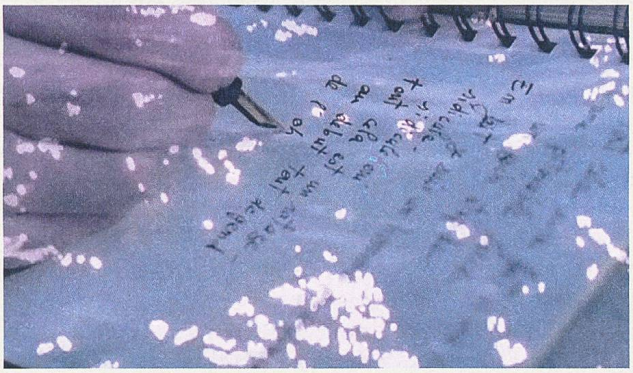
Sehen, schreiben, marschieren, tanzen. Claire Denis' Beau Travail erzählt vom Gedächtnis nicht als abgeschlossenem Archiv, sondern als Möglichkeitsraum.

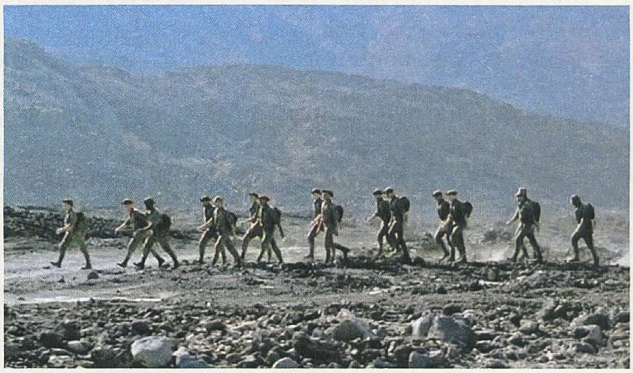
Der Erinnerung auf der Spur

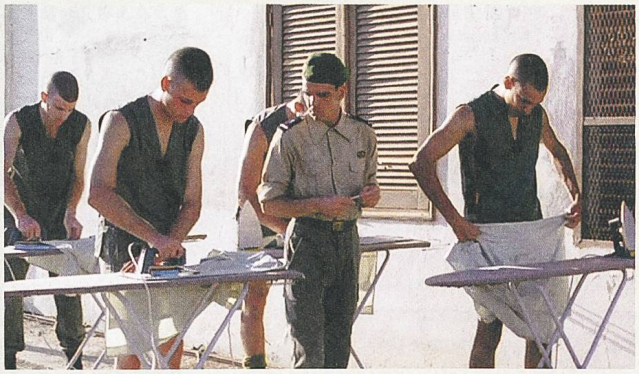
Auf dem bewegten Wasser tanzen unzählige Lichtflecken. Eine schreibende Hand taucht aus dem Wasser auf. Es scheint, als ob sie in die Wellen schriebe. So wie das Meer die Lichtstrahlen spiegelt, so reflektiert der Protagonist von Beau Travail seine Erinnerungen auf dem Papier. Die Fragmente seiner Geschichte erhalten damit eine Form und eine Richtung: Als Text wird die Erinnerung zur Spur einer Schreibbewegung. Und auf dieser Spur wandert Claire Denis in ihrem Film. Dabei zeigt sich, dass das Kino mit an der Erinnerung schreibt, denn indem der Film die Schreibbewegung seiner Hauptfigur abtastet, setzt er die Erinnerungsfetzen in neue Reihenfolgen und überschreibt sie mit seinem eigenen Text.

Chefadjutant Galoup (Denis Lavant) erinnert sich an sein Leben als Fremdenlegionär und versetzt sich zurück nach Dschibuti, wo er, dem Kommando von Oberstleutnant Bruno Forestier unterstellt, einen Trupp von Söldnern ausbildet. Als Gilles Sentain (Grégoire Colin) zum Trupp stösst und Forestiers Aufmerksamkeit für sich gewinnt, sieht Galoup seine Stellung bedroht und nutzt seine Machtposition aus, um Sentain loszuwerden. Als Disziplinarmassnahme getarnt setzt Galoup Sentain zum Überlebenstraining in der Wüste aus. Allerdings nicht, ohne zuvor dessen Kompass zu manipulieren. Durch diese zerstörerische Handlung wird Galoup aber vor allem sein eigenes Leben los, denn er wird aus der Fremdenlegion entlassen und zurück nach Marseille geschickt. Ohne die Strukturen und Hierarchien des militärischen Apparats erscheint nun alles, was ihn umgibt, wertlos und hohl.

Die Rückblenden, die uns den Alltag der Fremdenlegionäre vorführen, werden von scheinbar ziellosen, träumerischen Kamerafahrten dominiert. Den zahlreichen Trainingssequenzen, Gefechtsübungen und verschiedensten Formen der Körperoptimierung, die uns gezeigt werden, wohnt eine tänzerische Qualität inne. Durch die eigentümlichen Blickstrukturen des Films wirken sie surreal, als würden sich Blick und Angeblicktes ständig verfehlen. Claire Denis inszeniert zwar immer wieder typische Schuss/Gegenschuss-Szenen, allerdings nur, um diese scheitern zu lassen. Der Film wechselt dabei zwischen Galoups Alltag in Marseille und den vergangenen Erlebnissen in Dschibuti. Die Montage der unterschiedlichen Zeiten und Orte wird über den Akt des Schreibens als Erinnerung motiviert, gleichzeitig werden die Erzählstränge miteinander verschaltet, indem sie uns ähnliche Tätigkeiten zeigen. Die militärische Präzision, mit der alltägliche Handlungen wie das Bügeln eines Hemdes ausgeführt werden, verleiht ihnen gerade im zivilen Marseille etwas Neurotisches. Die assoziative Montage lässt Unsicherheit darüber aufkommen, in welcher Zeitebene wir uns gerade befinden. Diese Unbestimmbarkeit verstärkt sich durch Szenen, die







nicht eindeutig einem der Erzählstränge zugeordnet werden können. Verschiedene Zeiten und Räume existierten gleichzeitig. Deshalb ist auch nicht klar, ob es sich bei Galoups Text tatsächlich um Erinnerungen handelt oder vielmehr um Fantasien oder Träume. So ist auch denkbar, dass es nicht Memoiren sind, sondern Fiktionen, die, als Erinnerung getarnt, retroaktiv die Vergangenheit überschreiben.

Ein ähnliches Spiel treibt Claire Denis selbst, wenn sie Herman Melvilles «Billy Budd» skelettthaft als Vorlage verwendet und mit ihren eigenen Texten und Bildern überschreibt. Zudem greift sie auf Tonmaterial zurück, das wiederum aus einer «Billy Budd»-Adaption stammt, aus der Oper von Benjamin Britten. In einem Interview mit dem «Daily Telegraph» schilderte Claire Denis, wie sich die Leibesübungen der Soldaten erst beim Dreh zu Brittens Musik zu einem scheinbar choreografierten Tanz entfalteten.

Kamerafrau *Agnès Godard* gelingt es dabei, die Kamera selbst zu einem spürbaren Körper werden zu lassen, der zusammen mit den Figuren im Film tanzt. Wenn sie die Legionäre in ihrer Umgebung filmt, verfolgt sie mit der Kamera die Bewegungsspur ihrer Körper wie eine Fährtenleserin. Aber sie hebt diese Bewegung zugleich auch wieder auf. So zeigt uns beispielsweise eine Parallelfahrt den gesamten Trupp, der, begleitet von Neil Youngs Song «Safeway Cart», durch die Wüste marschiert. Da die Kamera die Bewegung der marschierenden Körper so präzise nachvollzieht, scheinen sie innerhalb des Bildes auf der Stelle zu treten. Es ist, als ob die Legionäre nicht aus dem Rahmen des Films heraustreten könnten.

In einer anderen Sequenz schaufeln die gestählten Männerkörper in lächerlich kurzen Uniformhosen Steine, ohne zu merken, dass sie sich die Steine gegenseitig wieder vor die Füsse werfen. Solche Szenen wirken absurd, denn sie führen einen perfekt geölten Militärapparat vor, der jedoch keinen erkennbaren Zweck erfüllt. Die offensichtliche Abwesenheit eines Feindes verleiht den Fremdenlegionären in dieser sinnwidrigen Umgebung eine melancholische Präsenz. Indem sie vom militärischen Apparat weiterhin in Bewegung gehalten werden, begreifen sie nicht, dass sie eigentlich schon ausgedient haben. Wir beobachten den perfekten Leerlauf. Die Armee scheint dabei einzig den Zweck zu verfolgen, seine eigene (schöne) Form zu reproduzieren.

Erst am Ende wird es Galoup in einer famosen Tanzeinlage gelingen, den Rahmen des Films zu sprengen. Aber bereits zu Beginn kündigt sich dies mit einer leisen Irritation im Rhythmus an: Wir sehen eine tanzende Frau, die der Kamera einen Kuss zuwirft. Mit minimaler Verzögerung hören wir einen Kuss und erkennen, dass es sich bei der Geste um einen mimetischen Akt zu Tarkans Song «Simarik» handelt. Ton- und Bildspur sind aus dem Takt geraten. Die Irritation ist nicht akut, sondern ein Effekt der Erinnerung, denn wir können nicht anders, als Bild und Ton nachträglich zu synchronisieren. Dabei gibt es keine Garantie, dass Bild und Ton überhaupt denselben Raum beanspruchen. So überschreibt das Kino unsere Wahrnehmung, und aus einem stummen Kuss wird einer, der seinen Laut knapp verfehlt.

Gerade weil Beau Travail aufgrund der ungewohnten Blickstrukturen und der assoziativen Verkettung seiner Bilder eine träumerische Qualität innewohnt, lassen die Schreibszenen den Film paradoxerweise gerade nicht wie einen linearen Text erscheinen, sondern eröffnen stattdessen multiple Möglichkeitsräume. So sehr man als Zuschauer_in versucht ist, ein nahtloses Ganzes zusammenzuflicken, so sehr spürt man bereits innerhalb der ersten Einstellungen, dass dieses Vorhaben scheitern wird. Zu viele Leerstellen bleiben offen, zu viele Anschlussmöglichkeiten ungenutzt. Genau das ist es, was Beau Travail so grossartig macht: Er lädt uns ein, mit dem vorhandenen Material zu spielen und unsere eigene Wahrnehmung fortwährend zu überschreiben.

Angelina Hofer

→ Beau Travail (F 1999)

→ Regie: Claire Denis; Buch: Claire Denis, Jean-Pol Fargeau; Kamera: Agnès Godard; Schnitt: Nelly Quettier. Darsteller (Rolle): Denis Lavant (Galoup), Grégoire Colin (Gilles Sentain), Michel Subor (Kommandant Bruno Forestier)

→ Zu Beau Travail hat die Autorin Angelina Hofer gemeinsam mit Hemen Heidari und David Bucheli einen Videoessay gemacht. Zu sehen auf www.filmbulletin.ch

Sie war eine der Ersten: die Filmpionierin Elvira Notari. An einem von der Kinothek Asta Nielsen organisierten Filmfestival stand die Regisseurin, Produzentin und Drehbuchautorin im Fokus.

Elvira Notari – Kino der Passage

'A Santanotte (1922) Regie Elvira Notari, mit Rosè Angione

Die Neapolitanerin Elvira Notari war die erste italienische Filmemacherin und nach *Alice Guy-Blaché* die zweite europäische Regisseurin überhaupt. Gemeinsam mit ihrem Ehemann Nicola, der hinter der Kamera stand, hat sie von 1906 bis 1930 hundert Dokumentar- sowie sechzig kürzere und längere Spielfilme realisiert. Leider sind nur drei ihrer Arbeiten erhalten: 'A Santanotte (1922), E'Piccerella (1922) sowie das dreissigminütige Fragment Fantasia 'e Surdato (1927).

An einem von der Kinothek Asta Nielsen organisierten Filmfestival (14. bis 17. Dezember 2017) im Frankfurter Uni-Kino Pupille stand die film- und kulturhistorische Bedeutung des Werks dieser Filmpionierin im Fokus. Mit ihrem Film-, Musik- und Vortragsprogramm vermittelten die beiden Kuratorinnen *Karola Gramann* und *Heide Schlüpmann* faszinierende Einblicke in die süditalienische Film- und Musikkultur des frühen 20. Jahrhunderts. Dabei stand das Thema Migration im Zentrum ihrer Programmauswahl.

Ein Leben für den Film

Elvira, 1875 in Salerno geboren, heiratete 1902 den ehemaligen Kunstmaler und Fotografen Nicola Notari, der sich von Pathé und Gaumont die Rechte zur Kolorierung von Filmen erworben hatte. Elvira arbeitete kurze Zeit im Familienbetrieb mit, bevor sie selbst Regisseurin wurde. Das Multitalent leitete ihre eigene Produktionsfirma Dora Film, schrieb die Drehbücher und organisierte den Vertrieb. Notari war zudem nicht nur Drehbuchautorin, Produzentin und Regisseurin, sie betrieb obendrauf noch ihre eigene Schauspielschule. Ihre Protagonist_innen rekrutierte sie zuweilen in ihrem unmittelbaren Umfeld. So zum Beispiel die schöne *Rosè Angione* ('A Santanotte, E'Piccerella), die Mathematiklehrerin ihres schulschwachen Sohnes Edoardo. Auch dieser trat bereits als Kleinkind in Filmen auf (Bébé im Garten, Bébé geht ins Bett, Bébé betet etc.) und wurde dann auf den Leinwänden seiner Mutter gross.

Transito

Zur Zeit der blühenden neapolitanischen Filmkultur am Beginn des letzten Jahrhunderts gab es in der «plebejischen Metropole» (Pasolini) über zwanzig Filmzeitschriften und mehrere Filmproduktionshäuser. Die Dora Film der Notaris zählte dabei zu den drei wichtigsten. Der filmische Stil dieses neapolitanischen Kinos entsprach einer neorealistischen Ästhetik, die sich vom dominanten schwülstigen Kino des Nordens – Turin war noch vor Rom dessen Zentrum – abhob. Während Heldenepen und aufgeplusterte Diven die Filme aus dem Norden dominierten, blieb im Süden die Metropole Neapel samt Lumpenproletariat, Schmutz und Armut als reale Szenerien präsent. «Das neapolitanische Kino wurzelte in der lokalen kulturellen Tradition, einer Kunst der Strasse», schreibt *Giuliana Bruno*. Die meisten Aufnahmen entstanden ausserhalb der Studios und dokumentierten auf diese Weise die urbane Alltagskultur. So sind das architektonische Erbe vieler Epochen, die Topografie der Stadt und die Dynamik der Piazza auch in Notaris Filmen immer präsent.

Bruno verwendet den Begriff «Transito», den die Kuratorinnen für die Frankfurter Veranstaltung übernahmen und erweiterten, denn dieses «Kino der Passage» bezeichnet auch die Bewegungen der (süditalienischen) Gesellschaft aus der Tradition in die Moderne, wie auch eine Bewegung der Frauen innerhalb dieser Auf- und Umbruchzeit, wie Heide Schlüpmann im Vorwort der Begleitbroschüre schreibt.

Ein wichtiges Bewegungsmoment in Notaris Produktionen ist der Übergang von Film und Musik, denn die meisten ihrer Spielfilme basieren auf populären Liedern. Die geschäftstüchtige Regisseurin sicherte sich jeweils an der alljährlichen Festa di Piedigrotta, einem traditionellen neapolitanischen Volksfest mit musikalischem Wettbewerb, die Filmrechte der erfolgreichen Lieder. Die enge Beziehung zwischen Kino und populärer Musik war in jeder Hinsicht produktiv und ergänzte Notaris filmisches Konzept, das sich auf die theatralischen Wurzeln des frühen Spielfilms bezog. «Die Lieder, die zu den Filmen vorgetragen wurden, die Anwesenheit eines Orchesters und die chorale Behandlung der Gefühle weisen darauf hin, dass Notari eine neue Form des Kinos im Sinn hatte», findet die Musikanthropologin *Simona Frasca*.

In Notaris volkstümlichen Melodramen stehen die Frauenfiguren im Zentrum, zum Beispiel als Femme fatale ('A Santanotte, E'Piccerella), aber auch als Mutter, die ihren Sohn nicht freigeben will. Die Protagonistinnen sind zu einem unglücklichen Leben verurteilt, weil sie in den sozialen und kulturellen Konventionen verstrickt bleiben. Sie wollen sich nicht

unterordnen, möchten ihre Sinnlichkeit ausleben, bezahlen aber ihren Freiheitsdrang oft mit dem Leben. Wie etwa Margaretella in E'Piccerella, die ihren Verlobten mit ihren exklusiven Wünschen nicht nur finanziell ruiniert, sondern auch noch hintergeht, sodass er sie kurzerhand umbringt. Ein unschuldigeres Opfer ist die Figur der Nanninella aus 'A Santanotte, die sich weder von ihrem Säufervater noch von einem zunehmend aufdringlicheren Verehrer befreien kann, und die sich schliesslich qualvoll selbst tötet.

Emigration als Befreiung

Notaris Produktionsfirma hatte eine Vertretung in New York, wo ein Grossteil der italienischen Emigrant_innen lebte. Während der Zwanzigerjahre liefen Notaris Filme regelmässig in den Kinos von Little Italy und Brooklyn, wo sie sofort nach ihrer neapolitanischen Premiere herausgebracht wurden. «So wie das Kino mit der urbanen Landschaft verwachsen war, so war die urbane Landschaft im Film aufgehoben. Zum bewegten Bild transformiert, ging die Stadt auf Wanderschaft in ferne Kinos», so Giuliana Bruno. Die Emigration war nicht nur mit Verlust und Nostalgie verbunden, sie bot den Frauen auch die Möglichkeit, ein neues Image zu entwickeln: Sie wurden gewissermassen aus der Enge von Haus und Familie entlassen, «mussten sich nicht länger als liebevolle und verlässliche Haus- oder Schutzgöttinnen wahrnehmen lassen, sondern wurden zu modernen Personen», wie Simona Frasca in Frankfurt ausführte. Auch deshalb waren Notaris Filme in den USA so erfolgreich.

Als sich der italienische Faschismus 1925 definitiv etablierte, ächtete der Staat «den Film der Strasse» mit seinen Zwischentiteln im neapoletanischen Dialekt. Die faschistische Zensur bemängelte zudem Notaris Darstellung von Misere, Schmutz und Delinquenz. Armut durfte nur repräsentiert werden, wenn der Film ein Happy End hatte, was in den drei erhalten gebliebenen Filmen nicht der Fall ist. Ihre Geschäftsbeziehungen in Übersee sicherten den Notaris trotz massiver staatlicher Eingriffe das wirtschaftliche Überleben. Aber mit dem Aufkommen des Tonfilms stellten sie die Filmproduktion ganz ein, denn Anfang der Dreissigerjahre begannen amerikanische Produzenten selbst Filme zu drehen, die mit der Thematik Neapel/New York auf die Immigrant_innen zugeschnitten waren. Dieses damals neue Filmgenre dokumentiert etwa der 1931 entstandene US-Film Memories of Naples (Santa Lucia Luntana) von *Harold Godsoe*.

Elvria und Nicola Notari

Neuvertonung

Elvira Notari war in ihrer Heimat wie auch in der italienischen Filmgeschichte bis in die Siebzigerjahre in Vergessenheit geraten. Wiederentdeckt wurde sie von der neapoletanischen Frauenbewegung. Und seit den späten Achtzigerjahren begannen sich auch italienische Filmhistoriker_innen für die Pionierin zu interessieren. Inzwischen sind 'A Santanotte und E'Piccerella von der Cineteca Nazionale und von der Cineteca di Bologna restauriert worden. Eine Frankfurter Uraufführung war die live gespielte beziehungsweise gesungene Neuvertonung der beiden Filme. Besonders gelungen ist die von der italienischen Volksmusikspezialistin *Lucilla Galeazzi* gesungene Komposition des Münchner Musikers *Michael Riessler* zu 'A Santanotte, der die dem Film zugrunde liegenden traditionellen Lieder neu arrangiert hat. Ein Lichtblick für alle, die sich für diese aussergewöhnliche Filmpionierin interessieren: Die beiden neuvertonten Filme sollen im Juni 2018 auf arte ausgestrahlt werden. Catherine Silberschmidt

→ Giuliana Bruno: Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari. Princeton: Princeton University Press, 1993

→ Heide Schlüpmann, Fabian Tietke (Hg.): Transito. Elvira Notari – Kino der Passage. Frankfurt am Main: Kinothek Asta Nielsen, 2017

Anzeige

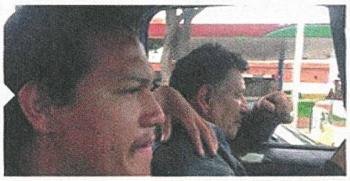
expand the experience

FILMEXPLORER

EXPLORE BY #MADE IN SWITZERLAND

Los fantasmas del Caribe

Reviews FR



Sisters

Reviews Interviews FR

Fortuna

Reviews DE

Sarah joue un loup-garou

Reviews Interviews FR

Strangers | Lorenz Suter

Reviews Interviews EN DE

Des moutons et des hommes

Tips FR

#interview #kritik #forum #socialmedia

WWW.FILMEXPLORER.CH

Anzeige

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

Filmpromotion

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

www.cinebulletin.ch

Cinébulletin
Die einzigartige Informationsquelle für professionnelles Filmschaffen in der Schweiz.

Branchennews und Abonnement auf cinebulletin.ch

www.cinebulletin.ch

www.cinebulletin.ch

www.cinebulletin.ch

Transformation der Bilder

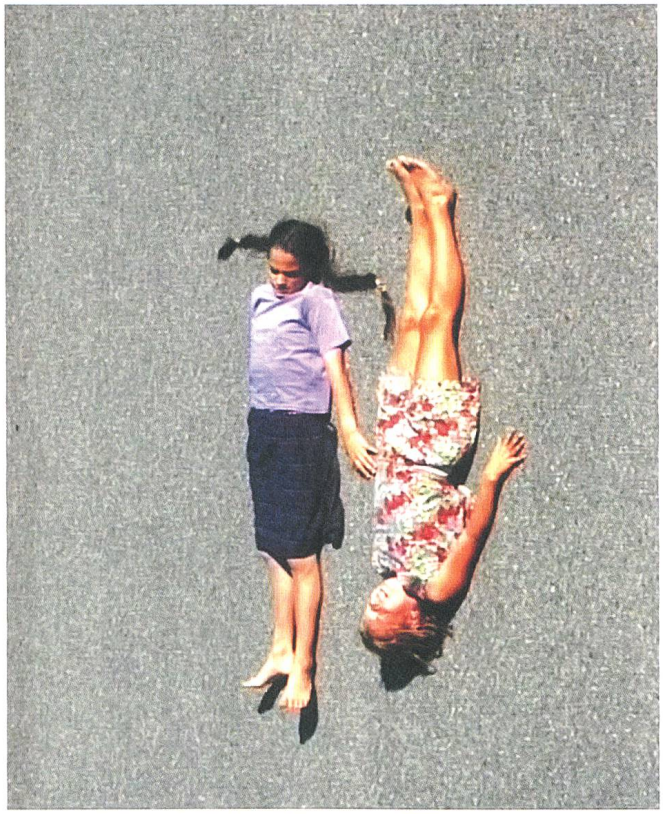
Johannes Binotto

Was Video sehen lässt

Videoex – der Name des Internationalen Experimentalfilm und Video Festivals in Zürich ist selbst bereits ein Statement. Er nennt an erster Stelle ein Medium, das 1998, als das Festival gegründet wurde, vielen bereits als überholt galt. Zu Unrecht. Das zwanzigjährige Bestehen von Videoex ist Anlass, der Geschichte und Wirkung eines Mediums nachzugehen, mit dem wir immer noch nicht fertig sind.

Zwei Mädchen liegen auf dem sommerheissen Asphalt. Leicht nur zucken ihre Füsse und Gesichter in Zeitlupe. Da beginnt es zu regnen. Die Tropfen färben den Boden dunkel, Punkt für Punkt. Auf der Tonspur ist das immer eiliger werdende Prasseln zu hören, wobei man bemerken kann, dass es sich dabei wohl weniger um Regengeräusche auf Asphalt, als vielmehr um das Trommeln auf einem Perkussionsinstrument handeln dürfte. Irgendwann springen die beiden Mädchen auf und laufen davon, aus dem Bild hinaus. Im verlangsamten Videobild zeigen sich ihre Bewegungen als unscharfe Schlieren. Dann sind sie weg. Was bleibt, sind ihre Konturen als trockene Stellen auf dem Boden. Helle Flecken auf dunklem Grund. Doch der Regen fällt weiter, und allmählich verschwinden auch die Körperabdrücke. Tropfen für Tropfen lösen sie sich auf.

Verknappt wie ein Haiku führt das Video erst hell, dann leicht, dann himmelhoch der Schweizer Künstlerin *Edith Flückiger* (das unter anderem auch an der zweiten Ausgabe von Videoex zu sehen war) zurück zu den Fundamenten jeglicher Bildgebung. Wer hat das als Kind nicht auch schon ausprobiert: mit nassem Finger Zeichen auf den trockenen Brunnenrand gezeichnet, um dann zuzuschauen, wie die Spuren langsam versickern, trocknen und verschwinden? So hat die Natur immer schon gemalt, mit Wasser auf Stein und das bereits Millionen von Jahren, bevor es überhaupt jemanden gab, der diese Bilder hätte bewundern können. Zugleich aber spiegelt sich in Edith Flückigers Regenbild nicht nur die älteste, sondern auch die



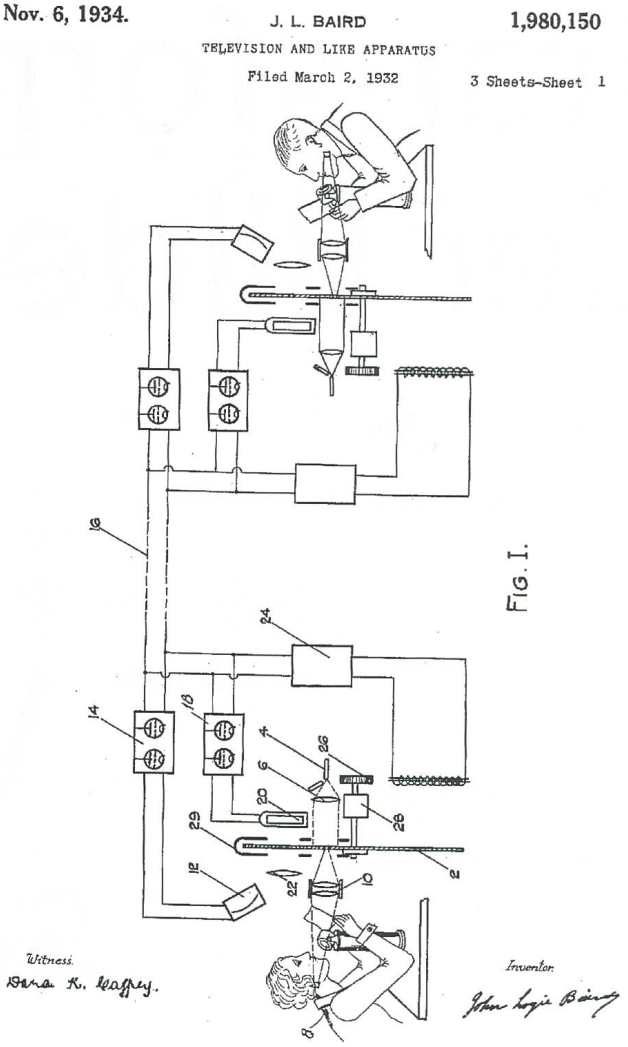
erst hell, dann leicht, dann himmelhoch (1999) von Edith Flückiger

modernste Bildtechnik: Die einzelnen Tropfen, die Konturen malen, erinnern unweigerlich an die Pixel, aus denen sich jenes Videobild zusammensetzt, das wir da sehen. Und wenn am Ende nichts bleibt als nasser Asphalt, die ganze Fläche zugemalt von den nassen Pixeltropfen, sieht es aus wie ein Fernsehschirm, auf dem nichts läuft als elektrisches Bildrauschen. Video, so wird uns klar, kennt keinen festen Aggregatzustand, sondern nur laufende Transformation, wie sie bereits der Titel des Videos beschreibt: erst hell, dann leicht, dann himmelhoch. Statt etwas festzuhalten, wie man es gemeinhin Bildern attestiert, wird im Videoformat die Darstellung verflüssigt. Bilder schlagen sich nieder und vergehen im selben Zug wie Konturen im Regen.

Ich sehe was

Selten sagte eine Bezeichnung so wenig über seinen Gegenstand aus wie «Video». Das Wort kommt aus dem Lateinischen und meint dort schlicht «Ich sehe». Als Name für ein optisches Medium ist das einigermassen tautologisch und verschweigt gerade das Wesentliche. Ich sehe! Aber *was*? Vielleicht ist jedoch eben diese Frage, was man denn eigentlich sehe, wenn man Video betrachte, dessen eigentliche Pointe. Die Frage könnte uns sensibel machen für ein Medium, das absolut alltäglich ist und von dem wir trotzdem noch immer nicht wirklich verstanden haben, wie radikal anders es funktioniert, als was wir uns gemeinhin unter Sehen vorstellen.

Ich sehe! Aber *wie*? Die Frage müssten wir uns andauern stellen, sind wir doch auch ständig mit Video konfrontiert. Seitdem auch Kino die Filme nicht mehr ab analogem Filmmaterial, sondern ab digitalen Datenträgern zeigt, ist auch das, was man

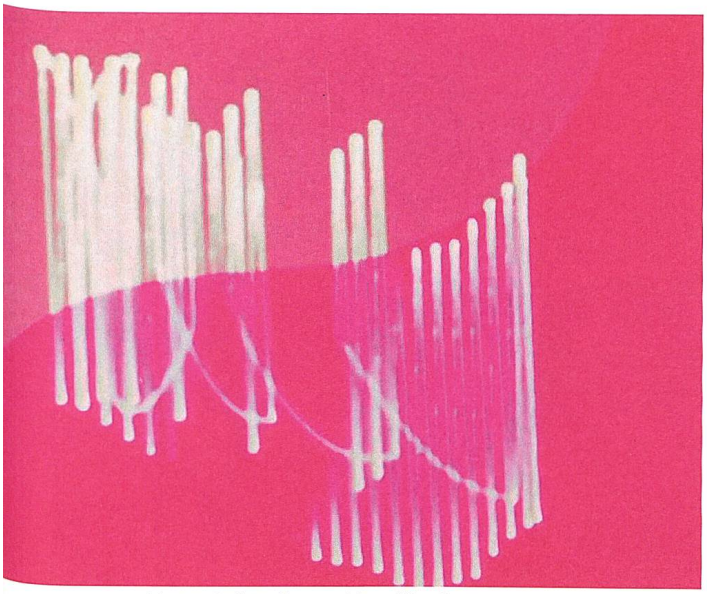


Frühes Fernsehpatent von John Logie Baird aus dem Jahr 1932

Filmkultur nennt, eigentlich schon längst eine Videokultur geworden. Doch gerade diese Allgegenwart von elektronischen Bewegtbildern, die uns nicht mehr nur von Fernseh-, sondern auch von Computerschirmen, von Werbetafeln auf der Strasse ebenso wie vom Mobiltelefon in unserer Hand entgegenstrahlen, hat uns das Medium banal erscheinen lassen und uns blind dafür gemacht, wie merkwürdig es eigentlich funktioniert und wie radikal es eigentlich mit all dem bricht, was wir uns unter Sehen vorstellen.

Lochscheibe und Elektronenstrahl

Um diese unerhörte Revolution zu verstehen, muss man zurück zu seinen Anfängen im Fernsehen gehen, wo der Begriff der «video transmission» in den Dreissigerjahren erstmals auftaucht. Die Technologie dahinter ist da bereits ein halbes Jahrhundert alt: Schon 1884 hat der deutsche Ingenieur *Paul Nipkow* ein Verfahren patentieren lassen, wie man Bilder mittels gelochter Scheiben in Punkte zerlegen, diese nacheinander telegrafisch versenden und dann am andern Ort wieder zu ganzen Bildern zusammensetzen kann. Sein «Elektrisches Teleskop zur elektrischen Wiedergabe leuchtender Objekte», wie es auf dem Patentschein umständlich heisst, ist eigentlich bereits ein Fernseher und mit



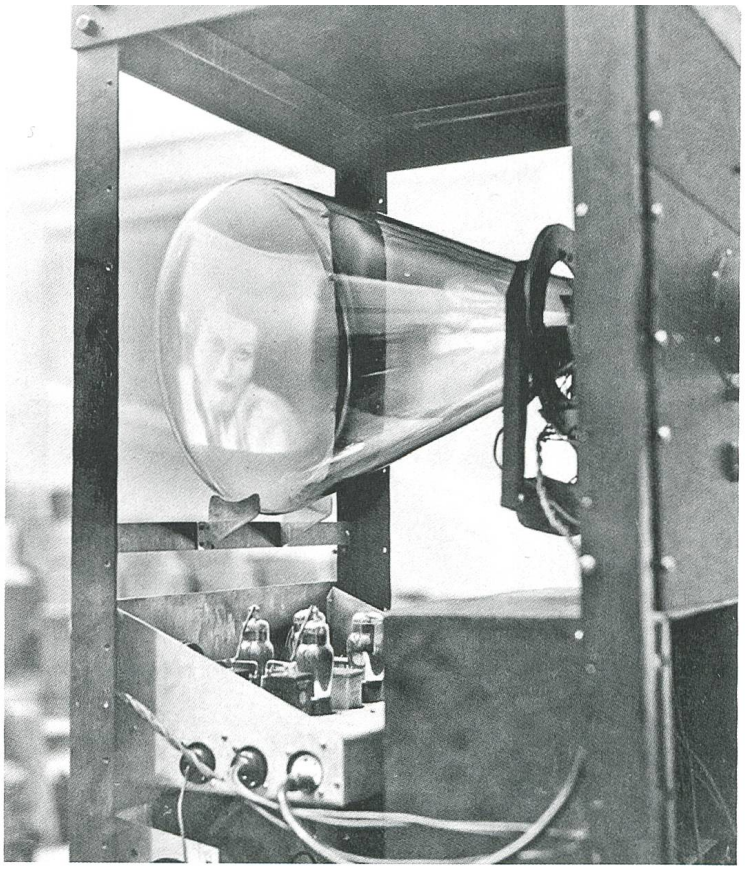
Abstronic (1952) von Mary Ellen Bute

Patentjahr 1884 sogar noch vier Jahre früher da als die allerersten Filmaufnahmen der Geschichte durch Louis Le Prince. Fernsehen, so stellt man erstaunt fest, ist älter als Kino.

Ebenfalls noch im 19. Jahrhundert wird auch jener Apparat erfunden, der noch bis ins Jahr 2000 anstelle von Nipkows Lochscheiben die Zerlegung und Zusammensetzung von Fernsehbildern übernehmen wird: Die Kathodenstrahlröhre, derentwegen man auch vom «Röhrenfernseher» sprach, ist ein Gerät, das nichts weniger kann, als Strom sichtbar zu machen. 1897 hatte der deutsche Physiker *Karl Ferdinand Braun* erkannt, wie man durch Anlegen von elektrischer Spannung an eine Kathode in einer luftleeren Glasröhre einen Strahl aus Elektronen erzeugen kann. Die Elektronen schiessen durch die Röhre, um an deren anderem Ende auf einen chemisch beschichteten Schirm aufzuprallen, wo sie dann als leuchtender Punkt zu sehen sind. Diesen Elektronenstrahl kann man jedoch nicht nur gerade auf den Schirm prallen lassen, sondern seine Bahn durch elektromagnetische «Ablenkplatten» auf Abwege bringen. Dass man mit dem Elektronenstrahl der Braun'schen Röhre dadurch auch Bilder zeichnen könnte, kam dem Erfinder dabei noch gar nicht in den Sinn. Dafür umso mehr den Wissenschaftlern, die nach ihm den Elektronenstrahl in Zeilenbewegungen von oben nach unten über den Schirm wandern liessen, um mit dessen mal helleren, mal dunkleren Lichtpunkten jene groben Rasterbilder zu malen, wie sie Nipkow ausgetüftelt hatte.

Speicherung nicht vorgesehen

Dabei ist es wichtig, in Erinnerung zu behalten, dass das, was man auf dem Schirm einer solchen Röhre sieht, auf das träge Auge zwar wie ein Bild wirkt, in Wahrheit aber eigentlich nur ein rasender Lichtpunkt ist. Daher auch der Eindruck des Flimmerns, das einst so charakteristisch für den Fernseher war, dass man ihn auch «Flimmerkiste» nannte. Wo auf dem Filmstreifen eines analogen Films immerhin noch ganze Einzelbilder zu finden waren, zeigt das Fernsehen nur einen



Bewegtbild von Joan Crawford in einer Kathodenstrahlröhre am Franklin Institute, Philadelphia, August 1934

wandernden Lichtpunkt, dessen horizontale Linien in der Wahrnehmung des Publikums erst wieder zu kompletten Ansichten zusammengefügt werden müssen. Sieht man sich eine 400-fach verlangsamte Zeitlupenaufnahme eines Fernsehschirms an, wird man verblüfft erkennen, wie wenig auf ihm eigentlich zu sehen ist, nämlich wirklich nur ein einzelner Lichtstreifen.

So, wie das Bild auf den Schirm geschrieben wird, so muss auch unser Auge diese Bewegungen mit abtasten und das Bild, Zeile für Zeile, Pixel für Pixel zusammensetzen. Von Bildern lässt sich hier eigentlich nur noch unter massiven Vorbehalten sprechen, wie die Videotheoretikerin *Yvonne Spielmann* festhält. Denn während man sonst unter Bildern mehr oder weniger stabile Repräsentationen «von etwas» versteht, ist das, was der elektrische Apparat hervorbringt, höchstens ein «Transformationsbild» – ein Bild, das niemals wirklich vorhanden ist, sondern nur als laufender Prozess existiert. Mit jedem Vorrücken des Elektronenstrahls auf den nächsten Platz erlischt der vorhergehende. Die Ansicht löst sich im selben Tempo auf, wie sie aufgebaut wird.

Nicht nur werden beim Fernsehen keine ganzen Bildern übertragen, auch sonst kennt Fernsehen eigentlich keine solide Basis. Als Medium, das mittels elektrischem Strom funktioniert, kennt das Videosignal ursprünglich keine Speicherung, sondern definiert sich durch Fliessbewegung. Das vergessen all jene, die beim Stichwort «Video» nur an Videokassetten denken. Tatsächlich entwickelten sich die Speichermedien erst viel später, funktionierende Magnetaufzeichnungssysteme erst in den Fünfzigerjahren und die VHS-Kassetten gar erst in den Siebzigern. Davor war Fernsehen zwangsläufig immer nur als Liveübertragung zu sehen. Fernsehspiele kamen

Violin Power (1970–1978) von Steina Vasulka

Mary Ellen Bute am Oszillografen

nicht ab Band, sondern wurden für die Kamera in Echtzeit aufgeführt, wie im Theater. Wenn trotzdem Aufnahmen solch früher Fernsehspiele existieren, dann weil sie mit der Technik des Kinescope aufgenommen wurden, was konkret eigentlich nichts anderes bedeutete, als mit einer analogen Filmkamera einen Videomonitor abzufilmen. Schöner kann man Mediendifferenz wohl nicht zeigen: Fernsehen muss erst zu Film umgewandelt werden, um Bestand zu haben. Das elektrische Videosignal hingegen existiert von Natur aus nur als Sendung.

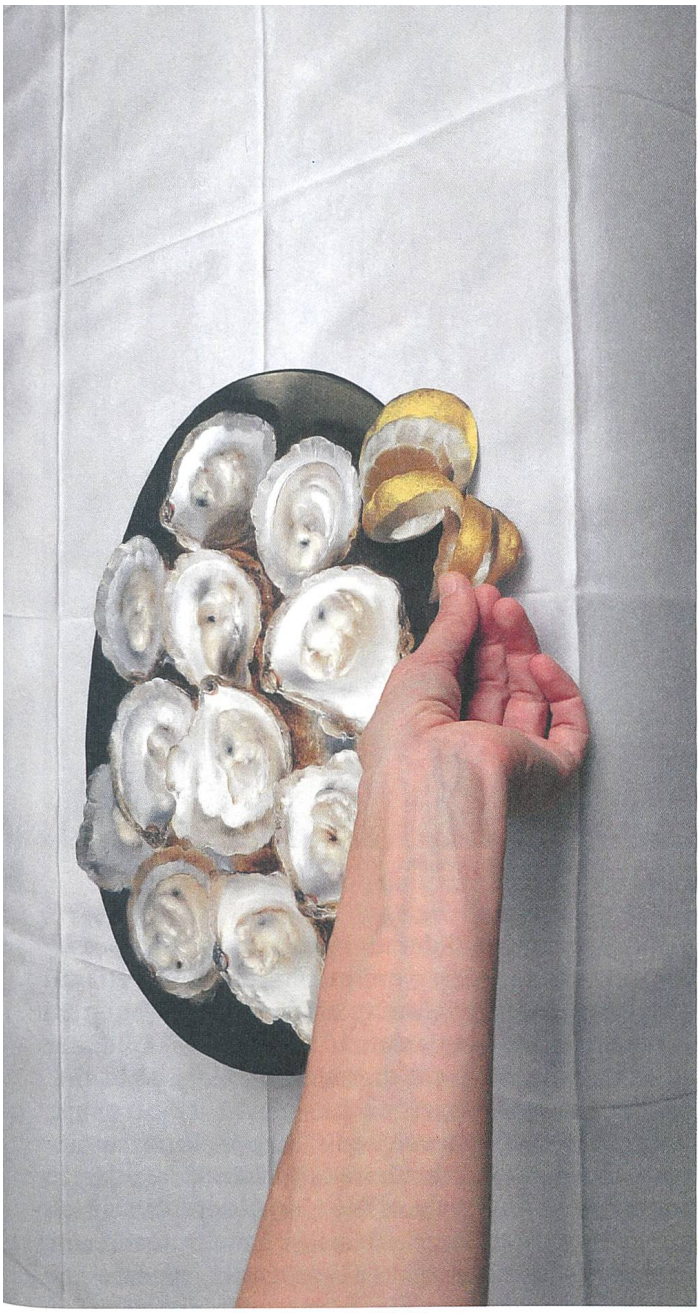
Diese beiden Grundeigenschaften von Video, nämlich die Auflösung von Bildern in einzelne Pixel und die Betonung von sofortiger Übertragung anstelle von anhaltender Speicherung, setzen sich auch mit der Digitalisierung des Fernsehens fort. Mag der Elektronenstrahl der Braun'schen Röhre durch die Flüssigkristalle des Computerdisplays ersetzt, das elektrische Bild seit den Fünfzigerjahren immer besser speicherbar geworden sein (vom Magnetband über VHS, Laserdisc, DVD, Blu-ray bis zu Festplatte und DCP) und sich die Pixeldichte laufend gesteigert haben (von den 405 Bildlinien des frühen Fernsehens bis zu den 8,29 Millionen Pixel von Ultra HD), seinen Hang zum Fragmentierten und Instabilen hat Video nie abgestreift. Im Gegenteil: Das Prinzip der konstanten Transformation hat sich nur noch totalisiert, indem an die Stelle der analogen Elektrotechnik, die immerhin noch mit kontinuierlich fliessenden Signalen operierte, die Zerhackung des digitalen Binärcodes tritt.

So mag denn auch das digitale Kino von heute den Filmlook noch so sehr simulieren – eigentlich hat es mit Fernsehen mehr zu tun als mit irgendetwas anderem. Entsprechend lächerlich kann es einem vorkommen, wenn heutige Digitalproduktion mittels Filter versuchen, sich noch den Anschein von analogem Kino zu geben. Ungleich interessanter ist da das Videokino von Michael Manns Miami Vice (2006) oder von David Finchers Gone Girl (2014), die die Verfasstheit ihrer Elektrobilder gerade nicht kaschieren, sondern ausstellen. Vielleicht ist es kein Zufall, dass beide Regisseure, die derart vehement mit der traditionellen Filmästhetik brechen, ihre Anfänge beim Fernsehen und im Musikvideo haben. Wenn an einer zentralen Stelle in Miami Vice ausgerechnet das mit Kathodenstrahlröhre betriebene Radargerät auftritt oder am Ende von Gone Girl das Kinobild unversehens mit einem Fernsehbild vertauscht wird, dessen Linien- und Pixelstrukur uns unangenehm auffällt, dann machen die beiden Regisseure uns damit nur klar, woher ihre Filme eigentlich stammen. So, wie die Geschichte von Gone Girl am Ende dort ankommt, wo sie am Anfang schon war, kommt im Fernsehbild der Schlussszene der ganze Film zu sich selbst und gibt sich als Video zu erkennen.

Genau dieselbe Erfahrung machen aber auch wir alle, wenn wir uns Filme nicht mehr ab physischen Bildträgern, sondern als Onlinestream anschauen und dann erleben, wie wegen Überlastung das vermeintliche Bild plötzlich zu ruckeln und zu stocken anfängt, schliesslicht zerfasert und in Glitches und digitale Artefakte auseinanderfällt. In solchen Störungen erkennen wir wieder, was wir sonst allzu gerne vergessen, dass es nur scheinbar Bilder, in Wahrheit aber elektri-sche Signale sind, die wir hier sehen – ein Medium, das weniger auf solide Darstellung ausgelegt ist als vielmehr auf pure Transformation, andauernd störanfällig.

Töne sehen, Optik hören

Dass in dieser Fragilität nicht ein zu überwindendender Nachteil, sondern gerade das ureigene Potenzial dieses Mediums besteht, führen all die Künstler_innen, die mit Video experimentiert haben, eindrücklich vor. Bereits Anfang der Fünfzigerjahre erprobt die amerikanische Filmemacherin *Mary Ellen*



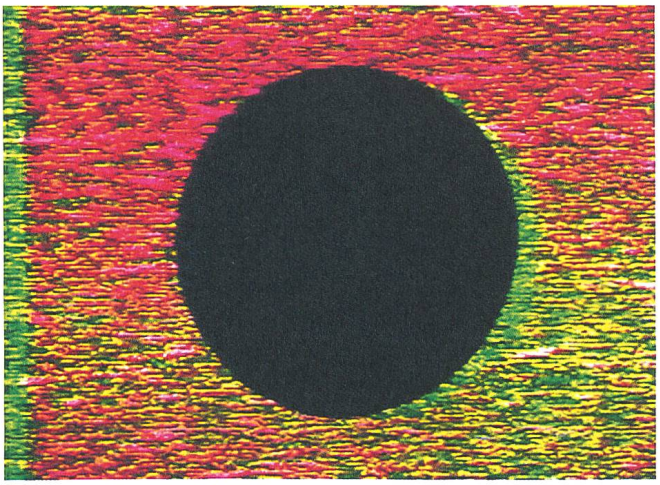
Austern (2017) von Judith Albert

erst hell, dann leicht, dann himmelhoch (1999) von Edith Flückiger

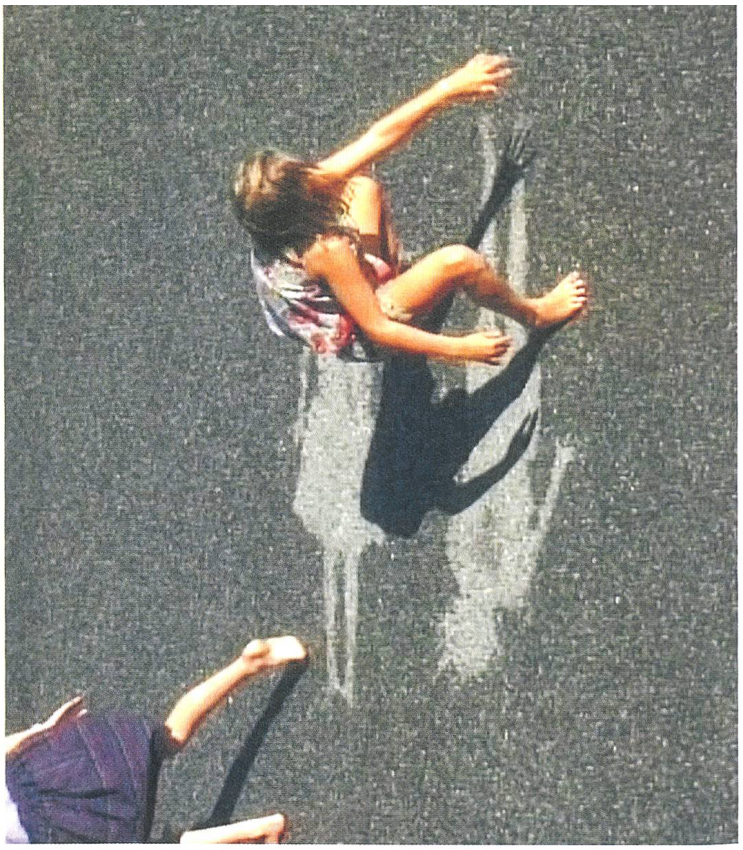
Bute in ihrem Film Abstronic das poetische Potenzial der Braun'schen Röhre. Sie filmt den Schirm eines Oszillografen ab, auf dem sie die Schlieren des Elektronenlichtpunkts im Rhythmus von Aaron Coplands Ballettmusik «Rodeo» tanzen lässt. Schon Coplands Ballett war eine verblüffende Mischung aus Avantgarde und Tradition gewesen, indem der Komponist Cowboykultur mit zeitgenössischem Tanztheater verquickt und amerikanische Folksongs zur Grundlage moderner Klassik gemacht hatte. Mary Ellen Bute setzt diese Hybridisierung fort und noch einen drauf, wenn sie das Rodeovolksfest sogar in avancierte Elektrotechnik weiterübersetzt, dabei aber die Bahnen, die der Elektronenpunkt auf dem Bildschirm zieht, erstaunlich vertraut aussehen lässt: wie die Schlingen eines kreisenden Lassos. Auch in seiner Machart ist Abstronic noch ein Hybrid aus Altem und Neuem. Kombiniert wird die neuartige Optik der Röhre mit traditioneller Animationstechnik, und das Elektrobild sehen wir nur als gefilmtes (wie beim Kinescope). So ist denn auch interessant, dass Mary Ellen Bute in einem Essay von 1954 vom Elektronenstrahl als einem «Pinsel» spricht. In solcher Ausdrucksweise zeigt sich, wie sehr sie das neue Medium noch als Fortsetzung des alten versteht. Die Kathodenstrahlröhre soll malen, was vorher der Pinsel gemalt hat.

Dass ihr eigener Film bereits in eine andere Richtung weist und schon erahnen lässt, wie wenig die elektrischen Videobilder noch mit den Maltechniken der Vergangenheit zu tun haben werden, scheint Mary Ellen Bute selbst noch kaum bewusst. Einer Künstlerin wie *Steina Vasulka* dafür umso mehr. In ihren Videoperformances Violin Power zwischen 1970 und 1978 sehen wir sie, die ausgebildete Violinistin, wie sie Geige spielt, doch mit jedem Strich auf ihrem Instrument beginnt das Videobild zu zittern und zu wabern, je nach Frequenz des gespielten Tons. Es ist, als würde der Strich von Vasulkas Bogen nicht nur die Saiten des Instruments, sondern auch das Videobild selbst zum Vibrieren bringen. Die «Power» der Violine, die vom Musikinstrument auf das elektronische Gerät übergreift, ist auch als Stromspannung zu verstehen. Hatte Mary Ellen Bute noch mit Frequenzreglern den Elektronenstrahl der Braun'schen Röhre so zu manipulieren versucht, dass seine Bewegungen zu einem bereits existierenden Musikstück passen, so modifiziert bei Steina Vasulka die Musik das Bild gleich im Akt des Spielens selbst, indem sie das Instrument über einen Prozessor mit dem Videogerät koppelt. Mit der Geige spielt Vasulka zugleich auch Video.

Der alte Traum einer visuellen Musik, wie sie Anfang des 20. Jahrhunderts dem Komponisten *Alexander Scriabin* mit seinem «Lichtklavier» oder dem Experimentalfilmer *Oskar Fischinger* mit seinen Studien vorschwebte, ist mit dem Medium Video endgültig Realität geworden. Doch um den Preis, dass die Begriffe Ton und Bild, Akustik und Optik für Video gar



Noisefields (1974) von Steina und Woody Vasulka



erst hell, dann leicht, dann himmelhoch (1999) von Edith Flückiger

nicht mehr gelten. Strom ist Strom ist Strom. Dass er uns mal optisch, mal akustisch erscheint, ist nichts als eine Simulation. Wenn wir im von Steina Vasulka gemeinsam mit ihrem Mann Woody gemachten Video Noisefields von 1974 zusehen, wie ein dunkler Kreis auf hellem Grund mit seinem Gegenstück (heller Kreis auf dunklem Grund) stroboskopisch abwechselt und dazu der Ton blubbert und pfeift, dann sehen und hören wir eigentlich nichts anderes als schiere elektrische Spannung. Denn weder hat das Künstlerpaar bereits existierende Kreise abgefilmt noch irgendwo Geräusche aufgenommen, um sie uns dann per Video zu übermitteln, vielmehr ist beides, Bild und Ton, nur Produkt des elektrischen Mediums selbst. So, wie der Titel Geräusche und Felder zu einem Wort zusammenzieht, so lässt das Video Sichtbares und Hörbares zusammenfallen, entlarvt aber eigentlich beides nur wieder als blosse Täuschung.

Selbstreflexion

Die Arbeiten von Steina und Woody Vasulka führen exemplarisch vor, was die Videotheoretikerin Yvonne Spielmann meint, wenn sie von Video als «selbstreflexivem Medium» spricht. Anders als Fotografie und Film, die noch von sich behaupten können, eine vorgefundene Realität zu repräsentieren, die sich in Form eines Lichtabdrucks auf dem Filmmaterial einbrennt, spiegeln Videobilder vor allem sich selbst und ihre elektrotechnischen Prozesse.

Vollends wörtlich genommen wird diese Selbstreflexion im Prinzip der Rückkoppelung. Richtet man nämlich die Videokamera auf ihren eigenen Monitor, dann staffeln sich die Aufnahmen zu einem unendlichen Tunnel. Was als Output auf dem Monitor erscheint, wird von der Videokamera wiederum als Input aufgenommen, um es auf dem Monitor als Output auszustrahlen usw. Die Kamera sieht via Monitor sich selbst beim Sehen zu.

Die in sich kreisenden Videobilder provozieren auch ein Nachdenken über das Wesen von Wahrnehmung an sich als einem Akt andauernder Rückkoppelung, der sich in seinem Verlauf unentwegt selber umbaut – eine Praxis, die sich bis zum zeitgenössischen Videoessay verfolgen lässt, wo es ebenfalls nicht darum geht, Bilder und Filme, die im Videoessay zitiert und analysiert werden, bloss zu erklären und auszudeuten, als vielmehr sie wieder in Fragen zu verwandeln. So fungiert im Videoessay das Bildzitat als Rückkoppelung, das die zitierten Bilder nicht ein-, sondern mehrdeutiger macht.

Wie weit man solche Rückkoppelungsverfahren treiben kann, führt bereits *Richard Serras* Video Boomerang von 1974 vor. Die Künstlerin *Nancy Holt* hört mittels Kopfhörer sich selbst beim Sprechen zu, jedoch immer mit zeitlicher Verzögerung, sodass sich alle Worte verdoppeln. Einen klaren Gedanken zu fassen, wird für die Künstlerin damit immer schwieriger: «I have a double take on myself. I am once removed from myself [...] I find, that I have troubles, making connections between thoughts», sagt sie im Echosound des Videos. Der Loop des Tons bricht mit den Gesetzen des linearen Denkens, in dem eine Idee auf die andere folgt. Mit seiner Verdoppelung gewinnt das Sprechen nicht an Autorität, sondern wird fragiler und tastender. Rückkoppelung steigert die Komplexität.

Enttrivialisierung

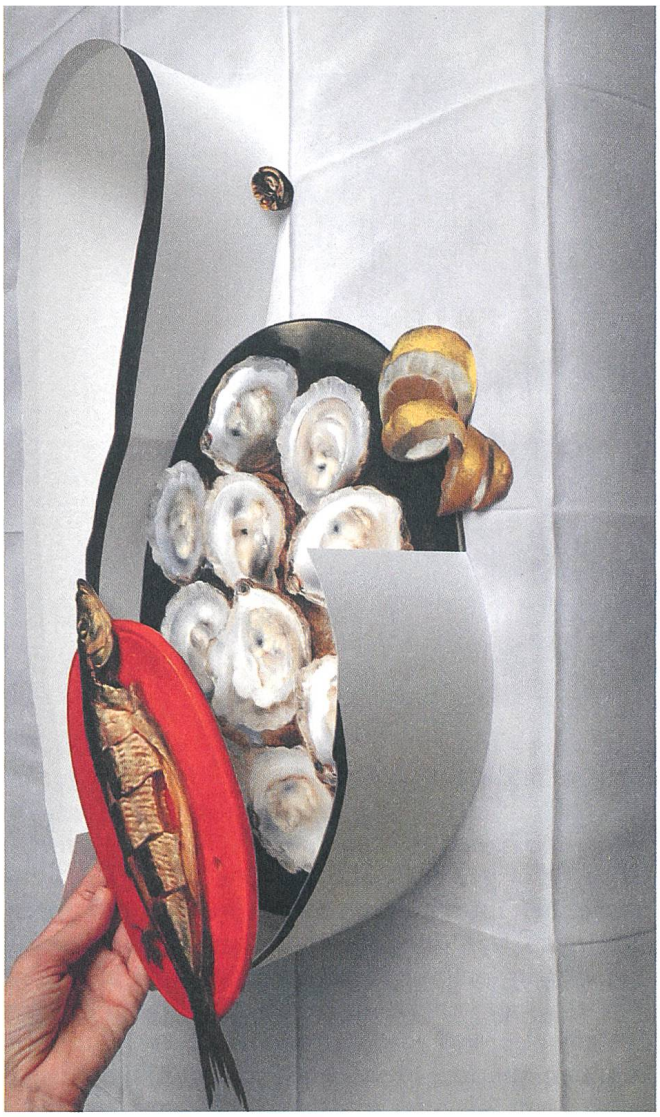
Wie der Kybernetiker *Heinz von Foerster* bereits in den späten Fünfzigern mit seinen Arbeiten zur Selbstorganisation von Systemen gezeigt hat, machen gerade Rückkoppelungen aus trivialen Maschinen nichttriviale. Triviale Maschinen sind für von Foerster solche, die immer gleich funktionieren und bei denen ein bestimmter Input unter Garantie immer dasselbe Resultat erzeugt: Wenn ich einen Lichtschalter drücke, geht immer das Licht an, wenn ich einen Schlüssel drehe, startet der Motor. Nichttriviale Maschinen sind im Gegensatz dazu solche, deren Funktionsweisen sich laufend verändern, sodass derselbe Input zu

Global Groove (1973) von Nam June Paik

immer neuen Resultaten führt. Und genau das führen die Experimente von der auf den eigenen Monitor gerichteten Videokamera vor, etwa wenn die Rückkoppelung des Signals unberechenbare und sich laufend verändernde Bilder erzeugt.

So liessen sich denn die Experimente mit Video insgesamt als Versuche der Enttrivialisierung verstehen. Das ist umso brisanter, wenn man bedenkt, dass Fernsehen aufgrund seiner horrenden Investionskosten ursprünglich ausschliesslich Staatsmedium war und auch heute noch vornehmlich von denen bestimmt zu werden droht, die über die Macht und das Geld verfügen und das Fernsehen als Kanal benutzen, um die eigenen Werbebotschaften möglichst direkt in jeden Haushalt zu versenden. So droht das Fernsehen vor allem als triviale Maschine benutzt zu werden, die bei allen Konsument_innen möglichst gleichförmige und berechenbare Reaktionen hervorrufen soll.

Umso subversiver ist es demgegenüber, dass Videokünstler_innen genau diese angeblich triviale Maschine des Fernsehens nehmen, sie umzubauen und zu enttrivialisieren beginnen. So legt beispielsweise der Videopionier *Nam June Paik* in seiner ersten grossen Ausstellung, die «Exposition of Music – Electronic Television» 1963 in Wuppertal, starke Magnete auf laufende Fernsehgeräte, um damit deren Übertragung zu stören. Die Gallerie musste eigens für diese Ausstellung andere Öffnungszeiten führen, weil der damals einzige Fernsehsender der BRD jeweils nur abends für ein paar Stunden sendete. Das staatliche Monopol an der nur in eine Richtung laufenden Sendemaschine wird durch Paiks ebenso simplen wie radikalen Eingriff gebrochen und seine Trivialität mittels Magnet auf sich selbst zurückgeworfen. Bemerkenswert daran ist, dass Paiks Intervention zugleich nur vorführt, wie das Medium funktioniert: Der Magnet auf dem Fernseher zeigt den Galleriebesucher_innen eigentlich nichts anderes, als was im Kasten ohnehin schon passiert. Auch angeblich korrekte Fernsehübertragung funktioniert ja mittels elektromagnetischer Ablenkplatten. Paik macht nichts anderes, als mit seinen Magneten den Elektronenstrahl noch zusätzlich auf Abwege zu bringen.



Austern (2017) von Judith Albert

Etwas Vergleichbares macht auch die Videokünstlerin *Dara Birnbaum,* wenn sie Fernsehsendung auseinandernimmt, neu zusammensetzt und danach wieder über den Fernseher abspielt. Für ihr Video Technology/Transformation: Wonder Woman (1978/79) entnimmt sie der Fernsehserie Wonder Woman die Spezialeffektaufnahmen, die zeigen, wie sich die Protagonistin mit einem Knall zur Superheldin verwandelt, und lässt diese Aufnahmen in Wiederholungsschleifen laufen. Die Loops aus Explosionen und Blitzen sind Transformationsbilder in mehrfachem Sinn: Nicht nur zeigen sie innerhalb der Serie den Wechsel von der einen zur anderen Persönlichkeit an, Birnbaum transformiert die Bilder ihrerseits weiter. Indem sie die Minisequenzen aus jeder narrativen Logik herauslöst und sie stattdessen in sich kreisen lässt, macht sie diese zu Metaphern nicht nur dafür, welche Frauenbilder das kommerzielle Fernsehen entwirft, sondern auch dafür, wie sich solche Geschlechterbilder durch künstlerische Intervention dekonstruieren liessen: Man sendet ans kommerzielle Fernsehen dessen eigene Bilder zurück und fabriziert damit einen explosiven Kurzschluss.

Birnbaum sprengt das Medium mit dessen eigenen Mitteln. Es ist dabei von zusätzlicher Ironie, dass der Künstlerin, um diese Arbeit Ende der Siebzigerjahre öffentlich zeigen zu können, nichts anderes übrig blieb, als sie auf einem Fernsehgerät im Schaufenster eines Ladens zu zeigen. Die Passant_innen hielten

Technology/Transformation: Wonder Woman (1978)
von Dara Birnbaum

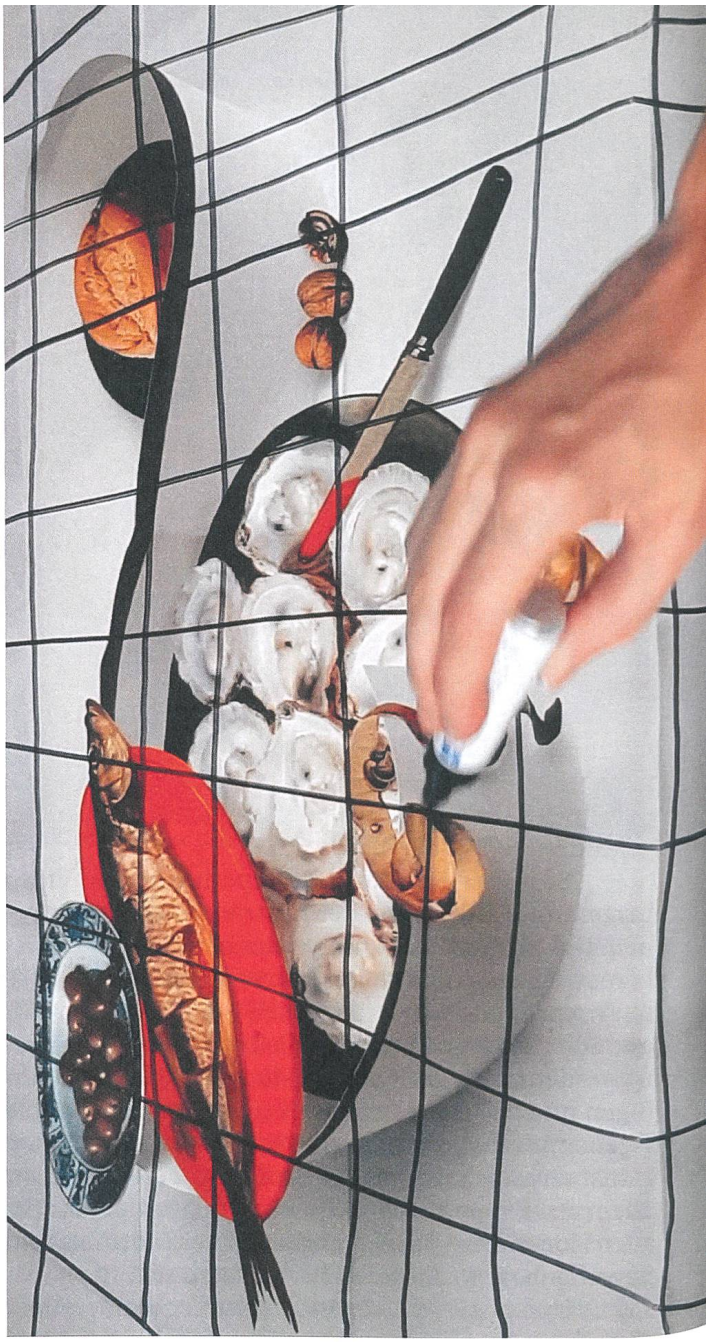
denn auch das, was sie da flimmern sahen, zunächst für eine reguläre Episode von Wonder Woman und waren dafür umso irritierter, je länger sie zuschauten.

Die Künstlerin *Valie Export* hatte es einige Jahre zuvor gar geschafft, ihr Video Facing a Family tatsächlich im regulären Fernsehprogramm unterzubringen. Das Video zeigt eine Familie beim Fernsehen. Es wurde durch seine Ausstrahlung im Februar 1971 zu einer verblüffenden Rückkoppelung: Statt des gewohnten Programms sahen österreichische Familien auf dem Fernsehbildschirm plötzlich sich selbst beim Schauen zu. Dem Publikum werden die eigenen Sehgewohnheiten per Videorückkoppelung zurückgespielt, damit dessen Blick ein bisschen weniger trivial werden möge.

Video als Bewegung

Mit den Mitteln von Video gegen das Bildmonopol der Mächtigen und deren eingefahrene Sichtweisen anzutreten, wie dies Valie Export oder Dara Birnbaum taten, trieb auch die Videobewegung der Siebziger- und Achtzigerjahre an, der letztes Jahr im Schweizerischen Nationalmuseum die grosse Ausstellung «Rebel Video» gewidmet war. Wie dort betont wurde, war für die Aktivist_innen insbesondere wichtig, dass sie im Vergleich zum 16-mm-Film dank Video Zugriff zu einer Technologie hatten, die nicht nur billiger war, sondern auch den Zwischenschritt der Filmentwicklung im Labor eliminierte. Die tragbaren Videokameras mit ihren mehrfach überspielbaren Bändern erlaubten es, nahezu ohne Geld und ohne Behinderung durch institutionelle Türwächter direkt Agitation zu machen.

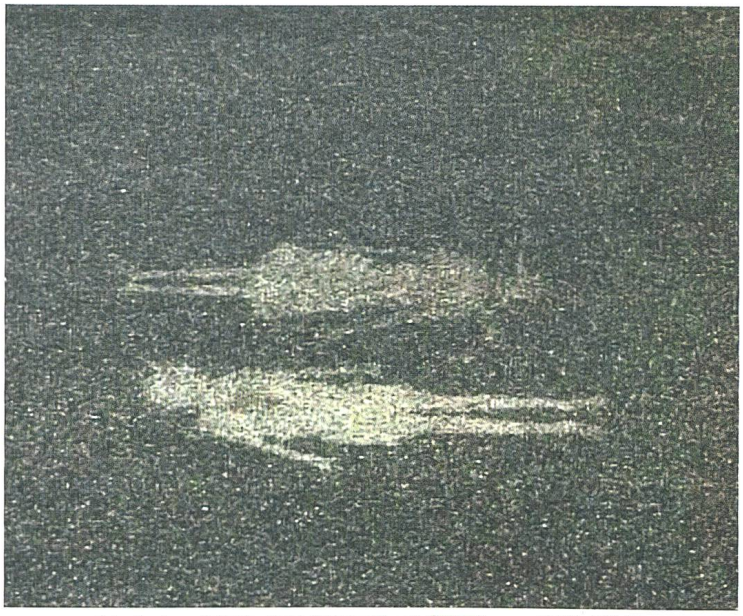
Dass sich ausgerechnet um Video eine solche alternative politische Bewegung formierte, hängt nicht allein mit der vereinfachten Handhabung des neuen Mediums zusammen, sondern eben auch, wie der Blick auf seine Geschichte gezeigt haben dürfte, mit dessen technischer Verfasstheit. Als Medium, das seit seiner Entstehung auf Transformation anstelle von Stabilisierung ausgelegt ist, scheint es gerade prädestiniert als Mittel, um etablierte Vorstellungen zu hinterfragen.



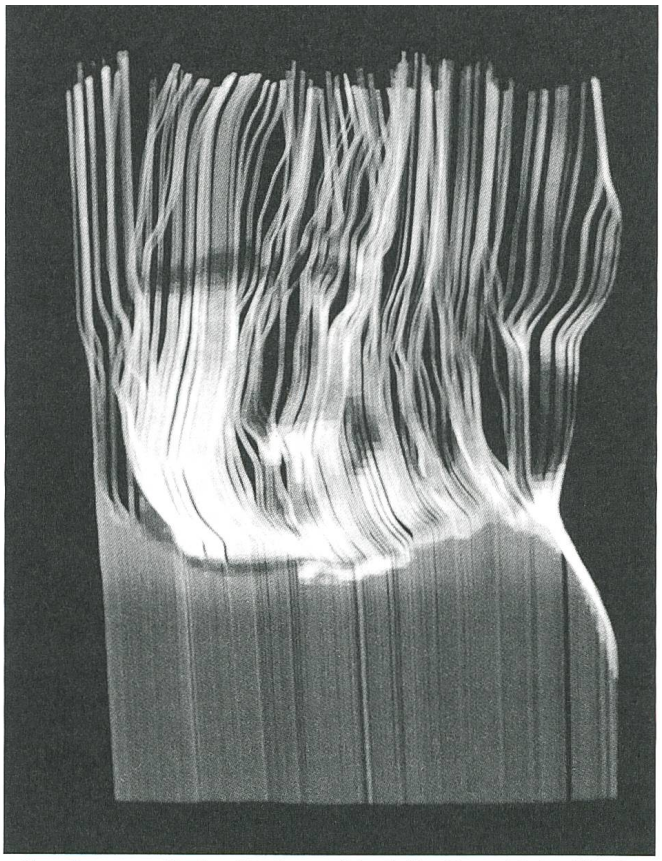
Austern (2017) von Judith Albert

Video ist schon in seinen Grundfunktionen potenziell subversiv, indem es sämtliche vorgefertigten Bilder, die man ihm füttert, sogleich auseinandernimmt. Wenn im feministischen Protestvideo Froue – jetzt langt's von 1979 verschiedene Klischees von Weiblichkeit gezeigt, gegeneinander gesetzt und damit demontiert werden, dann arbeitet das Videoformat mit seinen Störungen bei dieser Dekonstruktion mit.

Tatsächlich muss einem auffallen, wie stark Video von Frauen bestimmt wird, von Künstlerinnen und Theoretikerinnen, und dies ganz im Unterschied zur bis heute von Männern dominierten Filmgeschichte. «Ce sexe qui n'est pas un» hatte die Philosophin *Luce Irigaray* zur selben Zeit die Weiblichkeit genannt und damit gegen all jene fixierenden Zuschreibungen protestiert, die dazu dienen sollen, das Weibliche zu kontrollieren und einzuhegen. Gegen derartige Vereindeutigungen wird die Transformationstechnik von Video gesetzt: von der «falsch» eingestellten Bildfrequenz in *Joan Jonas* bahnbrechendem Vertical Roll (1972), die dazu führt, dass das Bild ihres



erst hell, dann leicht, dann himmelhoch (1999) von Edith Flückiger



Scan Processor Studies (1973) von Woody Vasulka und Brian O'Reilly

Körpers nie «korrekt» übertragen, sondern von vertikalen Synchronstörungen unterbrochen und skandiert wird, über die Körperdemontagen mittels verschiedener Bildschirme bei *Friederike Pezold* bis jüngst zu den Geschlechterordnungen hinterfragenden Videoinstallationen des Schweizer Künstlerduos *Pauline Boudry* und *Renate Lorenz,* denen an der diesjährigen Ausgabe von Videoex ein Schwerpunkt gewidmet ist. Ob aggressiv und explizit oder subtil und still – die emanzipierenden Möglichkeiten von Video scheinen bis heute noch immer nicht ausgeschöpft.

Ich sehe, ich denke

In Austern (2017), einer der neusten Videoarbeiten der Schweizer Künstlerin *Judith Albert,* sehen wir, wie ihre Hand ein Blatt ausrollt, auf dem die Oberfläche eines Tischtuchs aufgedruckt ist. Auf dieses Bild legt sie das Bild einer Schale mit Austern, dann das Bild einer Zitronenschale an den Tellerrand, und darauf wieder, auf einem kleinen Podest aus Papier, einen Teller mit einem Fisch und eine Schale mit Oliven. Und obwohl wir immerzu sehen, dass es sich bei jedem neuen Gegenstand in Wahrheit bloss um ein bedrucktes Stück Papier handelt, lässt sich unser Auge immer wieder täuschen und glaubt dreidimensionale Dinge zu sehen. So erleben wir, wie die Hände der Künstlerin ein Stillleben vor unseren Augen errichten. Als dann alles hingelegt ist, wird sie noch nicht aufhören: Mit einem Filzstift malt sie nun über all die verschiedenen Dinge, die eigentlich doch nur Bilder auf Papier sind. Verblüfft erkennen wir, dass auch diese angeblichen Papierstücke eigentlich gar nicht wirklich da sind, sondern offenbar nur eine Projektion auf einem Videobildschirm, auf dessen Oberfläche die Künstlerin nun ihre Linien aufträgt. Sie bringt damit an die Oberfläche, was technisch hinter dem Schirm passiert: dass nämlich die Bilder, die auf den ersten Blick so sehr nach Stilllebenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts aussehen, eigentlich etwas ganz anderes sind. Gar nicht fertige Bilder, sondern endlose Prozesse, wundersame Verwandlungen, die am Ende nicht einmal mehr nur mit Sichtbarkeit zu tun haben: «Video ist für mich das beste Medium, um zu denken», hat Judith Albert einmal im Gespräch mit Isabel Zürcher gesagt. Und wir, die wir ihre Videos betrachten, beginnen mitzudenken, neu zu denken, unweigerlich.

Den herrschenden Verhältnissen stellt Video eine alternative und sich laufend verändernde Geschichte entgegen: eine andere Geschichte der Macht, eine andere Geschichte der Geschlechter, eine andere Geschichte des Sehens, eine andere Geschichte des Denkens – eine Geschichte, die nicht ist, sondern erst und immer noch wird.

→ Literatur:
Heinz von Foerster: Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
Heinz Nigg: Rebel Video. Zürich: Scheidegger & Spiess 2017.
SIK (Hg.): Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video. Zürich: Scheidegger & Spiess 2013.
Yvonne Spielmann: Video. Das reflexive Medium. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

→ Videoex, Internationales Experimentalfilm- und Videofestival, Zürich 26. Mai bis 3. Juni 2018, www.videoex.ch.

NEUCHÂTEL INTERNATIONAL FANTASTIC FILM FESTIVAL

THE SWISS EVENT FOR FANTASTIC FILM, ASIAN CINEMA & DIGITAL CREATION

6 - 14 JULY 2018

18TH EDITION

PRESENTING PARTNER

BCN

MAIN SPONSORS

Le Matin

RTS Radio Télévision Suisse

MAIN MEDIA PARTNER

SRG SSR

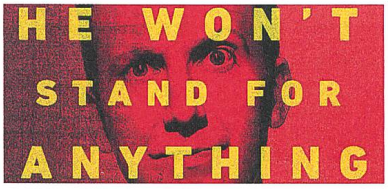
COMPLETE PROGRAMME JUNE 21ST
NIFFF.CH

Kurz belichtet

Bücher
Comics
Filme
Hörspiele
Serien
Soundtracks
Videoessays
Websites

Die Trolle trollen

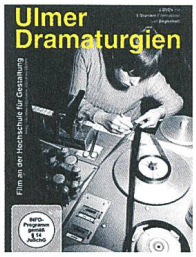
Serie Ob die Trump-Präsidentschaft gut für Comedy sei: Diese in den USA oft diskutierte Frage muss inzwischen ziemlich sicher abschlägig beantwortet werden. Zu viel Schreibenergie bindet die Show aus dem Weissen Haus, zu schnell läuft die Skandalmaschine für Jokes, die einige Monate auf der Bühne funktionieren müssen. Aber neben unzähligen Parodien und Perücken hat «Trump» auch neue Formen hervorgebracht. Die heimlich relevanteste vielleicht in der Satiresendung eines Ex-Daily Show-Mitarbeiters, The Opposition with Jordan Klepper, die konsequent als Mimikry an die rechtskonspirativistischen Medientrolle daherkommt. Vielleicht kann man, so die letzte Comedy-Hoffnung, zumindest einigen rechten Trollen ja doch noch mit alter Ironie nachhaltig auf den Geist gehen. (de)



→ The Opposition with Jordan Klepper
Serie seit 2017 auf Comedy Central

Zeugnisse bewegter Zeiten

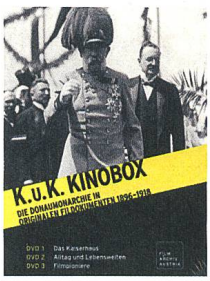
Film Zum 50. Geburtstag der 68er-Bewegung gibt's zwei Doppel-DVDs mit Filmen, die 1962 – 69 an der Hochschule für Gestaltung Ulm, der ersten Filmhochschule der BRD, entstanden sind. Ulmer Dramaturgien enthält atemberaubende Miniaturen von hervorragendem Handwerk und erstaunlicher visueller Reife. Filme zur Studentenbewegung versammelt Dokumente der studentischen Protestbewegung, die von Berlin aus das ganze Land erfasste. Durch und durch politisch, waren sie alle nicht nur Resultat, sondern auch Motor der sozialen Umwälzungen. Zudem barg dieser «Junge deutsche Film» ein folgenreiches Versprechen: die Erneuerung des bundesdeutschen Kinos. (phb)



→ Ulmer Dramaturgien und Filme
zur Studentenbewegung 1967–1969.
Anbieter: Absolut Medien.

Bilder aus einem sterbenden Land

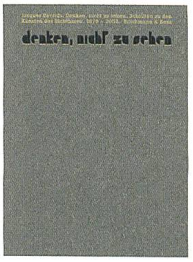
Film Vor hundert Jahren brach in Europa vieles zusammen, auch die Donaumonarchie. Grund genug, einen Blick auf ihre filmische Hinterlassenschaft zu werfen. Die spektakuläre K.u.K. Kinobox versammelt Filme aus den Jahren 1896 bis 1918, die das Kaiserhaus, den Alltag der Bevölkerung und die Anfänge des österreichischen Spielfilms zeigen. Sorgfältig restaurierte Einblicke in die Widersprüche eines Reichs in Agonie: zwischen imperialer Pracht und proletarischem Selbstverständnis, zwischenbürgerlicher Freizeit und Kriegspropaganda. (phb)



→ K.u.K. Kinobox. Die Donaumonarchie
in originalen Filmdokumenten 1896–1918.
Anbieter: Filmarchiv Austria.

Gespenstertanz

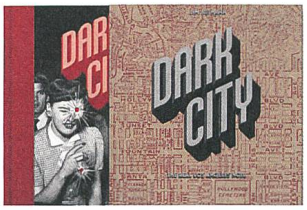
Buch Das Kino hatte in Jacques Derridas philosophischer Arbeit höchstens Kurzauftritte, es war nur Nebenschauplatz der Dekonstruktion. Der Starphilosoph war eher ein Protagonist in Filmen als ihr Denker. Einige Anmerkungen zum Kino aber gibt es, darunter ein berühmtes Gespräch über «Das Kino und seine Phantome» anlässlich des Films D'ailleurs, Derrida. Dieses Gespräch erhält nun einen Kontext in einem schönen Buch, das verstreute Texte Derridas zu den «Künsten des Sichtbaren» versammelt. Interviews, Statements, Essays über die visuellen Künste und die ihnen unterliegenden gespenstigen Strukturen jenseits der Sichtbarkeit. (de)



→ Jacques Derrida: Denken, nicht zu sehen.
Schriften zu den Künsten des Sichtbaren.
1979-2004. Berlin: Brinkmann & Bose,
2017. 384 Seiten. CHF 56.60, € 44

Something more than night

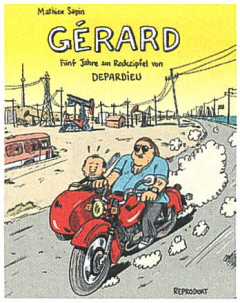
Buch Wir kennen die Bilder aus dem Film noir, von schmutzigen Strassen und toten Gangstern auf dem Asphalt. Die Realität indes war noch um einiges düsterer und brutaler. Des Textes wegen wird man diesen wuchtigen Band über die Abgründe von L. A. 1920 bis 1950 nicht kaufen müssen – dazu halte man sich an die Bücher von James Ellroy –, dafür aber umso mehr der Bilder wegen. Das Kriminalarchiv, das hier ausgebreitet wird, lässt einem den Atem stocken, aus verschiedenen Gründen. Als wär das nicht genug, gibts dazu zwischen die Seiten gelegt Nachdrucke alter Real-Crime-Heftchen aus der Zeit. Kurzum: das ultimative Coffee-Table-Book für Noir-Fans. (jb)



→ Jim Heimann: Dark City. The Real Los Angeles Noir. Köln: Taschen 2018. 480 Seiten. CHF 99, € 75

Fünf Jahre mit Gégé

Comic Gérard Depardieu: Gallionsfigur des französischen Films für die einen, *Enfant terrible* für die anderen. Mathieu Sapin begleitet den rüpelhaften Wahlrussen, Putin-Freund und Steuerhinterzieher fünf Jahre lang und zeichnet darüber einen umfangreichen Doku-Comic. Skandale und dubiose Freundschaften werden nur am Rande erwähnt. Umso mehr erhält man einen ungeschminkten Einblick in die Seele eines getriebenen und auf sein Image pfeifenden Genussmenschen, Misogynie inklusive. Fans und Widersacher_innen von *Gégé* kriegen ihr Fett weg. (gp)



→ Mathieu Sapin: Gérard. Fünf Jahre am Rockzipfel von Depardieu. Berlin: Reprodukt 2018. 160 Seiten. CHF 36.90, € 24

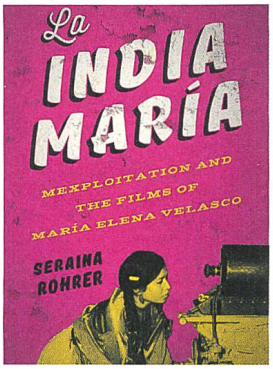
Reise durchs Tonstudio

Hörspiel Unter den vielen Adaptionen von Jules Vernes «Reise um die Erde in 80 Tagen» ist das Hörspiel nach der Fassung von Pavel Kohout wohl die brillanteste, weil sie das Parodistische der Vorlage bis ins Absurde schraubt und dabei auch aufs eigene Medium umlegt: Die Weltreise entpuppt sich hier immer wieder als das, was sie eigentlich ist: nur akustische Simulation. Die Figur des Dieners Passepartout ist in dieser Fassung neben Reiseassistent auch noch Tontechniker, der den Sturm auf hoher See gleich selber an der Geräuschanlage des Radiostudios fabriziert. Ein wirklich brüllend komischer Metaspass und mittlerweile längst selbst ein Klassiker. Das Schweizer Radio hat das zweiteilige Hörspiel von 1967 wieder aus dem Archiv geborgen und zum begeisternden Nachhören noch für kurze Zeit online gestellt. (jb)

→ Reise um die Erde in 80 Tagen von Pavel Kohout. (SRF 1967). Hörspielfassung und Regie: Amido Hoffmann. Nachzuhören unter: www.srf.ch/sendungen/hoerspiel

Mexploitation

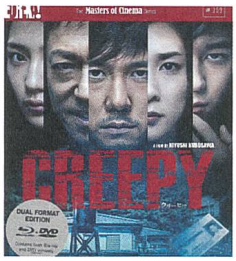
Buch La India María, die indigene Frau, die mit Gutherzigkeit und viel Slapstick Rassendiskriminierung und Klassenunterdrückung demontiert, gehört zu den beliebtesten Figuren der mexikanischen B-Movie-Kultur. Seraina Rohrer widmet der Figur, vor allem aber ihrer Schöpferin, der Schauspielerin, Regisseurin und Produzentin *María Elena Velasco* die erste umfassende Studie und räumt dabei auch gleich auf mit dem Klischee, im Mexploitation-Genre würden nur Stereotypen bedient. Von der Kritik viel zu lange unbeachtet, gibt das Buch einem eigenwillig emanzipatorischen Œuvre endlich den Platz in der Filmgeschichte, der ihm gebührt. (jb)



→ Seraina Rohrer: La India María: Mexploitation and the Films of María Elena Velasco. Austin: University of Texas 2017. 220 Seiten. CHF 41.90, € 25.99

Der Nachbar

Film Für den Philosophen Adam Kotsko ist es eine Sozialkategorie der Gegenwart: *creepiness*, also in etwa der Grusel, der von einer latenten bedrohlichen Aufdringlichkeit einer Person oder Situation ausgeht. In Kotskos freudianischem Essaybüchlein zum Begriff verkörpert vor allem der (Sitcom-)Nachbar diesen Grusel. Genau zu diesem Komplex hat der japanische Regisseur Kiyoshi Kurosawa den zentralen Horrorfilm gemacht. Die Elemente: ein traumatisierter Polizeipsychologe, seine einsame Ehefrau, ein Fall mit aus ihren Vorortsiedlungshäusern verschwundenen Familien, ein seltsamer Nachbar, Spritzen, sehr grosse Vakuumierfolien und ein Industriestaubsauger. Ein Film, den man noch schwerer los wird als einen aufdringlichen Nachbarn. (de)



→ Creepy (Kiyoshi Kurosawa, JPN 2016). Anbieter: Eureka, Masters of Cinema (Blu-ray + DVD: Region B & 2)

Monsieur Hercule Branagh!

Film In den 70er- und 80er-Jahren gab es eine Welle edler Agatha-Christie-Verfilmungen, an die Murder on the Orient Express direkt anschliesst. Wo sich die alten Streifen herrlicher Nostalgie hingaben, ist der neue ein veritabler Agatha-Christie-Comic mit haufenweise CGI und bis zur Karikatur überzeichneten Figuren. Regisseur-Hauptdarsteller-Koproduzent *Kenneth Branagh* bildet dabei derart unangefochten das Zentrum, dass der restliche Cast – darunter *Cruz, Dench, Depp* und *Pfeiffer* – zur Beilage wird. Nicht über jeden Zweifel erhaben, aber allemal unterhaltsam. (phb)

→ Murder on the Orient Express (Kenneth Branagh, Malta/USA 2017). Anbieter: Twentieth Century Fox Home Entertainment

In der № 4 / 2018 ...

Bei den Dreharbeiten zu Werner Herzogs Dokumentarfilm Into the Abyss (2011)

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer (tf)
Johannes Binotto (jb)

Verlag und Inserate

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

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Momentum Cartoons

Lawrence Grimm
www.teatimeforauniverse.com

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Titelbild

Hardcore (1979), Regie: Paul Schrader

Mitarbeiter_innen dieser Nummer

Sulgi Lie, Simon Spiegel, Dominic Schmid, Oswald Iten, Philipp Brunner (phb), Philipp Stadelmaier, Martin Girod, Christoph Egger, Pamela Jahn, Uwe Lützen, Angelina Hofer, Catherine Silberschmidt, Daniel Eschkötter (de), Giovanni Peduto (gp), Kristina Köhler

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; 20th Century Fox; Cineworx; Arthouse; Look Now!; Sister Distribution; Agora Films; Outside the Box; Cineteca di Bologna; Edith Flückiger; Judith Albert

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 370 / Mai 2018 / Nr. 3
ISSN 0257–7852

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

Pro Filmkultur

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

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Geschichten vom Kino

51°12'26.9"N 6°46'43.7"O

Metropol, Düsseldorf

Wer heute von «Pantoffelkino» spricht, denkt wohl an einen gemütlichen Fernsehabend zu Hause. Es gab jedoch Zeiten, da waren Fernsehgeräte, Bluray-Player und Streaming noch nicht in den Wohnzimmern angekommen; damals bezog sich die Idee vom «Kinobesuch in Hausschuhen» auf die Vorstadt- und Stadtteilkinos, in die man auch mal eben in Pantoffeln gehen konnte. (Ob die «Pantoffeln» sprichwörtlich gemeint waren oder es tatsächlich Zuschauer_innen gab, die in Hausschuhen ins Kino gingen?) Im Rheinland, wo Hausschuhe «Schluppen» genannt werden, bildeten die «Schluppenkinos» eine feste Grösse. Hier war das Kino auch Versammlungsstätte und nachbarschaftlicher Treffpunkt; so störte sich kaum jemand daran, dass viele Filme erst einige Wochen nach ihrer Erstaufführung zu sehen waren.

Das Düsseldorfer Metropol liegt im Stadtteil Bilk – und damit etwas abseits der innerstädtischen Premierenkinos. Doch als es im Juli 1940 seinen Betrieb aufnahm, versprachen die Besitzer, das neue Kino solle «keineswegs ein schlichtes Vorstadtkino, sondern ein modernes ansehnliches Filmtheater werden». Das entsprach in etwa der Rolle, die NS-Propagandaminister Goebbels während des Zweiten Weltkriegs für den Film vorgesehen hatte: Ein Kino wie das Metropol sollte nicht nur die Nachbarschaft, sondern das ganze «Volk» im Kinoerlebnis vereinen. Dieser Anspruch spiegelte sich auch in der gross angelegten Bauweise: Der imposante Kinosaal war mit mehr als achthundert Plätzen, einer Deckenrosette und einem goldenen Metallbühnenrahmen ausgestattet. Ein dermassen auf Überwältigung angelegtes Kinospektakel sollte die Zuschauer_innen vom Krieg ablenken. Tatsächlich jedoch wurde das Metropol 1943 und 1944 bei Luftangriffen teilweise zerstört – offenbar *während* laufender Filmvorführungen. Als man zur Rettung in den Saal eilte, soll man dort Zuschauer_innen tot in ihren Sitzen vorgefunden haben, heisst es. Diese traurige Anekdote bekommt man nicht so leicht aus dem Kopf. Zwar wurde das Gebäude in den Sechzigerjahren umfassend umgebaut, doch es fällt schwer, nicht an diese Geschichte zu denken, wenn man durch den langen Gang die Treppen hinunter ins Foyer steigt.

Heute ist das Metropol mit seinen über 75 Jahren das älteste Kino der Stadt – und hat sich grundlegend gewandelt. Seit Ende der Siebzigerjahre wird das Metropol als Programmkino betrieben und ist Teil des Düsseldorfer Verbunds Filmkunstkinos. Mit seiner Lage an der geschäftigen Brunnenstrasse, wo sich Dim-Sum-Restaurants, Kneipen, Computerläden und Eiscafés aneinanderreihen, vereint das Metropol die Vorzüge eines Vorstadt- und Premierenkinos: Für die Anwohner_innen des Stadtteils Bilk ist es das «Kino von nebenan», für Cinephile aus Düsseldorf und der Region ist es zu einer wichtigen Institution der Filmkultur geworden. Mit zwei Sälen und insgesamt knapp zweihundert Plätzen bietet es nun eine deutlich intimere Atmosphäre als zu seinen Anfangszeiten. Eine Besonderheit bietet der Saal «Cinerama» mit seiner tief gekrümmten Spezialbildwand, wo regelmässig Breitwandfilme gezeigt werden – seit 2013 per Digitalprojektion.

Die historischen Filmplakate an den Wänden des Kinosaals markieren jedoch deutlich, dass man sich hier der Filmgeschichte in ihrer ganzen Vielfalt verschrieben hat. Das spiegelt sich auch im mehrfach ausgezeichneten Programm: Bekannt ist das Metropol heute vor allem für Erstaufführungen von Arthousefilmen mit Regisseur_innengesprächen. Einmal im Monat präsentiert die Filmreihe «Retroscope» einen Filmklassiker in restaurierter Fassung. Legendär sind auch die Filmnächte, bei denen schon mal bis zu vierzehn Stunden am Stück Episoden der Serie Star Trek gezeigt werden. Jeden vierten Freitag im Monat werden im «Mitternachtskino» Kultfilme wie Night of the Living Dead (1968) oder The Rocky Horror Picture Show (1975) gezeigt. Angeknüpft ist damit an Kinopraktiken der Siebziger- und Achtzigerjahre, als Low-Budget- und Independentfilme, die keinen regulären Kinostart hatten, nachträglich in den Spätvorstellungen kleinerer Kinos liefen.

Und wenn es denn nicht allzu spät geworden ist, kann man nach der Vorstellung an den Diskussionsrunden im hauseigenen Café Playtime teilnehmen (auch Filmemacher wie Jonas Mekas haben hier schon über ihre Filme gesprochen), oder man kehrt im Café Süsse Erinnerung direkt neben dem Kino auf einen Absacker ein. Wenn man im nostalgischen Wohnzimmerflair auf einem der Sechzigerjahre-sessel Platz nimmt, könnte man glatt vergessen, dass man den Weg nach Hause noch vor sich hat –, und meinen, man habe die «Schluppen» bereits an den Füssen. Kristina Köhler

8. BILDRAUSCH FILMFEST BASEL 30.05.—03.06.18

WWW.BILDRAUSCH-BASEL.CH

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, Green Horses, 1988, gemeinsam erworben von der Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, mit Mitteln aus dem Nachlass von Arthur B. Michael, durch Tausch; und dem Whitney Museum of American Art, New York, mit Mitteln des Director's Discretionary Fund und des Painting and Sculpture Committee, 2007, Foto: Ron Amstutz, © Bruce Nauman / 2018, ProLitteris, Zürich