Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 371

Heft

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.08.2025

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

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino

Jane Brett Morgan S. 42

Fell in Love with a Girl Kaleo La Belle S. 16

№ 4 / 2018
filmbulletin.ch

Fr. 12.– € 9.–
9 770257 785005 04

OFFICIAL SELECTION
OUT OF COMPETITION
FESTIVAL DE CANNES

VOM PREISGEKRÖNTEN REGISSEUR

WIM WENDERS

PAPST FRANZISKUS

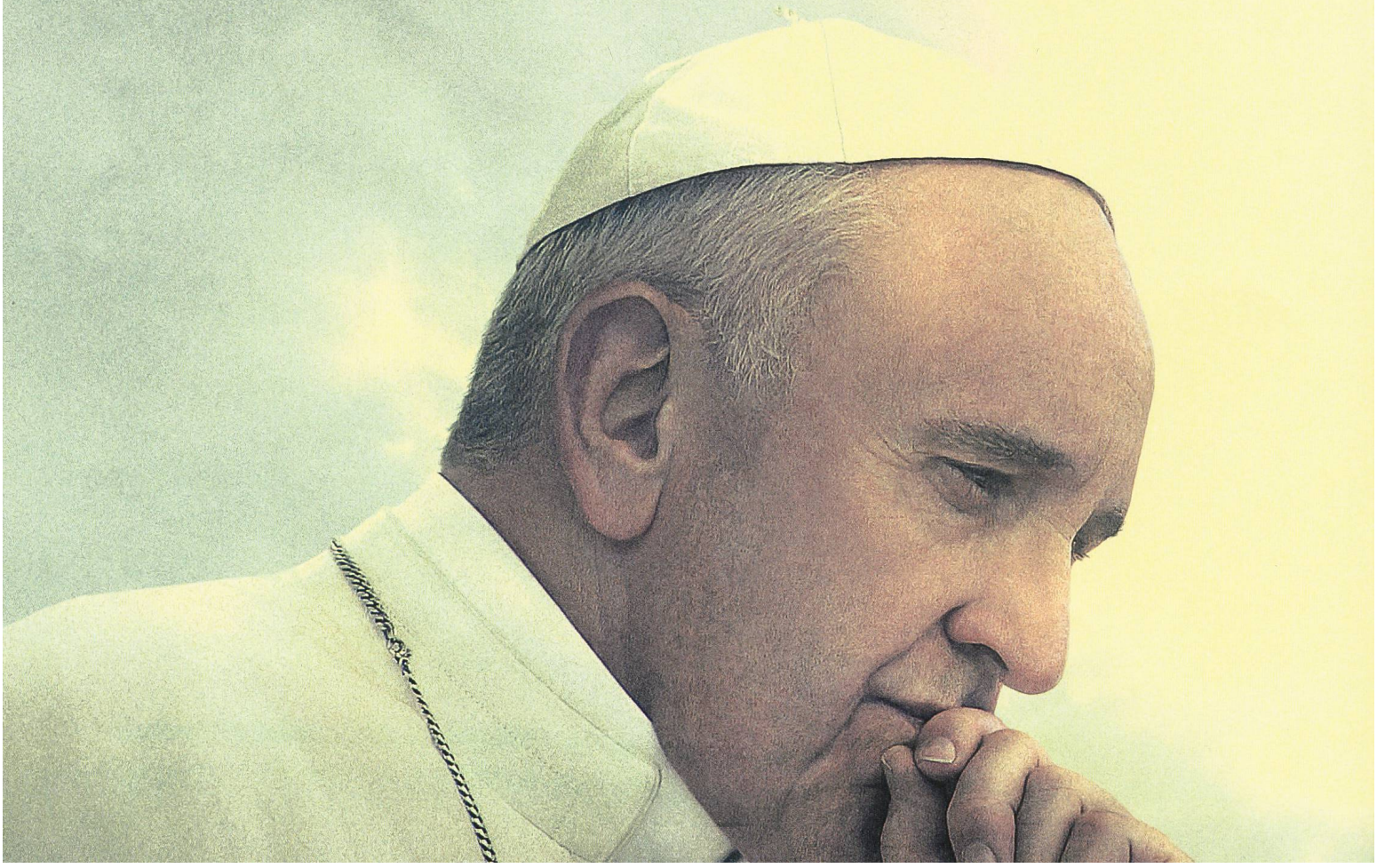
EIN MANN SEINES WORTES

FOCUS FEATURES präsentiert in Zusammenarbeit mit THE PALINDROME eine CTV-CENTRO TELEVISIVO VATICANO CÉLESTES IMAGES SOLARES FONDAZIONE DELLE ARTI NEUE ROAD MOVIES DECIA FILMS FONDAZIONE SOLARES SUISSE PTS ART'S FACTORY Produktion
Ein Film von WIM WENDERS „POPE FRANCIS - A MAN OF HIS WORD" Produzenten SAMANTA GANDOLFI BRANCA ALESSANDRO LO MONACO ANDREA GAMBETTA
Co-Produzenten STEFANO D'AGOSTINI MASSIMILIANO DI LIBERTO UWE KIEFER STEFANO BUGLIOSI LELIO FORNABAIO Musik LAURENT PETITGAND
Kamera LISA RINZLER Schnitt MAXINE GOEDICKE Sound RÉGIS MULLER ANSGAR FRERICH
Drehbuch und Produktion WIM WENDERS und DAVID ROSIER

©2018 CTV - Centro Televisivo Vaticano - Célestes Images - Solares Fondazione Delle Arti - Neue Road Movies
Decia Films - Fondazione Solares Suisse - PTS Art's Factory. All rights reserved.

DIE WELT BRAUCHT HOFFNUNG

JETZT IM KINO



Momentum Cartoons Lawrence Grimm

Anzeige

filmpodium

Stadt Zürich
Kultur

Sommer-Abo:
12 Wochen Kino
68 Filme
für 95 Franken!

Maggie Smith, Ingmar Bergman, Leo McCarey

1. Juli bis 23. September 2018

www.filmpodium.ch

Anzeige

JANE

EIN FILM VON BRETT MORGEN

FILMMUSIK VON PHILIP GLASS

tiff

NYFF55

BFI LONDON FILM FESTIVAL
OFFICIAL SELECTION 2017

VON DEM REGISSEUR VON

KURT COBAIN: MONTAGE OF HECK UND
THE KID STAYS IN THE PICTURE

EINE FRAU
ENTSCHLÜSSELT
EIN ALTES GEHEIMNIS
DER MENSCHHEITS-
GESCHICHTE

AB JULI IN DEN
SCHWEIZER KINOS

NATIONAL GEOGRAPHIC | DOCUMENTARY FILMS

mindjazz pictures

mythenfilm
FILMDISTRIBUTION

Nähe und Verantwortung

In der «Zeit» 23/2018 schreibt die Kinderbuchautorin Kirsten Boie bestürzt über die Leseschwäche heutiger Kinder. Ihr Argument, warum Bücher lesen so wichtig ist, ist das Lernen: «Je mehr Geschichten ich kenne, desto mehr Verhaltens- und Lösungsmöglichkeiten, aber auch Risiken habe ich kennengelernt.» Um dann anzufügen, eben das könne der Film nicht leisten, denn er erhöhe nicht wie das Lesen die Empathiefähigkeit, sondern zeige Figuren nur von aussen.

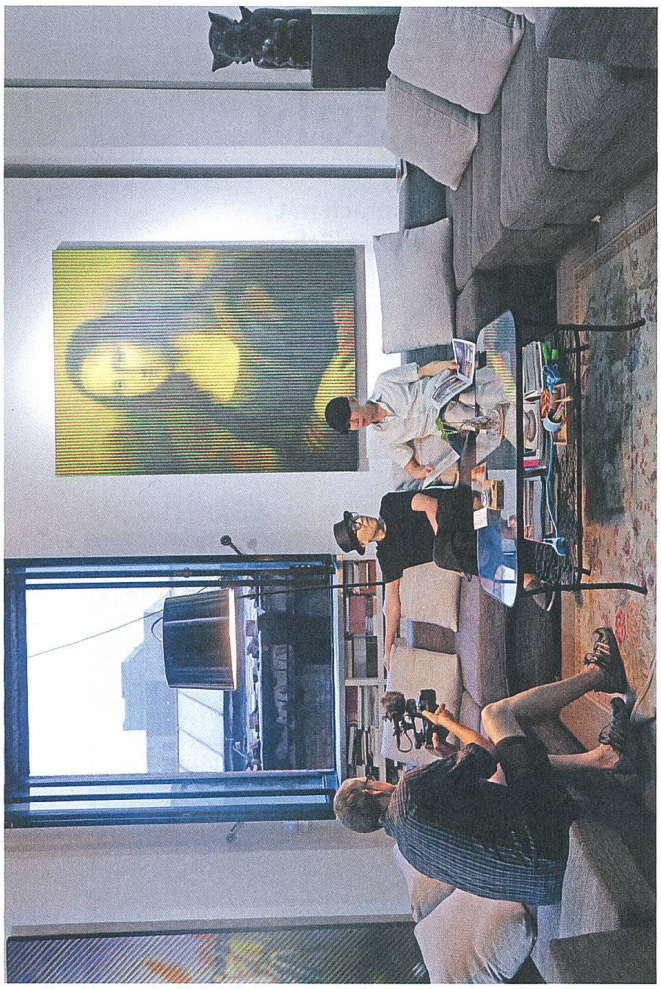
Es erstaunt, dass es heutzutage immer noch Leute gibt, die mit solchen Argumenten Buch gegen Film auszuspielen versuchen. Wer ernsthaft Filme ansieht, dürfte merken, dass diese nicht nur zeigen. Sie erzählen Geschichten, sie bieten uns Figuren an, für die wir Empathie entwickeln (müssen), um die Geschichten zu verstehen. Filme zeigen nie nur.

Ein ähnliches Missverständnis besteht nach wie vor – und zwar auch bei viel jüngeren Menschen als Kirsten Boie – in Bezug auf Dokumentarfilme. Ein Dokumentarfilm zeigt die Realität, so die gängige Meinung. Erlaubt er sich hingegen, etwas zu inszenieren, wird sein Status der Nichtfiktion sofort angezweifelt. Dazu lassen sich in aller Kürze drei Gedanken anführen: Die Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion ist fliessend; jeder Dokumentarfilm ist eine Konstruktion und niemals die Abbildung der Realität; Spielfilme und Dokumentarfilme können sich gleichermassen einer Wahrheit annähern.

Die Wahrhaftigkeit der Darstellung von Ereignissen oder des Porträts einer Person stellt den Dokumentarfilm als Gattung vor ethische Probleme. *Till Brockmann* hat die beiden Filmemacher *Luc Schaedler* und *Kaleo La Belle* mit Fragen nach ihrer Beziehung zu den Personen in ihren Filmen konfrontiert. In Schaedlers A Long Way Home sprechen chinesische Kunstschaffende über die Auswirkungen des totalitären Regierungssystems auf sie persönlich und die chinesische Gesellschaft insgesamt. Das sind heikle Themen, die unangenehme Folgen für die sich exponierenden Protagonist_innen haben könnten. Wie weit darf man als Filmemacher gehen, ohne die Personen oder sein eigenes Projekt zu verraten?

Bei Kaleo La Belle, der in seinem intimen Fell in Love with a Girl seine Patchworkfamilie und ihre Ausreise in die USA filmt, stellt sich eher die Frage: Wann und was darf ich filmen? Wie geht er als Vater und gleichzeitig Regisseur mit seiner Verantwortung seinen Kindern gegenüber um, die kaum die Folgen einer öffentlichen Darstellung ihres Lebens abschätzen können? La Belle reflektiert einige dieser Fragen im Film selbst – und ausführlich in unserem Interview.

Im zweiten Schwerpunkt dieser Ausgabe setzt sich *Martin Walder* mit dem dokumentarischen Schaffen von *Philip Scheffner* auseinander. Scheffner war an der diesjährigen Zürcher Dokumentarfilmtagung ZDOK zu Gast und gab zusammen mit seiner Produzentin und Koautorin *Merle Kröger* am Festival Vision du réel in Nyon eine Masterclass. Der Autodidakt ist ein präziser Denker, der sein Handeln als Regisseur stets über die filmische Form reflektiert. Seine Filme sind oft formal radikal, fordern die Zuschauer_innen heraus, bleiben dabei dennoch zugänglich.



Luc Schaedler (links) bei den Dreharbeiten zu A Long Way Home

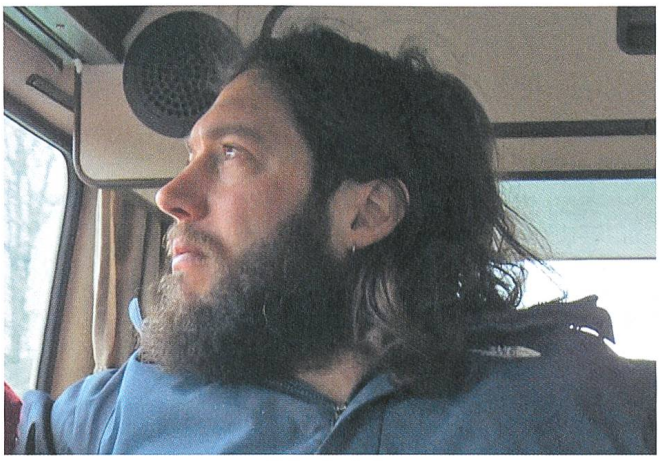
So unterschiedlich Dokumentarfilme auch in ihrer Form und Herangehensweise sind, sie reiben sich alle an der Wirklichkeit, müssen sich an ihr messen und greifen doch immer wieder zu Fiktionalem, um so einer Wahrheit näher zu kommen. Eines aber sollten sie nicht sein: blind für ihre eigene Position, für ihre Methoden und für ihre Verantwortung den Menschen vor der Kamera gegenüber.

Tereza Fischer

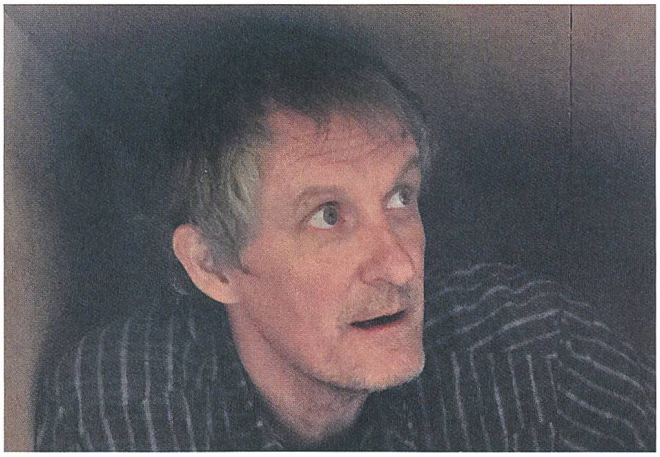
«Keine Regeln, viele Zweifel»

S. 6–19 Gespräch mit
Kaleo La Belle und Luc Schaedler

Ethik im Dokumentarfilm



Kaleo La Belle



Luc Schaedler

S. 19
Fell in Love with a Girl
von Kaleo La Belle
Till Brockmann

S. 20
A Long Way Home
von Luc Schaedler
Tereza Fischer

Kritiken

S. 29
Sweet Country
von Warwick Thornton
Michael Pekler

S. 30
The Rider
von Chloé Zhao
Lukas Stern

S. 32
Jane
von Brett Morgen
Dominic Schmid

S. 35
Hereditary
von Ari Aster
Michael Ranze

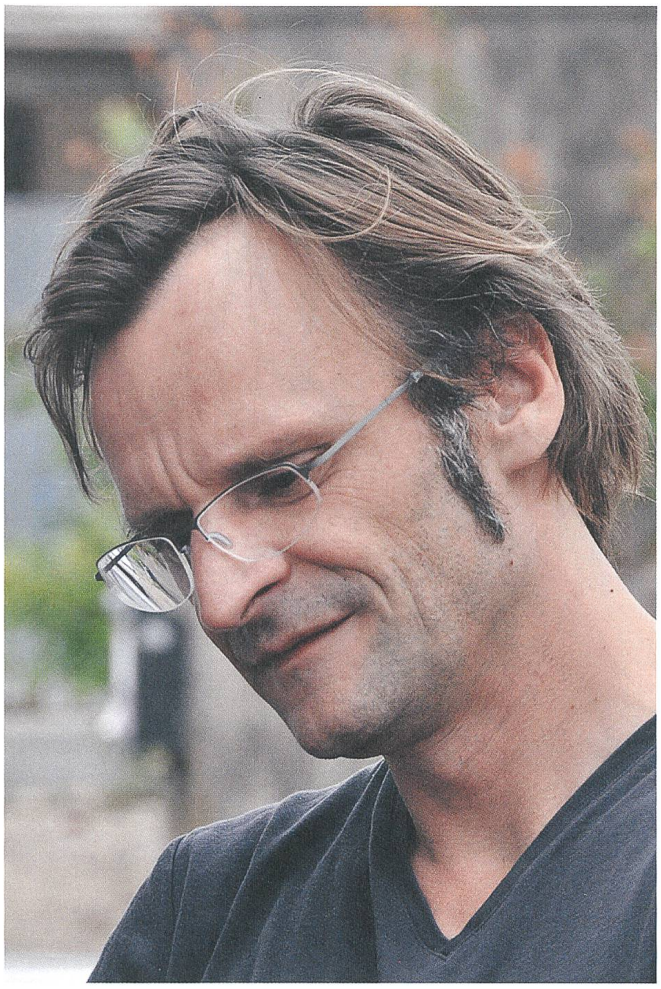
S. 37
Pope Francis:
A Man of His Word
von Wim Wenders
Philipp Stadelmaier

S. 38
Pop Aye
von Kristen Tan
Christoph Egger

S. 41
Candelaria
von Jhonny Hendrix Hinestroza
Tereza Fischer

S. 42
Searching for Ingmar Bergman
von Margarethe von Trotta
Erwin Schaar

S. 44
Amori che non sanno
stare al mondo
von Francesca Comencini
Philipp Stadelmaier



Philip Scheffner

Von Menschen und Geistern

S. 55–63 Essay
von Martin Walder

Zum Werk von Philip Scheffner

Rubriken

S. 3 Editorial
Nähe und Verantwortung
Tereza Fischer

S. 21 Der Plot-Pointer
Das Ende des Happy Ends
Simon Spiegel

S. 22 Ausstellung: Bruce Nauman
Das endlose Verschwinden des Bildes
Philipp Spillmann

S. 24 Graphic Novel: «Le Coup de Prague»
Die Quellen der Inspiration
Gerhard Midding

S. 26 Fade in/out
Von weiblichen Händen, der Unzufriedenheit vor der Kunst und dem Bannen von Wirklichkeit, 2. Teil
Uwe Lützen

S. 46 Close-up: Trois couleurs: Bleu
Beseelung
Johannes Binotto

S. 48 Animation: Don Hertzfeldt
Die vielgestaltige Eigenschaftslosigkeit des Ich
Philipp Schwarz

S. 50 Soundtrack: Black Rebel Motorcycle Club
Unsterbliche Coolness
Timo Posselt

S. 52 Festival: Cannes 2018
Das Unmögliche fordern und fördern
Tereza Fischer

S. 64 Kurz belichtet
4 Bücher, 4 Comics, 1 Serie, 1 Website und diverse Filme

S. 68 Geschichten aus dem Kino
Saenger Theatre, New Orleans
Susie Trenka

Beyond this Place (2010)
Regie: Kaleo La Belle

Fell in Love with a Girl (2017)
Regie: Kaleo La Belle

A Long Way Home (2018)
Regie: Luc Schaedler, mit der Choreografin und Tänzerin Wen Hui

«Keine Regeln, viele Zweifel»

Till Brockmann

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

Ethik im Dokumentarfilm

Luc Schaedler bei den Dreharbeiten zu A Long Way Home (2018)

Kaleo La Belle (links) bei den Dreharbeiten zu Beyond this Place (2010)

Kaleo La Belle (Fell in Love with a Girl) und Luc Schaedler (A Long Way Home), zwei Regisseure mit ganz unterschiedlichen Handschriften, diskutieren über dieselben fundamentalen ethischen Fragen, die sie beim Machen ihrer Dokumentarfilme beschäftigen: über die Verantwortung gegenüber Personen und die Treue zur eigenen Vision, über die Gefahren der Macht und den Verlust von Kontrolle.

Während für den Spielfilm die Diskussion um Moral und Ethik regelmässig aufflammt, scheint sie für den Dokumentarfilm eher eine Marginalie. Bei Ersterem geht es vor allem um Gewaltdarstellung oder vermeintlich schädliche Verhaltensmuster, die dem zumeist jungen Publikum vorgegeben werden. Beim Dokumentarfilm hingegen wird das Thema allenfalls aufgegriffen, wenn die Privatsphäre von Personen auf rüde Weise verletzt wird oder journalistische Reportagen allzu voyeuristische Aufnahmen präsentieren. Tatsächlich treffen ethische Fragen jedoch den Kern dokumentarischen Arbeitens und berühren jede Phase des Entstehungsprozesses eines Werks. Unterschiedliche Gesichtspunkte prallen aufeinander und müssen gegeneinander abgewogen werden: die Intentionen und der künstlerische Ausdruck der Regie, die Verpflichtung zu wahrheitsgetreuer Darstellung und die Erwartungen des Publikums. Unweigerlich tauchen in diesem Spannungsfeld Fragen der Ethik auf.

Keine Theorie des Dokumentarfilms verpasst es zu betonen, dass eine ungeschminkte, unmittelbare Reproduktion der Realität nicht existieren kann. Ein Dokumentarfilm ist immer eine Interpretation, Gestaltung, (Re-)Inszenierung oder, negativer formuliert, eine Manipulation der vorgefundenen Realität. Gleichwohl wird diese wichtige Prämisse von grossen Teilen des Publikums – sollte es sie überhaupt kennen – schnell wieder vergessen. Wir erhoffen uns vom Dokumentarfilm zumeist so etwas wie grösstmögliche Authentizität und Realitätsnähe. Aber auch die Personen vor der Kamera erwarten vom Regisseur, dem sie sich anvertrauen, dass sie fair behandelt und nicht blossgestellt werden und wie im wirklichen Leben wirken. Diese Forderungen allein bauen schon einigen moralischen Druck auf. Daneben möchte man nicht nur ein informatives und aufschlussreiches, sondern auch spannend erzähltes und emotional bewegendes Werk schaffen.

Filmbulletin hat zwei Schweizer Filmemacher eingeladen, um über Kunst und Moral, Ethik und Ästhetik in ihrem persönlichen wie auch im allgemeinen Dokumentarfilmschaffen zu sprechen. Bewusst wurden mit Luc Schaedler und Kaleo La Belle zwei Regisseure eingeladen, die ein sehr unterschiedliches Œuvre aufweisen.

Schaedler, der auch ausgebildeter Ethnologe ist, brachte unter anderem 2005 Angry Monk – Reflections on Tibet in die Kinos: Durch eine intensive Recherche über den Mönch Gendun Choephel (1903–1951), der zum herrschenden lamaistischen Klerus auf Distanz ging, entstand ein aufschlussreiches und differenziertes Tibetbild, fernab der üblichen Klischees. In Watermarks – Three Letters from China (2013) benutzt Schaedler das Thema Wasser, um von den gewaltigen politischen, ökonomischen und ökologischen Umwälzungen und deren gesellschaftlichen Auswirkungen in der Volksrepublik China zu erzählen. Und diesen Frühling lief A Long Way Home an, ein Film über Kunstschaffende im kommunistischen China, die mit der heiklen Aufgabe konfrontiert sind, ihre kreative Freiheit in einem starren und oft repressiven ideologischen Umfeld zu bewahren.

La Belle, der in den USA und in der Schweiz Kunst und Videokunst studierte, ist amerikanisch-schweizerischer Doppelbürger. In seinem 2010 entstandenen Beyond this Place setzt sich der Regisseur mit seinem Vater auseinander, der ihn in seiner Jugend verlassen hatte, um nach einem Leben grenzenloser Freiheit zu streben – das vor allem aus Drogenkonsum und Fahrradfahren bestand. Auch La Belles neuster, ab Ende Mai in den Schweizer Kinos laufender Fell in Love with a Girl ist ein sehr intimer, persönlicher Film. In seiner Doppelrolle als Filmemacher und Vater begleitet er mit der Kamera den schwierigen Versuch, seine Patchworkfamilie – bestehend aus seiner Exfrau, drei gemeinsamen Kindern sowie seiner neuen Partnerin – zusammenzuhalten, indem sie gemeinsam von der Schweiz nach Portland (Oregon) auswandern.

Filmbulletin: *Wenn man von Ethik im Dokumentarfilm spricht, redet man unweigerlich über Verantwortung. Welche besondere Verantwortung spürt ihr – die ihr zumindest thematisch sehr unterschiedliche Filme dreht – als Filmemacher?*

Luc Schaedler: In meinem Fall ist es ja so, dass ich oft in China gearbeitet habe, in einer Diktatur. Da lautet die erste grundlegende Frage bereits: Geht das überhaupt? Eines der Machtinstrumente der Diktatur ist Willkür. Die Menschen wissen nie genau, woran sie sind, und es könnte immer negative Konsequenzen für sie haben, allein weil sie bei meinem Film mitmachen. Bringe ich also die Leute, bevor sie überhaupt etwas gesagt haben, schon in eine schwierige Situation? Auch als Produzent muss man sich überlegen, ob man diese Verantwortung übernehmen will, das geschieht schon bei der Eingabe um Finanzierung.

Wenn ich dann mit den Menschen vor der Kamera ins Gespräch komme, gibt es zwei sensible Bereiche. Erstens die politische Dimension: Welche Themen soll ich da berühren? Das ist eine Verantwortung *für* und *mit* den porträtierten Personen. Die zweite Ebene betrifft die Beziehung, die ich mit ihnen während der langen Drehphase eingehe, dieses persönliche Verhältnis, das sich unweigerlich etabliert. Meine Protagonistinnen und Protagonisten geben oft Sachen aus ihrer Privatsphäre preis, die sie mir in Freundschaft erzählen. Man hat dann die Verantwortung, diese Intimität nicht auszubeuten. Diese Problemkreise tun sich schon während der Recherche auf, denn ich muss den Leuten schliesslich offenlegen, wie ich mit ihnen arbeiten, wie nahe ich an sie rankommen will. Ich bin ja kein Reporter einer Fernsehanstalt, der kurz vorbeischaut und in zehn Minuten sein Interview im Kasten hat.

Kaleo La Belle: Es geht nicht nur um Verantwortung, sondern auch um Schutz. Wie weit bist du bereit, die Personen vor sich selbst in Schutz zu nehmen oder eben nicht? Oder anders gefragt: Wann schützt du deinen Film und wann die Menschen? Manchmal braucht es eben auch kritische Szenen, sonst funktioniert der Film nicht. Du musst auch bereit sein, das Kunstwerk in Schutz zu nehmen. Das ist für mich eine grundlegende Frage, die noch weiter als die der Verantwortung geht. Ich habe mich schon oft damit beschäftigt, wie ich das Konzept eines Films verwirklichen kann, ohne jemanden zu missbrauchen.

Bei meinem vorletzten Film, Beyond this Place, gab es zum Beispiel Momente, wo mein Vater am Steuer seines Autos sass, aber gleichzeitig kiffte. Die Szenen waren zwar amüsant und auch aufschlussreich, doch ich habe im Schnitt darauf verzichtet. Denn er hätte dadurch natürlich Probleme bekommen können, da er gleich mehrere Gesetze brach. Und bei Fell in Love with a Girl war ich erst recht mit der Frage konfrontiert, wann ich die Familie und wann ich mich selbst als Autor schütze. Ich habe versucht, diese Frage im Film transparent zu machen, unter anderem in der Kommentarstimme.

Luc Schaedler: Wenn ich dich richtig verstehe, Kaleo, meinst du, dass man auch eine Verantwortung gegenüber dem Werk, dem Film als Text hat? Das ist ein Aspekt, den ich vorher nicht erwähnt habe, doch das stimmt. Als Dokumentarfilmer – natürlich auch als Spielfilmregisseur – habe ich die Pflicht, einen Film fertigzustellen, für den ich Fördergelder bekommen habe. Und man ist auch seiner eigenen Idee gegenüber verpflichtet. Das ist ein sensibler Punkt, weil die eigene Person, die eigene Eitelkeit, Karrierewünsche und Aspirationen damit verbunden sind. Nicht zuletzt ist man auch gegenüber der Relevanz des Themas verpflichtet.

Während des Drehs fordert man manchmal die Leute heraus, an Grenzen zu gehen oder sie sogar zu überschreiten, weil man weiss, dass man das in der Montage wieder abschwächen oder ganz herausnehmen kann. Das ist oft ein schwieriger und emotional anstrengender Prozess im Schnitt: Man hat etwas Tolles gedreht, das dem Film guttun würde, doch man muss es zurücknehmen, um die Personen zu schützen. Bei Watermarks habe ich beispielsweise mit vielen Menschen gesprochen, die keine Mediengewandtheit hatten und auch nicht – das meine ich nicht abschätzig – über den gleichen Bildungshintergrund verfügten wie ich. Zwar haben sie meine Fragen sehr geschätzt in einem Land, wo ihnen sonst niemand zuhört. Doch ich musste dann aufpassen, dass sie aus ihrer Offenheit, ihrer persönlichen Betroffenheit und auch aus einer Art Naivität heraus sich nicht um Kopf und Kragen reden.

Heisst das, du hast sie beim Reden unterbrochen oder erst später im Schnitt die Sache domestiziert?

Luc Schaedler: Erst beim Schnitt. Ich halte eigentlich nicht viel – und das hat auch mit Ethik zu tun – von einem starren Regelwerk. Es hilft zwar, unsere Selbstreflexion zu schärfen. Aber man hat auch den Auftrag, das eigene Regelwerk manchmal zu durchbrechen, Grenzen auszuloten. Das ist doch ein Teil aller menschlichen Beziehungen, so zum Beispiel in der Freundschaft oder auch in der Liebe. Man muss während des Drehs diese Grenzüberschreitungen aushalten, auch wenn man vielleicht merkt, dass man sich einen Moment lang wie ein Mistkerl verhält. Im Schnitt muss man sich dann später mit dem Material konfrontieren, muss im Dialog mit sich selbst und den Cuttern und Cutterinnen ethische Fragen beantworten.

Manche Dokumentarfilme begnügen sich damit, dass alle gezeigten Personen eine Einwilligungserklärung, eine sogenannte declaration of consent *oder* release form *unterschrieben haben. Ist das von einem ethischen Standpunkt aus genug?*

Luc Schaedler: Also für mich absolut nicht. Die Einwilligungserklärung ist rechtlich natürlich notwendig und wohl auch, damit erst mal eine Vertrauensbasis entsteht. Doch diese Formalität darf nie ein Freipass sein. Auch mit dem Einverständnis, dass man alles verwenden könnte, was sie gesagt haben und was aufgenommen wurde, darf man das Material niemals verwenden, um jemanden blosszustellen. Ich als Filmemacher will schliesslich hinterher noch ohne schlechtes Gewissen in den Spiegel schauen können.

Kaleo La Belle: Für mich ist das auch vor allem eine notwendige juristische Angelegenheit …

… aber du wirst mit deinen minderjährigen Kindern doch keinen Vertrag abgeschlossen haben?

Kaleo La Belle: Doch, habe ich. Diese rechtlichen Aspekte wie *consent* und *release* von vornherein zu regeln, ist zum Beispiel wichtig für Fernsehanstalten: Die müssen sicher sein, dass es keine Probleme mit den Porträtierten geben kann, wenn sie etwas ausstrahlen.

Trotzdem reicht so ein Papier auch für mich nicht. Ich habe 2006 einen Film gedreht, Crooked River, und ihn dann nicht veröffentlicht, obwohl ich alle Einwilligungen hatte. Da ging es um zwei Brüder, die mit dem Vater aufgewachsen, aber sehr früh ausgezogen sind und ihn nie wiedergesehen haben. Ich besuchte mit den beiden die Orte ihrer Vergangenheit. Als wir dann den Vater aufsuchten, wollten sie plötzlich nicht mehr mitmachen. Es gibt nur eine kurze Begegnung mit dem Vater, und sie richten da die Kamera auf mich und fragen mich, was ich eigentlich von ihnen wolle, was ich da zu suchen habe. Obwohl sie beide zugesagt hatten, beschlossen sie am Ende, nicht mehr

Fell in Love with a Girl (2017) Regie: Kaleo La Belle

Teil des Projekts zu sein. Besonders der eine Bruder, der Musiker war und unterdessen immer bekannter geworden ist, wollte plötzlich seine persönliche Geschichte, alles Private aus der Öffentlichkeit fernhalten. Ich war auch Produzent des Films und hatte wie gesagt alle Rechte, trotzdem habe ich den Film auf Eis gelegt. Allerdings habe ich daraus auch meine Lehren gezogen: Bei Beyond this Place war mein Vater am Schluss auch mit vielem nicht mehr einverstanden, doch ich habe den Film trotzdem veröffentlicht. Er hat in Nyon den Film bei der Premiere gesehen und sich bei mir dafür bedankt, dass er darin sich selber sein konnte. Später hat er sich aber doch gegen den Film ausgesprochen und nichts mehr von sich hören lassen.

Hattest du ihm eine Rohfassung gezeigt, und hatte er generell Mitspracherecht?

Kaleo La Belle: Nein, das wäre einfach nicht möglich gewesen. Der Film ist ja aus meiner Perspektive als Beteiligter und Betroffener erzählt. Ich hätte die Geschichte, diese subjektive Schilderung einer Kindheit ohne Vater nicht ehrlich darlegen können, wenn er Mitspracherecht gehabt hätte. Das war für mich immer klar. Trotzdem habe ich mir Mühe gegeben, ihn nicht zu verspotten oder ihn nur schlecht darzustellen. Ich wollte bestimmt keine Rache mit dem Film nehmen.

Wie war es bei deinem aktuellen Film?

Kaleo La Belle: Dort habe ich den Film allen vorher gezeigt. Da gab es schon ein paar harte Gespräche, aber zu Änderungen ist es nicht gekommen.

Und wie waren die Bedingungen bei A Long Way Home?

Luc Schaedler: Da gab es sowieso eine Abmachung, dass alle den Film vorher sehen können. Doch es ging dabei vor allem auch um die Rechte an den Kunstwerken, die ich zeige. Zum Teil liegen sie nicht nur bei den Künstlern und Künstlerinnen, sondern sind auch in Besitz von internationalen Sammlern. Das war kompliziert.

Als Kunstschaffende hatten meine Protagonistin und die anderen Protagonisten aber viel Verständnis und sagten darum von vornherein, dass sie mir bestimmt nicht reinreden werden, wie ich meinen Film zu gestalten habe. Sonst ging es nur um politisch sensible Themen … und tatsächlich war da eine kurze Szene, die aus Gründen des herrschenden politischen Drucks einem Künstler zu gefährlich schien. Wir haben sie aus dem Film entfernt, ohne dass er dadurch Schaden genommen hätte. Besonders bei den älteren Protagonisten des Films, die schon als Jugendliche bei den Protesten auf dem Tiananmen-Platz in Peking anwesend waren, war es indes auch so, dass sie durchaus ein politisches Mitteilungsbedürfnis hatten. Sie haben sich zu vielen Themen schon oft öffentlich geäussert, und es war ihnen ein Anliegen, bestimmte Sachen auszusprechen. Umso mehr Medienerfahrung die Menschen haben, umso weniger muss ich mir Sorgen machen.

In Watermarks gab es einen Vorfall, der ein bisschen illustriert, was passieren kann, wenn man eine freundschaftliche Beziehung zu einem Protagonisten hat: Ein Parteisekretär hat mir vor der Kamera Dokumente gezeigt, die eigentlich nicht öffentlich sein dürften. Ich war im Moment sehr froh darüber und dachte, es sei ein tolles Geschenk für den Film. Erst beim Schnitt ist mir bewusst geworden, wie heikel diese Dokumente sind. Ich habe daraufhin mit einer NGO für Menschenrechte in New York telefoniert, die ganz ähnliche ethische Zwickmühlen kennt. Sie sagten, es sei eigentlich wahnsinnig brisant und sehr

Crooked River (2006)
Regie: Kaleo La Belle (unveröffentlicht)

wichtig, dass solche Sachen ans Licht der Öffentlichkeit kommen, doch es sei meine Verantwortung, ich solle nochmals mit dieser Person sprechen. Der Protagonist hat dann sofort, ohne eine Sekunde zu zögern, gesagt, wir dürften diese Szenen auf keinen Fall im Film zeigen. Das seien vertrauliche Informationen für uns als Freunde gewesen.

Seid ihr eigentlich einverstanden mit der Behauptung vieler Filmtheorien, dass Regisseure und Regisseurinnen im Dokumentarfilm immer auch Macht ausüben über die Personen, die sie filmen?

Kaleo La Belle: Hm, im Grossen und Ganzen stimmt das wahrscheinlich schon. Wenn man Dokumentarfilme macht, ist das keine grosse kollaborative Arbeit. Man muss höchstens zusammen mit der Schnittmeisterin – in meinem Fall *Tania Stöcklin* – Entscheidungen treffen und das auch über die Köpfe der Personen hinweg. Doch je nachdem haben auch die Produktion und, falls ein Einspruchsrecht vorher festgelegt wurde, auch die Beteiligten mehr als ein Wort mitzureden. Das Wort «Macht» gefällt mir aber nicht so sehr, für mich geht es eher darum: Wer hat die Vision? Jeder Film hat seine eigenen Spielregeln, die man herausfinden muss und die zur Verwirklichung der Vision führen. Es mag sein, dass es ab und zu Macht braucht, um diese Vision zu verwirklichen.

Luc Schaedler: Wenn mit «Macht» «entscheiden» gemeint ist, dann stimmt das sicherlich. Schliesslich sind wir Regisseure ja auch diejenigen, die den Film hinterher vertreten müssen. Wir werden mit dem Werk, seinen Schwächen und seinen Stärken identifiziert, so sympathisch das Publikum die gezeigten Personen auch finden mag.

Im Dokumentarfilm sollte man aber sehr viel Flexibilität bewahren, das ist auch Teil der Ethikdiskussion. In Watermarks wollte ich mir das Thema der Wasserkultur, des Umgangs mit dieser Ressource, der ökologischen Probleme in China und so weiter vornehmen. Ich habe dafür Orte und Personen gesucht, um diese Fragen anzugehen. Doch dann habe ich gemerkt, dass viele der Befragten an meinem Hauptthema gar nicht so interessiert waren. Sie haben zwar brav auf meine Fragen geantwortet, und ich hätte sie wohl noch mehr zwingen können, Ausführlicheres zum Thema zu sagen. Doch der Film wäre ins Leere gelaufen, wenn ich ihnen nicht gefolgt wäre oder mich gar gegen sie gestellt hätte. Ich musste schnell akzeptieren, dass sie viel stärker wirken, wenn sie über die Aspekte ihres Lebens reden können, die sie wirklich interessieren. Aspekte, bei denen sie einen inneren Drang hatten, mit mir darüber in einen Dialog zu treten.

Dass ich mich tatsächlich in vielem von meiner ursprünglichen Idee trennen und den Bedürfnissen der Porträtierten folgen musste, war nicht immer einfach: Man hat schliesslich eine Projektskizze, ein klares Vorhaben und will bestimmt nicht gleich aufgeben, wenn es nicht in die gewollte Richtung läuft. Doch man muss bereit sein nachzugeben und kann Sachen nicht erzwingen. Klar, beim Schnitt bekommt man Macht und Kontrolle zurück. Aber allzu simpel ist das mit der Macht eben doch nicht: Wer Dokumentarfilme macht, hat sicherlich nie die totale Kontrolle über sein Projekt, wie das Beispiel zeigt.

Wie steht es mit dem Publikum? Wir vom Fach sind uns sicherlich einig, dass ein Dokumentarfilm keine Kopie der Realität herstellen kann. Trotzdem erwarten die meisten, dass die Realität ehrlich wiedergegeben, vielleicht sogar, dass die «Wahrheit» gezeigt wird. Fühlt ihr diese Verantwortung gegenüber dem Publikum?

Luc Schaedler: Auch diese Verantwortung ist sehr komplex. In meinem letzten Film kommen beispielsweise die Gao Brothers vor. Sie sind Ikonen der modernen chinesischen Kunst, gar so etwas wie deren Mitbegründer. Wir haben viel Zeit miteinander verbracht, haben zusammen gegessen, auf dem Sofa ausgeruht und viel geplaudert. Dabei ist eine Seite von ihnen zum Vorschein gekommen, die man im Film jedoch kaum sieht, denn sie waren immer ganz anders, wenn die Kamera lief, als im Alltag, wenn ich nicht gefilmt habe. Mir ist es im Film leider fast nicht gelungen, diese freundschaftliche, familiäre, aber auch selbstironische und sogar zweifelnde Seite, wo sie sich nicht als «die grossen Künstler Chinas» inszenieren, zu zeigen …

… du konntest dem Publikum also einen dir wichtigen Aspekt der Gao Brothers, einen Teil der Realität nicht präsentieren, obwohl du es wolltest.

Luc Schaedler: Genau. Das war im Schnitt eine knifflige Frage: Alles Inhaltliche, Politische und der Hintergrund ihrer Kunst kam im Material sehr gut zur Geltung. Aber das, wofür ich die Brüder auch so geschätzt habe, dass sie so enorm witzige, sensible, gastfreundliche Leute sind, mit einem wunderbaren Freundeskreis noch dazu, das haben wir einfach nicht abbilden können.

Kaleo La Belle: … vielleicht doch ein bisschen: Ich hatte eigentlich das Gefühl, Gao Zhen von allen Figuren in deinem Film menschlich am nächsten gekommen zu sein.

Und wie steht es bei dir, Kaleo: Denkst du an das Publikum und daran, dass sie ein ehrliches Bild von deinen Kindern bekommen?

Kaleo La Belle: Ich denke viel ans Publikum, daran, wie die Personen im Film wahrgenommen werden. Für mich ist es bei der Auswahl des Materials wichtig, dass jeder und jede im Film für sich gradestehen kann. Man hat im Schnitt einzelne Blöcke zur Auswahl für jede Figur, und daraus komponiert man ein Bild von ihnen. Zum Beispiel gibt es mehrere emotionale Momente, und man überlegt, ob man Tränen im Film haben will oder nicht. So ein Erscheinungsbild entsteht nicht von allein: Es braucht viel Zeit und Überlegung, dass man die Feinabstimmung hinbekommt. Das ist bei jedem Dokumentarfilm so, der eine komplexe Geschichte erzählt … Wie viel Zeit hast du für den Schnitt benötigt, Luc?

Luc Schaedler: Anderthalb Jahre, auch wenn ich nicht jeden Tag daran gearbeitet habe.

Kaleo La Belle: Bei mir hat es ähnlich lange gedauert.

Luc Schaedler: Eigentlich ist es paradox: Im Moment, wenn man etwas filmt, wenn man die Kamera draufhält und alles passiert so, wie es sonst im Leben auch ohne Kamerapräsenz ablaufen würde, hat man das Gefühl, die Realität direkt eingefangen zu haben. Doch das ist oft ein Trugschluss. Erst über den Schnitt kommt man einer Form von Wahrhaftigkeit näher. Erst dann ist man fähig, emotionale Feinheiten auch strukturell richtig einzuordnen. Da nehme ich mal ein Beispiel aus deinem Film, Kaleo: So etwa nach zwanzig Minuten gibt es doch die Szene, wo du deinen Sohn Alek mit der Kamera fast provozierst und er mehrmals sagt, er wolle nicht gefilmt werden. Da deklarierst du für den Zuschauer ausdrücklich, dass es einen Konflikt gibt. Und die Szene bereitet uns auf zwei weitere ganz starke Momente vor, die später folgen werden: erstens, die Szene, in der er auf eine Frage von dir sofort, wie aus der Pistole geschossen, antwortet, er möchte lieber in die Schweiz zurück. Da merkt man, dass er die ganze Zeit etwas ganz anderes für sich im Sinn hatte als du. Und später, als er noch mal Gegensteuer gegen den Vater und Filmemacher gibt und wir sehen, wie er sich von dir emanzipiert. Das hat

einerseits mit dem Alter zu tun, diesem natürlichen Prozess, wo man sich von den Eltern langsam entfernt, aber es hat auch mit dem Filmprojekt zu tun, gegen das er sich auflehnt.

Wichtig scheint mir aber, dass Alek erst durch diese Abfolge und die Struktur diese starke Eigenständigkeit bekommt. Und das ist ein Verdienst deiner Montage: Du lässt es zu, dass sich dieser Widerstand und die Persönlichkeit erkennen lassen. Und es ist sicherlich so ein Moment, wo manche Grenzen, auch ethische, ausgereizt werden. Doch die erste Szene ist absolut notwendig, um zu zeigen, wie sich die Beziehung zwischen Vater und Sohn entwickelt.

Kaleo La Belle: Diese 23. Minute, wo Alek sich über mein Filmen beschwert, ist auch ein kleiner Wendepunkt. Bis dahin hält sich der Idealismus für das gemeinsame Lebensprojekt in den USA noch aufrecht, trotz aller Widrigkeiten. Doch ab da beginnt das Kartenhaus zusammenzufallen, man merkt, dass es wahrscheinlich nicht gut kommt. Ausserdem hat diese Szene auch etwas mit einer Grundentscheidung zu tun: Wenn jemand in diesem Film schlecht wegkommen darf, dann bin ich das. Ich bin nicht der gütige Vater, der alles korrekt macht, ich bin keine Heldenfigur, sondern eher ein Antagonist. Ich wollte nicht diese Fassade, die heute meistens entsteht, wenn Familien ihre Privatsphäre auf Facebook oder Instagram nach aussen kehren: nur Likes, nur Smileys und lächelnde Menschen. Doch für manche Zuschauer und Zuschauerinnen kann das ein Problem des Films sein, dass die Sympathie nicht bei der Hauptfigur, beim Regisseur und Vater ist.

Gibt es bei dir, Luc, Momente, wo du dich grundsätzlich schon während des Drehs zurückhältst und nicht mehr weiterfilmst?

Luc Schaedler: Wie ich schon sagte, ich habe eigentlich keine Regeln, aber sehr viele Zweifel. Es gibt eine Szene in A Long Way Home, wo Gao Zhen erzählt, wie sich sein Vater das Leben genommen hat. Das war für mich ein schwieriger Moment, und er kam vollkommen überraschend. Ich habe zwar gewusst, dass seine Familie Schlimmes erlebt hat, doch Zhen war bei allen Themen immer so souverän und abgeklärt. Er ist eine selbstsichere, charismatische Persönlichkeit. Und dann bricht er plötzlich vor der Kamera zusammen und kann zehn Minuten nicht mehr reden, jedes Mal, wenn er weitererzählen wollte, kamen ihm wieder Tränen, und es versagte ihm die Stimme. Da sass ich mit meiner Kamera und wahr selber nah am Weinen, da es mich so erschütterte. Ich habe mir in dem Moment ständig die Frage gestellt, ob ich nicht mit dem Filmen aufhören sollte. Habe mehrmals auf zehn gezählt, um dann zu stoppen. Doch dann kam auch die Frage der Verantwortung gegenüber dem Projekt: Muss ich das nicht filmen? Ist diese Fassungslosigkeit und diese Trauer, die sich physisch ausdrückt, nicht ein Moment grosser Wahrhaftigkeit? Im ersten Rohschnitt ist die Szene noch sehr lang, wurde dann aber mit jeder Schnittfassung kürzer, und im fertigen Schnitt ist der Gefühlsausbruch nur angedeutet.

Und bei dir, Kaleo, hast du eine Regel, wann du zu filmen aufhörst?

Kaleo La Belle: Ich habe auch keine festen Regeln, ausser dass selbstverständlich alle erst mal einverstanden sein müssen, beim Projekt mitzumachen. Auch mein Plan ist es, möglichst viel zu filmen und erst im Schnitt zu entscheiden. Das, was ich nicht gefilmt habe, ist für den Film unwiderruflich verloren. Beim Dreh will ich mich nicht ständig hinterfragen und lieber intuitiv schaffen.

Doch besonders bei so einer familiären Situation wie deiner wird es doch vorgekommen sein, dass man dir gesagt hast, du sollst gar nicht erst mit dem Filmen anfangen …

Kaleo La Belle: Eigentlich selten. Es gibt nur wenige Ausnahmen: Karin hat zum Beispiel gesagt, dass sie nicht will, dass ich ihre neue Wohnung filme, und das habe ich respektiert. Ich bin dann mit der Kamera nur bis *vor* das Haus gelangt, bin im öffentlichen Bereich geblieben und nicht in den privaten vorgedrungen.

Deine Kinder haben selbstredend kein Öffentlichkeits- oder Medienbewusstsein, wie es Luc vorhin angesprochen hat. Wie verhält man sich da?

Kaleo La Belle: Ich habe versucht, ihnen so gut wie möglich zu erklären, dass der Film eben nicht für uns als Familie gedacht ist, sondern auch für ein Publikum. Dass er vielleicht mal am Fernsehen und im Kino laufen wird. Meine Tochter Ilia hat dann mal gesagt, vielleicht wolle sie nicht, dass ihn die Eltern ihrer Freundinnen sehen.

Aber vielleicht stört es sie auch erst, wenn sie zwanzig sind …

Kaleo La Belle: Das kann sein. Aber daran kann ich nichts ändern, und es beunruhigt mich auch nicht so sehr, denn ich habe sie nicht blossgestellt und habe hoffentlich auch keinen schlechten Film gemacht, der meine Familie ausnützt, der nur mein Ego oder meine Eitelkeit befriedigen soll …

Luc Schaedler: … und vor allem, was mir sehr wichtig scheint in deinem Fall: Selbstverständlich ist es *dein* Filmprojekt, war es *deine* Idee, den Film zu komponieren, wie er jetzt ist. Doch alles, was im Film passiert, ist ja kein wissenschaftliches Experiment, das du um des Films willen initiiert hast! Es ist ja nicht so, dass du gedacht hast, ich verfrachte mal meine Familie nach Amerika und dann halte ich die Kamera drauf, was so passiert. Explodiert es? Wird es gut? Nein, du begleitest mit der Kamera ein Lebensprojekt, das ohnehin stattfindet, und versuchst, es behutsam zu dokumentieren. Und das mit grosser Offenheit und Selbstreflexion: Du hast ganz bewusst im Film die Geschichte mit deinem Vater, der dich verlassen hat, deklariert. Man merkt – um es etwas vereinfacht und vielleicht krud zu sagen –, dass du eine Art Trauma, eine Verletzung hast, weil dein Vater aus deinem Leben verschwunden ist. Und darum versteht man im Film den Wunsch, die Familie mit allen Mitteln zusammenzuhalten. Aber wiederum: Es ist wie eine ethnologische Studie von einem existierenden Sachverhalt, der ganz unabhängig vom Film existiert und der in keiner Hinsicht forciert wird. Und vor allem werden durch diese Authentizität und deinen Mut zur Selbstbetrachtung Fragen aufgeworfen, die direkt an mich, ans Publikum weitergegeben werden.

Kaleo La Belle: Es ist auf jeden Fall klar, dass ganz besondere Spielregeln entstehen, wenn man die Linse auch auf sich selbst richtet, das eigene Leben zur Diskussion stellt. Ich habe mich beim Schneiden oft gefragt, wie es eigentlich sein würde, wenn es nicht meine Familie wäre. Würde ich dann anders verfahren? Und wie würde das Publikum den Film sehen?

Und die Antwort?

Kaleo La Belle: (lacht) Das ist schwer zu sagen. Ich hätte den Film wohl mit der gleichen Konsequenz gemacht und ebenso versucht, die Grenzen auszuloten. Doch das Publikum hätte wohl weniger gut darauf reagiert, wenn ich eine fremde Familie so porträtiert hätte. Dann wären die ethischen Probleme – zum Beispiel des Blossstellens – viel grösser.

Luc Schaedler: Das ist auf jeden Fall so. Um einen bekannten zeitgenössischen Dokumentarfilmer zu nennen, der sich so einer Kritik aussetzt: Bei Ulrich Seidl heisst es oft, dass er die Menschen, die er sich für seine Filme sucht, aus- und blossstellt – natürlich sind es ganz andere

A Long Way Home (2018) Regie: Luc Schaedler, mit dem Autor Ye Fu

A Long Way Home (2018) Regie: Luc Schaedler, mit dem Animationskünstler Pi San

A Long Way Home (2018)
Regie: Luc Schaedler, mit dem Künstlerduo Gao Brothers

Filme, doch immerhin schildern auch sie sehr intime, sehr persönliche Lebenssituationen. Unabhängig davon, ob man diese Kritik nun teilt oder nicht, ist es für mich hingegen sofort ein anderer Fall, wenn der Filmemacher auch selbst, mit seiner Person und seinem Leben im Film vertreten ist. Das habe ich damals auch bei Peter Liechtis Vaters Garten – Die Liebe meiner Eltern sehr geschätzt: dass es kein externer Blick auf seine Eltern ist, sondern ein Porträt von einem Universum, von dem der Regisseur selbst ein Teil ist. Damit will ich nicht sagen, dass mir die Filme von Seidl grundsätzlich nicht gefallen, doch ich habe dort eben dieses moralische Dilemma, was ich bei partizipativen Projekten, wo der Regisseur involviert ist, viel weniger spüre.

Kaleo, dein Film ist aber nicht nur ein selbstbeobachtender Dokumentarfilm, sondern auch ein Kunstprojekt, was im Film immer wieder mit Einschüben von realen Künstlerfiguren signalisiert wird. Was ist das Künstlerische für dich, hat es auch eine Schutzfunktion?

Kaleo La Belle: Nein, hoffentlich nicht. Ich habe im Film grundsätzlich nie versucht, mich zu schützen. Für mich ist das vielmehr ein Signal, dass es nicht nur um *mein* Privatleben geht. Denn in der Kunst, der Poesie, der Musik wurden Themen wie Liebe und Beziehungen schon millionenfach aufgegriffen und erzählt. Das ist etwas, was mich sehr beeinflusst. Ich setzte mich mit vielen Kunstwerken stark auseinander und wollte, dass das in meinem Film mitschwingt. So kommt etwa Marina Abramović vor: Ich kenne sie seit der Kunstschule vor dreissig Jahren und schätze ihre Arbeiten sehr. Doch ich wollte ihre Performance im Film nicht auf mich bezogen, sozusagen autobiografisch einbauen, sondern relativ direkt, sodass sich das Publikum mit ihrer Kunst konfrontieren kann, wie ich es getan habe.

Es sollte nicht nur ein Privatleben dokumentiert werden, ich wollte mich vielmehr auch in diese poetischen Diskurse mit einklinken, ich wollte ein *Werk* schaffen, das selbstredend ein Konstrukt ist. Deshalb kommt der Musiker *Raymond Raposa,* der auch für den Soundtrack verantwortlich ist, immer wieder vor, wie ein griechischer Chor. Es ist dann seine persönliche Interpretation des Lebens, es ist eine ganz andere Farbe, die über ihn in den Film kommt. Dasselbe gilt für die Kunstschaffenden und ihre Kunstwerke, die im Film präsent sind und die von mir nicht gedeutet werden: Sie sind wie frei flottierende Teile eines grösseren Gesamtbildes.

Luc Schaedler: In Bezug auf unsere Diskussion rund um die Ethik finde ich das spannend, denn deine Entscheidung, diese Künstlerfiguren einzubauen, hilft auf jeden Fall, den Druck von manchen grundlegenden Fragen von deinem Sohn, deinen Töchtern und Lebenspartnerinnen etwas wegzunehmen. Es sind grössere existenzielle Themen, die alle angehen und die andere in Form von Performances, Liedern oder Videos behandelt haben. Du und deine Familie müsst nicht alleine dafür gradestehen.

Das fällt mir erneut Liechtis Vaters Garten ein, wo seine Eltern teilweise mit Hasenpuppen und auch er selbst mit einer Puppenfigur ersetzt werden. Ohne diesen Kunstgriff hätte der Film nicht so gut funktioniert. Es gelingt damit, das Ganze auf eine andere symbolische Ebene zu erheben: ein Kasperlitheater mit der Ernsthaftigkeit einer griechischen Tragödie. Auch das ist ein Weg für Filmemacher und Filmmemacherinnen, ihre ethische Verantwortung für die Personen in ihren Filmen wahrzunehmen. Und es hat auch etwas mit Autorschaft zu tun. Im ethnografischen Film ist es fast schon Pflicht, dass man die Präsenz des Autors oder der Autorin deklariert und irgendwie fassbar macht.

Bei A Long Way Home frage ich mich auch: Sind dort nur die Aussagen der gezeigten Personen vorhanden? Fasse ich nur als neutraler Beobachter zusammen, was *sie* meinen? Ich glaube nicht. Ich werde ebenso als Filmemacher und Autor spürbar, indem ich dem Ganzen eine dramaturgische Form gebe, indem ich zum Beispiel vier Biografien zu einem grossen Bild verwebe.

Generell finde ich es überraschend, dass viele Dokumentarfilme die Technik und Präsenz der Filmemacher genauso verstecken wie der Spielfilm. Bei Letzterem ist es logisch, dass man kein Mikrofon im Bild haben will, wenn ein Liebespaar am Strand liegt. Das würde die Illusion stören. Doch wieso will man auch beim Dokumentarfilm keine Technik im Bild haben? Das ist doch die Realität der Drehsituation. Obwohl man dich nicht im Film sieht, Luc, wie es bei Kaleos Film der Fall ist, bist du für mich aber immer spürbar. In Angry Monk *schauen Vorübergehende mehrmals in deine Kamera, und du hast das im Film belassen. In* Watermarks *sitzt du auf einem Anhänger, und dein Protagonist, der den Traktor fährt, dreht sich zu dir um, um dich zu warnen, damit du nicht den Kopf anstösst, wenn er durch einen Torbogen fährt …*

Luc Schaedler: Das stimmt. Ich weiss nicht genau, wie bewusst ich das mache, aber es ist sicherlich ein Teil meiner Strategie, es ist auch eine Frage der Transparenz, dass ich mein Vorgehen offenlege. Und es ist ein Reflexionsangebot ans Publikum: dass die gezeigte Welt nicht eins zu eins zu nehmen ist, sondern eher so, wie ich mich als Filmemacher damit auseinandersetze.

Kaleo La Belle: Für mich ist es genauso wichtig, dass meine Filme nicht als unvermittelte Realität, sondern als Konstrukt wahrgenommen werden. Es wird sicherlich eine reale Geschichte erzählt, doch parallel dazu auch eine konstruierte, die aus gedanklicher Arbeit von mir besteht, aus einer Introspektion, wo ich mich zum Beispiel damit auseinandersetze, wie sich die Vergangenheit mit der Gegenwart vermischt. Oder wo ich innerlich um meine Zukunft bange. ×

A Long Way Home

Luc Schaedler

Eine unspektakuläre Szene eröffnet den neusten Dokumentarfilm von Luc Schaedler: Der chinesische Künstler Gao Zhen steht auf einem Industriegebäude und fotografiert mit seinem Smartphone die ganz gewöhnliche Dacharchitektur. Dahinter erstreckt sich die weite Stadt – und ein blauer Himmel. Der Himmel, so bemerkt er, sei sonst fast immer mit Smog gefüllt,

der die Sicht behindere und vor allem die Atemorgane, also das Leben an sich, angreife. Die unerwartete freie Sicht ist ein Lichtblick, der zugleich deutlich macht, dass in der Volksrepublik China vieles nicht alltäglich ist, was wir im Westen für selbstverständlich halten. So subtil er beginnt, so setzt sich A Long Way Home auch fort: Betont unaufgeregt erzählt er von den erschütternden Auswirkungen eines totalitären System auf Leib und Seele der Einzelnen.

Luc Schaedler spricht mit Kunstschaffenden über ihre persönlichen Geschichten, die aufs Engste mit der Geschichte Chinas verschränkt sind – ohne jedoch die historische Dimension detailliert auszubreiten, auch wenn die Ereignisse auf dem Tiananmenplatz von 1989 das Zentrum des Films bilden. Das Leid, die Repression ganzer Generationen brennen sich in den Körper des Individuums ein, sagt die Choreografin und Tänzerin Wen Hui. Bei ihr manifestiert sich das künstlerische Schaffen mit dem Körper und das Verarbeiten dessen, was im Körper gespeichert bleibt, am deutlichsten. Vor Schmerz, Schuld und Scham winden sich in ihren Choreografien die Tänzerinnen vor einer Leinwand, auf der sozialistische Propaganda flimmert.

Eigentlich denke doch jeder gern und mit einem warmen Gefühl an seine Kindheit, meint der Animationskünstler Pi San zu Beginn des Films. Doch was er in seinen Trickfilmen verarbeitet, ist eine enorme psychische Gewalt, die Schülerinnen und Schüler schon ganz früh in der Schule erleben, wenn sie sich den kommunistischen Regeln unterordnen müssen. Die von ihm geschaffene Kunstfigur Kuang Kuang ist rebellisch und erleidet für die Auflehnung gegen ein absurdes System entsprechend drastische körperliche Strafen.

Gerade die kindliche Unschuld, so wird in den Erzählungen der Kunstschaffenden deutlich, erweist sich als Quelle für spätere Scham. Der Schriftsteller Ye Fu erzählt etwa von seiner unbekümmerten Freude, als er als Vierjähriger den Vater mit einem «lustigen» hohen Hut durch die Strasse hat gehen sehen, nicht wissend, dass sein Vater gerade als Landbesitzer öffentlich gedemütigt wird. Gleichzeitig erbte er diese Schuld und musste sich jeweils mit dem Familienstatus «Landbesitzer» in der Schule anmelden.

So unterschiedlich sie sind, so ähnlich sind sich die Schicksale in diesem Land, in dem die Menschen gegeneinander aufgehetzt und «zur Grausamkeit erzogen werden», wie Ye Fu sagt. Schaedler bleibt bei seiner Protagonistin und seinen Protagonisten. Er will nicht die klassischen Künstlerbiografien vermitteln, sondern die konkreten Auswirkungen des totalitären Regimes auf das Individuum. Diese vier Kunstschaffenden haben einen Weg gefunden, Verlust, Wut und Leid zu verarbeiten. Sie sind fähig, dies eindrücklich zu vermitteln, was A Long Way Home so sehenswert macht.

Tereza Fischer

→ Regie, Buch, Kamera: Luc Schaedler; Schnitt: Kathrin Plüss, Marina Wernli, Martin Witz; Musik: Oli Kuster, Peter Von Siebenthal. Mitwirkende: Gao Brothers, Wen Hui, Pi San, Ye Fu. Produktion: go between films GmbH, Recycled TV AG, SRF. Schweiz 2017. Dauer: 73 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution

Fell in Love with a Girl

Kaleo La Belle

Die eigene Familie zum Gegenstand eines Dokumentarfilms zu machen, ist keine Seltenheit. Auch in der Schweiz wurde das Thema in den letzten Jahren regelmässig und vor allem mit Erfolg aufgegriffen: Sieben Mulden und eine Leiche (Thomas Haemmerli, 2007), Die grosse Erbschaft (Fosco & Donatello Dubini, 2010), Vaters Garten – Die Liebe meiner Eltern (Peter Liechti, 2013), Iraqi Odyssey (Samir, 2014) oder Das Leben drehen (Eva Vitija, 2015), um nur einige Werke zu nennen.

Die meisten dokumentarischen Familienfilme schauen naturgemäss eher in die Vergangenheit, und das nicht selten, um die Gegenwart zu ermessen. Und der Zugriff auf die eigene Familiengeschichte wird oftmals weniger von nostalgischer Verklärung als von selbsttherapeutischer Erkenntnis begleitet. So drehte auch der amerikanisch-schweizerische Regisseur Kaleo La Belle mit seinem Beyond this Place 2010 einen offenen, berührenden, aber auch schonungslosen Film über das Wiedersehen mit seinem Vater, der ihn in seiner Kindheit verlassen hatte, um nach der grenzenlosen Freiheit zu suchen, wie sie sein Flower-Power-Credo versprach.

Auch in Fell in Love with a Girl steht ein Vater auf dem Prüfstein: Es ist der Regisseur selbst. Doch dieses Werk richtet sein Augenmerk eindeutig auf die Gegenwart – sogar auf die Zukunft. Mit der geschiedenen Ehefrau, drei gemeinsamen Kinder sowie der neuen Lebenspartnerin wird der Entschluss gefasst, von der Schweiz nach Oregon zu ziehen, um dort ein neues Leben aufzubauen. Da man sich gegenseitig respektiert und den grossen Wunsch hat, die Kernfamilie nicht auseinanderzureissen, sucht man ein neues Heim, das allen Beteiligten genug Entfaltungsraum bietet.

Ab der ersten Sekunde buchstabiert sich vor der Kamera, die La Belle grösstenteils selbst führt, ein beziehungsdynamischer Prozess, bei dem der Filmemacher Betrachter und Betrachteter zugleich ist – und zum Glück nie Richter. Die erzielte Nähe ist beeindruckend und erlaubt den Zuschauer_innen eine ungemeine Immersion in fremde Gefühlswelten, die via Empathie (und wohl auch Querbezügen zu Ereignissen in der eigenen Familie) zusätzlich an Intensität gewinnen. Diese Nähe ist manchmal aber auch schwer auszuhalten, fast klaustrophobisch, da man bald merkt, dass wir hier auch zu unmittelbaren Zeugen eines schmerzlichen Scheiterns werden.

Kurze Auszeiten aus diesem emotionalen familiären Biotop gewähren Einschübe in Form von poetischen Montagepassagen (Schnitt: *Tania Stöcklin*) und – manchmal etwas aufgesetzt wirkende – Auftritte von Künstlerfiguren, die sich auf ihre Weise, ganz unabhängig, der filmischen Themen annehmen. Beeindruckend ist jedoch, wie hüllenlos sich in jedem Moment von Fell in Love with a Girl die künstlerischen, dokumentarischen und existenziellen Ansprüche preisgeben und damit zugleich hinterfragen. Diese Transparenz, die nicht zuletzt durch ein von Peter Mettler gesprochenes Voice-over unterstützt wird, erlaubt es auch, dass alle Personen, einschliesslich der Kinder, Entfaltungsspielraum, ein Profil und vor allem ihre Würde bewahren.

Till Brockmann

→ Regie, Buch: Kaleo La Belle; Kamera: Kaleo La Belle, Simon Weber; Schnitt: Tania Stöcklin; Musik: Raymond Raposa, Cory Gray, Sufjan Stevens. Off-Stimme: Peter Mettler. Produktion: La Belle Film GmbH, SRF, Recycled TV AG. Schweiz 2017. Dauer: 119 Min. CH-Verleih: La Belle Film GmbH, Recycled TV AG

Der Plot-Pointer

Haben wir im Hollywoodfilm lange gewusst, dass am Ende alles gut herauskommen wird, raubt uns das zeitgenössische Kino auch noch diese Illusion.

Das Ende des Happy Ends

Nur wenige Hollywoodkonventionen scheinen so unerschütterlich wie die des Happy Ends. Natürlich endet auch in der Traumfabrik nicht jeder Film mit einem siegreichen Helden, aber selbst in Rührstücken wie Love Story oder Titanic hat der tragische Schluss doch irgendwie etwas Befriedigendes. Jack ertrinkt zwar in den eisigen Meeresfluten, aber Rose hält sein Andenken hoch und wird zur starken, selbstbewussten Frau.

Dass eine Figur auf der ganzen Linie scheitert, dass man als Zuschauer_in mit ihr am Ende vor dem Nichts steht, ohne Moral und tieferen Sinn, erleben wir allenfalls in Coen-Filmen wie A Serious Man und Inside Llewyn Davis oder in europäischen Arthouseklassikern wie Polanskis existenzialistischem Cul-de-sac, aber kaum je in Hollywoodproduktionen ab einer gewissen Grösse.

In jüngster Zeit scheint das Hollywood-Happy-End aber auf einmal nicht mehr so sicher zu sein. Prominentestes Beispiel ist Marvels neuste Superhelden-All-Star-Produktion Avengers: Infinity War. Wie in unzähligen vorangegangenen Filmen steht nicht weniger als das halbe Universum auf dem Spiel. In diesem Fall ist das durchaus wörtlich zu nehmen: Thanos, ein Bösewicht mit schier unendlichen Kräften, will die Bevölkerung des gesamten Weltalls halbieren.

Um Thanos' Plan zu vereiteln, treten Iron Man, Spider-Man, Black Widow, Doctor Strange und noch gut zwei Dutzend weitere Figuren an. So weit alles wie gehabt. Wir kennen den Ablauf: Am Ende, nach mehreren spektakulären Kampfszenen und unterhaltsamen Intermezzi, kommt der grosse Showdown, in dem es den Held_innen im letzten Moment gelingt, das Universum zu retten. Avengers: Infinity War unterläuft die Erwartungen allerdings, denn Thanos ist (und das ist zumindest für Zuschauer_innen, die die Marvel-Comics nicht kennen, eine handfeste Überraschung) siegreich. Die Avengers können den intergalaktischen Genozid nicht verhindern, und der Bösewicht setzt sich zufrieden lächelnd zur Ruhe.

Mit diesem unkonventionellen Ende setzt Marvel einen Trend fort, der in Serien schon eine Weile zu beobachten ist. Bekanntestes Beispiel ist Game of Thrones. Wenn in der Verfilmung von George R. R. Martins Fantasy-Epos etwas sicher ist, dann, dass wir bei keinem Handlungsstrang das Ende voraussagen können. Praktisch jeder kann hier sterben, bei keinem Protagonisten besteht Gewissheit, dass er bis zum Ende durchhält. Ned Stark, der zu Beginn zweifellos am positivsten dargestellt wird, kommt Ende der ersten Staffel unters Fallbeil, sein Sohn Robb, der in seiner Nachfolge dem Recht zum Durchbruch verhelfen will, muss kurz vor Ende der dritten Staffel dran glauben. In einer mittlerweile legendären Szene, der sogenannten «Red Wedding», entledigt sich die Serie gleich noch eines halben Dutzends weiterer Figuren.

Avengers: Infinity War (2018) Regie: Anthony und Joe Russo

Der frühzeitige Abgang vermeintlicher Hauptfiguren ist in der Filmgeschichte nicht völlig neu. Bereits Alfred Hitchcock schockierte sein Publikum, als er Janet Leigh in Psycho in die Dusche von Bates Motel steigen liess. Offiziell war Leigh der Star des Films, doch ihre Figur Marion Crane verschwand bereits nach knapp einem Viertel der Laufzeit.

Der Mord an Marion Crane mag für das zeitgenössische Publikum ähnlich überraschend gewesen sein, wie es «Red Wedding» und das Ende von Avengers: Infinity War heute sind. Tatsächlich ist die Logik hinter dem neuen Trend zur Happy-End-Verweigerung aber eine grundsätzlich andere.

Psycho will sein Publikum primär schockieren und überraschen, bei Game of Thrones folgen die abrupten Abgänge zudem der ganz spezifischen Logik moderner Serien. Und diese ist nicht zuletzt ökonomisch getrieben: Der Erfolg einer Produktion misst sich dabei auch und gerade daran, ob sie praktisch beliebig weitergeführt werden kann. Zwar steht im Fall von Game of Thrones seit Längerem fest, dass 2019 mit der zehnten Staffel Schluss sein wird, aber die Fans so lange bei der Stange zu halten, ist keine geringe Leistung. Der Umstand, dass Handlungsstränge praktisch beliebig abgewürgt und neu lanciert werden können, erleichtert das Beinah-Endlos-Erzählen ganz entschieden.

Dass man sich bei Marvel die aktuellen Serienerfolge sehr genau angeschaut hat, ist offensichtlich. Die Filme des «Marvel Cinematic Universe» folgen in vielerlei Hinsicht dem Muster, das Game of Thrones und Konsorten etabliert haben. Das Ende von Avengers: Infinity War ist nichts anderes als die Kinoversion der «Red Wedding».

Allerdings spricht einiges dafür, dass Thanos nur einen Pyrrhussieg davongetragen hat. Nicht nur sind bereits mehrere Marvel-Filme mit Figuren angekündigt, die eigentlich schon das Zeitliche gesegnet haben. Vor allem sieht der mit übersinnlichen Fähigkeiten begabte Doctor Strange in einer Szene alle möglichen Zukünfte voraus und dabei auch die Variante, in der Thanos besiegt wird. Wie dieses Szenario verläuft, wissen wir nicht. Aber von diesem Moment an lässt die Gegenwehr von Doctor Strange auffallend nach. Dass Avengers: Infinity War auf ein Happy End verzichtet, bedeutet nicht, dass sich im nächsten Avengers-Film nicht doch noch alles zum Guten wenden kann.

Simon Spiegel

Bruce Nauman gilt als einer der einflussreichsten Künstler der Gegenwart. Das Schaulager zeigt jetzt unter dem Titel «Disappearing Acts» eine umfassende Retrospektive seines Schaffens mit über 170 Werken – darunter über zwanzig Videoarbeiten. Eine Einführung in sein audiovisuelles Werk.

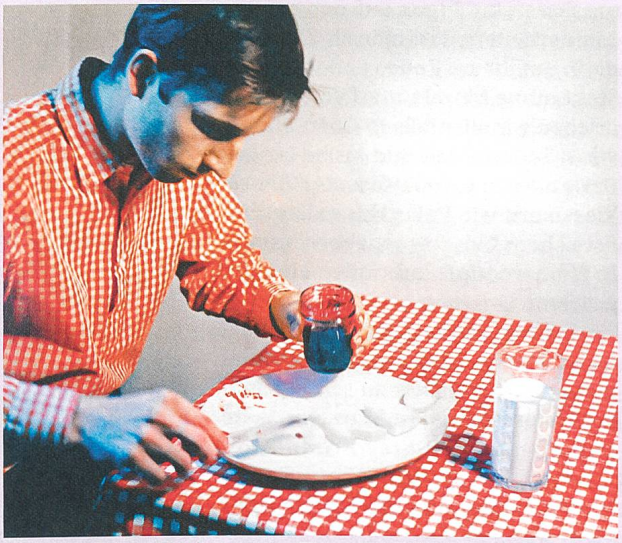
Das endlose Verschwinden des Bildes

Bruce Nauman legte von Anfang an eine steile Karriere hin. Schon zwei Jahre nach dem Abschluss der Kunstschule nahm er 1968 bereits an der «documenta» teil, der inzwischen weltweit wichtigsten Ausstellung für zeitgenössische Kunst. Im hitzigen Klima der kalifornischen Kunstszene der Sechzigerjahre bedeutete das Studium in Skulptur vor allem eines: alles herauszufordern, was als Skulptur gelten konnte. Untitled (Flour Arrangements) (1967) zum Beispiel ist ein fürs Fernsehen gemachtes Video, das den Künstler beim Herstellen von «Mehl-Skulpturen» zeigt. Das Studio wurde im Stil einer Talkshow eingerichtet, und neben dem arbeitenden Nauman sitzen zwei Künstlerkollegen, die ihm kritisch zuschauen. Das Video ironisiert nicht nur den Begriff der Skulptur, der sich angesichts des flüchtigen Materials bildlich in Luft aufzulösen scheint, sondern zeigt darüber hinaus auch, wie Nauman Konventionen verschiedener Medien verbindet, gegeneinander ausspielt und überdenkt. Wer also Naumans Film- und Videoarbeiten verstehen will, muss berücksichtigen, dass das Bewegtbild bei ihm nicht unbedingt als Film oder Video in Erscheinung tritt und dass seine audiovisuellen Arbeiten umgekehrt nicht im klassischen Sinn als Film zu betrachten sind.

Sehen und gesehen werden

Viele von Naumans audiovisuellen Arbeiten sind in Installationen eingespannt, und oft ist gar nicht klar, wo das Video beginnt und wo es endet. So etwa in der «Corridor Installation» (1970), einem weissen Raum, in den mittels künstlicher Wände einige unbegehbar schmale Korridore eingelassen sind. An den Enden dieser Gänge nehmen Videokameras Personen auf, die in die Korridore hineinschauen. Ebenfalls an diesen Enden liegen Monitore, die wechselweise die gerade anwesenden Personen oder einen zeitversetzten Moment zeigen. Aufnehmen und abspielen sind also Teil einer räumlich-technischen Apparatur, in der Beobachten und Beobachtetwerden, Figuren und Publikum, ja Video und Setting kurzgeschlossen werden. Auf fast schauerliche Weise verbinden sich Elemente der Fiktion mit denen von Überwachungskameras.

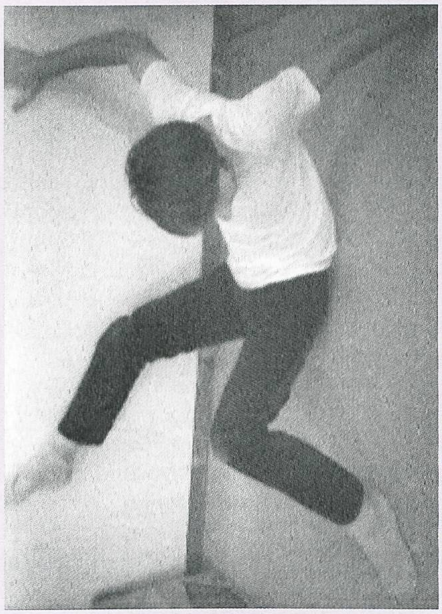
Die transmediale Zirkulation audiovisueller Techniken geht sogar so weit, dass Bewegtbilder in statischen Arbeiten auftauchen. Bei «Venice Fountains» (2007) kehrt das bewegte Bild in einer Plastik wieder: Zu sehen sind zwei Waschbecken, über denen zwei Negativabgüsse von Naumans Gesicht hängen. Eines in Gips und eines in Wachs. Durch zwei Schläuche fliesst in die Becken Wasser, das unten aufgefangen und wieder hinaufgeleitet wird. Das ereignislose, sich aber stetig bewegende Setting erhält den paradoxen Charakter eines stehenden Bewegtbildes. Umgekehrt fungieren Film und Video in Naumans Werk oft als dokumentarische Medien, die eine Handlung überhaupt erst vollenden. Allerdings sehen wir fast nie einfach nur eine gefilmte Szene. Die Aufnahme erhält immer wieder die Funktion eines Kanals, der die Position der Zuschauer_in, der Kamera und



Eating My Words aus: Eleven Color Photographs, 1966-67/1970/2007, © MCA Chicago, © Bruce Nauman

des gefilmten Motivs explizit verschränkt. Bei Poke in the Eye/Nose/Ear (1994) sehen wir eine Nahaufnahme von Naumans gealtertem, porigem Gesicht und schauen ihm zu, wie er in Ultrazeitlupe mit dem Finger in der Augenhöhle, der Nase und seinem rechten Ohr bohrt. Das Bild ist riesig, womit man beim Zuschauen nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum metaphorisch zusammenschrumpft. Demgegenüber gerät man bei Art-Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black (1967/68) in die unerbittliche Mitte eines Raums, in dem auf allen

vier Wänden simultan dasselbe Video läuft. Nauman, der sich vor der Kamera in wechselnden Farben den Oberkörper bemalt, kreist sein reelles Gegenüber ein, umzingelt es und sitzt ihm buchstäblich im Nacken.



Wall-Floor Positions, 1968 Still aus Video © Bruce Nauman

Untote Bilder

Während bei den letzten beiden Arbeiten der Konflikt der Betrachterposition vor allem darum kreist, wohin man sehen soll, tritt bei Good Boy Bad Boy (1985) die Sprache dazu. Auf zwei nebeneinanderstehenden Monitoren lässt der Künstler einen Schauspieler und eine Schauspielerin mehrfach hintereinander ein Skript von hundert Sätzen aufsagen. Die Sätze selbst folgen einer repetitiven Struktur: «I like to eat. You like to eat. I like to shit. You like to shit. I like to piss. You like to piss.» Und so weiter. Mit der Zeit driften die anfangs synchron gesprochenen Zeilen auseinander, bis sie schliesslich in einer Art Kanon auf uns einprasseln, womit wir beinahe keine Zeit haben, der möglichen Bedeutung dieser Sätze auf die Schliche zu kommen. Die Sätze verlieren mehr und mehr ihren Ort: Woher sie wem gegenüber welche moralischen, sozialen oder politischen Ansprüche erheben, verschwimmt in kommunikativer Überforderung. Was Botschaft und was blosses Sprechen ist, weicht einem einzigen, flüchtigen Ensemble.

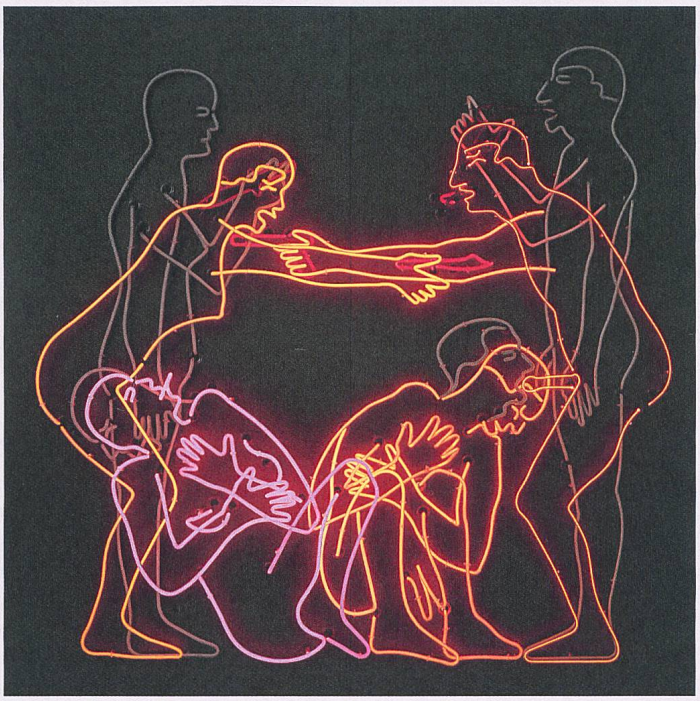
Eine ähnliche Überforderung entsteht bei der Apparatur «Hanging Carousel (George Skins a Fox)» (1988). Es handelt sich dabei um ein rotierendes Gerät, das auf Kopfhöhe vier lange, nach aussen gerichtete Stangen im Kreis bewegt, wobei die Richtung mit der Zeit wechselt. An diesem Karussell hängen vier deformierte, zerstückelte Attrappen, die an Hunde oder Hasen erinnern. Ebenfalls an dem Gerüst hängt ein kleiner Monitor, auf dem zu sehen ist, wie mit einem blitzenden Jagdmesser ein Fuchs gehäutet wird. Da sich der Monitor mit dreht, wird man gezwungen, der Apparatur zu folgen oder ihr entgegenzulaufen, wenn man mehr sehen will als nur flüchtigste Ausschnitte. Das Sehen wird nicht nur zur quasi-moralischen Entscheidung (Will ich so was überhaupt sehen?), sondern auch zur körperlichen Erfahrung. Der sehende Körper muss sich gegenüber einer Apparatur verorten, die den Takt vorgibt, Distanzen erpresst und mit ihrer unerbittlichen Drehbewegung fast Schwindel auslöst.

Das Groteske und Karnevaleske, das in diesem bizarren Karussell zutage tritt, wird schliesslich in Clown Torture (1987) konsequent in Szene gesetzt: Zu sehen sind Aufnahmen von Clowns, die einer Behandlung ausgesetzt werden, die zur Folter wird, wenn die Figur des Clowns wörtlich genommen wird. So sehen wir etwa einen Clown, der einen Raum betritt und dabei in eine Falle tappt, bei der ihm ein Eimer Wasser auf den Kopf fällt. Die sekundenlange Szene wird im Loop endlos wiederholt, sodass sie zur Tortur ausartet.

Theater des Sehens

Mit Clown Torture wird neben dem Spiel mit unterschiedlichen Medien ein zweiter roter Faden sichtbar, der sich durch Naumans audiovisuelles Werk zieht: die permanente Destabilisierung des Blicks. Sie kann wie bei Clown Torture darin bestehen, die Art und Weise, wie ein Motiv gesehen wird, gegen dieses selbst zu wenden. Sie kann aber auch wie im Fall der «Corridor Installation» den Blick demontieren, indem die Einheit von Ansehen und Angesehenwerden gebrochen wird. Gewissermassen ist Nauman (wahrscheinlich sogar am meisten dann, wenn er selbst vor der Kamera posiert) ein Regisseur des Blicks, der in seinen Videos und Filmen immer ein Theater orchestriert – ein Theater, auf dessen Bühne das Sehen selbst aufgeführt wird. Philipp Spillmann

→ Bruce Nauman: «Disappearing Acts», 17. März bis 26. August 2018, Schaulager, Basel



Sex and Death by Murder and Suicide, 1985 © Bruce Nauman

«Le Coup de Prague» geht der Enstehungsgeschichte des Filmklassikers The Third Man nach und imaginiert sich dazu, was im Film unsichtbar geblieben war.

Die Quellen der Inspiration

Sie sei ein wenig Schauspielerin und ein wenig Spionin, so stellt sich die Erzählerin vor. Das ist eine gelinde Untertreibung, passt aber gut zu dieser Geschichte über Leute, die Geheimnisse für sich behalten. Im Februar 1948, als Wien vom kältesten Winter der Nachkriegszeit heimgesucht wird, arbeitet Elizabeth Montague als Assistentin des Produzenten Alexander Korda und empfängt am Flughafen Schwechat den Schriftsteller Graham Greene, der für ein Drehbuch recherchieren soll.

Greene wird sie nie ganz in sein Vertrauen ziehen, obwohl er fasziniert ist von der schönen Frau, die sich in diesem unwägbaren Ambiente zu behaupten weiss: Zwanzig unterschiedliche Spionageorganisationen sind zu diesem Zeitpunkt in der geteilten Stadt aktiv. Von Greenes Ankunft an werden sie eingekreist von dunklen Schatten, geraten mehrmals in Lebensgefahr und kommen einer Intrige auf die Spur, die in die Zeit vor dem «Anschluss» zurückreicht. Einige der Akteure und Ereignisse finden sich später in The Third Man, jenem Film, den Carol Reed nach Greenes Buch inszeniert; andere tauchen nur in diesem Album auf, in dem *Jean-Luc Fromental* und *Myles Hyman* naheliegende Spekulationen über die Entstehung des Films anstellen. Manche Personen sind historisch verbürgt, denn die Autoren haben akribisch geforscht.

In einem zehnseitigen Dossier fasst Fromental am Ende die Biografien seiner drei Hauptfiguren (von denen der dritte bezeichnenderweise unsichtbar bleibt) zusammen, wobei Greenes Nachleben bereits zuvor von der Erzählerin im Spiegel seiner Romane «The Heart of the Matter» und «The End of an Affair» gedeutet und rekapituliert wurde. Das Album bleibt seinem Mythos treu, zeichnet ihn als zerrissenen Katholiken, der fasziniert ist von Schäbigkeit und über praktische Geheimdiensterfahrung verfügt; auch auf seine Zeit als Filmkritiker spielen sie sacht an. Elizabeth ist überrascht, wie leicht ihm das Lügen fällt. Sie ist eine nicht weniger reizvolle Gestalt, stammt aus dem britischen Landadel, war zeitweilig Assistentin von Arturo Toscanini, nahm als Ambulanzfahrerin an der französischen Front am Zweiten Weltkrieg teil, bevor sie vom OSS, dem Vorläufer der CIA, rekrutiert wurde; nach dem Krieg verfasste sie für Rolf Liebermann ein Opernlibretto, schrieb Drehbücher und wirkte an Leopold Lindtbergs Die Vier im Jeep mit, der ein interessantes Gegenstück zu The Third Man darstellt.

«Le Coup de Prague» ist eine von gleich zwei französischen Graphic Novels, die im letzten Jahr den geheimdienstlichen Hintergrund der Entstehung eines Carol-Reed-Films schilderten: In «Opération Copperhead» von *Jean Harambat* erinnern sich David Niven und Peter Ustinov an ihre klandestine Tätigkeit während der Dreharbeiten zu The Way Ahead. «Le Coup de Prague» ist freilich die interessantere Spurensuche – nicht nur wegen Hymans überlegener Zeichenkunst, sondern vor allem wegen der erzählerischen Dichte, die sich eng verbündet mit der Welt, die Reeds und Greenes Film beschwört. Es ist ein Kosmos der moralischen Ambivalenz, der zweifelhaften Identitäten und Allianzen.

Nur wenige Thriller stellen eine so tiefe Resonanz her zwischen ihrem Schauplatz und dem Seelenzustand ihrer Charaktere (Vertigo, Chinatown, Tengoku to jingoku [Zwischen Himmel und Hölle] von Akira Kurosawa sowie Jean-Pierre Melvilles Le samouraï fallen einem da ein). The Third Man verwurzelt sein Drama der verlorenen Illusionen fest in der Kartografie vom Wien des Jahres 1948. Man glaubt, im Kinosaal die Abwasserkanäle riechen zu können, durch die Harry Lime vor der Polizei und dem Rest eigenen Gewissens flüchtet. Man spürt hautnah die Atmosphäre von Angst und Misstrauen. Es ist eine Geisterstadt, aufgeteilt in vier Besatzungszonen, zwischen denen sich Lime frei bewegt.

Dieses Wien mag man sich eigentlich nur Schwarzweiss vorstellen. Hyman wählt gedeckte Farben für seine Panels, was eine akzeptable atmosphärische Verschiebung bedeutet. Der Versuchung, die legendären verkanteten Einstellungen von Reed und seinem Kameramann Robert Krasker zu imitieren, widersteht er klug. Für die filmische Montage jedoch findet er bisweilen überzeugende Entsprechungen. Dabei ist sein Seitenaufbau betont traditionell. In einigen Passagen entsteht zwischen der Reihung von Hochformaten und der Öffnung für Tableaus visuelle Spannung, ein Schillern zwischen relativer Weite und Klaustrophobie. Hymans Blick ist auf die Figuren konzentriert, weshalb die urbane Kulisse eine diskretere Rolle spielt als bei Greene, Reed und Krasker. Der Szenarist Fromental hingegen begibt sich gern ins Schlepptau der spannungsreichen Abgeklärtheit, die aus den Filmdialogen spricht. Auf sein Gespür für Epigramme kann er sich nicht immer verlassen. Originalität ist eine kostbare, seltene Tugend in dem engen erzählerischen Rahmen, den sich die Comicautoren gesetzt haben.

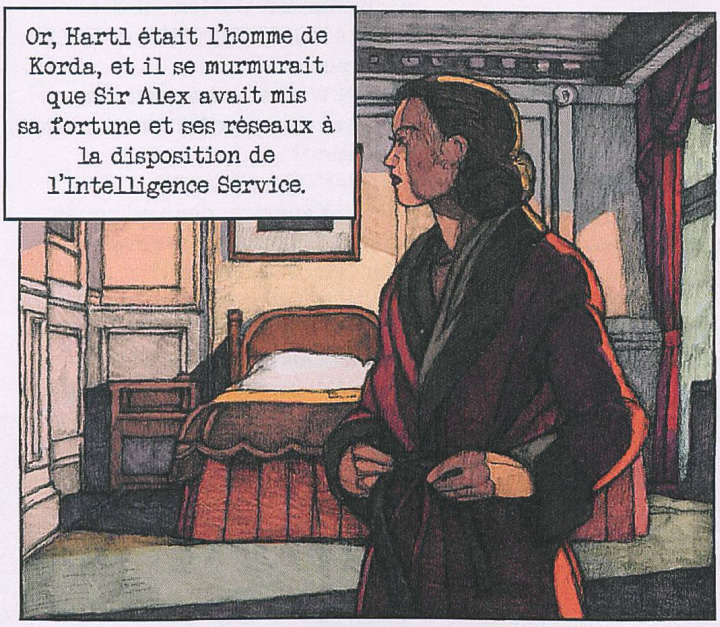
Allerdings findet das Tauschgeschäft zwischen Wirklichkeit und Fiktion bei Fromental und Hyman auf vielen Ebenen statt. Die Schauplatz- und Ideensuche, auf der die Erzählerin Greene begleitet, wirkt wie eine Blaupause des späteren Films. Natürlich werden die unterirdischen Kanäle, der Zentralfriedhof (wo es bereits einen Toten gibt, der aus seinem Grab spaziert ist) und das Riesenrad im Prater besucht; das Pflichtprogramm der Verweise gewissermassen. Der erstaunlich kurze Weg von der Recherche zum Drehbuch wirft insgeheim auch die Frage nach Greenes Lauterkeit auf: Die zentralen Handlungselemente stammen vom Wien-Korrespondenten der «Times», dessen Erwähnung im Vorspann Elizabeth bei der Premiere in Cannes empört vermisst und von dem sie erfährt, dass er mit einer kläglichen Summe abgefunden wurde.

Zwar schmücken Hyman und Fromental die Handlung mit Hinzuerfundenem aus, wirklich entschlossen verlassen sie deren recherchegesättigten Boden aber erst im letzten Drittel, als sie ihre Protagonist_innen nach Prag schicken, wo gerade der Titel stiftende Staatsstreich stattfindet. Das ist ein ertragreiches Manöver, das dem Kalten Krieg eine Dimension der Anschaulichkeit verleiht, die er in ihrem Wien nicht recht gewinnen konnte. Aber auch bei dieser Eskapade verlieren sie nie das Rätsel aus den Augen, das sie von Anfang an umtreibt: An wen dachte Greene wirklich, als er den dritten Mann erfand? Gerhard Midding

→ Jean-Luc Fromental, Myles Hyman: Le Coup de Prague. Paris: Dupuis 2017. 112 Seiten. € 18

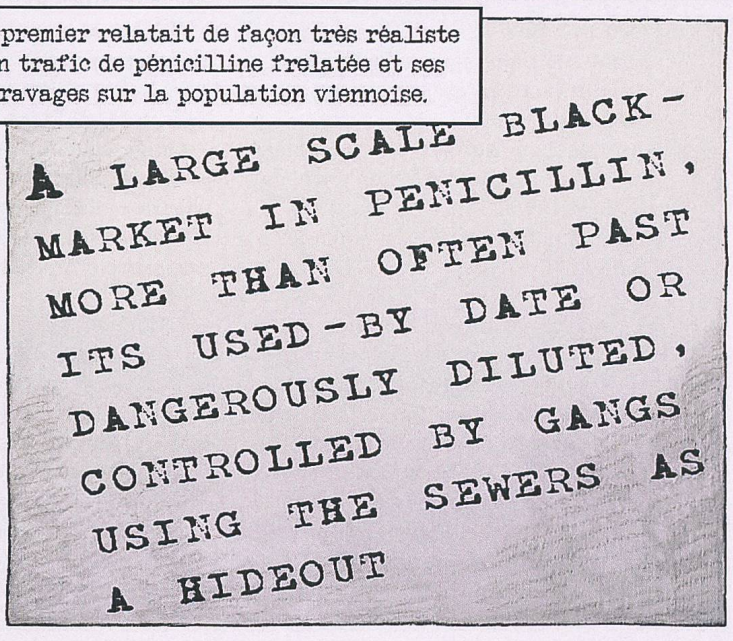
Im Dezember soll eine englischsprachige Übersetzung erscheinen.

Bud Boots, von Kurtz, Hartl, Smolka, Harpo, Litzi...
Les noms glissaient dans ma brume mentale comme les pièces d'un mystérieux jeu d'échecs.
Karl Hartl avait dirigé G. vers Smolka, à la sortie de chez qui nous attendaient les "amis" du baron.


Or, Hartl était l'homme de Korda, et il se murmurait que Sir Alex avait mis sa fortune et ses réseaux à la disposition de l'Intelligence Service.

Si mon employeur avait chargé G. d'une mission à risque, il n'avait pas cru bon de m'en informer.

Le dossier "très important" que G. m'avait confié rassemblait des textes entre fiction et reportage, manifestement rédigés par Smolka.


Le premier relatait de façon très réaliste un trafic de pénicilline frelatée et ses ravages sur la population viennoise.
A LARGE SCALE BLACK-MARKET IN PENICILLIN, MORE THAN OFTEN PAST ITS USED-BY DATE OR DANGEROUSLY DILUTED, CONTROLLED BY GANGS USING THE SEWERS AS A HIDEOUT

Truly fictitious

Von weiblichen Händen, der Unzufriedenheit vor der Kunst und dem Bannen von Wirklichkeit, 2. Teil

INT. PYRENÄEN, SÜDFRANKREICH – TAG / CONTINUOUS

ORSON *stapft* MAGNANI *weiter eilig hinterher. Sie sind immer noch in der Höhle … Weil sie von ihrem* GUIDE *und ihrer* TOURISTENGRUPPE *abgehängt wurden, folgen sie weiter dem Lichterschein, hetzen immer tiefer in den Berg, stolpern über das lose Geröll, um endlich wieder Anschluss zu finden.*

ORSON Warum schreibst du Filme?
MAGNANI Ist doch egal jetzt!
ORSON Gäbe doch einfachere Wege im Leben.
MAGNANI Hausfrau und Mutter – oder wie?
ORSON Lass doch mal! Wenn du es schon mit dem täglichen Chauvinismus aufnehmen willst …
MAGNANI Musst!
ORSON Okay, musst! – warum dann nicht in einem lukrativeren Job?
MAGNANI Weiss nicht ... Warum bist denn du kein gutverdienender Banker? Beeil dich!

Sie biegen um eine Felsnase – und stehen unvermittelt vor ihrer Gruppe und dem Guide in einer grossen Kaverne. Der unterbricht sich verwundert. Denn er hat wohl erst jetzt bemerkt, dass er die beiden verloren haben muss. Dann fixiert er die beiden Störenfriede schweigend streng. Und Orson und Magnani nicken reumütig. Der Guide fährt mit seinen Erklärungen fort – immer noch mit einem Akzent, der sein Englisch bis zur Unkenntlichkeit verzerrt.

Orson hört weg und schaut hoch zu den Felszeichnungen: Im Licht seiner Grubenlampe erscheinen Tiere, gezeichnet in Beige, Ocker, Rot und Schwarz. Manchmal stehen diese frei, und oft liegen sie übereinander, vermutlichen zu unterschiedlichen Zeiten aufgebracht. Und zuweilen dienen Risse im Fels oder kantige Vorsprünge dazu, dreidimensionale Effekte in den Abbildungen zu erzeugen. Und überall, dazwischen und darüber, sind Handabdrücke zu finden. Es ist, als spannte sich ein vergangenes Universum über ihnen auf. Auch Magnani ist eingenommen von der Szenerie. Im flackernden Licht der Grubenlampen wirken die Zeichnungen gar animiert.

ORSON Warum wohl haben die das hier gemacht?
MAGNANI Schön, nicht!?
ORSON Die hatten in der Steinzeit doch bestimmt andere Sorgen, als sich im Licht kleiner Fettpfunzeln bis ins Innere eines Bergs vorzutasten, um dann Sachen zu zeichnen, die für ein betrachtendes Publikum ebenso schwer zu erreichen waren.
MAGNANI Vielleicht stellt genau das hier ihre Sorgen dar.
ORSON Furcht vor fehlendem Jagdglück?
MAGNANI Angst ums Überleben.
ORSON Harte Wirklichkeit.
MAGNANI Die Lebenswelt der Menschen damals.
ORSON Aus Selbstzufriedenheit betreibt man jedenfalls nicht einen solchen Aufwand.
MAGNANI Man macht sich die Welt eben fassbar, wenn man sie darstellt. Man bannt die Furcht.
ORSON Mit Bildern die Welt bannen – klingt wie Filmemachen.
MAGNANI Filmemachen ist ja irgendwie wie Höhlenbärenjagen: ein lebensgefährliches Abenteuer mit unsicherem Ausgang.

Magnani knufft Orson in die Seite. Sie kichern – und der Guide schaut sie wieder streng an.

ORSON (flüstert) Aber warum hier im Dunkeln, fernab von allem?
MAGNANI (flüstert auch) Als würde man Angstträume wiederbeleben.
ORSON Ist das schon Kunst?
MAGNANI In der Absicht bestimmt nicht das, was wir darunter verstehen.
ORSON Was meinst du? Was war zuerst da: die Psyche oder das Kino?
MAGNANI Was soll diese Frage denn? Die Psyche ist so alt wie die Menschheit!
ORSON Klar, aber überleg doch mal: dunkler Raum, künstliches Licht, Bilder der Welt …
MAGNANI Okay … so gesehen.
ORSON Als wäre das Kino in der Psyche des Menschen irgendwie schon eingeschrieben.

Ende der Führung: Es geht zum Höhlenausgang. Der Guide läuft los. Und Magnani sofort, in der Gruppe, hinterher. Sie will nicht abgehängt werden. Orson sieht noch ein letztes Mal hoch und folgt. Dann, im Laufen:

ORSON Meinst du, das haben alle zusammen, in der Sippe gemacht? Oder waren das nur die Spinner, die nie Banker werden würden!
MAGNANI Jedenfalls Männer ebenso wie Frauen.
ORSON Wie hätte das wohl ausgesehen, wenn das nur Männer gezeichnet hätten?
MAGNANI Unvollständig.
ORSON Kannst du denn erkennen, ob eine Zeichnung von einem Mann oder einer Frau stammt?
MAGNANI Spielt das eine Rolle?
ORSON Dann macht man doch Filme gar nicht als Mann oder Frau.
MAGNANI Dünnes Eis, mein Freund! Denn jetzt willst du mir sicher gleich erklären, dass die Psyche des Menschen irgendwie universell sei, und dass es dann keine Rolle spielen würde, wer sich da ausdrückt, weil es ja ohnehin immer um die Welt und um den Menschen gehen würde. Aber es gibt eben nicht nur Menschen, es gibt auch Männer und Frauen. Und wenn diese, sagen wir, dichotomische Lebenswirklichkeit sich nicht abbilden kann, dann fehlt eben was.
ORSON Der Weg und die Anstrengung, hier hinein in den Berg zu kriechen, um im Flackerlicht oben an der Decke die Welt zu zeichnen, ist doch für alle gleich.
MAGNANI Nicht, wenn sich der Irrglaube hält, wissenschaftliche Evidenz würde belegen, dass Frauen nur Beeren sammeln und nicht zur Jagd gehen sollten ... Dann stellen sich nämlich auf einmal irgendwelche Typen vor der Höhle auf und lassen Frauen, die zeichnen wollen, nicht mehr rein … Und das wäre dann meine alltägliche Lebenswirklichkeit.

Und dann schlägt ihnen das helle Tageslicht entgegen. Uwe Lützen

Kritiken

S. 29
Sweet Country
von Warwick Thornton
Michael Pekler

S. 30
The Rider
von Chloé Zhao
Lukas Stern

S. 32
Jane
von Brett Morgen
Dominic Schmid

S. 35
Hereditary
von Ari Aster
Michael Ranze

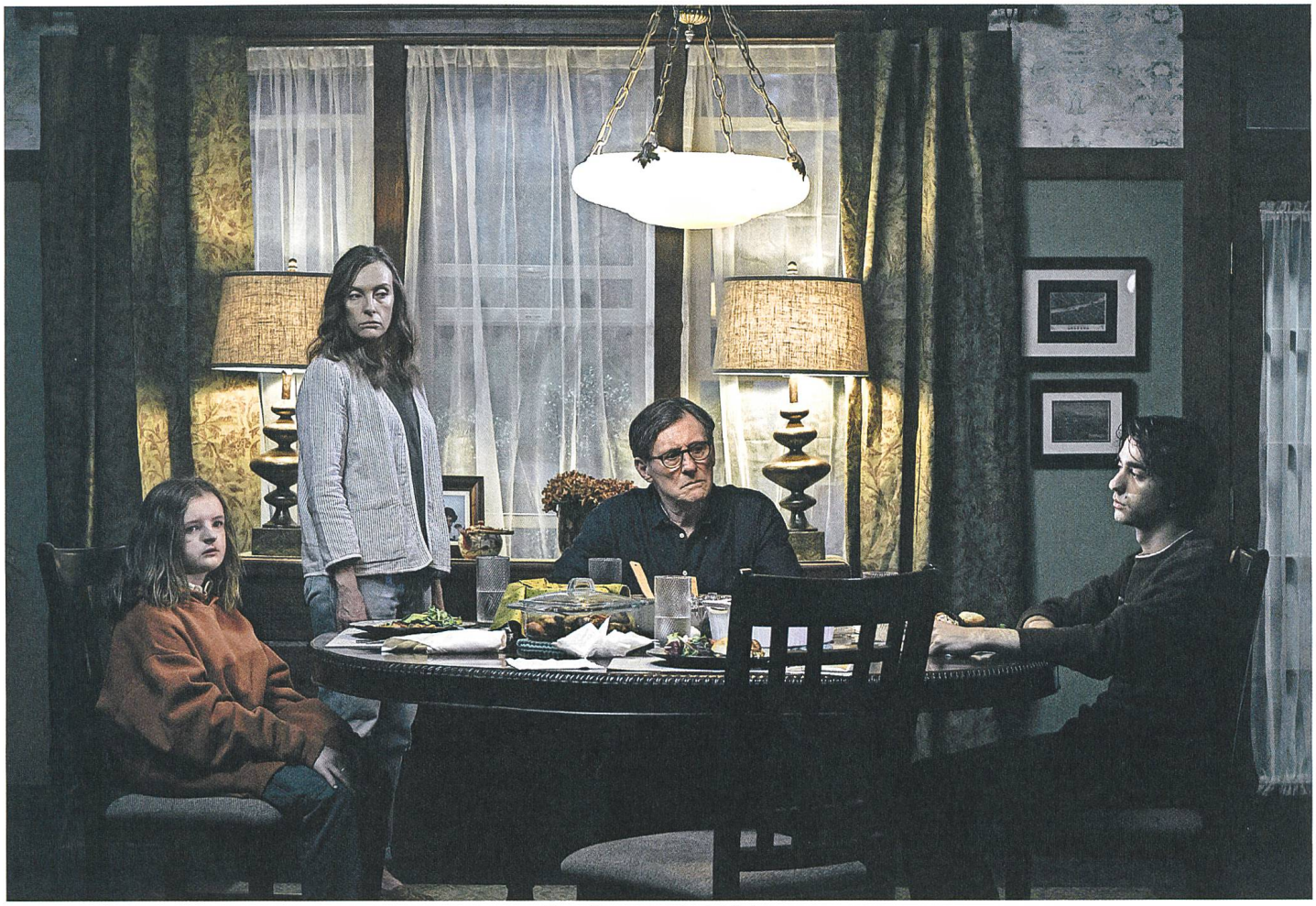
S. 37
Pope Francis:
A Man of His Word
von Wim Wenders
Philipp Stadelmaier

S. 38
Pop Aye
von Kirsten Tan
Christoph Egger

S. 41
Candelaria
von Jhonny Hendrix
Hinestroza
Tereza Fischer

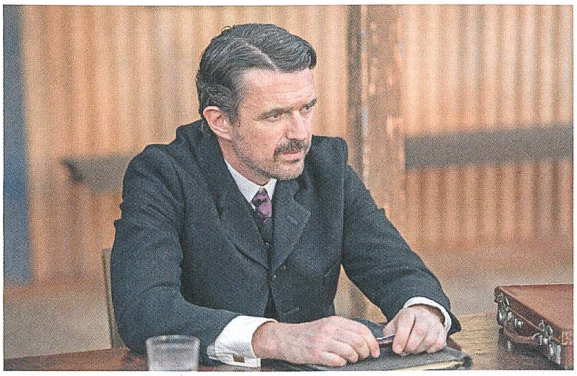
S. 42
Searching for
Ingmar Bergman
von Margarethe von
Trotta, Felix Moeller
Erwin Schaar

S. 44
Amori che non sanno
stare al mondo
von Francesca Comencini
Philipp Stadelmaier



Hereditary Regie: Ari Aster

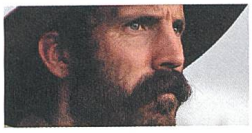
Sweet Country Regie: Warwick Thornton, mit Natassia Gorey und Hamilton Morris



Sweet Country mit Matt Day

Sweet Country Regie: Warwick Thornton

Sweet Country



Warwick Thorntons Outback-Western bettet eine klassische Rachegeschichte in ein ungewöhnliches Setting: Hoffnung auf Gerechtigkeit in einem Land, das noch kein Recht kennt.

Warwick Thornton

Grelles Sonnenlicht blendet die Augen, rote Erde und einzelne, verstreute Büsche bestimmen die karge Landschaft. Hin und wieder durchqueren Verfolgte und ihre Verfolger einen kleinen Wald. Einmal gelangen sie auf ihrer Flucht sogar zu einer Wasserstelle, doch die erweist sich als Hinterhalt. Dieses Land ist nicht schön und erhaben, es ist feindlich und tödlich: Ein kleiner Haufen Aborigines wehrt sich in einer engen Schlucht verzweifelt gegen die weissen Eindringlinge.

Später, mitten in einer schneeweissen Sandwüste, stellt sich der Aborigine Sam Kelly in einem Moment der Gnade seinem letzten verbliebenen Jäger. Tagelang hat Sergeant Fletcher ihn und seine Frau erbarmungslos verfolgt. Hier könnte die Hetze nun ein Ende finden, doch in Sweet Country ist dieser Showdown so anders wie das Land, in dem er sich ereignet.

Sweet Country, beim Festival von Venedig vergangenes Jahr mit dem Spezialpreis der Jury ausgezeichnet, erzählt eine klassische Westerngeschichte – in ungewöhnlichem Setting und Tonfall: Der Aborigine Kelly hat in Notwehr einen weissen Mann erschossen, und deshalb wartet auf ihn der Galgen. Australien hat 1929 zwar bereits einen Weltkrieg hinter sich, aber Gesetz und Richter sind im Outback fern. Der rachsüchtige Mob ist dafür immer nah, und einem «black fella» glaubt hier ohnehin niemand. Der Prediger Fred Smith, auf dessen Farm Kelly lebt und der sich als Einziger nicht «Master» nennen lässt, würde ihm wohl glauben. Doch Smith ist ein Mann, der auch die andere Wange hinhält, und er hat wenige Tage zuvor Kelly gebeten, mit dessen Frau Lizzie und Nichte dem Neuankömmling Harry March bei der Errichtung eines Vorpostens zur Hand zu gehen. March ist der neue Bahnhofsbetreiber, vor allem aber ein Säufer und Vergewaltiger. Smith konnte nicht wissen, was passieren würde; er hätte es aber ahnen können.

Der Australier Warwick Thornton machte bereits vor einigen Jahren mit seinem so bedrückenden wie präzisen Spielfilmdebüt Samson and Delilah auf sich aufmerksam, in dem sich zwei vierzehnjährige Aborigines aus ihrem Heimatdorf in die Slums von Alice Springs absetzen: ein Jugenddrama biblischen Ausmasses zwischen ungeheuerlicher Verzweiflung und unerbittlicher Zuneigung. In Sweet Country dient Thornton das Motiv der Flucht nun dazu, von jenem dunklen Kapitel in der Geschichte seiner Heimat zu erzählen, in dem Kolonialismus, Gewaltherrschaft, Rassismus und Sklaverei miteinander einhergingen und sich gegenseitig bedingten: Die indigenen Australier_innen verdingen sich auf den Farmen der Weissen, während diese das Land rücksichtslos ausbeuten. Und doch findet man in diesem Film überraschenderweise ausreichend Zwischentöne: etwa im Prediger, der Figur von *Sam Neill* – als Neuseeländer in einem australischen Film in doppelter Hinsicht ein Aussenseiter –, der als strenggläubiger Landbesitzer den Weg des Glaubens als einen der Aussöhnung sieht; in der Figur eines Aborigine-Vorarbeiters, der seinen eigenen opportunistischen Status zu bewahren versucht; und sogar in der Figur des vom Krieg im fernen Europa traumatisierten, brutalen March. Mit schlaglichtartigen, nur wenige Sekunden dauernden Vor- und Rückblenden, die wie aus dem Nichts aufflammen, hält Thornton dabei die formale Spannung aufrecht und verleiht Sweet Country mitunter eine traumhafte innere Logik. Mit erstaunlichem Ergebnis: Wenn man diese Bildfetzen später, in die Erzählung eingebettet, wiedersieht, entfalten sie eine umso grössere Wucht: Was kommen wird, hat man hier buchstäblich kommen sehen.

Sweet Country erweist sich auch als Resultat einer bemerkenswerten Teamarbeit: Thornton selbst unterstützte seinen Kameramann *Dylan River*, während Koautor *David Tranter* wiederum zugleich für den Ton verantwortlich war. Neben Tranter am Originaldrehbuch beteiligt war der renommierte Dokumentarfilmer *Steven McGregor*, der im mehrfach prämierten Servant or Slave (2016) die Biografien von fünf Aborigine-Frauen nachzeichnete, die als Haushaltssklavinnen zu reichen Weissen verschleppt wurden. «I wanted the other one. But you'll do», meint in Sweet Country der Vergewaltiger March, ehe er die Fensterläden schliesst und das Schwarz des Innenraums die Landschaft verschwinden lässt – eine perverse Reminiszenz an die berühmte letzte Einstellung in John Fords The Searchers.

Denn die Frontier als Mythos, angedeutet durch die Errichtung der Bahnhofsstation, weist anders als im amerikanischen Westen im australischen Outback nicht auf einen Neubeginn hin. Hinter der rohen Gewalt ist eine ständige Angst spürbar, die sich wie in einem Italowestern in die verschwitzten Gesichter, tiefen Untersichten und langen Schatten einschreibt.

Dieser Kontinent ist keiner der Hoffnung, und es passt nur zu gut, dass 1929, im Jahr der Handlung und somit der Weltwirtschaftskrise, zum ersten Mal in seiner Geschichte mehr Menschen den Kontinent verliessen als einwanderten.

Und doch fehlt es diesem Film nicht an Lakonik, etwa wenn der Prediger, der sich aus Pflichtbewusstsein der Bande angeschlossen hat und, um Schlimmstes zu verhindern, abends am Lagerfeuer ein Lied anstimmt, das aus einer einzigen Textzeile besteht und die besagt, dass Gott einen liebt. Oder wenn Fletcher nach seiner Jagd auf Sam Kelly in den kleinen Ort zurückkehrt, wo gerade auf offener Strasse eine Filmvorführung von The Story of the Kelly Gang stattfindet. Die Geschichte des berühmtesten australischen Revolutionärs, dargeboten durch einen Kinoerzähler als bereits historisches Vergnügen.

Michael Pekler

→ Regie: Warwick Thornton; Buch: Steven McGregor, David Tranter; Kamera: Dylan River, Warwick Thornton; Schnitt: Nick Meyers; Production Design: Tony Cronin; Kostüme: Heater Wallace. Darsteller_in (Rolle): Hamilton Morris (Sam Kelly), Bryan Brown (Sergeant Fletcher), Sam Neill (Fred Smith), Natassia Gorey Furber (Lizzie), Ewen Leley (Harry March), Matt Day (Richter Taylor), Tremayne und Trevor Doolan (Philomac). Produktion: Bunya Productions, Sweet Country Films. Australien 2017. Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Praesens-Film

The Rider

Für Brady ist ein Leben ohne Rodeo nicht vorstellbar. Doch nicht nur er muss sich von einer Lebensweise verabschieden. Das Leben der Cowboys in South Dakota ist nicht mehr, was es mal war.

Chloé Zhao

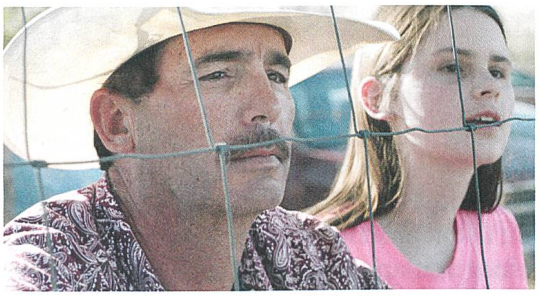
Das Bild, das uns in The Rider hineinführt, ist in besonderem Sinne emblematisch für den Film als Ganzes – emblematischer noch als die Landschaftstableaus Norddakotas, diese gewohnt weiten Aufnahmen einer nach allen Richtungen hin endlosen Prärie, in der die tiefstehende Sonne durch die Latten einer Pferdekoppel bricht, in der sich im Hintergrund Sandsteingebirge aus dem Boden falten, in der nur gelegentlich ein trockenes Grün in das umfassend spröde Gelb der Erde hineingemischt ist und durch die ein ungebremster Wind bläst, der den Staub aufwirbelt und das Gras zittern lässt.

Das erste Bild zeigt etwas anderes: einen Wundverband, der um einen Kopf gewickelt ist. Mit einem Messer werden behutsam die Tackerklammern entfernt, die Binde wird abgezogen und zum Vorschein kommt eine lange Narbe – sie reicht von der Stirn bis zum Hinterkopf. Es ist Brady Blackburns Kopf, den wir hier sehen. Beim Rodeoreiten ist er vom Pferd gestürzt, und das Tier hat zu allem Übel auch noch gegen seinen Schädel getreten. Im Krankenhaus wurde ihm eine Metallplatte in den Kopf geschraubt, und weil er durch den Unfall eine motorische Störung davontrug (immer wieder ballen sich seine Finger zu einer Faust, die er dann mit der anderen Hand entkrampfen muss), raten ihm die Ärzte dringend, das Reiten und erst recht das Rodeoreiten für immer sein zu lassen. Aber es ist nicht nur Bradys Schädeldecke, die in diesem Film lädiert ist. Regisseurin Chloé Zhao (The Rider ist nach Songs My Brother Tought Me ihr zweiter Langfilm) spürt in dieser Welt am nördlichen Rand der USA nämlich eine grundsätzliche, allgemeine, tiefer liegende Versehrtheit auf. So kümmert sich Brady etwa fürsorglich um seine geistig behinderte jüngere Schwester Lilly oder besucht seinen, nach einem Rodeounfall schwerstbehinderten Freund Lane in einer Klinik. Und dann ist da noch das versehrte Pferd, der Gnadenschuss in den Kopf, das Echo des Knalls, der abgewendete Körper, der gesenkte Blick. Und genau aus diesen Gründen ist die erste Einstellung von einer Wunde, einer Narbe, die freigelegt wird, auch so emblematisch.

Es geht in The Rider nicht nur um die private Geschichte von Brady, um den Scherbenhaufen seiner zerborstenen Träume, um den Widerstreit von Verantwortung, Identität, Tradition und Leidenschaft, wie er sich in diesem Film darstellt. Stattdessen: eine filmische Verbandsabnahme, Blosslegung der Wunden und Narben eines bestimmten gesellschaftlichen Milieus, genauer: der traditionsreichen und -bewussten Kultur Norddakotas. Chloé Zhaos optisches Modell, die Perspektive, die sie sucht, um hineinzuschauen in die Binnenstrukturen, in die Brüche und Risse dieser einerseits autarken, weitläufigen und andererseits durch Klinik- und Supermarktarchitektur wieder ins urbane amerikanische Gesellschaftsbild eingegliederten Welt, wird getragen von einer solidarisch-empathischen Hingezogenheit zu Natur und Figuren. Es ist der Blick einer Liebenden, Mitfühlenden, Zugehörigen. Die Wunden und Narben sind die Oberflächenphänomene brüchiger Seelen – an ihnen entlang tastet sich die Kamera ihren Weg hinein ins Denken und Fühlen, in die Trauer, die Sorgen und die Wahrnehmung der Figuren.

The Rider Regie: Chloé Zhao, mit Brady Jandreau

The Rider mit Brady Jandreau



The Rider mit Tim und Lilly Jandreau

The Rider Regie: Chloé Zhao, mit Lane Scott und Brady Jandreau

Solche filmischen Introspektionen sind stets eine Gratwanderung; sie drohen in eine befremdliche Mitleidslogik zu kippen, und schnell drohen auch die Narben und Wunden zur reinen Dekoration zu werden. Und tatsächlich gibt es Bilder in diesem Film, in denen die Kamera schon gefunden zu haben scheint, wonach sie noch zu suchen vorgibt: ein leerer Blick ins Feuer aus einer leichten Aufsicht, ein sich übergebender Körper vor einer schmutzigen Kloschüssel, halb (aber eben auch nur halb) von einem Türrahmen verdeckt.

Die spannende Frage von The Rider ist aber ohnehin eine ganz andere; sie betrifft den Umgang des Films mit den ikonischen Klischees, aus denen die Oberflächen dieser prekären, anachronistischen Westernwelt zusammengesetzt sind: der Kautabak, die Stahlsaitengitarre, der Risikosprung über das Lagerfeuer, der Zahnstocher zwischen den Zähnen, die Cowboyhüte, die Wild-West-Steppe, der Rodeoritt, die ruhige Hand auf den schnaubenden Pferdenüstern und, ja, die untergehende, in ihre Strahlen zerberstende Sonne hinter den Zaunlatten.

Solche Bilder sind die Ikonen einer vergangenen Welt. Die Bilder gibt es noch, aber die Welt dahinter gibt es nicht mehr. Und so verläuft der wohl tiefste Riss dieses Films durch solche Bilder, in denen wir Brady und sein Pferd sehen, durch Bilder von Rodeoturnieren, vom Pferdetraining oder vom Ritt durch die Prärie. Es sind Bilder mit einer unheimlichen, fast gespenstischen Ambivalenz. Erstens, weil das Spiel zwischen Mensch und Tier im Film stets eine dokumentarische (und entsprechend schockhafte) Unmittelbarkeit in sich trägt, die für einen Moment alle Künstlichkeit des Spielfilms aufhebt, wobei hinzukommt, dass sich die Darsteller_innen des Films selbst spielen und ihr Spiel damit immer schon mit einem Fuss im Dokumentarischen steht. Und zweitens, weil sich in ihnen das eigentliche Drama von The Rider offenbart: die Existenzkrise des Cowboys, ein erhalten gebliebener Ikonenhaushalt, aber ein verlorener Wert. Einmal sehen wir Brady – es ist das Bild, das am ergreifendsten mit der ersten Einstellung korreliert – arbeitend in einem Supermarkt. In Arbeitskluft geht er durch die Gänge, sortiert die Produkte, dann schwingt er den Handscanner durch die Luft, fängt ihn wieder und drückt auf den Auslöser – genau so, wie man früher einen Revolver zückte. Lukas Stern

→ Regie, Buch: Chloé Zhao; Kamera: Joshua James Richards; Schnitt: Alex O'Flinn, Musik: Nathan Halpern. Darsteller_in (Rolle): Brady Jandreau (Brady Blackburn), Tim Jandreau (Wayne Blackburn), Lilly Jandreau (Lilly Blackburn), Cat Clifford (Cat Clifford), Terri Dawn Pourier (Terri Dawn Pourier). Produktion: Caviar, Highwayman Films. USA 2017. Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Cineworx, D-Verleih: Weltkino Filmverleih

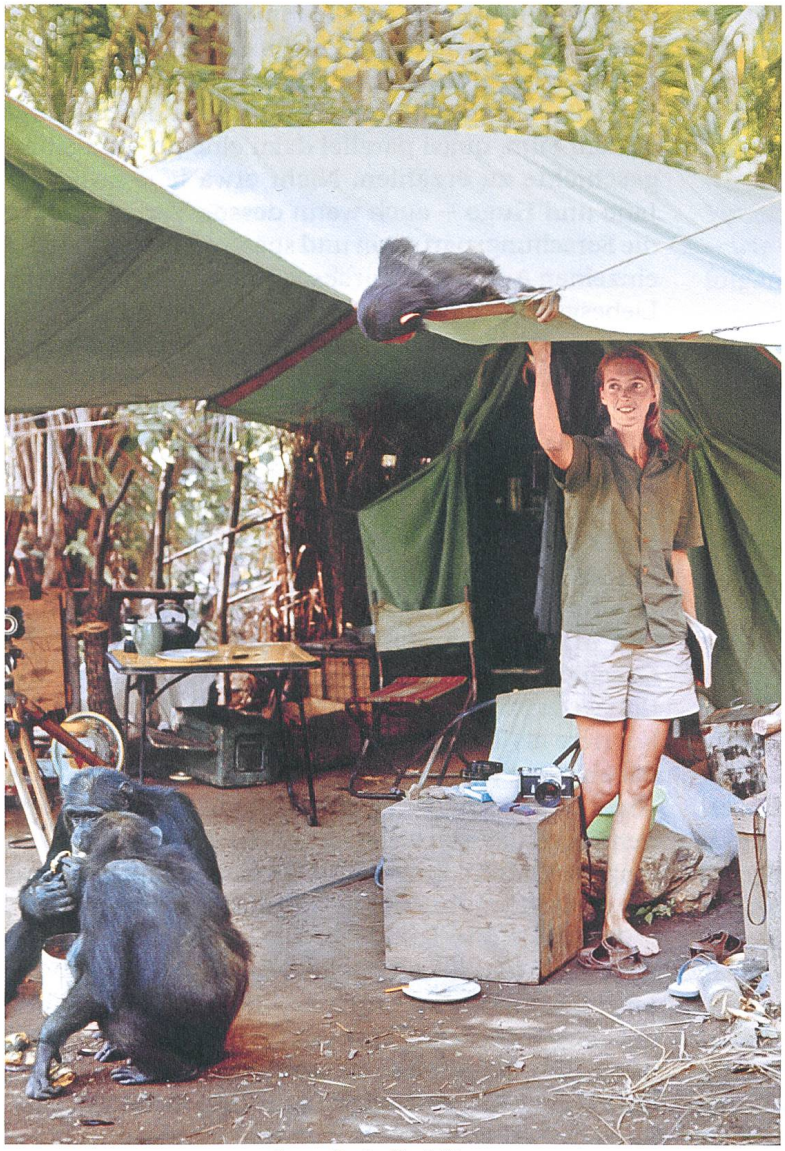
Jane

Der Film über die Forscherin Jane Goodall, montiert aus vorhandenem Material, ist zugleich verblüffende Konstruktion und wahrhaftiges Porträt. Eine Lektion auch über die Möglichkeiten des Kinos.

Brett Morgen

Eine Spinne, zwei Raupen, Vögel und Echsen in paradiesischen Farben, ein gemütlich auf einem hohen Ast sitzender Pavian. Dazu sanfte Dschungelgeräusche, getragen von leicht anschwellenden Streichern. Dann beim Bild einer Schlange das Geräusch eines Motorbootes, das den ersten Menschen zu diesem Ort trägt. Die Entdeckung des Paradieses und dessen Verlust ist in diesen ersten Bildern und Tönen von Jane bereits so deutlich angelegt, dass man sich fast in einem Film von Terrence Malick wähnt. Doch es handelt sich nur um den ersten von mehreren symbolischen Momenten, die in diesem sensationell geschnittenen Dokumentarfilm angelegt sind, wobei jede scheinbar eindeutige Interpretation mit Vorsicht zu geniessen ist.

Der grösste Teil von Jane, vordergründig ein Biopic-/Porträtfilm über die bekannte Schimpansenforscherin und -fürsprecherin Jane Goodall, besteht aus Filmmaterial, das erst kürzlich nach fünfzig Jahren aus dem Archiv von «National Geographic» geborgen wurde und das sich Regisseur Brett Morgen angeeignet hat. Und man kann tatsächlich von einer Aneignung im Sinn einer Bemächtigung sprechen: Das Material wurde seinerzeit von Jane Goodalls erstem Ehemann, dem Naturfilmer *Hugo von Lawick*, aufgenommen. Brett Morgen aber hat es für seinen Film in vielfältiger Form umgeschnitten, angepasst, umgedeutet und farb-«korrigiert» – alles im Namen einer «filmischen Wahrheit», die sich im Gegensatz zu blosser Objektivität ausschliesslich der subjektiv empfundenen Realität Jane Goodalls verpflichtet



Jane Regie: Brett Morgen

Jane Regie: Brett Morgen

Jane mit Jane Goodall und Hugo von Lawick

fühlt. So sehen wir am Anfang des Films Jane alleine jene paradiesische Umgebung des nigerianischen Nationalparks Gombe erkunden, wo sie später ein Forschungsreservat gründet und den Grossteil ihres Lebens verbringt. Dass diese Bilder aus einer späteren Zeit stammen, in der Hugo bereits zu ihr gestossen war und von Einsamkeit und Unberührtheit also kaum mehr die Rede sein kann, bleibt in seiner irritierenden Achronologie unkommentiert. Auch die zahlreichen Schuss-Gegenschuss-Konstruktionen, die in keiner Weise den Originalaufnahmen entsprechen können, dienen der Logik einer filmischen Erzählung, deren Absichten ganz woanders liegen müssen als in der neutralen Wiedergabe von gefundenem Filmmaterial. Obwohl diese Eingriffe gross sind, stellen sie doch nie – ausser vielleicht für die vehementesten Authentizitätsfanatiker_innen – ein moralisch-ästhetisches Problem dar. Brett Morgens Formung des Materials vermag diesem vielmehr Ideen und Bedeutungen zu entlocken, die dessen objektiver Bildgehalt niemals hergegeben hätte. So erweist sich jede einzelne der Bildmanipulationen gerechtfertigt.

Die Bilder, die Hugo von Lawick in den Sechzigerjahren im Auftrag von «National Geographic» aufgezeichnet hatte, sind allesamt stumm. Das Material musste also – auf mehr als eine Weise – buchstäblich zum Sprechen gebracht werden. Mit grossem Aufwand wird die Geräuschkulisse des nigerianischen Urwalds nachgestellt, und zwar mit solch einer Hingabe und Präzision, dass man meint, jedes einzelne Blatt, jedes einzelne Insekt aus jenem Orchester aus Geräuschen, Tierstimmen und erzählendem Voice-over heraushören zu können. Über allem thront jedoch, man kann es nicht anders beschreiben, der Soundtrack von *Philip Glass*. Dessen Musik war in letzter Zeit ein wenig in Verruf geraten, weil ihr nachsagt wird, insbesondere in Dokumentarfilmen durch ihre etwas schwammige Repetitivität eine Art Kleisterfunktion zu erfüllen, die noch die unzusammenpassendsten Bilder als zusammengehörig erscheinen lässt. Brett Morgan gelingt es jedoch, Bild und Ton zu einer Art Symphonie aus Geräuschen, Musik, Bewegungen und Ideen zu gestalten. Das fängt damit an, dass sich die Schimpansen auf subtile Art im Einklang mit der Musik zu bewegen scheinen, und gipfelt in einer feuerwerkartigen Montagesequenz, die mehrere Jahre von Janes Leben auf wenige Augenblicke zusammenrafft. Auch Sergei Eisenstein hätte daran seine Freude gehabt.

Natürlich wären all diese formalen Besonderheiten relativ bedeutungslos, wenn Jane nicht auch viel zu erzählen hätte. Da gibt es die eingangs angesprochene Erzählung vom Paradies und dessen Untergang, nachdem der Mensch es betreten und die Früchte vom Baum der Erkenntnis – der Wissenschaft – gepflückt hat. Mit Jane Goodall kommt, ohne dass sie dies beabsichtigt hätte, eine Art menschliches Entropieprinzip in den Regenwald, das sich vom natürlichen auf fatale Weise unterscheidet: Sie füttert die Schimpansen, damit diese die Angst vor dem Kontakt verlieren, um sie in der Folge besser beobachten zu können. Die Affen verlieren die Scheu vor dem Menschen und lassen sich berühren – doch nicht zuletzt wegen dieser Nähe kommt es eines Tages zu einer Polioepidemie, die einen Teil der Affenfamilie dahinrafft, einen anderen zum Territoriumskrieg gegen die Nachbaren treibt. So weit, so tragisch und bekannt. Und doch gelingt es dem Film, quasi parallel dazu eine grosse Liebesgeschichte zu erzählen. Nicht etwa jene zwischen Jane und Hugo – auch wenn dessen Verliebtheit in die Forschungspartnerin und spätere Ehefrau in jeder einzelnen Aufnahme durchschimmert –, sondern die Liebesgeschichte zwischen einer Frau und ihrer Arbeit. Kaum je wurde im Kino anschaulicher demonstriert, was «Berufung» bedeutet.

«In the Shadow of Man» heisst eines von Jane Goodalls bekanntesten Büchern und, wäre es nach Brett Morgen gegangen, hätte auch der Filmtitel werden sollen. Der Buchtitel verweist dabei nicht nur auf Janes Hauptforschungsobjekt, sondern, wenn man ihn als «Im Schatten des Mannes» übersetzt, kommentiert auch ihren Status als Forscherin in einer von Männern dominierten Welt. Jane erzählt die Geschichte einer Frau, die sich entgegen aller Tradition weder zu ihrem Mann gesellte, als dessen eigene Karriere als Tierfilmer in einem anderen Teil Afrikas in Fahrt kam, noch sich durch die Geburt ihres Sohns von ihrem eigenen Weg abbringen liess. Zum Erstaunen und Entsetzen vieler entschied sich Goodall nach langem Hadern, ihren Sohn Grub ab dem Schulalter bei der Grossmutter in England aufwachsen zu lassen, während sie ihre Forschung in Gombe weiterführte. Parallel zu dieser «skandalösen» Auslegung der Mutterpflicht (wir bekommen im Film die Schlagzeilen der zeitgenössischen Boulevardpresse zu sehen) wird noch eine weitere Mutter-Sohn-Geschichte gezeigt, die eine Art Gegenstück zu Jane und ihrer Entscheidung darstellt und die weitaus tragischer endet. Dass es sich dabei um eine Schimpansenmutter und deren Junges handelt, passt gut zu der Haupterkenntnis von Jane Goodalls langjähriger Forschung, dass nämlich der Schimpanse dem Menschen nicht nur genetisch sehr nahe ist, sondern nebst seiner Intelligenz auch in zahlreichen sozialen und emotionalen Aspekten. Das Wesentliche über das Muttersein habe sie aus den Beobachtungen jener Schimpansin gelernt, sagt Jane einmal, und wir, die die Bilder gesehen haben, wissen was sie meint. Auch aus diesem Film lässt sich etwas lernen: über das Leben und die Arbeit einer beispiellosen Forscherin einerseits als auch über das Verhältnis zwischen Mensch und Tier. Nicht zuletzt aber – dank der Einzigartigkeit, wie hier mit Bildern und Klängen umgegangen wird – auch über das Sehen und Hören und über das Kino selbst.

Dominic Schmid

→ Regie, Buch: Brett Morgen; Kamera: Ellen Kuras; Schnitt: Joe Beshenkovsky; Musik: Philip Glass. Produktion: National Geographic Studios, Public Road Productions. USA 2017. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Mythenfilm, D-Verleih: Mindjazz Pictures

Hereditary

Ein Leben wie im Puppenhaus – nur nicht so putzig. Schleichend wird aus einer Familientragödie der blanke Horrror.

Ari Aster

Willkommen bei den Grahams: Annie ist Künstlerin, die Miniaturmodelle von Häusern und Wohnsituationen herstellt, die immer mehr ihrem eigenen Leben gleichen. Schon im ersten Bild fängt die Kamera eines dieser Häuser ein und konzentriert sich auf ein Stockwerk. Plötzlich befinden wir uns im Schlafzimmer des Sohns der Grahams. Modellwelt mit Miniaturfiguren trifft auf reale Welt mit Menschen. Ein eigentümlicher Effekt, der die Familie als Bewohner_innen eines Puppenhauses erscheinen lässt: Sie haben keinen Einfluss auf ihr Schicksal und stehen den nun folgenden Ereignissen machtlos gegenüber.

Annie ist mit dem bodenständigen Steve verheiratet, gemeinsam haben sie zwei Kinder: den heranwachsenden Peter, der sich gerade mit der Pubertät herumschlägt, und die jüngere Charlie, die irgendwie anders ist: scheu, unansehnlich und unberechenbar. Und: Sie leidet an einer Nussallergie – ein sorgfältig platzierter Hinweis, dem später noch eine grosse Bedeutung zukommen wird. Die Normalität erhält im Folgenden immer mehr Risse. Als zunächst Annies Mutter Ellen stirbt, versucht die Tochter irgendwie mit dem Verlust umzugehen. Aber sie ist nicht so traurig, wie sie meint, sein zu müssen. Darum besucht sie heimlich die Treffen einer Selbsthilfegruppe. Derweil wird die Stimmung im Haus der Grahams immer beklemmender und irritierender, nicht zuletzt, weil Annie dem Geist ihrer Mutter im Arbeitsstudio begegnet. Und dann nötigt sie Peter, seine schwierige Schwester auf eine Party mitzunehmen. Dabei hätte er sich dort lieber um ein gleichaltriges Mädchen gekümmert, für das er aus der Ferne schwärmt. Die Party endet mit einem Schock, über den an dieser Stelle nichts verraten werden soll. Nur so viel: Den Grahams stösst etwas Schreckliches zu, so schrecklich, dass auch wir einige Zeit brauchen, um uns davon zu erholen. Vergessen werden wir diesen Schock jedenfalls nicht – wie ein bleierner Schleier legt er sich auf das nun folgende Geschehen.

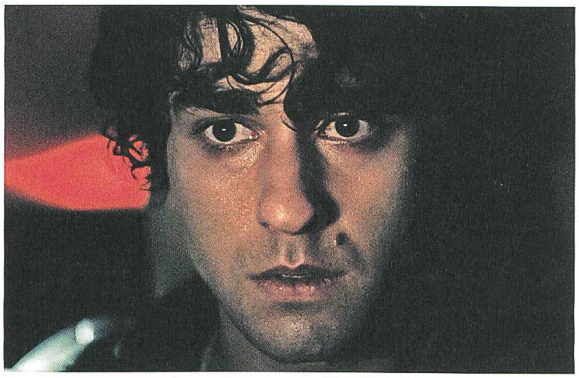
«Hereditary» – «erblich» auf Deutsch: Der Filmtitel ist ein Hinweis darauf, dass diese eigentlich so normale Familie mit einem Fluch belegt ist, der sich mit dem Tod der Grossmuter ungehindert Bahn bricht. «Sie war stur – was mich erklärt», sagt Annie in ihrer Trauerrede auf Ellens Beerdigung, die Bedeutung der Vererbung noch unterstreichend. Mit anderen Worten: Man kann sich nicht aussuchen, wie man wird.

So nimmt der Film von Ari Aster eine unbeschreibliche Wendung, die den Film zu einer Achterbahnfahrt der Gefühle macht. Die Familientragödie wandelt sich zum übernatürlichen Horrorfilm, der einem in seiner Unberechenbarkeit jeglichen Halt verweigert. Wer dieses plötzliche Umschlagen von der Realität ins Fantastische nicht akzeptiert, dem wird sich die sorgsam in Wellen aufgebaute Spannung des Films nicht mitteilen. Hier geht es nicht um Action, sondern um eine schleichende Veränderung, die die Familie der Grahams auseinanderzureissen droht, fast so, als sei sie Objekt eines übergeordneten Masterplans. Hereditary schliesst mit diesem Themenkomplex an Asters Kurzfilme Munchhausen (2013) – eine Mutter versucht, den Auszug des Sohns zu verhindern – und The Strange Thing about the Johnsons (2011) über inzestuösen sexuellen Missbrauch an. Aster selbst nennt als Einflüsse noch Robert Redfords Ordinary People, Ang Lees Ice Storm und Todd Fields In the Bedroom: die Familie als Schreckensszenario. Hereditary lässt sich aber mit seinen beängstigenden Bildern am ehesten mit The Babadook und It Comes at Night vergleichen.

Die Gefährdung der Familie lässt sich vor allem an der Darstellung von *Toni Collette* festmachen, die der Mutter eine bewundernswürdige Vielschichtigkeit und Ambivalenz verleiht. Collette sät beunruhigende Zweifel an ihrer Figur, an ihrer Empathie, Freundlichkeit und Lebenstüchtigkeit, vielleicht sogar an ihrem Verstand. Hat sie wirklich den Geist ihrer Mutter gesehen? Und darf eine Mutter ihrem Sohn mit so viel Hass und Wut begegnen? Schlagartig gibt es keine Sicherheit mehr. Auch über die Aussage des Films kann man streiten: Geht es hier um Trauer und Verlust, um Verzweiflung und Schuld, um Familienbande und Mutterliebe, um ein fluchbesetztes Erbe, auf das der Filmtitel verweist? Oder um fantasievollen Horror, der uns wie ein Albtraum verfolgt? Michael Ranze

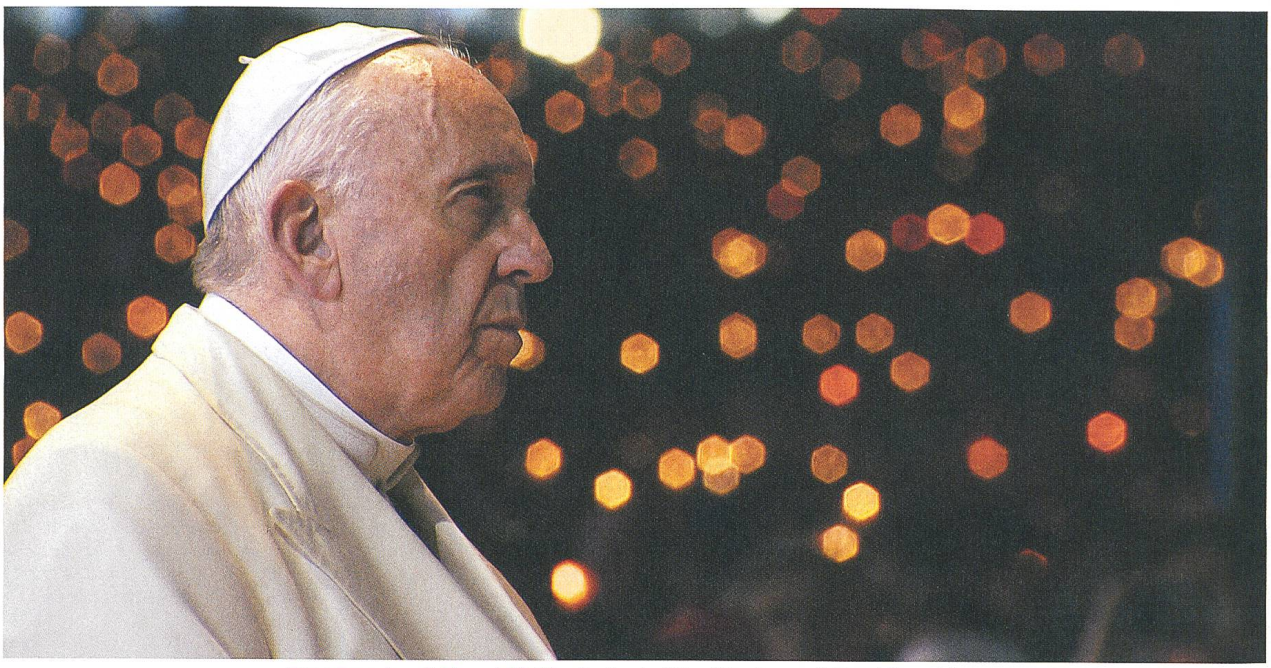
→ Regie, Buch: Ari Aster; Kamera: Pawel Pogorzelski; Schnitt: Lucian Johnston, Jennifer Lame, Musik: Colin Stetson. Darsteller_in (Rolle): Toni Collette (Annie) Gabriel Byrne (Steve), Alex Wolff (Peter), Milly Shapiro (Charlie), Ann Dowd (Joan), Mallory Bechtel (Bridget). Produktion: PalmStar Media. USA 2018. Dauer: 127 Min. CH-Verleih: Ascot Elite, D-Verleih: Splendid Film

Hereditary Regie: Ari Aster, mit Ann Dowd



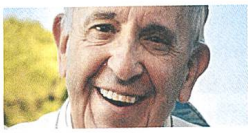
Hereditary mit Alex Wolff

Hereditary mit Toni Collette



Pope Francis – A Man of His Word Regie: Wim Wenders, mit Papst Franziskus

Pope Francis: A Man of His Word



Papst Franziskus richtet sich in diesem Dokumentarfilm direkt an uns. Wenders überlässt ihm die Bühne und verpasst es, kritische Fragen zu stellen.

Wim Wenders

Eines vorneweg: Dieser Film ist eine neunzigminütige Predigt. Da Wenders den Papst interviewen und bei öffentlichen Auftritten und auf Reisen begleiten konnte (sofern Wenders nicht ohnehin vom Vatikan zur Verfügung gestelltes Bildmaterial verwendet hat), bekommt der Pontifex hier mehr als genug Gelegenheit, seine Botschaft loszuwerden. Die ist einerseits begrüssenswert, wo es um seine Sorge um die Umwelt, seinen Kampf gegen Armut, Ausbeutung, ungleiche Vermögensverteilung und sein Eintreten für Geflüchtete geht; und ärgerlich, wo Machismus und Feminismus vorschnell gleichgesetzt (beide seien «zu einseitig») werden. Aber auch der Papst kann nicht aus seiner Haut, und Wenders hat sich entschieden, einem Auftrag des Vatikans zu folgen und nicht nur einen Film *mit* und *über*, sondern vor allem *für* den Papst zu machen.

Das Interessante des Films liegt aber nicht in den päpstlichen Aussagen. Denn während man der mehr oder weniger guten Botschaft lauscht, fragt man sich, was für ein Verhältnis Wenders zum Papst eigentlich einnimmt und was dieses Verhältnis über Wenders' eigenes Kino sagt. Letzteres hat mindestens zwei Seiten: Es gibt zum einen den Spielfilm-Wenders, der seit Paris, Texas (1984) oftmals einen Zug ins Spirituelle hat. Dort geht es um Engel, um das zarte, jenseitige Band, das (gefallene) Menschen miteinander verbindet, um Schuld und Vergebung. Der Spielfilm-Wenders schwebt über den Wolken. Und es gibt den erdverbundenen Doku-Wenders, der sich auf Spuren von Ozu Yasujirō (Tokyo-Ga) oder der kubanischen Musik (Buena Vista Social Club) begibt und der zuletzt mit The Salt of the Earth einen grossartigen Film über den Fotografen Sebastião Salgado gemacht hat, in dessen Bildern das Drama der Menschheit ganz und gar in die Geschichte der Natur, der Erde selbst eingeschrieben wird.

Im Papst-Film vereinigen sich nun der sakrale Spielfilm- und der geerdete Doku-Wenders. Das Resultat ist auf der Oberfläche ein Dokumentarfilm, dabei aber auch fiktiv. Denn was gibt es für eine grössere Inszenierung als den Papst? Der Stellvertreter Jesu auf Erden spielt eine Rolle wie ein Schauspieler (was Nanni Moretti in seinem wunderbaren Habemus Papam gezeigt hat), schon weil er mit Amtsantritt seinen Namen wechselt: Jorge Mario Bergoglio ging mit bürgerlichem Namen ins Konklave – heraus kam er in seiner Rolle als Papst Franziskus I. Und soll der Papst damit nicht auch eine heutige Verkörperung seines Namenspatrons und Rollenvorbilds sein, des Heiligen Franz von Assisi? Und ist dieser selbst nicht wiederum auch schon eine Kunstfigur geworden?

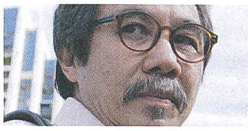
Das Leben des Heiligen, so berichtet Wenders, wurde schon kurz nach seinem Tod von Giotto in einer Serie von Wandmalereien dargestellt. Und später, so muss man ergänzen, von Roberto Rossellini, in Franceso, giullare di Dio von 1950. Wenders selbst streut kurze schwarzweisse Spielszenen im Academy-Format ein, die Eindrücke von Franz' Leben vermitteln sollen und dem Look nach an Rossellini erinnern. Aber warum hat Wenders nicht einfach Material von Rossellini verwendet und stattdessen diese pathetischen, illustrativen Szenen gedreht, in denen der Heilige mit grossen Augen die Wunder der Schöpfung bestaunt? Die Antwort kann nur lauten, dass es Wenders wichtig war, nicht nur Giottos Malereien und Rossellinis Film zu «dokumentieren», sondern ihnen seine eigene künstlerische Darstellung, seine eigene Fiktion von Franz von Assisi gegenüberzustellen. Und von dieser Fiktionalisierung ist auch der Papst nicht ausgenommen: Wenn man glaubt, Franziskus schaue in die Kamera und damit auch uns in die Augen, um sich mit seinem Sermon direkt ans Kinopublikum zu wenden, so hat er während des Drehs in Wahrheit nur Wenders in die Augen geschaut. Dass sich die Gläubigen vor der Leinwand von Papst Franziskus angeschaut fühlen, ist nur der Effekt einer raffinierten Spiegelkonstruktion.

So bleibt das Himmlische bei Wenders einmal mehr auf der Seite des Schauspiels, der Kunst, der Illusion. Dokumentarisch ist der Film hingegen in Bezug auf jenen einzigen Gläubigen, der vom Papst wirklich angeschaut wurde und der zu den Aufnahmen einen bewundernden Off-Kommentar spricht. Pope Francis ist ein Dokumentarfilm, weniger über den Papst als vielmehr über Wim Wenders und dessen Filme. In dieser Hinsicht bringt einen der Film schnell auf den Boden zurück.

Philipp Stadelmaier

→ Regie: Wim Wenders; Buch: Wim Wenders, David Rosier; Kamera: Lisa Rinzler; Schnitt: Maxine Geodicke; Musik: Laurent Petitgand. Mitwirkende: Papst Franziskus, Joe Biden, Barack Obama, Vladimir Putin. Produktion: The Panlindrome, Centro Televisivo Vaticano, Fondazione Solares Suisse u. a. CH, Vatikan, I, D, F 2018. Dauer: 96 Min. Verleih: Universal Pictures International

Pop Aye



Das ungewöhnliche Roadmovie, in dem ein Elefant einem Architekten in der Midlife-Krise hilft, zeigt Thailand von seiner nichttouristischen Seite und erzählt eine charmante Liebesgeschichte.

Kirsten Tan

Comicelefant schlechthin ist Dumbo, von Walt Disney 1941 auf die Leinwand gebracht (und für 2019 als Realfilm-«Remake» unter der Regie von Tim Burton angekündigt). Pop Aye aber, der Titelheld von Kirsten Tans Film, hat ausser dem Namen nichts mit Popeye the Sailor gemein, also keinerlei Comicbezug. Bong, wie er im wahren Leben gerufen wird, ist ein eindrucksvoller Vertreter des Asiatischen Elefanten, mit prachtvollen Stosszähnen, und offenbar friedlich wie ein Lämmchen. Die Regisseurin aus Singapur, die hier ihren ersten langen Spielfilm vorlegt, hatte gemäss eigener Aussage das Bild zweier Verlierer vor Augen, die sich gegenseitig helfen: den Elefanten, der in Bangkoks Strassen ein kümmerliches Leben fristet, und den namhaften Architekten Thana, der in seinem Büro von der nachrückenden Generation weggemobbt wird und der, nach einer zufälligen nächtlichen Begegnung, das Tier kauft, in dem er – nicht allzu glaubhaft – den Gespielen seiner Jugend zu erkennen meint, Pop Aye.

Behindert durch zahlreiche verwirrend gesetzte Rückblenden, erzählt der Film die Geschichte einer doppelten Befreiung – wobei diejenige des gezähmten Tiers, das sich zuletzt einfach still aus menschlicher Obhut davonmachen wird, als poetisches Sujet von schöner Wirkung ist; in der Realität freilich könnte sie leicht ein schlimmes Ende nehmen. Thana hingegen wird am Ende von seiner ihm entfremdeten Frau eine Liebeserklärung bekommen, wobei wir sehr im Zweifel sind, ob er das überhaupt gemerkt hat. Wie denn dieser schusselige kleine Mann ein merkwürdiges Bild eines angeblich renommierten Architekten abgibt; befremdlich – zumindest für westliche Augen – etwa auch das Sexualgebaren, das er seiner Frau sowie einer Prostituierten gegenüber an den Tag legt. Zugleich erweist er sich unterwegs als umgänglich und hilfsbereit und nimmt an fremden Schicksalen Anteil; so wird er einer Zufallsbekanntschaft mit einigem Aufwand auch noch zu einem menschlich stimmigen Begräbnis verhelfen.

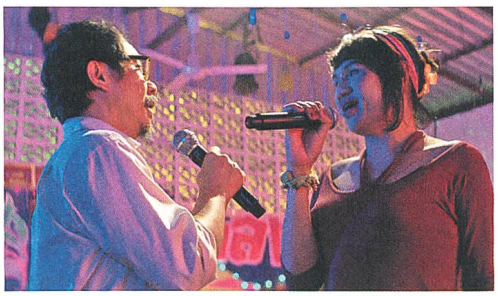
Sie sind *on the road*, Mensch und Tier, und aus dieser Reise auf den Landstrassen, hinaus aus Bangkok und hinauf in den Nordosten des Landes, Thanas Heimat, gewinnt der Film seinen Sinn und schöpfen die Bilder ihre Kraft. Es ist Kirsten Tan hoch anzurechnen, dass sie nicht einen Film gemacht hat, «bei dem auch noch ein Elefant vorkommt» (wie beispielsweise Water for Elephants von Francis Lawrence von 2011), sondern ihren Titelhelden wirklich in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt. Und so sehen wir gebannt die enorme Masse des Elefanten, dessen Körperlichkeit das Bild bald wie eine Hügellandschaft ausfüllt, bald seinen kleingewachsenen neuen Besitzer zu immer neuen Anläufen nötigt, wenn er dieses Gebirge erklimmen will (wozu ihm der Elefant dienstbar den Fuss hinhält). Nie verliert das Tier seine Ruhe, raumgreifend ist es unterwegs, gleichmütig und elegant weiss es auch die Ladebrücke eines Lastwagens zu erklimmen. Doch was unter Umständen als Ausdruck herabwürdigender Dressur erscheinen könnte, erhält hier bei aller Verfügtheit einen Zug ins Majestätische.

Gelegentlich erlaubt sich der Film auch kleine Scherze mit der Erscheinung seines Protagonisten. So, wenn der riesige Rüssel nachts die begreiflicherweise verstörte Frau des Architekten in ihrer Villa aus dem Schlaf schrecken lässt oder wenn Thana vor einem Supermarkt den Elefanten an eine Reihe von *shopping trolleys* kettet – und wir diesen in der nächsten Sequenz sehen, wie er nun eben mit Einkaufswagen unterwegs ist. Unterwegs werden die beiden von zwei Polizisten behelligt, wobei wir erneut nicht wissen, ob wir es hier mit dem Courant normal zweier beschränkter Ordnungshüter zu tun haben oder ob sich der Film – für Südostasien wohl eher unwahrscheinlich – einen Abstecher in die Satire erlaubt. Mit den Polizisten macht der Trupp halt in einem schäbigen Etablissement samt ebenso armseligen Prostituierten. Wie denn der Film, auch dies gehört zu seinen Qualitäten, ein gänzlich untouristisches Thailand ohne jeden Tropenglamour zeigt, das mit dem mondänen Bangkok Thanas scharf kontrastiert. Es sind ärmliche Landstriche in der Region Isan, die die Protagonisten durchziehen, die Leute tragen billige, schlecht sitzende Kleider und müssen zusehen, wie sie über die Runden kommen. Dass für den Elefanten hier kein Platz mehr ist, muss der Architekt aus der Grossstadt zur Kenntnis nehmen. Dass Pop Aye seine eigene Lösung gefunden hat, wird der erschöpft eingeschlafene Thana beim Aufwachen feststellen.

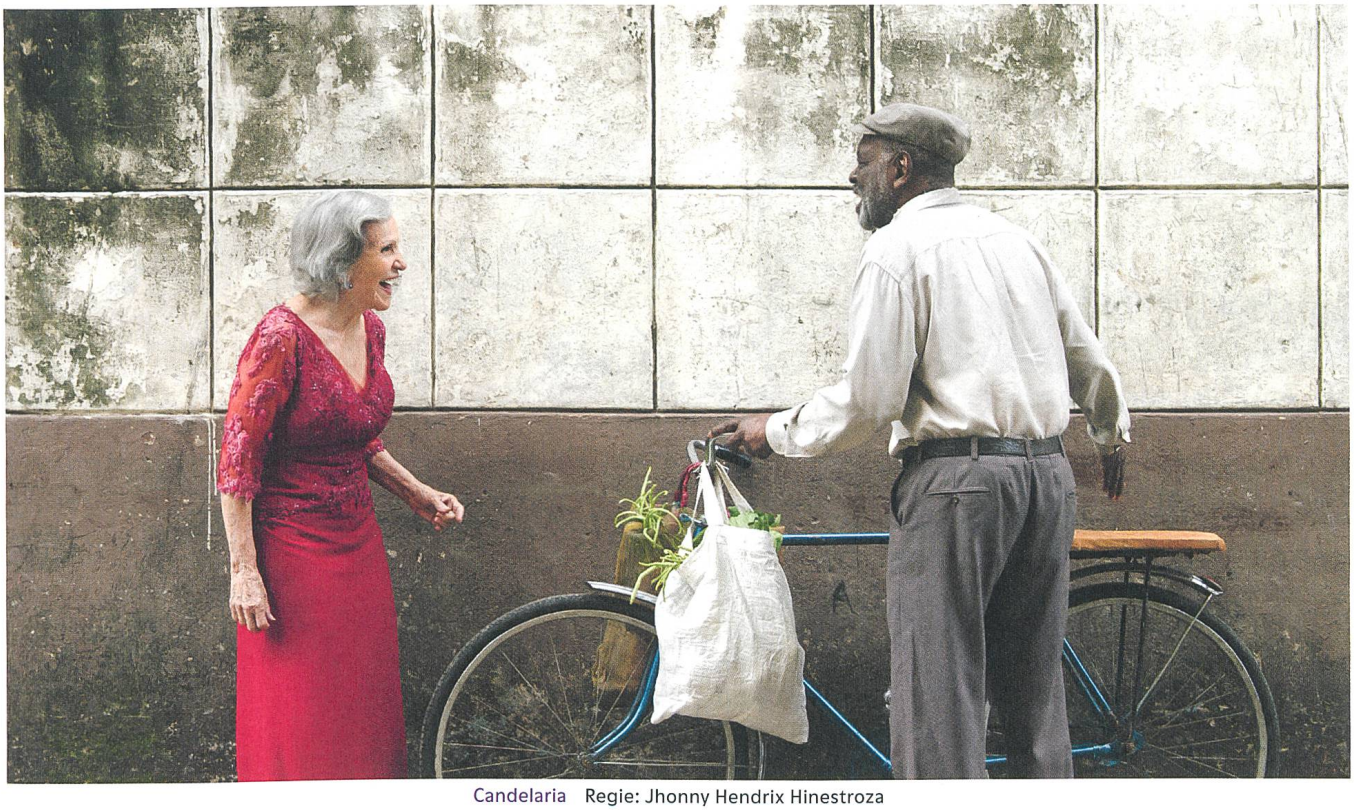
Christoph Egger

→ Regie, Buch: Kristen Tan; Kamera: Chananun Chotrungroj; Schnitt: Lee Chatametikool, Musik: Matthew James Kelly. Darsteller (Rolle): Thaneth Warakulnukroh (Thana), Bong (Popeye). Produktion: E&W Films, Giraffe Pictures. Thailand, Singapur 2017. Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, D-Verleih: NFP

Pop Aye Regie: Kirsten Tan



Pop Aye mit Thaneth Warakulnukroh



Candelaria Regie: Jhonny Hendrix Hinestroza

Candelaria mit Verónica Lynn und Alden Knigth

Anzeige

www.cinebulletin.ch

Cinébulletin
Die einzigartige
Informationsquelle
für professionnelles
Filmschaffen in
der Schweiz.

Branchennews
und Abonnement
auf cinebulletin.ch

www.cinebulletin.ch

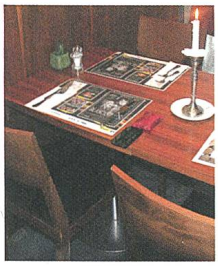
Anzeige

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.

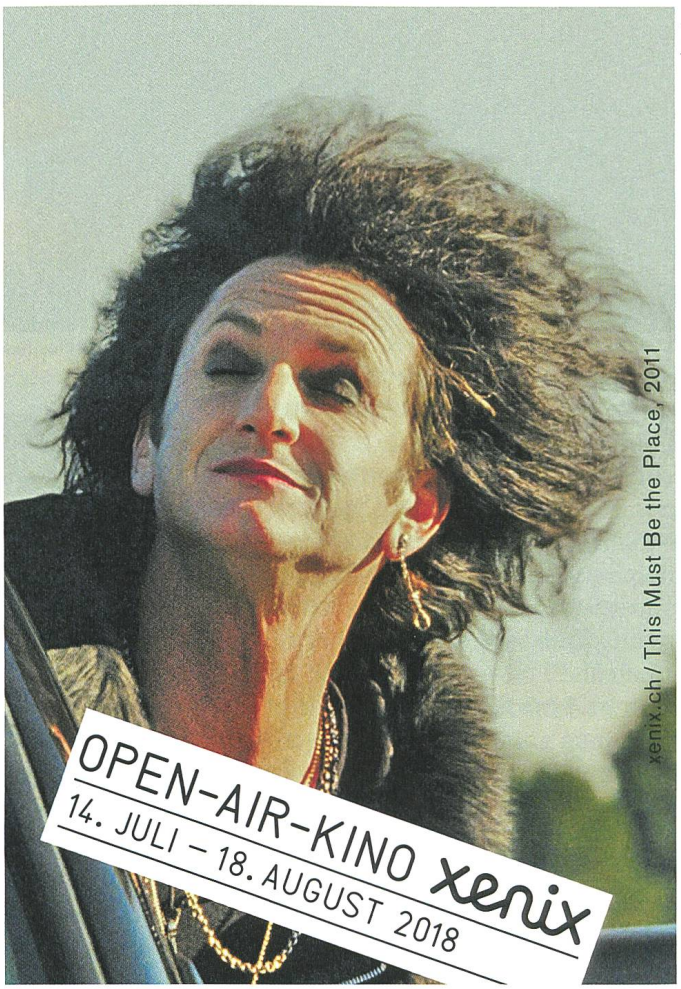


Filmpromotion

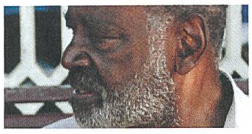
ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige



Candelaria



Verblüffend berührende Nebeneffekte einer Ausbeutung: Ein altes Paar im zerfallenden Kuba prostituiert sich für den touristischen Blick und findet dabei wieder zueinander.

Jhonny Hendrix Hinestroza

Tourist_innen lieben den morbiden Charme Kubas. Ursprünglich wollte Fidel Castro die Insel vor der Infiltration des Kapitalismus bewahren und den Tourismus unterbinden. Doch in den Neunzigerjahren wurde klar, dass der sozialistische Traum Kubas nicht finanzierbar war und das Geld der Reisenden die Löcher in der Staatskasse stopfen helfen musste. Seither steigen dank dem Nostalgiebedürfnis vor allem der Europäer_innen die Besucherzahlen kontinuierlich.

Candelaria spielt Mitte der Neunzigerjahre, als Kuba, nachdem die Hilfe der Sowjetunion wegfiel, seine Bevölkerung kaum mehr ernähren konnte. Die Jüngeren basteln Flosse, um die gefährliche Reise ins Exil nach Florida auf sich zu nehmen und der Not zu entkommen. In Kuba selbst blüht ob der knappen Versorgungslage der Schwarzmarkt, für den man sich entweder begehrte Tauschwaren oder Dollars besorgen muss. Doch es kommen auch Ausländer_innen – und bringen Veränderung ins Land. So beginnt der Film mit einem Kontrast: mit dem Urlaubsvideo eines amerikanischen Paars, dazu liest ein Mann mit heiserer Stimme Nachrichten aus Kuba vor. So treffen zwei Realitäten aufeinander: Die Lust der einen, die das Einfache und Schäbige schön finden, und das harte Leben der anderen, das durch maximalen Verzicht gezeichnet ist.

Der Kolumbianer Jhonny Hendrix Hinestroza erzählt in Candelaria von einem älteren Ehepaar in Havanna: Candelaria und Victor Hugo müssen im hohen Alter noch arbeiten und sich ihr kleines Gehalt zusätzlich mit dem Verkauf gestohlener Zigarren und mit Singen für Tourist_innen aufbessern. Abends nehmen sie während des täglichen Stromausfalls in ihrer heruntergekommenen Wohnung gemeinsam eine magere Mahlzeit ein. Trotz Kerzenlicht will zwischen ihnen aber keine Romantik mehr aufkommen. Candelaria schenkt stattdessen ihre ganze Liebe den fünf von ihr gestohlenen kleinen Küken, als wären es ihre Kinder. Trotz Hunger würde sie sie nie essen.

Eines Tages findet Candelaria bei der Arbeit in der Hotelwäscherei eine Videokamera und nimmt sie mit nach Hause. Dieses kleine Gerät, von einem Touristen aus den USA nach Kuba mitgebracht, wird ihre Beziehung zu Victor Hugo verändern. Dank der belebenden Kommunikation mittels Kamera und dem Spinnen von Fiktionen entflammt die Liebe wieder. Gemeinsam können sie wieder lachen und träumen nochmals in einem fast jugendlich Übermut von einer besseren Zukunft. Mal filmt Victor Hugo seine Frau heimlich, wenn sie, nur in ein Handtuch gehüllt, aus dem Bad kommt, dann nimmt Candelaria als Antwort darauf sich selbst auf und entkleidet sich verführerisch für ihn. Als die Kamera in die Hände eines Hehlers gerät und dieser die erotischen Filme des Paars an Touristen verkauft, eröffnet sich gar die Möglichkeit, viel Geld damit zu verdienen. Die beiden werden vor die Frage gestellt, wie weit sie für Geld bereit sind zu gehen. Wollen sie sich in Pornofilmen an Menschen verkaufen, die sich an ihren alten Körpern aufreizen?

Man könnte so die beiden Hauptfiguren mit Kuba selbst gleichsetzten und grundsätzlich über eine Ästhetik des Alterns nachdenken. Wie sehr ist auch die Nostalgie der Tourist_innen für das verfallende Kuba zugleich eine Erniedrigung von dessen Bevölkerung? Unweigerlich fühlt man sich als Zuschauerin, die sich an der neu aufgeflammten Liebe zwischen Candelaria und Victor Hugo erfreut hat und die Machenschaften des Hehlers verurteilt, gleichwohl ertappt, denn: Sind diese Figuren, ihre heruntergekommene Wohnung und die verfallene Stadt, so wie sie die Kamerafrau *Soledad Rodríguez* fotografiert, nicht wunderschön?

Doch Hinestroza hat seine Figuren aus Liebe konzipiert. Basierend auf der sehr engen Beziehung mit dem alternden Vater und einer Begegnung in Havanna mit einer älteren Frau, die Candelaria hiess und die ihm ihre Geschichte, die Geschichte des Films, erzählte. Der Regisseur behandelt auch die beiden Schauspieler_innen *Verónica Lynn* und *Alden Knigth* mit grossem Respekt. Die sonst selten im Kino dargestellte körperliche Liebe alter Menschen wirkt hier alles andere als voyeuristisch. Und so sind auch wir zum Glück nicht in der Position derer, die ihre Lust mit den Videos von Candelaria und Victor Hugo befriedigen. Vielmehr berühren sie uns, wie sie am Ende ihres Lebens, das durch zu wenig Essen und Krankheit bedroht ist, dank Fantasie die Liebe wiederfinden. Sie tun das, was Filme tun: Mithilfe einer Kamera erzählen sie sich Geschichten.

Tereza Fischer

→ Regie: Jhonny Hendrix Hinestroza; Kamera: Soledad Rodríguez. Darsteller_in (Rolle): Verónica Lynn (Candelaria), Alden Knigth (Victor Hugo). Produktion: Kolumbien, D, N, Kuba, Argentinien 2018. Dauer: 87 Min. Verleih: DCM

Searching for Ingmar Bergman

Die deutsche Filmemacherin spürt den Weltanschauungen jenes Regisseurs nach, der sie zur eigenen Arbeit inspiriert hat. Zeugnis einer Bewunderung.

Margarethe von Trotta, Felix Moeller

Als 1964 die hitzige Diskussion um Bergmans Film Das Schweigen wegen seiner damals für freizügig gehaltenen erotischen Einstellungen auch in ernst zu nehmenden Publikationen tobte, schrieb der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki in der «Zeit»: «Man will aus diesem Regisseur einen Heiligen machen, einen Gottsucher, einen Seher, einen Propheten. Er ist aber nicht mehr und nicht weniger als ein hochbegabter, wenn auch sehr überschätzter, raffinierter und bisweilen zynischer Filmkünstler, ein Mann mit Routine und Instinkt für das Gängige. Nicht ihn muss man bekämpfen – nicht den Heiligen, sondern seine Narren.»

Es ist der Regisseurin Margarethe von Trotta als Verdienst anzurechnen, dass sie sich auf ihrer dokumentarischen Suche nach der Person Ingmar Bergman nicht mit solchen bloss einer vergangenen Sittengeschichte geschuldeten Auseinandersetzungen aufgehalten hat. Sie widmet sich in ihrem Film zum 100. Geburtstag dieses aussergewöhnlichen Regisseurs seiner künstlerischen Potenz und seiner dafür verantwortlichen Psyche und Lebensauffassung – ohne dabei zu vergesssen, sich selbst genügend ins Bild zu bringen. Hat doch Bergmans Das siebente Siegel (1956) in ihr den Wunsch geweckt, selbst Filme zu machen. Und der von ihr so verehrte Regisseur hat umgekehrt 1994 auf einer Favoritenliste fürs Göteborg-Filmfestival neben Akira Kurosawas Rashōmon oder Federico Fellinis La Strada auch Margarethe von Trottas Die bleierne Zeit (1981) als einen der Filme aufgeführt, die ihn beeinflusst hätten.

So sehen wir von Trotta zu Beginn ihres Films in einer Einstellung am Meer, wo sie auf den Klippen des Strandes die Figuren des Ritters, des Knappen und des Todes aus Das siebente Siegel im lebensentscheidenden Schachspiel imaginiert. Hier beginnt auch ihre Suche nach den Umrissen einer für sie wegweisenden Figur.

Der Biografie eines herausragenden Lebens zu folgen, birgt immer die Möglichkeit, Sympathie oder Aversion zur Grundlage der Schilderung zu machen. Von Trotta hat sich dazu entschieden, das Menschenbild zu suchen, das ihrer Verehrung am meisten entgegenkommt. Dabei werden Interesse am Werk und Kenntnisse über Bergmans Filme beim Publikum vorausgesetzt, um den Einlassungen der Regisseurin immer folgen zu können. Indes wäre die – zugestanden schwierige – Erforschung des aktuellen Desinteresses am Werk Bergmans in der Öffentlichkeit, in den Medien als auch bei jungen Filmautor_innen durchaus erhellend gewesen, auch für eine aktuelle Beurteilung von Bergmans weltanschaulichen Intentionen.

Von Trotta gelangt auf ihrer sympathisierenden filmischen Reise von Paris, wo sie einst 1960 Das siebente Siegel zu ihrem Beruf erweckte, nach Stockholm und auf die Insel Fårö, wo Bergman wohnte und mit seiner Frau Ingrid begraben ist. Unter anderem dort und in München führt sie ihre oft ausführlichen Gespräche mit *Liv Ullmann*, *Olivier Assayas*, *Jean-Claude Carrière*, *Carlos Saura*, den Schauspielerinnen *Rita Russek*, *Julia Dufvenius* und *Gaby Dohm*. Und Bergmans Produzentin *Katinka Farago* berichtet von ihrem eher widerwilligen Beginn der Zusammenarbeit mit dem peniblen Bergman und dem dafür dienlichen Ratschlag: «If he stares at you, stare back. If he spits at you, spit back.» Sie alle versuchen Bergmans auch heute noch stilbildende Arbeiten als Vorbild zu sehen. Sie betonen sein Verlangen, die Frauenrollen als differenzierte Figuren zu gestalten und das Experiment immer als treibendes Moment zu bewahren. Seine Regiearbeit im Münchner Residenztheater hat nach den Erinnerungen von Gaby Dohm für die Schauspieler_innen eine kreative Zeit bedeutet. In die bayerische Landeshauptstadt war er durch eine Art Emigration gelangt, nachdem ihm in Schweden Steuerhinterziehung zur Last gelegt worden war. In München entstand dann auch sein Film Das Schlangenei (1977).

Das filmische Material, auf das Biografien immer hoffen lassen, hat von Trotta natürlich auch verarbeitet. Da gibt es das entspannte Interview mit Bergmans Sohn Daniel, der die meist gar nicht so glückliche Kindheit seines Vaters als Sohn eines Pastors thematisiert. Bergman hatte diese Kindheit gar durch eine Psychoanalyse aufarbeiten wollen, das dann aber aufgegeben, weil er den Verlust seiner Kreativität befürchtete. Dann gibt es doch wieder überraschende Aufnahmen eines humorvollen und fröhlichen Bergman, auch mit seinen neun Kindern (aus fünf Beziehungen).

Von Trotta sucht immer wieder von privaten Anmerkungen und Bildern Verbindungen zu Bergmans eigenem Werk herzustellen. Und vor allem auch ein Film, der Bergman beeindruckt und sein Schaffen

Searching for Ingmar Bergman mit Liv Ullmann

Searching for Ingmar Bergman Regie: Margarethe von Trotta und Felix Moeller

Amori Regie: Francesca Comencini

Amori mit Lucia Mascino und Thomas Trabbachi

beeinflusst hat, wird prominent vorgestellt und in die private Biografie miteinbezogen: Victor Sjöströms Der Fuhrmann des Todes (1921). Dessen mystischer und realistischer Erzählstruktur hat Bergman auch die Figur des Todes für Das siebente Siegel entnommen. Zudem hat er Sjöström als Schauspieler unter anderem für Wilde Erdbeeren (1961) gewinnen können.

Auf Fårö nimmt eine kleine intime Trauergemeinde Abschied von einem kreativen, aber sicher für andere nicht immer einfach zu ertragenden Künstler, der als seinen Auftrag nannte: «I'm only trying to speak the truth about the human condition.» Erwin Schaar

→ Regie, Konzept: Margarethe von Trotta, Felix Moeller; Kamera: Börres Weiffenbach; Schnitt: Bettina Böhler. Mitwirkende: Liv Ullmann, Ruben Östlund, Olivier Assayas, Mia Hansen-Løve, Carlos Saura, Margarethe von Trotta, Gaby Dohm, Gunnel Lindblom. Produktion: C-Films, Mondex & Cie. D, F 2018. Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Praesens-Film, D-Verleih: Weltkino Filmverleih

Amori che non sanno stare al mondo

Claudia wettet auf die grosse Liebe, auch gegen alle Wahrscheinlichkeit, und droht damit vor allem sich selbst zu betrügen. Das Glück liegt anderswo.

Francesca Comencini

Schon in der ersten Einstellung gibt es viel zu sehen: Claudia liegt im diffusen hellen Morgenlicht auf ihrem Bett, und schon ein Blick auf sie verrät, dass sie hier schon viel zu lange liegt. Es ist schon lange hell, die Tageszeit unangemessen. Man sieht ihren Kummer, aber auch, dass sie eigentlich längst klarsieht. Man sieht, ohne ihre genauen Lebens- und Leidensumstände zu kennen, eine Wahrheit, die sie längst umgibt und ihren Kummer in einem anderen Licht erscheinen lässt. Doch für den Augenblick scheint sie sich noch dazu entschieden zu haben, sich in ihrem Leid aufzuhalten und in ihm zu baden wie im Licht.

All das kann man hier sehen, weswegen diese erhellende erste Szene noch etwas anderes zutage fördert: dass es sich bei der Regisseurin Francesca Comencini um eine Cineastin handelt, die in der Lage ist, zu *zeigen* – also uns ihre Hauptfigur zu enthüllen, ohne dass wir etwas anderes über sie zu wissen brauchen als das, was die Mise en Scène uns gibt. Wir haben die Wahrheit über Claudia schon gesehen, noch bevor sie kurz danach explizit wird: Auch Claudia kann ihre Augen nicht mehr vor der Tatsache verschliessen, dass ihre grosse Liebe, Flavio, der wie sie Literatur an der Universität lehrt, sie nach sieben Jahren komplizierter Beziehung endgültig verlassen hat. Er reagiert nicht mehr auf ihre Anrufe und die Nachrichten, die sie ihm massenweise hinterlässt. Traurig, aber wahr: Die gemeinsame Geschichte ist zu Ende.

Aber Claudia lässt nicht locker. Es ist aus? Dann wird sie die Liebe eben alleine aufrechterhalten: «Es ist nicht vorbei, solange ich es nicht will.» Die Liebe ist vorbei – wir wissen es, und sie weiss es auch, aber sie weigert sich, dieses Wissen anzuerkennen. Sie fordert damit die Wahrheit selbst heraus. Der Film erzählt von einer Wette, die Claudia eingeht und wir mit ihr. Eine Wette um die Wahrheit: Wetten, dass Flavio die grosse, wahre Liebe meines Lebens ist? Und selbst wenn er sich endgültig von mir trennt – wer will mir das Gegenteil beweisen? Mit dieser Wette, so erfahren wir in Rückblenden, fing schon alles an. Und um sie zu gewinnen, sind Claudia alle Mittel recht. Schon als sie Flavio kennenlernt, auf einer Podiumsdiskussion an der Uni, ist sie im schieren Kampfmodus. Sie unterbricht ihn, fällt ihm ins Wort. Danach sagt sie ihm wie aus dem Nichts, dass sie in ihn verliebt ist. Die beiden werden ein Paar. Sie will sehr schnell sehr viel: Kinder, eine gemeinsame Zukunft, die Ehe. In der Nacht hält sie ihn wach, um mit ihm über ihre Wünsche zu reden. Für sie zählt auch die Arbeit nicht mehr. Ihr Motto: «Wir zerstören alles, unsere Jobs, unsere Leben.» Um die Wette zu gewinnen, muss sie kämpfen, selbst wenn daraus gar ein Zerstörungsfeldzug gegen den Geliebten wird.

Diese verzweifelte und erfolglose Wette auf die grosse Liebe war auch der Gegenstand des letzten Films von Claire Denis, Un beau soleil intérieur. Da wollte eine Frau mit ähnlicher Besessenheit den Mann fürs Leben finden. Allerdings zeigte Denis serielle heterosexuelle Monogamie als unendliche und erfolglose Abfolge von Einzelnen. Comencini konzentriert sich dagegen auf ein einziges Begehrensobjekt, an dem sich die eigene Obsession austoben und aufreiben kann.

Bei Denis bestand die Befreiung des Begehrens aus dem Gefängnis der ewigen Wiederkehr des Gleichen (gleiches Geschlecht, gleiche Hautfarbe, gleiche Klasse, gleicher «Typ» etc.) in einer zumindest angedeuteten «Öffnung» auf die ganze Welt, in einer Hinwendung zum Globalen. Bei Comencini ist es anders: Der Ausweg, das Glück jenseits der Obsession, liegt nicht in Vielheit und Heterogenität, als vielmehr in den Scherben der gescheiterten Beziehung selbst, in Erinnerungssplittern und Rückblenden.

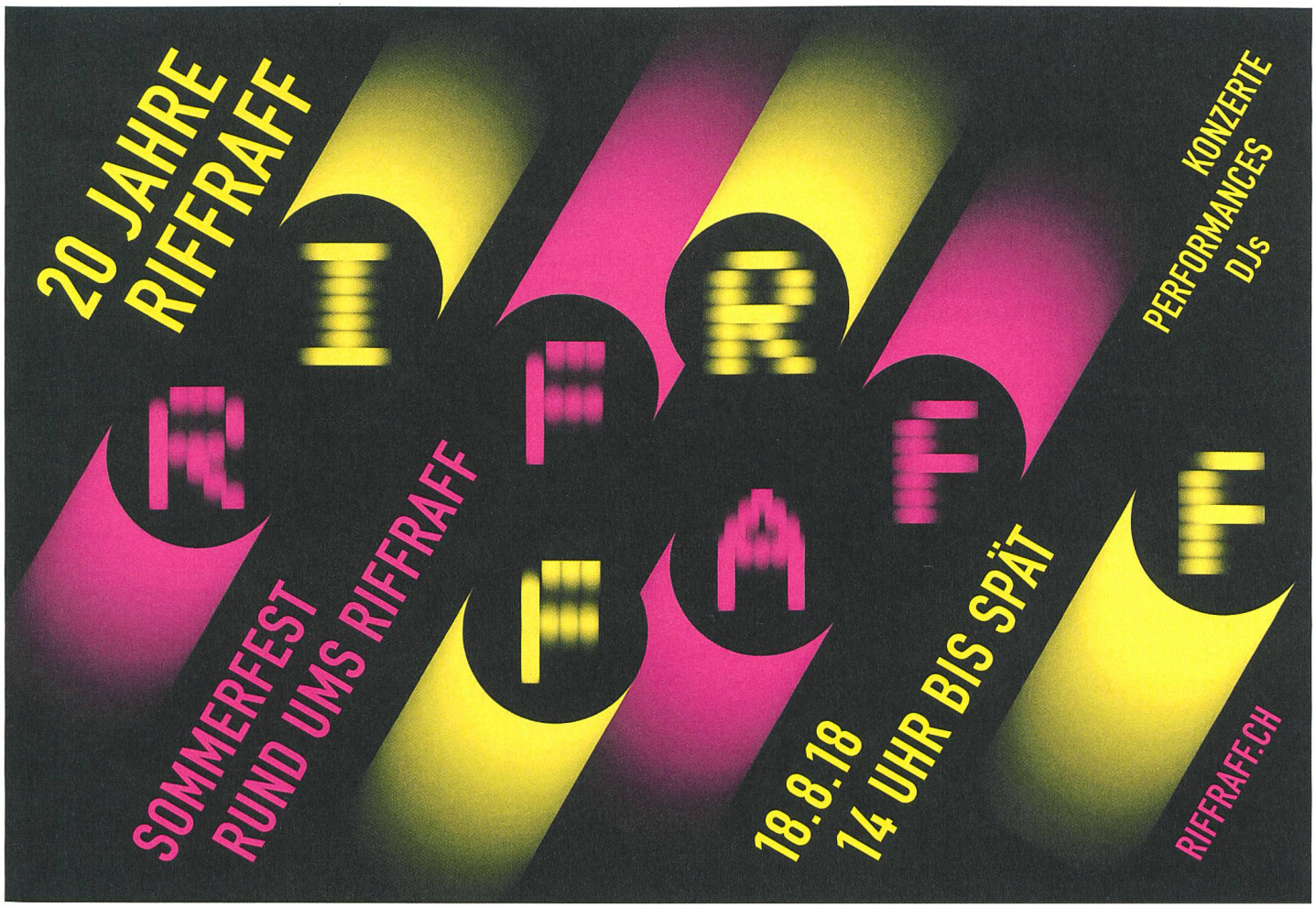
Gerade dieses Erzählen in Rückblenden erinnert an Vorbilder des modernen Kinos: Leben und Liebe sind nur noch durch die Erinnerung lebendig wie bei Federico Fellini; Details aus der Vergangenheit werden im Erinnerungsprozess schmerzhaft ausgegraben wie bei Ingmar Bergman. Sie sei wie die Stasi, sagt Claudia einmal, sie erinnere sich an alles, an dieses oder jenes Detail an diesem oder jenem Abend. Eine in Schwarzweiss gehaltene Sequenz in einem Hörsaal der Universität erinnert an die Träume des alten Professors in Bergmans Wilde Erdbeeren, wie auch an den fantasierten Frauenkongress in Fellinis La città delle donne: Eine Frau erklärt anderen Frauen, dass in der hetero-kapitalistischen Gesellschaft Frauen mit zunehmendem Alter stetig abgewertet werden, während man als Lesbe noch mit fünfzig als Teenager durchgehen kann.

Amori hat eine feministische Agenda. Claudia greift Flavio dafür an, dass er Liebesgeschichten mit Frauenliteratur gleichsetzt, und an anderer Stelle wird seine naive Vorstellung davon, wie Frauen zum Höhepunkt zu bringen seien, demontiert. Flavios typische Hetero-Männlichkeitssorgen (die Grösse des Penis, die Qualität der Performance beim Sex) weisen ihn als Relikt aus. Ungeachtet der auch aktuell so notwendigen Zerstörung derartiger Männlichkeitsmythen ist Comencinis Zugriff dennoch eher ein Oldschool-Feminismus im Stile des (zumeist männlich dominierten) Kinos der Sechziger und Siebzigerjahre à la Bergman, Fellini oder auch Woody Allen zuordnen, in dem der intellektuelle Krieg der Geschlechter zwar klassische Männlichkeit der Lächerlichkeit preisgibt, dabei aber die heteronormative Ordnung selbst unbeschadet lässt.

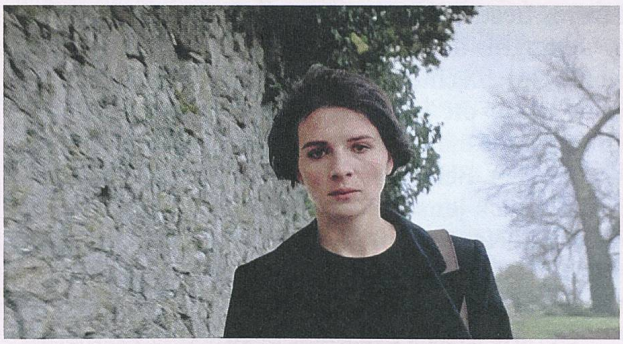
Bei Comencini muss das Neue aus dem Alten gewonnen werden. Claudias Obsession wird zur Bedingung ihrer Emanzipation. Sie erkennt, dass ihr «Problem» mit Flavio darin bestand, zu selbstständig gewesen zu sein; dass sie um jeden Preis das antiquierte Frauenbild der obsessiv Liebenden verkörpern wollte und es so schlecht konnte. Wenn sie Flavio wollte, dann weniger, weil sie ihn wirklich wollte, sondern weil sie gewettet hat auf die wahre Liebe. Dabei verliert sie; und gewinnt dennoch: Ihre eigentliche Wahrheit ist die eigene Autonomie, die sie nur erkennen konnte, indem sie ihre Wette verlor.

Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch: Francesca Comencini; Kamera: Valerio Azzali; Schnitt: Ilaria Fraioili; Musik: Valerio Vigilar. Darsteller_in (Rolle): Lucia Mascino (Claudia), Thomas Trabacchi (Flavio). Produktion: Italien 2017. Dauer: 92 Min.CH-Verleih: Xenix Filmdistribution



Close-up



Das eigene Ich bildet sich im Kontakt mit etwas anderem. Bei einer Schauspielerin wie Juliette Binoche können wir diesem Prozess zuschauen und die Filmkamera trägt das Ich weiter.

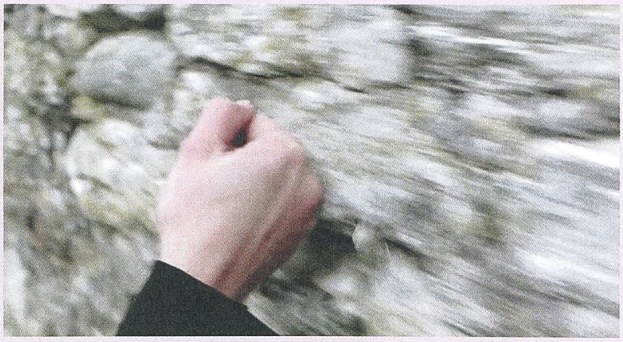
Beseelung

Julie, die Mann und Kind bei einem Autounfall verloren hat, droht nun auch sich selbst zu verlieren im Schmerz. Das Überleben wird zu einer Qual, die man nur mittels Gewalt gegen sich selbst ertragen kann. Als Julie an einer Mauer vorbeigeht, in der linken Hand ein zugeschnürtes Paket, streckt sie die rechte nach der Mauer aus, fährt durch die Blätter des Efeus und schürft dann mit der zur Faust geballten Hand der unebenen Wand entlang, so lange, bis die Steine sich lösen, bis die Haut auf den Knöcheln reisst und bis wir, die zuschauen, den Schmerz auch selber spüren. Dass sich uns dieser Moment aus Krzysztof Kieślowskis Trois couleurs: Bleu so einprägt, hat damit zu tun, dass wir verstehen, um wie viel es hier geht.

Die Seele, schreibt es Michel Serres am Anfang seines Buchs «Die fünf Sinne», sei keine übersinnliche Idee, sondern vielmehr ein konkreter Punkt des Körpers, in dem sich Physis und Metaphysik vermischen. Das war dem Philosophen klar geworden, als er selbst als Matrose bei einer Feuerübung auf See sich durch ein Bullauge hatte zwängen müssen, um den Flammen und dem beissenden Rauch im Rumpf des Schiffs zu entrinnen. Doch er blieb mit seiner Brust in der viel zu engen Öffnung hängen, zwischen dem Feuer im Innern und der eisigen Gischt draussen. Würde es ihm gelingen, nur ein klein wenig noch seinen Oberkörper durch den Ring des Bullauges zu schieben und die Stelle, wo es nicht weitergeht, zu überwinden, wäre er gerettet – wenn nicht, würde er sterben. Das ganze Leben hängt an einer einzigen Körperstelle: «Es gibt einen nahezu punktförmigen Ort, auf den der ganze Körper hinweist in der räumlichen Erfahrung des Durchganges. Das ‹ich› schwingt allseitig um diesen Punkt herum; es verlagert sich eindeutig von der einen Hälfte in die andere, wenn dieser Punkt von der inneren Seite der Einfassung auf deren äussere Seite gleitet. Seit meinem Beinaheschiffbruch habe ich mir angewöhnt, diesen Ort die Seele zu nennen. Die Seele befindet sich an dem Punkt, wo das ‹ich› sich entscheidet. Wir alle haben eine Seele, seit wir unser Leben aufs Spiel gesetzt und gerettet haben, damals, bei unserem allerersten Durchgang.»

Doch so konkret sich die Seele als Punkt auf dem Körper zeigt, so wenig fest steht ihr Platz. Das Ich entscheidet sich unweigerlich woanders, wenn man statt sich durch ein Bullauge zu zwängen, mit den Füssen an einer Felswand Halt sucht oder ein Seil umklammert. Die Seele mag ein Punkt sein, aber einer, der sich verschiebt – unentwegt, und nicht erst in Lebensgefahr. Man stelle sich vor, wie es sich anfühlt, wenn ein Mensch, in den wir uns verliebt haben, uns zum ersten Mal berührt, und wie sich unsere ganze Empfindung auf diesen einen Berührungspunkt konzentriert, als gäbe es nur noch diese Stelle an der Schulter, am Unterarm oder am Hals. Und wo ist das Ich, wenn ich mich selbst berühre? Wo bin ich, wenn ich mit meiner rechten Hand über meine Wange streiche? Mehr in den Fingerspitzen, die streicheln, oder in der Wange, die gestreichelt wird? Und was, wenn ich nun mit der linken Hand anfange, die rechte zu streicheln? Wenn die Finger sich berühren und umspielen, dann ist dazwischen die Seele, die von einem Ort zum andern springt.

Schauspielerei ist somit nichts weniger als eine Artistik der Seele. Mit ihren Gesten und Bewegungen führt eine Artistin wie *Juliette Binoche* uns vor, wie das Zentrum von Figuren sich verlagert, wie deren Ich wandert, wie man es fortwirft, wieder



auffängt, es kreisen, fliegen und landen lässt, virtuos und präzise. Und die Filmkamera vermag jede dieser Gesten des Ichs zusätzlich zu beseelen, indem sie auf ihnen verweilt, sie uns übergross und lange zeigt. Wenn in Trois couleurs: Bleu die Kamera von Julies Gesicht auf ihre Hand wechselt, wird mehr von ihrer Verzweiflung sichtbar, als wenn wir auf dem Gesicht bleiben würden. Die Seele Julies sehen wir nicht in ihrem verzweifelten Blick, sondern in ihrer gegen die Mauer gepressten Faust: eine Seele, die sich spüren und dabei aufreiben will, weil das Leben anders nicht mehr auszuhalten ist. Und dann zieht Julie die Hand wieder zurück, presst sie an den Mund, wie man es manchmal tut, wenn der Schmerz zu gross wird. Und damit wandert das Ich wieder weiter, von der aufgeriebenen Hand zu Julies Lippen. Die Seele, hinausgeworfen bis in die Faust, schwappt vom äussersten Punkt der Knöchel wieder zurück in den Körper.

Doch die Sequenz ist damit nicht zu Ende. Trotz hartem Schnitt vom Feldweg in den Untergrund der Pariser Métro scheint sich die Bewegung des Films nahtlos fortzusetzen: Julies Körper bewegt sich stetig weiter, eben noch die Mauer entlanglaufend, fährt sie nun eine Rolltreppe hoch und kommt auf einem Markt an. Ihre blutige Hand umfasst nun das zugeschnürte Paket, unschlüssig bleibt sie stehen, dann geht sie weiter und verschwindet im Gewühl der Passant_innen. Auch an einem Mann in schwarzem Mantel und einer Tüte in der Hand geht sie vorbei. Er scheint sie zu bemerken und dann, als sie schon vorbei ist, dreht er sich nach ihr um. Ob ihm die zerkratzte Hand aufgefallen ist? Oder ob er in der fremden Passantin plötzlich die Schauspielerin Juliette Binoche erkannt hat? Wir wissen es nicht. Doch selbst wenn es sich bei diesem Umdrehen um einen Zufall, einen Fehler beim Dreh gehandelt hat: Wie schön, dass Kieślowski ihn trotzdem in seinem Film behalten halt und mit ihm die Sequenz enden lässt.

In der Physik lernt man, dass bei manchen Objekten der Schwerpunkt nicht in diesen drin, sondern ausserhalb liegt, und vielleicht muss auch die Seele nicht immer auf dem eigenen Körper wandern, sondern kann sich vermischen mit dem und übergehen in das, was man berührt. Die Seele, die der Wand entlangschürft, um sich dabei ihrer selbst zu vergewissern, ähnelt jener der sogenannten «Cutter», die die eigene Haut ritzen, um sich besser zu spüren. Doch in der Berührung mit etwas anderem, im Kontakt mit der Mauer, der Klinge, bildet sich nicht nur ein Gefühl für das eigene Ich heraus, sondern geschieht zugleich ein Austausch zwischen beidem. So, wie die Haut an den Knöcheln aufplatzt, so ist auch die Seele nicht abgeschirmt von ihrer Umgebung, sondern mit dieser vermischt. Bei Serres heisst es: «Ich bin, ich existiere nur in dieser gemischten Kontingenz, die für Veränderungen sorgt durch den Gewittersturm des anderen [...]. Wir bringen uns wechselseitig aus dem Gleichgewicht, machen uns unser Dasein gegenseitig riskant.»

Darum muss das Bild des Mannes auf der Strasse, der sich nach Juliette Binoche umdreht, im Film drin bleiben: weil sich darin zeigt, dass etwas von ihr ihn berührt hat. Wie am Ende von Kieślowskis Film, wenn alle Figuren in einer einzigen Kamerabewegung verbunden sind, wird eigentlich schon hier, in diesem kurzen Moment gezeigt, dass die Seele niemals alleine ist, sondern nur existiert in der Vermischung mit dem anderen: Hand und Wand, Schauspielerin und Passant, die Bilder des Films und wir, die von ihnen berührt werden.

Johannes Binotto

→ Trois couleurs: Bleu (F 1993) 00:27:12 – 00:28:22
Regie: Krzysztof Kieślowski; Drehbuch: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz, Agnieszka Holland; Kamera: Sławomir Idziak; Schnitt: Jacques Witta. Darsteller_in (Rolle): Juliette Binoche (Julie Vignon), Benoît Régent (Olivier), Florence Pernel (Sandrine)

Don Hertzfeldt reduziert in seinen Filmen den Menschen auf ein Strichmännchen. Doch gerade diese Vereinfachung entfesselt den ungeordneten Reichtum des inneren Erlebens – und rührt an die grundlegenden Mysterien des menschlichen Bewusstseins.

Die vielgestaltige Eigenschaftslosigkeit des Ich

Die Wirkung eines Strichmännchens beruht nicht so sehr auf dem, was es in skizzenhafter Einfachheit darstellt, sondern vor allem auf den unzähligen Eigenschaften, die es ausspart. Das Strichmännchen hat stets eine Tendenz zur Karikatur. Egal, zu welchem Zweck und in welchem Kontext es angefertigt wurde, immerzu scheint es in scharfem Tonfall zu verkünden: Mehr braucht es nicht, um einen Menschen darzustellen!

Im Werk des US-amerikanischen Trickfilmkünstlers Don Hertzfeldt ist die Ästhetik des Strichmännchens stets das grundlegende Gestaltungsprinzip. Menschliche Figuren wie auch deren Umgebung werden anhand simpler geometrischer Formen immer nur grob skizziert. Doch das Faszinierende an Hertzfeldts Filmen ist gerade, wie sie den ironischen Gestus, der dieser reduzierten Darstellungsweise innewohnt, konsequent aufbrechen und den schematischen Figuren ein tiefes Pathos entlocken.

Besonders deutlich wird diese Verschiebung in Hertzfeldts Oscarnominiertem Kurzfilm Rejected (2000). Entspinnt sich der Film zunächst noch als eine lose Aneinanderreihung zunehmend absurder Vignetten, in denen den kleinen und zerbrechlichen Strichfiguren allerlei brutale Missgeschicke widerfahren, so wird in der letzten Szene des Films ganz unvermittelt das Register gewechselt: Eine ungreifbare Katastrophe sucht die verunsicherten Figuren von allen Seiten heim, ihre Umgebung stürzt in grossen Brocken auf sie herab, das Papier, auf dem sie gezeichnet sind, wellt sich und zerknittert, die gesamte Welt scheint sich um sie herum aufzulösen – bis schliesslich nichts mehr zu sehen ist als zwei in grenzenlosem Grauen aufgerissene Augen und das dunkle Loch eines hilflos schreienden Munds. Der lapidare Tonfall der früheren Szenen ist mit einem Mal einer tiefen Verunsicherung gewichen, und das Strichmännchen ist zu einem Sinnbild für die Zerbrechlichkeit des menschlichen Ich geworden.

Der unsichere und brüchige Zusammenhang des menschlichen Bewusstseins ist auch das grundlegende Thema des einstündigen Langfilms It's Such a Beautiful Day (2012). Bill, ein Mann mittleren Alters, in Hertzfeldts skizzierter Darstellung vor allem durch seinen eckigen Hut charakterisiert, leidet an einer unbenannten Krankheit, die in ihrem Erscheinungsbild stark an einen Gehirntumor erinnert. Der Verlauf der Krankheit, der unsichere Wechsel von Remission und Rückfall, entspinnt sich in Hertzfeldts Film als ein permanentes Ineinanderfliessen von Sinneseindrücken, Erinnerungen und Fantasien: Unterschiedliche Rhythmen wechseln einander ab, nüchterne Alltagserlebnisse verschränken sich mit ekstatischen Visionen, alles wird durchdrungen von den unsteten und ungeordneten Bewegungen des Bewusstseins.

Diese innere Rastlosigkeit wird die ganze Zeit begleitet von einer unaufgeregten Erzählstimme, die all die unterschiedlichen Erlebnisse in der dritten Person kommentiert und ausdeutet. Die scheinbar distanzierte und fremde Stimme ist jedoch kein Ausbruch aus der Ich-Perspektive, sie ist vielmehr deren Steigerung. Denn It's Such a Beautiful Day ist im Grunde die Schilderung einer Suche nach dem Kern der eigenen Existenz, nach jenem Etwas, das man schützen muss, wenn man selbst fortbestehen will. Und je mehr Bill nach einem stabilen Ich sucht, je fester er es umklammern will, desto unwirklicher erscheint es ihm, desto fremder wird er sich – und desto mehr erlebt er sich selbst in der dritten Person.

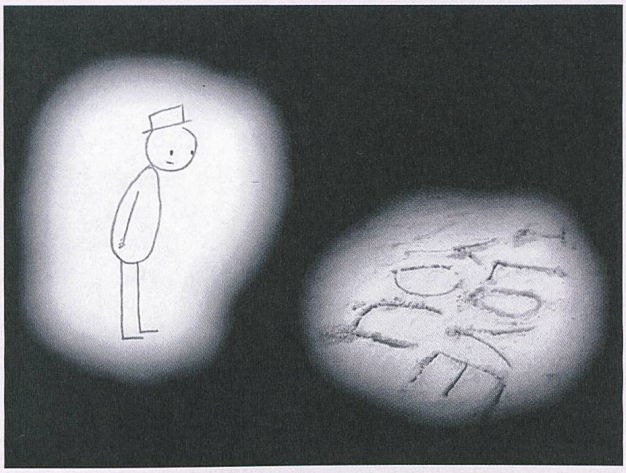
Hertzfeldts jüngstes Projekt World of Tomorrow – eine Serie von Science-Fiction-Kurzfilmen – ist in gewissem Sinne ein ergänzendes Gegenstück zu It's Such a Beautiful Day. Auch hier steht die Brüchigkeit des menschlichen Bewusstseins im Vordergrund, doch liegt das Augenmerk nicht auf einem tragischen Prozess der Auflösung, sondern auf einem offenen Prozess des Werdens. In zwei Episoden erhält die kleine Emily Besuch von einer erwachsenen Frau aus der Zukunft: ihrem eigenen Klon, der bereits in dritter Generation Emilys Bewusstsein übernommen hat. Denn die Menschen haben in World of Tomorrow mit technischen Mitteln eine Art ewiges Leben erlangt. Stirbt ein Mensch, so wird sein Bewusstsein an einen Klon übertragen, stirbt dieser Klon, dann steht schon der nächste bereit.

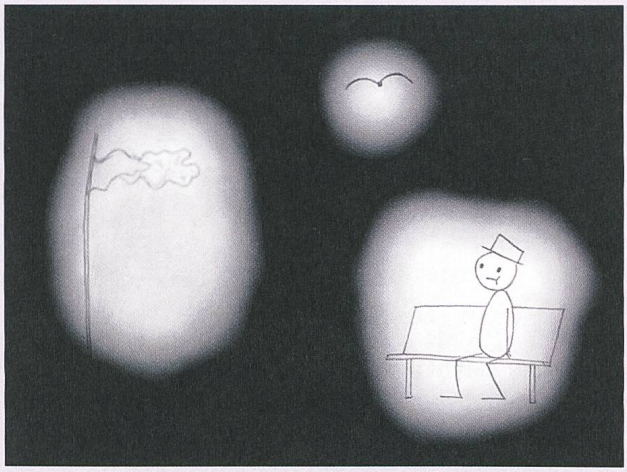
Die beiden Emilys begeben sich nun auf eine Reise durch das Meer aus Erlebnissen und Erinnerungen, aus denen sich ihr gemeinsames Wesen zusammensetzt. Dabei ist es auch hier wieder der Rhythmus einer Stimme, der dem Film seine Struktur gibt: Auf die melancholischen Erzählungen der geklonten Emily reagiert deren junge Vorgängerin mit einer freudig formlosen Sprache, mit unvollständigen, ausgefransten Sätzen, die in ziellosen Bewegungen das gerade Gehörte und Gesehene aufgreifen, umwandeln und eben nicht in eine klare Abfolge von Gedanken zwängen. Dem kindlichen Enthusiasmus dieser Stimme folgend, wirken die beiden Episoden von World of Tomorrow wie ein freies Spiel mit den Bausteinen der menschlichen Existenz: mit Erinnerung und Sprache, mit lebendiger Gegenwart und erstarrter Vergangenheit, mit der Unergründlichkeit des eigenen Wesens und der Freude am eigenen Dasein.

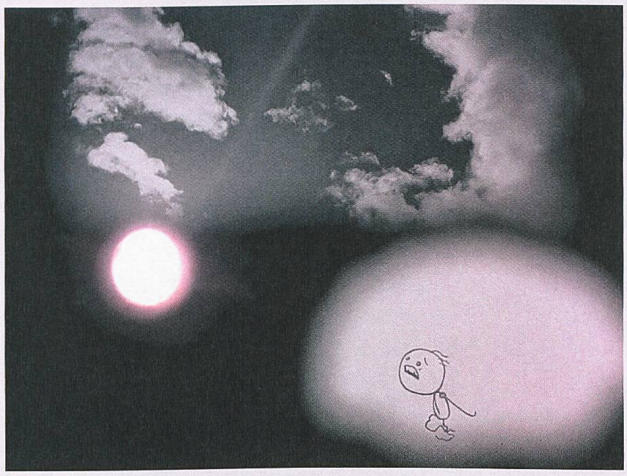
Dies alles entspinnt sich in visuellen Räumen, die mal konkret, mal abstrakt sind, sich ständig wandeln und von vielfältigen Farben belebt und von verschlungenen geometrischen Formen durchzogen werden. Zum ersten Mal in seinem Werk verwendet Hertzfeldt hier computergestützte Bildgebungsverfahren – doch sind diese nur ein neues Mittel zur Erkundung einer Dynamik, die bereits in den früheren, noch handgezeichneten Filmen zum Tragen kam. So gibt es etwa in It's Such a Beautiful Day immer wieder plötzliche Einschübe von realem Filmmaterial: Wellen, Feuer, Regentropfen und die Leuchtschilder einer nächtlichen Autobahn brechen dann mit ihrem verwirrenden Detailreichtum in die reduzierte Welt der Strichmännchen ein. Ob nun in Form digitaler Fantasieräume oder fotografischer Realitätsschnipsel, stets wird die Eigenschaftslosigkeit des erlebenden Ichs mit der Vielgestaltigkeit der äusseren Welt konfrontiert. Es ist im Grunde immer die gleiche Herausforderung, vor der die in groben Strichen umrissenen Menschen in den Filmen Don Hertzfeldts stehen: Wie kann es in dieser rauschhaften äusseren Fülle je einen sicheren Platz geben für das ebenso rätselhafte wie zerbrechliche eigene Ich?

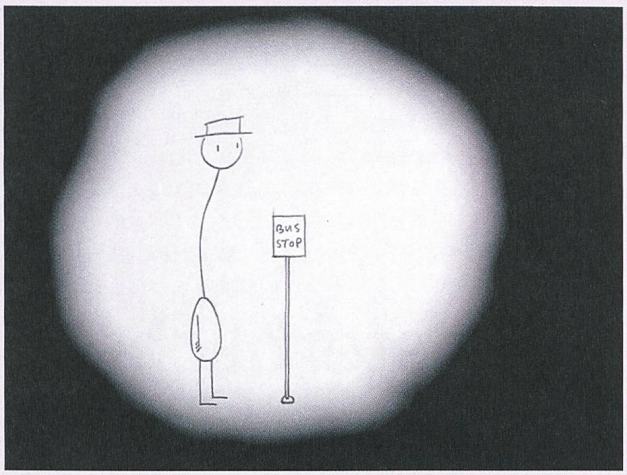
Phiipp Schwarz

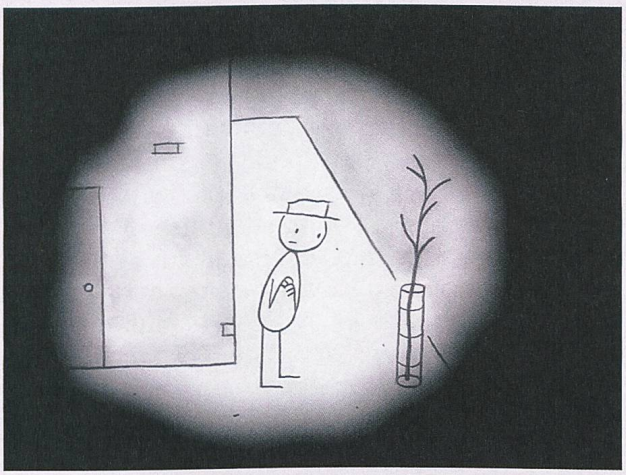
→ Die Filme von Don Hertzfeldt gibt es auf vimeo.com zum Kauf oder zur Ausleihe.

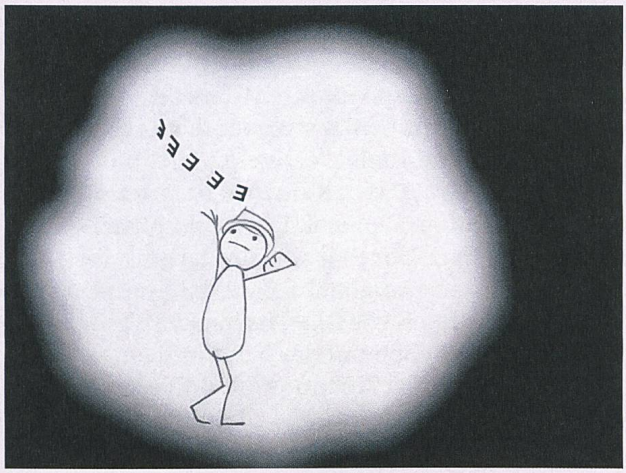


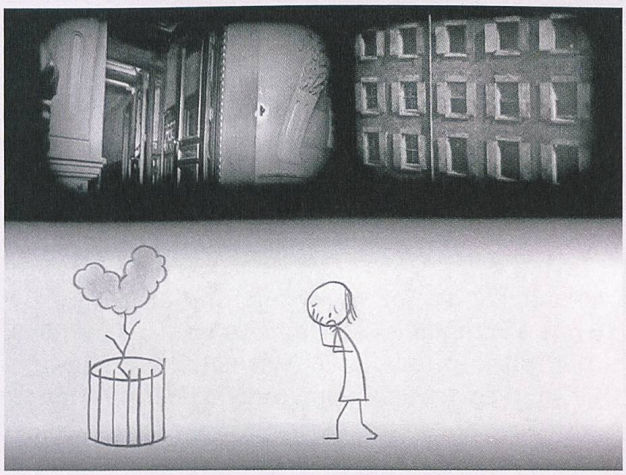


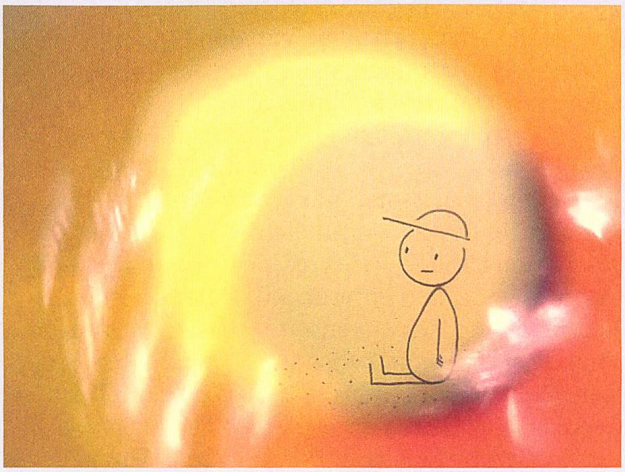












Screenshots aus It's Such a Beautiful Day (2012)

Soundtrack

Der Rock'n'Roll lebt weiter, kontinuierlich mit frischem Blut versorgt vom Black Rebel Motorcycle Club. Des Kinos liebste Musikvampire sind abseits der Leinwand bald auch live am Blue Balls Festival zu hören.

Unsterbliche Coolness

Detroit, in der nahen Vergangenheit. Das verrostete Herz der amerikanischen Autoindustrie ist das Zuhause eines heimatlosen Vampirs. Adam schreibt zeitlose Musik und sammelt Instrumente aus den vergangenen Jahrhunderten. Seine ebenfalls blutsaugende Geliebte Eve, die in Tanger lebt, kommt endlich mit zwei Koffern voller Bücher und rettender Zuneigung zu ihm. Der Plot von Jim Jarmuschs Only Lovers Left Alive passt gut zur Band im Soundtrack – *Black Rebel Motorcycle Club*. Jarmuschs Vampire gehen aus, die RayBan auf der Nase und einen Schluck Blut aus dem Flachmann – «Red Eyes and Tears» von Black Rebel Motorcycle Club heult auf. Ein verschmierter erster Akkord im schallenden Hintergrund, Adam und Eve, Tilda Swinton und Tom Hiddleston, liegen sich in den Armen und küssen sich die Lethargie der Unsterblichkeit von den Lippen – sie sind sexy und bedrohlich, genau wie der Sound von Black Rebel Motorcycle Club.

Vampire treiben nicht nur in Only Lovers Left Alive zum Sound dieser Band ihr Unwesen. Auch die Serien True Blood und The Vampire Diaries, selbst die reaktionäre Beziehungsfibel The Twilight Saga: New Moon haben ihre Songs in der Tonspur. Sie sind der musikalische Hintergrund, wenn die gut aussehende Jugend sich gegenseitig aussaugt. Untot sind aber auch die musikalischen Koordinaten, in die sich Black Rebel Motorcycle Club einschreiben: Sie kreuzen das Unreine von *Velvet Underground* mit der Verstrahltheit von *The Jesus and Mary Chain* und dem Noise von *Sonic Youth*. In den Venen dieses Sound fliesst das, was schon die Blutsauger aus True Blood und The Vampire Diaries ausmacht: Anziehung gepaart mit Bedrohlichkeit, unsterbliche Riffs und gefährliche Sexyness.

Die Filmgeschichte trägt die Band schon im Namen: Black Rebel Motorcycle Club teilen ihn mit der Motorradgang aus Laslo Benedeks The Wild One. 1953 streifte sich dort Marlon Brando die Lederjacke über und wurde Johnny Stabler, der individualistische Anführer einer Meute Haudegen und das unsterbliche Sexsymbol der Rock'n'Roll-Jugend der Fünfziger. Die Mitglieder der Rockband aus San Francisco sind definitiv keine Untoten – sie waren damals noch nicht einmal gezeugt. Sie sind die Zuspätgeborenen. Ihre Bewunderung für die ruchlosen Outlaws auf den stotternden Maschinen in Benedeks Film war also immer schon Nostalgie für eine Fiktion, die Sehnsucht danach, wie es schon damals nicht wirklich war. So lebt das Wunschbild aus The Wild One als Zitat im Sound von Black Rebel Motorcycle Club weiter. Zu spät gekommen für den Rock'n'Roll, schreiben sie an seiner Legende weiter.

Jarmusch schliesst in Only Lovers Left Alive diesen Gedanken: Sein Vampir Adam ist nicht nur der unsterbliche Geliebte, sondern auch ein überzeitlicher Rockstar. Seit er Schubert sein «Adagio» gab, schreibt er offenbar am gleichen Song. Allen nach ihm bleibt nur das Zitat, denn Adam hat alle Songs schon geschrieben. Black Rebel Motorcycle Club sind die musikalische Kompensation für das Gefühl des ewigen Zuspätgeborenseins. Als sie 1998 Musik zu machen begannen, war ihr Sound schon damals nicht mehr neu, sondern die grandiose Verschränkung von Zitaten. Auch Jarmuschs Vampire im Film spielen mit den kulturgeschichtlichen Referenzen, die sie aus den Jahrhunderten einsammelten. Adam steht seinem Wissen über die Vergangenheit wegen in ständiger Gefahr, aufzufliegen. «I saw it on Youtube», rettet sich er einmal, also genau mit dem unermesslichen Kulturspeicher, aus dem sich die Rock'n'Roll-Kids von morgen die Riffs der toten Legende von gestern reinziehen. Hätte es Youtube 1998 schon gegeben, hätten *Peter Hayes*, *Nick Jago* und *Robert Levon Been* von Black Rebel Motorcycle Club wohl Stunden darauf verbracht. Stattdessen hörten sie sich Platten der Helden an, die ihre Väter hätten sein können.

Ihren grössten filmischen Auftritt hatten Black Rebel Motorcycle Club in Michael Winterbottoms 9 Songs. 2004 schickt Winterbottom die amerikanische Austauschstudentin Lisa und den jungen Glaziologen Matt an ein Konzert in die Londoner Brixton Academy. Dort lernen sie sich beim Sound des Black Rebel Motorcycle Club kennen. «Whatever Happened to My Rock'n'Roll» – die kopfnickende Repetition des ersten Riffs, die heranstürmende Verzerrung der Gitarren und – «one, two, three, four» – setzt der Faustschlag des Drums ein. Die Gitarren quengeln nun ungehalten und Robert Levon Been und Peter Hayes besingen ihren Seelenverkauf an die Musik: «I fell in love with the sweet

Black Rebel Motorcycle Club

sensation / I gave my heart to a simple chord / I gave my soul to a new religion.» Oder meinen sie den Sex? Im Winterbottoms Film wird er immer wieder darüber geblendet. Close-ups von Brustwarzen und Zungen von Lisa und Matt verschwimmen mit dem Publikum des Rockkonzerts. Auch sie verkaufen ihre Seelen an die Feier ihrer Körper. Die expliziten Sexszenen in Matts Altbauwohnung, einem Landhaus und einem Hotel werden nur von kurzen Dialogen unterbrochen. Mal ziehen sie eine Line Kokain, mal lesen oder essen sie. Das Licht fällt je nach Tageszeit anders durch die milchigen Fenster, und auf der Tonspur sind Kinderstimmen, das Raunen von Autos oder eine Kirchenglocke zu hören. Erzählt wird diese Beziehung in einer Rückblende. Matts der inzwischen in der Antarktis ist, trauert Lisa nach. Sie war seine Projektionsfläche, und als sie in ihren depressiven Verstimmungen zum Vibrator statt nach ihm griff, schaute er ihr mit gekränktem Blick zu. In die verwirrten Jahre nach dem 11. September 2001 entlässt Winterbottom zwei junge Menschen, die eigentlich nur an Rockmusik und Sex interessiert sind. Es scheint, als wollten sie sich die Post-9/11-Depression einfach wegrammeln. Neun Songs und ein Jahr lang dauert ihre Affäre, und als Matt kurz vor dem Abschied zu einem letzten Konzert in die Brixton Academy geht, bleibt Lisa daheim. Nun ist er in der Antarktis, und die Kamera schweift über die weisse Leere. Mit einem harten Schnitt sind wir wieder in der Brixton Academy. Es spielen noch einmal Black Rebel Motorcycle Club und singen für Matts taubes Inneres den Song «Love Burns». Eine scheppernde Akkordfolge der akustischen Gitarre, das Schlagzeug klopft dumpf, und schleichend kommen die verzerrten Gitarren dazu. Aus Peter Hayes rauchigem Schlund tönt Matts Leid: «Now she's gone and love burns inside me». Sex und Sound ist die Essenz von 9 Songs und gleichzeitig das, was Black Rebel Motorcycle Club für die Filme sind. Solche Musik würden auch Vampire machen, bedrohlich und anziehend zugleich– in unsterblicher Coolness.

Timo Posselt

→ Black Rebel Motorcycle Club (US) & Velvet Volume (DK) spielen am Dienstag, 24. Juli 2018, am Blue Balls Festival Luzern.

Die Frauenbewegung hat auch das diesjährige Festival von Cannes erreicht: nicht bei der Auswahl der Filme, sondern in Protesten auf dem roten Teppich.

Das Unmögliche fordern und fördern

Vielleicht bewegt sich die Festivalwelt doch – auch wenn es beim ersten Blick auf die Wettbewerbsfilme der diesjährigen Ausgabe des Festival de Cannes nicht danach aussah. Immerhin war der Wettbewerb nicht nur von den Altbekannten dominiert, auch viele dem breiten Publikum unbekannte Filmschaffende waren mit ihren Filmen vertreten. Wenig erfreulich war dagegen, dass es nur gerade drei Werke von Regisseurinnen in die Wettbewerbsauswahl von 21 Filmen geschafft hatten: *Alice Rohrwachers* Lazzaro felice, Capharnaüm der Libanesin *Nadine Labaki* und Les filles du soleil von *Eva Husson*.

Lazzaro felice erzählt in den so subtilen wie präzisen Bildern der Kamerafrau *Hélène Louvart* die magische Geschichte eines freundlichen Heiligen. Lazzaro verfügt über keine besonders spektakuläre Fähigkeit, ausser der, in allem und jedem das Gute zu sehen. Und das ist in einer Welt, in der Menschen ausgenutzt werden und die fest im Griff des Kapitalismus ist, ein Wunder. Rohrwacher konstruiert eine überraschende Wendung in der Mitte ihres Films, die verschiedene Zeiten zusammenfügt und aufzeigt, wie wenig sich die Welt zum Guten verändert hat und die schwächsten Glieder der Gesellschaft noch immer ausgebeutet werden.

Auch Nadine Labaki zeichnet ein düsteres Bild. Sie lässt in Capharnaüm den zwölfjährigen Zain gegen seine Eltern klagen, weil sie ihn auf die Welt gebracht haben; auf eine Welt, die für ihn der Hölle gleicht. Im Beiruter Slum geht es nur ums nackte Überleben, und die Eltern haben kein Gefühl dafür, was sie ihren zahlreichen Kindern antun. Nicht nur müssen sie von klein auf arbeiten, können nicht zur Schule, haben keine Rechte, vor allem aber auch keine Chance auf ein besseres Leben. Obwohl der Film in der Mitte Längen aufweist, vermeidet es Labaki weitgehend, in Klischees abzurutschen oder zu sentimental zu erzählen. Die überzeugende Wirkung verdankt der Film insbesondere seinem Hauptdarsteller, aber auch dem einjährigen(!) Nebendarsteller von Zains Schützling. Dieser erobert nicht nur Zains Herz, sondern auch das des Publikums – ein Zeichen für Labakis grossartige Schauspielerführung.

Immerhin haben diese beiden Filme je einen Preis gewonnen: Capharnaüm erhielt den Jurypreis, während Alice Rohrwacher ex aequo mit *Jafar Panahi* für das Drehbuch ausgezeichnet wurde. Damit bleibt Jane Campion immer noch die einzige Frau, die die Palme d'Or gewonnen hat.

Fragwürdige Qualitätskriterien

Les filles du soleil von Eva Husson kommt nicht an diese beiden Filme heran, er ist sogar ärgerlich. Das Thema sind starke Frauen, die sich aus der Opferrolle befreien. Ein wichtiger Film, möchte man meinen. Die Französin erzählt von der Kriegsreporterin Mathilde, die sich einer Gruppe von kurdischen Kämpferinnen anschliesst, um über diese ausserordentlich mutigen Frauen zu berichten. Der Film ist von realen Ereignissen im Oktober 2014 inspiriert, als die IS-Kämpfer im Nordirak bei einem Überraschungsangriff Tausende von Männern ermordet und 7000 Frauen und Kinder versklavt haben. Die Heldinnen in Les filles du soleil, wie auch das Bataillon heisst, können fliehen und sich aus der Gefangenschaft befreien. Seither kämpfen sie unter der Führung der (nicht nur von ihrer Truppe, sondern auch vom Film) vergötterten Bahar, gegen den IS. In einem früheren Leben war Bahar Anwältin, nun sucht sie nach ihrem Sohn, den sie am Ende des Films tatsächlich findet und glücklich in die Arme schliessen kann.

Das alles ist mit einer dicken Pathos-Sauce überzogen, und Husson lässt dabei kaum ein Klischee aus. Bahar ist nicht nur intelligent und mutig, sondern auch unheimlich schön, besonders dann, wenn sie leidet. Wenn sie gegen Ende des Films nach einer Bombenexplosion vollständig mit grauem Staub überzogen ist und man meinen sollte, sie sei vielleicht tot, erscheint sie wie ein aus Stein gemeisseltes Denkmal. Effektvoll bahnt sich aber eine einzelne Träne ihren Weg durch den Staub auf ihrer Wange,

Lazzaro felice Regie: Alice Rohrwacher

als ihr kleiner Sohn sie entdeckt und ihre Hand endlich in seine nimmt: Bahar steht ganz lebendig da, plötzlich wundersam entstaubt, mit dem Kind in einem Arm und das Gewehr mit dem anderen siegesbewusst in die Höhe streckend.

Die Kriegsreporterin Mathilde betont am Schluss wiederum mit unnötigem Pathos, wie wichtig es sei, solche Geschichten zu erzählen, gerade weil der Westen müde geworden sei, zuzuhören. Ja, solche Geschichten zu erzählen, ist wichtig, aber nicht auf diese Art und Weise. Damit tut Eva Husson ihrem Film keinen Gefallen und dem Kampf für und von Frauen auch nicht.

Dass bloss so wenige Filme von Frauen ausgewählt worden sind, hätte *Cate Blanchett*, die die Wettbewerbsjury präsidierte, stärker anprangern sollen. «Es sind mehrere Frauen im Wettbewerb. Sie sind es nicht aufgrund ihres Geschlechts, sondern wegen der Qualität ihrer Arbeit. Wir werden sie als Filmschaffende bewerten, wie es auch sein sollte», sagte Blanchett an der Jurypressekonferenz. Das sollte tatsächlich so sein, Frauen wollen ja nicht bevorzugt behandelt werden. Sie wollen aber gleiche Chancen.

Die erwähnten Qualitätskriterien sind jedoch relativ, aushandelbar und von Moden und dominanten Sehgewohnheiten abhängig. Vor allem aber entscheidet eine Kommission über die Auswahl, sodass bereits deren Zusammensetzung ausschlaggebend ist. Besteht sie mehrheitlich aus Männern, wird die Auswahl anders ausfallen, als wenn sie weiblich dominiert wäre. Immerhin konnte die Jurypräsidentin nicht nur über ihre aus mehr Frauen als Männern bestehende Jury erfreut sein, sie konnte auch feststellen, dass die Auswahlkommission dieses Jahr in der Tat etwas weiblicher geworden ist. Wie sie wohl aussieht?

50/50 in 2020

Immerhin klagte Cate Blanchett am 13. Mai zusammen mit 81 anderen Frauen gegen das Fehlen von Filmemacherinnen in Cannes. Die Anzahl der auf dem roten Teppich protestierenden Frauen entspricht jener aller

Les filles du soleil Regie: Eva Husson

Frauen, die bisher einen Film im Wettbewerb der 71-jährigen Geschichte von Cannes zeigen durften: 82. Ihr stehen 1645 Filme von Männern entgegen. Die Initiative 50/50 in 2020, die bis in zwei Jahren ein ausgewogenes Verhältnis von Frauen und Männern anstrebt, hat den Leitern der Sektionen ein Versprechen abgerungen. Festivaldirektor *Thierry Frémaux*, der künstlerische Leiter der «Quinzaine des réalisateurs», *Edouard Waintrop*, und der Chef der «Semaine de la critique», *Charles Tesson*, haben folgende Ziele unterschrieben: Der Auswahlprozess soll durch die Bekanntgabe der Kommissionsmitglieder transparenter werden, indem eine Statistik über die Verteilung der Geschlechter bei den eingereichten Filmen veröffentlicht und eine paritätische Zusammensetzung der Gremien anvisiert wird.

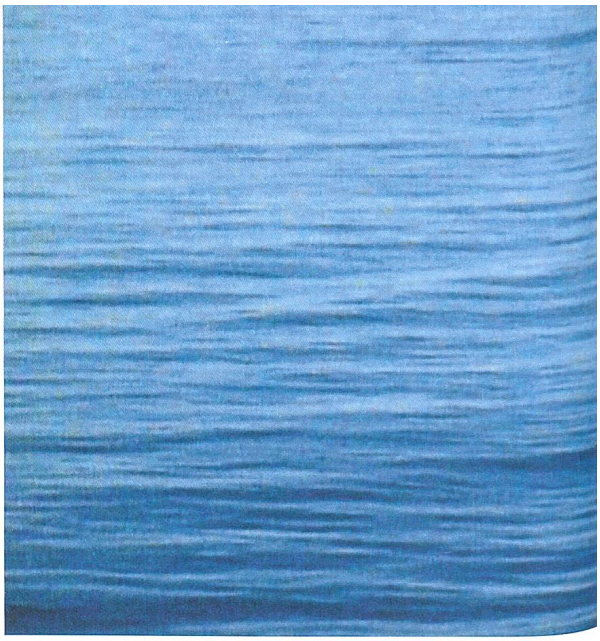
Etwas unverständlich erscheint, dass eine Ausgeglichenheit vor allem im Wettbewerb schwierig zu erreichen ist, wenn doch in der Nebensektion «Un certain regard» beinahe die Hälfte der Filme von Frauen stammen. Auch die «Semaine» kam heuer auf 57 Prozent, während in der «Quinzaine» ein Viertel der Filme von Regisseurinnen kam. In den Auswahlkommissionen waren übrigens gleich viele Männer und Frauen.

Dass sich von einem Tag auf den anderen nicht so einfach etwas ändern wird, ist wohl allen klar. Die Umsetzung ist auch davon abhängig, wie viele Filme von Frauen eingereicht beziehungsweise von der Filmindustrie gefördert werden. Schweden geht mit gutem Beispiel voran und vergibt die Hälfte der staatlichen Fördergelder an Regisseurinnen und Produzentinnen. Damit werden die Chancen erhöht, dass an den Festivals die Hälfte der eingereichten Filme von Frauen stammt, was die Voraussetzung für eine ausgeglichene Auswahl bildet.

Das Internationale Festival für Dokumentar- und Animationsfilm Leipzig (DOK Leipzig) hat deshalb neu eine 40-Prozent-Quote für Regisseurinnen festgelegt. Der Anteil entspricht dem Verhältnis bei den eingereichten Filmen. Auch hier war der Anlass im Vorjahr ein drastisches Missverhältnis: Im Langfilm-Wettbewerb war nur eine Koregisseurin gegenüber zehn Regisseuren vertreten. Das diesjährige DOK Leipzig findet unter dem Motto «Fordert das Unmögliche!» statt. Gut also, dass die Initiative 50/50 in 2020 das Unmögliche fordert. Erreichen lässt es sich nur, wenn auf der anderen Seite die Veränderung gefördert wird.

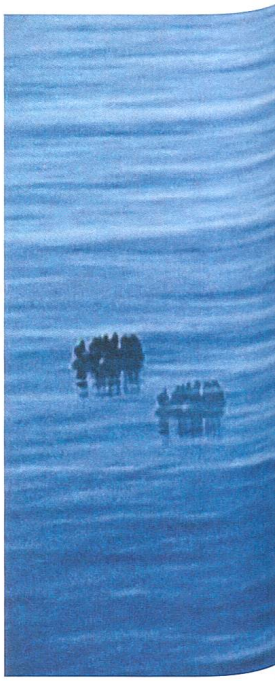
Tereza Fischer

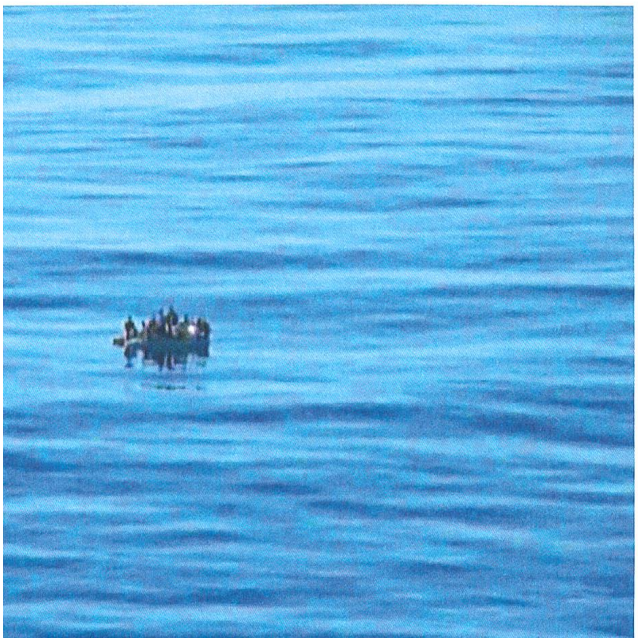
Capharnaüm Regie: Nadine Labaki



Der Tag des Spatzen (2010)

Havarie (2016)





Von Menschen und Geistern

Martin Walder

Martin Walder, geboren 1946, lebt in Genf. Promotion über Ödön von Horváths Dramaturgie. Ehemaliger Redaktor bei Radio SRF Kultur, NZZ und NZZ am Sonntag, von 2011 bis 2015 in der Auswahlgruppe Semaine de la Critique in Locarno. Freelancer bei Filmbulletin und NZZ. Buchpublikation: Claude Goretta. Der empathische Blick (edition filmbulletin, Schüren 2017).

Zum Werk von Philip Scheffner

Der deutsche Dokumentarfilmemacher Philip Scheffner hat die Geduld, das scharfe Auge und das gespitzte Ohr des Vogelkundlers. Was er zusammen mit seiner Koautorin und Produzentin Merle Kröger in den Ritzen der Wirklichkeit findet und wie er das in Filmbilder setzt, ist politischer Natur.

Mitten im Grün eines aufgeschossenen Maisfelds. Der Dschungel füllt randvoll die Leinwand; man fühlt sich gleich unwohl. So könnte ein Thriller anfangen.

Zittern die Blätter im Wind oder unter dem Motorenlärm, wenn es im Hintergrund plötzlich flackert? Da brechen schon laut die Stauden und fallen in Reihe unter der kolossalen Schneidewalze, deren Konturen durchs Bild pflügen. Der Maschinenlärm entfernt sich, ebbt ab bis in die Stille, die Leinwand wird blassgrau, die Stimme des Filmemachers situiert aus dem Off: «Nadrensee, Mecklenburg-Vorpommern, 29. Juni 1992». Filmtitel: Revision. Was ist da geschehen?

Fakten werden geliefert: Erntearbeiter finden in einem Feld nahe der polnisch-deutschen Grenze zwei tote Körper. Als sie im Dorf Alarm schlagen wollen und zurückschauen, steht das Feld in Flammen. Derlei evoziert ja nicht weniger als ein mächtiges Kinobild. Ein Kinobild, so erzählt Philip Scheffner, das sich ihm im Gedächtnis festgesetzt, dort jahrelang geschlummert und schliesslich zum Anfang eines wirklichen Films gedrängt habe.

Der Film von 2012 heisst Revision und nimmt das erinnerte Bild zum Anlass einer Recherche, die nach zwanzig Jahren ein, wie sich haarsträubend offenbart, schlampiges Verfahren um zwei erschossene Roma an der damaligen EU-Grenze zwar nicht juristisch «in Revision gehen» lässt, uns aber in die Untiefen eines gesellschaftlich-politischen Klimas im Land zieht. Boden unter die Füsse kriegen wir dabei nicht, zu vieles bleibt offen. Ein landläufiger Doku-Thriller ist Revision, wenngleich so spannend wie ein solcher, auch nicht geworden. Kein Getreidefeld in Flammen, doch am damaligen Tatort wird der Kahlschnitt des heutigen Maisfelds zur Anfangsmetapher für latente Gewalt und für die messerscharfe Erkundung, die Revision eines Skandals im politischen Kollateralbereich des *fait divers*.

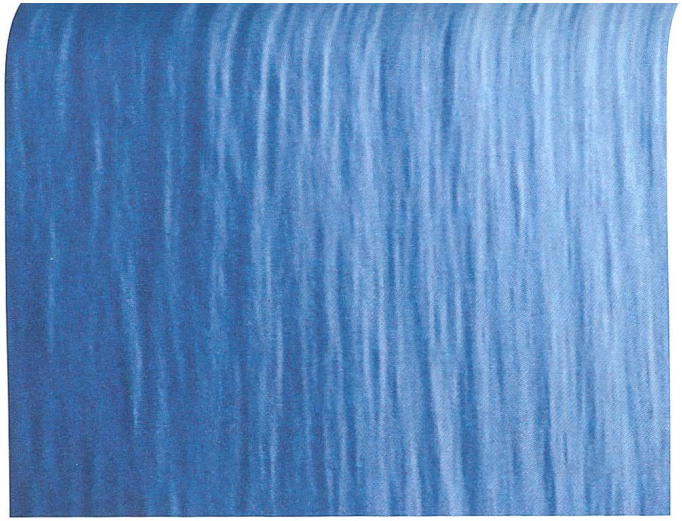
Philip Scheffner spielt offensichtlich gerne mit Kinoreferenzen, kommt aber eigentlich von anderswoher. 1966 in Hamburg geboren und seit 1986 in Berlin lebend, arbeitet er bis zur Jahrtausendwende mit seinem Kollektiv dogfilm für das Fernsehen der grossen Privatsender RTL und SAT1, die lizenzmässig verpflichtet sind, in den Randstunden private Magazine in redaktioneller Unabhängigkeit auszustrahlen – ein Magazintummelplatz zum Beispiel für Videokunst mit politischer Ambition. 2001 Gründung der Produktionsfirma pong mit seiner ständigen Mitarbeiterin, Autorin und Produzentin *Merle Kröger*. 2007 der erste von bisher fünf Langfilmen: The Halfmoon Files, der schliesslich auch an der Berlinale gezeigt wird.

Dort sei ihnen – Scheffner erklärt sich als Autodidakt – die Bedeutung des Raums im Film erst wirklich klar geworden: zum einen des Kinoraums, in dem eine Menge Leute konzentriert im Dunkeln ihr Erlebnis teilen, dann aber auch des filmischen Leinwandraums an sich. An der Etablierung dieses doppelten Raums laboriert er seither immer neu, immer neugierig darauf, was dieser Raum denn in Bezug auf sein Thema alles sein, evozieren, leisten könne, was nicht, und mit welchem Effekt auf uns, das Publikum, und dann vor allem auch auf den Status seiner Protagonist_innen.

Im Widerstand gegen das «So ist es!»

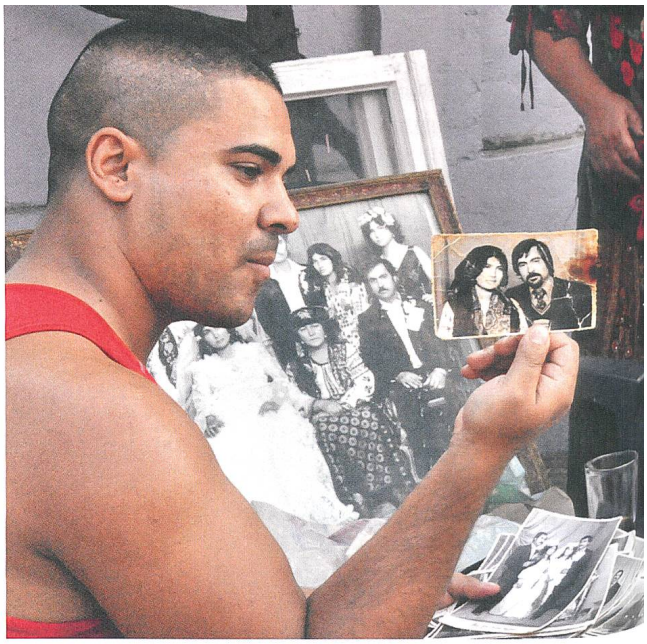
Auf die alte Frage, wie man Wirklichkeit sichtbar mache, wie Film sie erhellen könne und wo sie aufzuspüren sei, haben Scheffners Filme nur eine Antwort: niemals auf den ersten Blick und niemals dort, wo man sie bequem erwartet. Vielleicht nicht einmal auf den zweiten Blick, und andernorts als gedacht. Stattdessen herrscht als Ausgangspunkt ein produktives Misstrauen gegenüber Bildern, vereint mit strategischer Geduld und planerischer Sorgfalt. «Ich brauche ein Skript, um Vertrauen zu haben und mich dessen zu vergewissern, was ich tue», sagt der Dokumentarfilmemacher. Geradezu eigensinnig und penibel wird hier eines vermieden und dagegen angedacht: die Wirklichkeit zu einer kohärenten Erzählung in Zeit und Raum herrichten zu wollen. Durch den Film versuche er nicht, zu erzählen, sondern zu hinterfragen, «wie etwas ist, und vielleicht auch gegen diese Behauptung von Realität anzuarbeiten.» Und: «Film bietet auf jeden Fall eine Methode, um sich gegen die Behauptung: ‹So ist es!› zu wehren.»

Scheffner denkt und imaginiert eine produktive Wahrnehmung von uns Zuschauerinnen und Zuschauern im Kopf immer mit. Und auch wenn der Filmemacher natürlich thematisch über allen Vorlauf an Information verfügt, gehe es auf beiden Seiten genau darum: «etwas zu sehen oder etwas zu hören,



Havarie (2016)

Der Tag des Spatzen (2010)



Revision (2012)

und sich dann in ein Verhältnis dazu zu setzen», um im Kinoraum jenen anderen Raum zu eröffnen, «in dem es möglich ist, gemeinsam Dinge zu verhandeln». Idealerweise.

Zu argwöhnen wäre vielleicht, ob da nicht der Wunsch Vater eines politischen Gedankens sei, wo doch jegliche Dramaturgie unsere Partizipation steuert und in einem gewissen Sinn «Herrschaft» ausübt. Nur: Wo das Erzählkino (auch das dokumentarische) dies unter den Tisch wischt, bringt Scheffner es uns zu Bewusstsein und heisst uns so bereits ganz grundsätzlich die Antennen der Wahrnehmung ständig neu justieren. Lässt uns relativieren, imaginieren, deutet Bezüge und innere Zusammenhänge an auf unserer Suche nach einem roten Faden, klappt Hintergründe auf wie ein File nach dem andern auf dem Computerbildschirm. Um sie dann vorübergehend wieder zu schliessen; mitunter als frustrierende kleine Cliffhanger … Aber wir bleiben gerne dran.

Revision – wörtlich genommen

Kurz: «Revision» eben statt linearen Erzählens. Drei Mal wird der Titel dieses gleichnamigen Films eingeblendet, der in Schlaufen ansetzt zu weiteren Abklärungen, wie Eudache Calderar und Grigore Velcu, Mitglieder einer Flüchtlingsgruppe, im nächtlichen Getreidefeld ums Leben gekommen sind. Ein Jagdunfall, weil zwei Jäger die Männer mit Wildschweinen verwechselt haben? Dies die mutmasslich «offizielle» Version. Oder bloss patente Camouflage eines Verbrechens, in einem xenophoben Klima von Pogromen auf Asylbewerberheime in Rostock, von Grabschändungen in einem Dorf, just im Fall von Velcus Mutter? Weshalb und wie wurde das Getreidefeld in Flammen gesetzt? Zufällig? Beteiligte, Feldarbeiter, damalige Beamte stoffeln vor der Kamera auf dem (heutigen) Maisfeld herum, deuten hierhin und dorthin, ihre Aussagen sind widersprüchlich, etwas konfus.

Wenn es dann aber darauf ankommt, outet sich Scheffner nicht nur als genauer Chronist, der seine Interviews, überhaupt alle festen Fakten stets datiert, lokalisiert und repetiert. Um die Sichtverhältnisse in jener Nacht des 29. Juni zu eruieren, um zu erfahren, ob am Tatort zu einer bestimmten Uhrzeit die fatale Verwechslung von Mensch und Wildschwein plausibel erscheine oder nicht, scheut er keine Mühe, dies mit dem Okular vor unseren Augen zu eruieren und mit der Uhr in der Hand in der beginnenden Morgendämmerung nachzustellen.

Wie eine filmisch hergestellte Realität vorgeführt wird, ist in seinen Montagen zu sehen und vor allem auch zu hören, ganz konkret etwa als diffuses Hintergrundgeräusch: Dias werden zurechtgerückt oder Fotos herumgereicht und in die Kamera gehalten, Objektive gerichtet, fest montierte Kameras aus unserer Voyeurblickachse per Handgriff ins Bild hinein ausgeknipst. Zusammen mit dem Filmemacher sollen wir grundsätzlich um die Widerspenstigkeit des Realen wissen und erfahren, wie sich das Reale dabei gerne auch als Gespenst outet und aus der Vergangenheit in unsere Gegenwart hineingeistert.

Alte Gespenster zu Bier und Blasmusik

Die Ereignisse in Revision liegen zwanzig Jahre zurück, jene von The Halfmoon Files gar neunzig. Bereits der Anfang dieses ersten Langfilms von Scheffner ist witzig. Er sitzt im Büro des früheren indischen Vizebotschafters in Deutschland und bittet um Dreherlaubnis in Indien. Worum es denn gehe, fragt freundlich der Diplomat, ein gesetzter Herr. «A ghost story», sagt der Filmer trocken; der andere an seinem Pult, in tadellosem Benehmen geschult, stutzt einen Moment lang und wiederholt bloss artig: «A ghost story!» Man ahnt schon, dass da wohl niemals eine Drehgenehmigung erteilt werden würde. Denn ja, der Film artet zur Gespenstergeschichte aus, oder wenn man so will: zu einer gespenstischen Geschichte.

Im Rahmen einer Recherche für ein anderes Filmprojekt war Scheffner auf einen Artikel über indische Soldaten im Dienste der britischen Armee gestossen, die im Ersten Weltkrieg in deutsche Gefangenschaft gerieten und in der Ortschaft Wünsdorf nahe Berlin in einem offenbar recht angenehmen Gefangenenlager interniert wurden. Eine verblichene Postkarte zeigt gar die erste Moschee auf deutschem Boden. Dies alles geschah mit dem Hintergedanken der Deutschen, in Allianz mit dem Osmanischen Reich die gefangenen Muslime im Sold der Alliierten zum Seitenwechsel zu bewegen.

Jedenfalls macht sich ein Haufen Wissenschaftler über das Lager her und beginnt, vor Ort Anthropologie, Sprach- und Völkerkunde zu betreiben. Mit andern Worten: gründlich praktizierte Rassenideologie. Auch fünf Filme werden gedreht von der Deutschen Kolonialfilm GmbH in Berlin, einer zum Beispiel über einen bedauernswerten gefangenen Deutschen in Benin; eine afrikanische Trommel für den Sound wird im Berliner Völkerkundemuseum besorgt und eine Lederpeitsche ebenfalls … Wünsdorf bei Berlin als ein ideal-exotisches Filmset für «Afrika».

So zieht The Halfmoon Files immer weitere Kreise. Am Anfang war da nur die Stimme des gefangenen indischen Soldaten Mall Singh. Die Stimme des Mannes war mit Hunderten anderer konserviert im Lautarchiv eines (von sich) begeisterten Tonjägers: Professor Doegen aus Berlin. Singh hatte nicht nur auf wissenschaftlich gründliche Anleitung seine heimische Sprache in einen Lauttrichter zur Registrierung zu verewigen; er wurde auch gleich biometrisch millimetergenau vermessen, um rassische Parameter beweisen zu können. Wie viel eine konservierte Stimme als ein Beweis von Authentizität taugt, demonstriert dann gleich die bekannte, ebenfalls von Professor Doegen aufgenommene Mutrede des Kaisers an sein Volk im Jahre 1914 zum unvermeidbaren Krieg. Die Fotografie von Wilhelm II auf seinem Balkon zeigt nicht die Spur eines Mikrofons; hingegen entlarvt das Tonarchiv dank mehrerer erhaltener Versuche im Studio die Rede als nachgestellt – erst im Jahre 1918, kurz vor dem Zusammenbruch …

Auf solche Weise betreibt The Halfmoon Files nicht nur spannende filmische Archäologie, sondern konfrontiert uns ständig mit der Unsicherheit der

Überlieferung, indem er die Gespenster auftreten und in die heutige biedernostalgische Blasmusik- und Bieridylle von Wünsdorf hereingeistern lässt. In den zu putzigen Heimstätten umfunktionierten Lagerbaracken sollen sie nächtens noch wahrzunehmen sein, bezeugt eine Bewohnerin.

Die Tonspur als visuelles Ereignis

Bilder sind unzuverlässig, und Töne sind es auch. Scheffner verzichtet oft aufs Bild, verweigert es, setzt Schwarzblende oder Weissblende ein, nimmt andererseits aber auch den Ton weg, um vielleicht drei, vier Minuten historische Filmschnipsel aus dem Lager blank zu präsentieren. Ständig wird die Kohärenz von Überlieferung unterbrochen, gebrochen. Auf seinen hochkomplexen Tonspuren heisst uns der Filmemacher, genau hinzuhorchen. In Tag des Spatzen (2010) wird ein Telefonat mit der zuständigen Bundeswehrbehörde über die Dreherlaubnis zu Einsätzen von Bundeswehrsoldaten in Afghanistan nur einseitig akustisch geliefert. Analytische Bürokratie wird so in aller Schärfe erlebbar. Überhaupt treten in diesem Film selten Menschen vor die Kamera, oder kaum erkennbar. Sie erzählen aus dem Off.

Man muss es wohl schon so sagen: Der Ton wird in Philip Scheffners Filmen zum visuellen Ereignis. In letzter Konsequenz in seinem Langfilm Havarie (2016), dessen Ausgangspunkt ein gut dreieinhalbminütiger wackliger Amateurclip auf Youtube war: Ein winziges Flüchtlingsboot schaukelt auf einer unendlichen blauen Meeresoberfläche, wobei nur einmal der Smartphone-Standpunkt an Deck eines Kreuzfahrtschiffs die Aufnahme überhaupt kurz situiert. Das Video initiiert eine Recherche zum Thema «Flüchtlinge und Migration».

Einiges Material mit Interviews war gefilmt und auch bereits teilweise montiert, als es auf dem Höhepunkt der Flüchtlingskrise 2015 in Konkurrenz zu der Bilderschwemme von Flüchtlingselend auf dem Mittelmeer geriet. Wie da auf nicht ausbeuterische Weise Konzentration und Fokus (wieder)finden? Scheffner und Kröger entscheiden sich beherzt, visuell einzig und allein auf den Youtube-Clip zu setzen und ihn quasi im Sekundentakt auf Spielfilmlänge zu strecken – so lange nämlich hatte die Nussschale mit dreizehn Insassen neben dem Kreuzfahrtschiff «Adventures of the Seas» mit seinen 5000 Passagieren gelegen.

Alles andere hingegen wird in die Tonspur hineingenommen, inklusive des bereits montierten Filmmaterials – dies unterscheidet im Übrigen den Soundtrack von einer genuinen Hörspielkomposition. Das Tonmaterial bleibt filmbezogen. Zu hören sind da also: der (Original-)Funkverkehr zwischen dem Cruiser und der maritimen Notrufzentrale in Cartagena, Statements und Dialoge einer algerischen Frau in medizinischer Behandlung in Frankreich mit ihrem Mann Abdallah, der Bootstransporte wiederholt schon gemacht hatte, dann die Konversation an Bord eines russischen Containerschiffs und ein Gespräch mit dem Autor des Youtube-Filmchens, einem irischen Touristen namens Terry Diamond.

Essay statt Erzählung

Gezwungen, genau hinzuhören, auf das Ticken einer Küchenuhr, das Einschenken von Tee, das Knistern des Bordfunks, die Ruhe eines Salons, auf das Englisch mit irischem, spanischem, russischem Akzent – entwerfen sich in unserem Kopf immer genauer und immer plastischer die inneren Bilder dazu, während wir auf die schrecklich betörend blaue Leinwand mit der Nussschale und ihren kaum identifizierbaren Menschen in extremer Slowmotion starren. Ein wenig denkt man dabei an die Radikalität von Derek Jarmans letztem Film Blue (1993): Das Auge geht nach innen, hier aber nicht psychologisch intim. Dem Skandalon der in Not geratenen Nussschale entgehen wir nicht. Havarie, 2016 an derselben Berlinale gezeigt wie Gianfranco Rosis Fuocoammare, Gewinner des Goldenen Bären, mit seiner teils bemühten, teils in den Nahaufnahmen von Sterbenden moralisch anfechtbaren Narration, erwies sich als exakt das kühne, faszinierende, freilich nicht massentaugliche Gegenprogramm einer politisch-ästhetischen Reflexion der alltäglichen Bilderflut.

Scheffners Methode ist das lustvoll fordernde Prinzip des Essays, der dann gelingt, wenn eine innere Kohärenz sich nicht durch Gewissheiten, sondern durch Infragestellen etabliert. In Tag des Spatzen hat er sich damit wohl am weitesten vorgewagt. Zwei Zeitungsnotizen, auf der gleichen Seite platziert, haben den Anstoss gegeben: über jenen Spatz des Filmtitels, der sich in Leeuwarden in einen TV-Showroom verirrt, den Fall von 23 000 präparierten Dominosteinen auslöst und zur Strafe professionell erschossen wird, zum andern über einen Bundeswehrsoldaten, der bei einem Selbstmordattentat im fernen Afghanistan ums Leben gekommen ist.

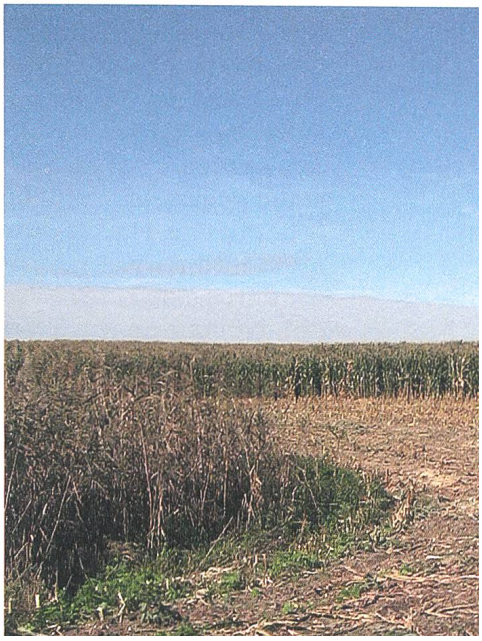
Der sehr persönliche Film, der Scheffner als den passionierten, geduldigen Vogelkundler zeigt, der er auch seiner filmischen Haltung nach ist, kreist um die Frage der Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit von Krieg, um die Frage, ob denn die Unsichtbarkeit von Krieg im eigenen Land Frieden bedeute. Er spielt Bilderbuchnähe (des Moseltals) und staubige Ferne (in Afghanistan), Natur und (militärischen) Hightech, eine aussterbende Spezies (Spatzen) und Kampfjetvögel, gesellschaftliche Gleichgültigkeit und privaten Widerstand auf irritierend offene Weise zusammen – mit dem Risiko freilich, die Reissfestigkeit des filmischen Gewebes doch über Gebühr zu strapazieren.

Auf Augenhöhe

Nun darf man über dieses Œuvre nicht allein reden in Bezug auf unsere, des Publikums Wahrnehmung. Seine politische Statur erweist sich wesentlich in der Art, wie es seine Protagonist_innen in Erscheinung treten lässt. In Revision wird die Sorgfalt augenscheinlich, ihnen auf Augenhöhe zu begegnen: Die Romafamilien Eudache und Velcu, die nach dem Tod ihrer Männer und Väter von den Behörden geradezu ungeheuerlich als *quantité négligeable* behandelt und im Unwissen etwa um ihre finanziellen Ansprüche

Revision (2012)

The Halfmoon Files (2007)



gelassen worden waren, sie sollten nicht ein zweites Mal im Opfermodus in Szene gesetzt und gewissermassen in der üblichen «Romafalle» exotisch ausgestellt werden. Die Achtsamkeit, seinen Protagonist_innen «auf Augenhöhe» zu begegnen, zieht sich wie ein roter Faden durch Scheffners Diskurs zu seinem Werk: «Das ist auch ein sehr politischer Aspekt unserer Arbeit.» Hier sprechen selbstbewusste Menschen, mit je ihrer Wahrnehmung ihrer Geschichte, und so sind sie auch inszeniert: Scheffner lässt sie, zwischen Rumänien und Deutschland, bewusst wie allen andern, «offiziellen» Involvierten (Behörden, Anwalt, Staatsanwalt), ihren eigenen Statements gefilmt zuhören, diese bekräftigend, beglaubigend, ergänzend, verbunden mit der Frage: «Wo sollte für Sie dieser Film anfangen?»

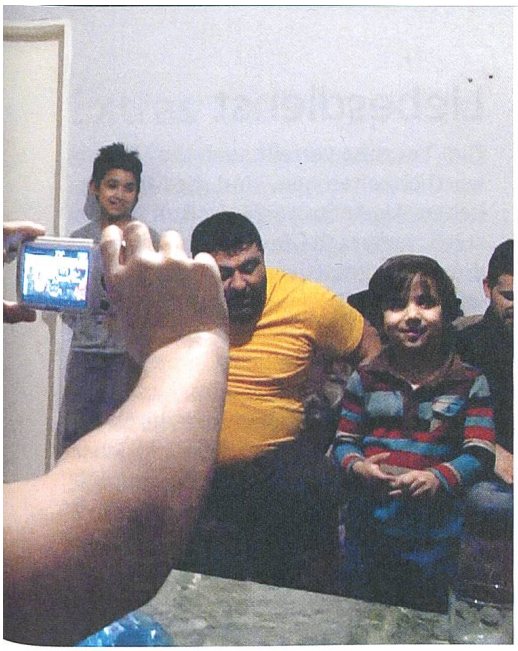
Nur scheinbar paradoxerweise wird damit aus Verfremdung Nähe destilliert, und zwar eben: auf Augenhöhe. Die Kamera wird zum Medium der Begegnung zwischen den Rumän_innen und dem Filmemacher aus Deutschland, der nach zwanzig Jahren anreist, ihren Erinnerungen nachspüren möchte und erkennen muss, dass diese kaum (mehr) solche haben. Eine vertracktere Ausgangslage lässt sich für den Dokumentarfilmer schwer denken, «man muss seinen Standpunkt und sein Interesse da schon sehr klar kommunizieren, um eine Beziehung herzustellen», erinnert sich Scheffner. Umso bedenkenswerter, wie es Revision gelingt, mit diesen Menschen ein Zeit- und Mentalitätsbild zu (re)konstruieren.

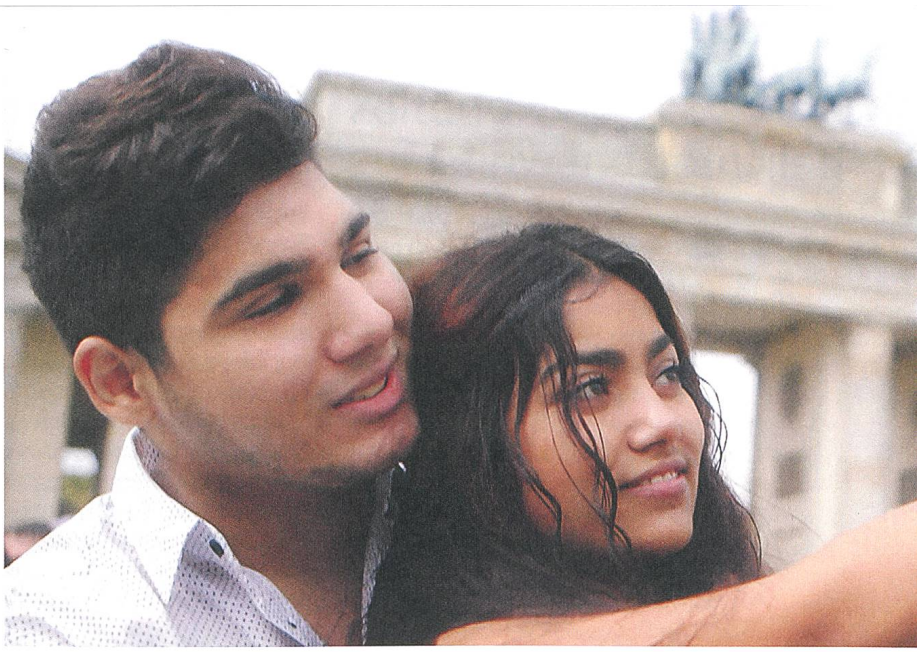
Ein Hauch von Bollywood

Als eines Tages die Familie Velcu nach Essen und Berlin übersiedelt, kommt es zum erneuten Kontakt, der in einen gemeinsamen Film mündet von Philip Scheffner und Colorado, dem Sohn des damals an der Grenze ermordeten Grigore, inzwischen mehrfacher Vater und Haupt des Clans: And-Ek Ghes... (2016). Zum konkreten kulturellen Interesseobjekt der beiden Männer wird die Kamera. Sie zelebrieren nicht menschelnd, wie Scheffner es ausdrückt, «best friends», sondern Partnerschaft. Colorado Velcu offenbart sich als ein Mann mit Prinzipien und enormer Sensibilität. Und Scheffner andererseits weiss um die drohende Gefahr, dass in einem Film mit einer Romafamilie als Sujet unversehens «alle möglichen Authentizitätsbegriffe abgerufen werden». And-Ek Ghes... ist in seinem «Widerstand gegenüber bestehenden Bildpolitiken» eine leichtfüssige, ebenso besinnliche wie witzige (technisch mit ihren vielen verwackelten Handyaufnahmen des durch halb Europa versprengten Familienclans), unbekümmerte wie feinfühlig elaborierte Filmstudie: nicht über Roma, sondern mit und von Roma, die am Ende in den bonbonbunten Bollywoodhimmel einer augenzwinkernden Romeo- und Julia-Romanze entschwebt, um dann wieder ganz ernsthaft auf dem Berliner Asphalt einer Immigrantenexistenz mit all ihren Hoffnungen und Nöten zu landen. Vater Colorado hat das letzte, mahnende Wort.

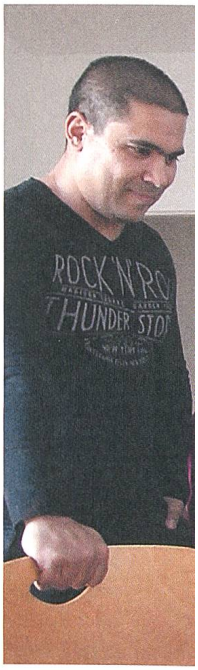
Und ein Letztes: Man könnte annehmen, elaborierte filmische Räume wie jene von Philip Scheffner müssten sich heute am effizientesten im Internet bespielen lassen. Aber seit er in The Halfmoon Files die partizipative Konzentration im Kinoraum, vor der grossen Leinwand entdeckt hat, ist ihm der Filmemacher treu geblieben, «er liegt mir am meisten am Herzen». Zum Glück und zu unserem Gewinn. ×

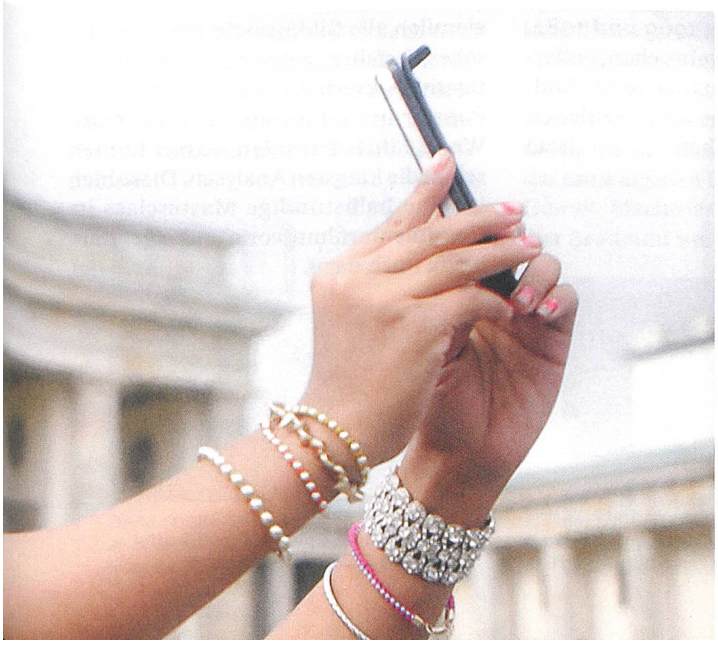
→ Dieser Artikel basiert wesentlich auf Ateliers mit Philip Scheffner am 22. März 2018 an der ZDOK 18, der Zürcher Dokumentarfilmtagung «Montage im Dokumentarfilm: Rhythmus, Struktur, Emotion», und am Festival Visions du Réel am 19. April 2018 in Nyon.

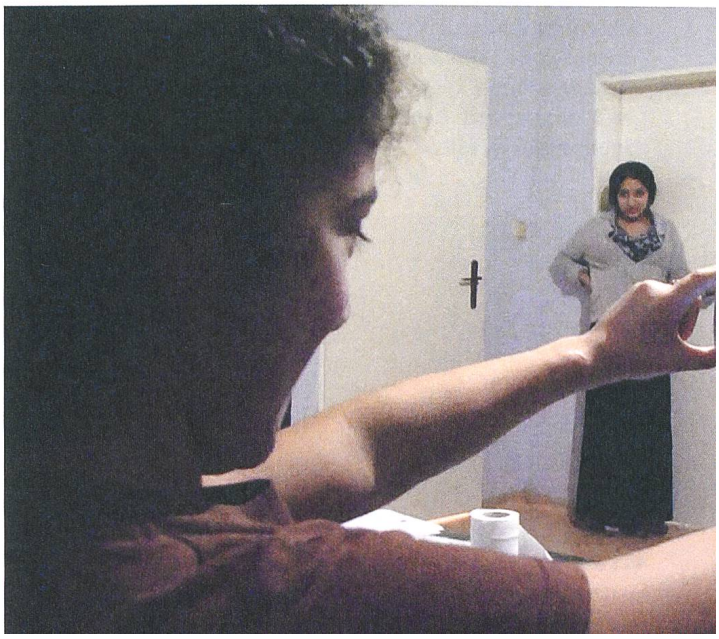




And-Ek Ghes... (2016)





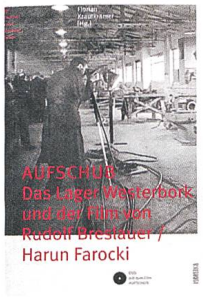


Kurz belichtet

Bücher
Comics
Filme
Serien
Websites

Gegen das Abschliessende

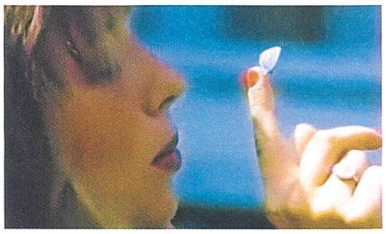
Buch & Film Vor zehn Jahren hat Harun Farocki die Aufnahmen des KZ-Häftlings Rudolf Breslauer aus dem «Durchgangslager Westerbork» von 1944 zu einem Essayfilm neu montiert, in dem es gerade darum geht, anzusprechen, was auf den Bildern so auffällig fehlt. Nun ist Aufschub endlich greifbar, auf DVD, eingebettet in ein von Florian Krautkrämer herausgegebenes Buch, das genau das leistet, worauf auch der Film abzielt: nicht die Aufarbeitung des Holocaust abschliessen, sondern Erinnerung fortsetzen, in Zirkulation. (jb)



→ Florian Krautkrämer (Hg.): Aufschub: Das Lager Westerbork und der Film von Rudolf Breslauer / Harun Farocki. Berlin: Vorwerk 8 2018. 128 Seiten. CHF 34.90, € 24

Liebesdienst

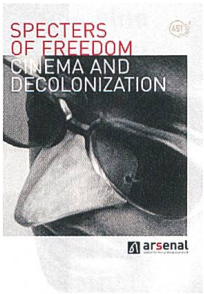
Film Youtube verteilt auch die Verantwortlichkeiten neu. Und die Möglichkeiten. Als Anfang Februar Rolf Zacher starb, versprach Klaus Lemke im Netz, dort ihren gemeinsamen Film «for free und in voller Länge» einzustellen. Rolf Zacher ist Rolf und Sylvie Winter ist Sylvie, und auch alle anderen tragen ihre Vornamen und grimassieren und müßiggehen hier zusammen durch die Münchner Flora. Es ist ziemlich sicher einer von Rolf Zachers schönsten Filmen. Und ziemlich sicher ein Film mit einem der schönsten Titel. Und einer der schönsten Münchenfilme. Und überhaupt einer der schönsten Filme der Siebzigerjahre: Liebe, so schön wie Liebe. BAD BOY LEMKE (Youtube-Nutzername) hat Wort gehalten. Und er hat auch noch Sylvie bereitgestellt, der kein bisschen weniger toll ist. (de)



→ Liebe, so schön wie Liebe (1971) auf Youtube: www.tinyurl.com/liebe71

Kino als Widerstand

Film Dass Entkolonialisierung auch eine Sache des Kinos ist, beweist Spectres of Freedom: Cinema and Decolonization. Die umsichtig kuratierte Edition versammelt sechs afrikanische Filme, die sich als Widerstand gegen koloniale Gewalt verstanden und hier erstmals auf DVD veröffentlicht sind. Von Ruy Guerra, Sarah Maldoror, Trinh T. Minh-ha und anderen gedreht, entstanden sie zwischen 1969 und 1982. Ihre Aktualität ist ungebrochen, entlarven sie doch das stigmatisierende Bildarchiv über Afrika, das wir hierzulande bis heute im Kopf haben. (phb)



→ Spectres of Freedom: Cinema and Decolonization. Anbieter: Arsenal Edition (Filmgalerie 451). Alle Filme mit engl. UT.

Mockumentary-Mega-Mash-up

Serie Wer nur eine Folge der überdrehten Netflix-Serie Unbreakable Kimmy Schmidt anschauen mag, soll sich an Episode 3 der neusten, vierten Staffel halten, die bis auf die letzte Kameraeinstellung vollständig aus dem Mockumentary Party Monster besteht, das ziemlich alle Bildformeln und rhetorischen Verfahren zeitgenössischer Investigativ-Dokserien, Crime-Podcasts und Popstar-Intim-Porträts auf- und an die Wand fährt. Parodien waren immer schon die klügsten Analysen. Diese hier ist eine halbstündige Masterclass in Dokumentarfilmtheorie und sagenhaft lustig noch dazu. (jb)

→ Unbreakable Kimmy Schmidt Staffel 4, Episode 3. Zu sehen auf Netflix

Extras

Buch Das Material der Geschichte sind auch die Namenlosen, die ihre Kulisse stellen. Diesen zugleich Unterbelichteten und Exponierten hat der Kunsttheoretiker Georges Didi-Huberman eine Studie gewidmet, eine Ikonografie zu audiovisuellen Strategien, den Namenlosen eine Stimme, ein Gesicht zu verleihen. Der Sound ist entsprechend weihevoll, aber Didi-Huberman biegt rechtzeitig ab Richtung Neorealismus und Pasolini und landet so beim Kino mit seinen Statist_innen, den *figurants*: der «Nacht des Kinos», den «Darstellern von nichts». Von ihnen aus ist Geschichtsphilosophie (neu) zu schreiben. (de)

→ Georges Didi-Huberman: Die Namenlosen zwischen Licht und Schatten. Paderborn: Fink 2017. 295 Seiten. CHF 72, € 59

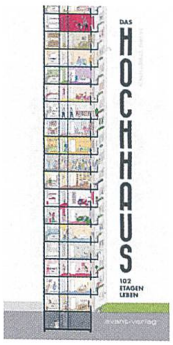
Gearbeitet und geschlemmt

Buch Konzis Industrie-, Sozial-, Migrations- samt Familiengeschichte zusammenführen und sie amüsant-anekdotisch zur kleinen Filmgeschichte erweitern: David Streiff gelingt beides, wenn er die Ereignisse rund ums Mädchenheim in Aathal im Zürcher Oberland während der letzten fünfzig Jahre nachzeichnet. Hans-Ulrich Schlumpf, Markus Imhoof, Georg Radanowicz, George («Tschöntsch») Reinhart oder Thomas Koerfer sind einige der klangvollen Namen unter dieser Adresse, Nemo, Limbo, Xanadu hiessen die mit ihnen verbundenen Produktionsfirmen. (che)

→ David Streiff: Das Mädchenheim im Aathal. Die Publikation liegt in ausgewählten Buchhandlungen auf.

Towering Inferno

Comic Ein Hochhaus mit Blick ins Innere der Wohnungen. In jeder spielt sich gerade ein anderes Schicksal ab: alte Dame mit Callboy, Eltern-Kind-Beziehungen, Zeugen Jehovas, die den Pizza-Boten von Gott überzeugen wollen, Messies und viele Fremdgeher jeglicher Art. Mal bleibt man im Universum der vier Wände, mal entwickeln sich Beziehungen über mehrere Stockwerke hinweg. Katharina Greve beschreibt die Momentaufnahmen der Bewohner_innen mit trockenem Humor. Ab Baubeginn des Web-Comics (www.das-hochhaus.de) 2015 zeichnete sie jede Woche ein neues Stockwerk, bis zur 102. Etage. 102 Mikrouniversen, die präzise die heutige Gesellschaft widerspiegeln. (gp)



→ Katharina Greve: Das Hochhaus: 102 Etagen Leben. Berlin: Avant Verlag 2017. 56 Seiten. CHF 30, € 20

Netzwerke des Grauens

Film Wann begann die Geschichte des Sklavenhandels? Wie wurde Afrika zum Drehkreuz dieser Praxis, in deren Verlauf über zwanzig Millionen Menschen deportiert wurden? Und was haben Sklaverei und Zucker miteinander zu tun? Die vierteilige Dokuserie Menschenhandel schafft es, eine so grauenvolle wie komplexe Geschichte herunterzubrechen und begreifbar zu machen: die Geschichte eines Wirtschaftssystems, das seine eigenen Gesetze schuf und von Gewalt, Machtbesessenheit und Profitgier bestimmt war. (phb)

→ Menschenhandel – Eine kurze Geschichte der Sklaverei (D. Cattier, J. Gélas, F. Glissant, F 2018). In der Arte-Mediathek verfügbar bis 29.6.2018 (www.arte.tv).

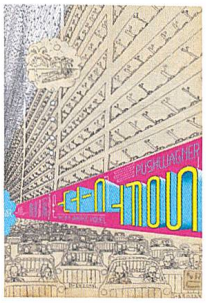
Zeitung auf Leinwand

Onlinearchiv Mit seiner «Kino-Pravda» hatte dem russischen Kinoavantgardisten und Filmtheoretiker Dziga Vertov eine Filmzeitung vorgeschwebt, die diesen Namen tatsächlich verdient: eine Zeitung also, nicht auf Papier gedruckt, sondern im Kino anzuschauen. Leider sind nur 23 Ausgaben dieser virtuosen Newsreel-Montagen zwischen 1922 und 1925 entstanden. Diese aber sind nun (mit Ausnahme einer verschollenen Folge) alle auf der Website des Österreichischen Filmmuseums zu sehen, englisch und deutsch untertitelt und kommentiert. Was für eine Schatzgrube! (jb)

→ www.vertov.filmmuseum.at

Metaphysisches Gruseln

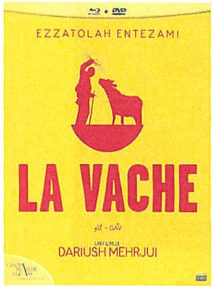
Comic Eine Arbeiterstadt, in der Menschen in der Unendlichkeit sich wiederholender Abläufe als roboterhafte Angestellte eines Grossunternehmens funktionieren und nur noch in losen Satzbausteinen kommunizieren: Das ist «Soft City» des im April verstorbenen Hariton Pushwagner. Entstanden in einem sechsjährigen LSD-Rausch und 1975 vollendet, gingen die Bilder zuerst verloren und wurden dann 2008 an der Berlinale ausgestellt. Danach endlich die Erstveröffentlichung in Buchform. Pushwagners herrlich kaleidoskopische Dystopie stützt sich auf Langs Metropolis, Orwells «1984», Chaplins Modern Times und William S. Burroughs' Cut-up-Sprache und bleibt erschreckend aktuell. (gp)



→ Hariton Pushwagner: Soft City. New York: New York Review Comics 2016. 168 S. $ 35

Gefördert, verboten, gefeiert

Film In der iranischen Filmgeschichte gab es während des Shah-Regimes eine kurze, aber spektakuläre Neue Welle. Ihren Anfang machte 1969 Gaav (Die Kuh) von Dariush Mehrjui, eine gesellschaftskritische Parabel über den Dorfbewohner Hassan, der den Verlust seiner einzigen Kuh nicht verwinden kann. Erst vom Regime gefördert, dann verboten, wurde der Film ins Ausland geschmuggelt und in Venedig ausgezeichnet. Jetzt ist dieses vom Neorealismus beeinflusste Juwel endlich restauriert in einer DVD/Blu-ray-Box erhältlich. (phb)



→ Gaav (La vache) (Dariush Mehrjui, Iran 1969). Anbieter: Elephant Films (persisch mit franz. UT)

Bürgermeister von nichts

Comedy-Special John Mulaney ist der ewige Ostküstencollegeabsolvent unter den Stand-up-Comedians. Ein katholischer Mitdreissiger mit alter Seele in Slim-fit-Anzügen und jugendlicher Fassade, die langsam zu bröckeln und Haare auf der Schulter zu bekommen beginnt. Auch darum geht es in Kid Gorgeous at Radio City. Mulaney ist vielleicht der einzige, der Jerry Seinfelds Alltagspartikelinventarisierung adäquat modernisiert, hysterisiert und ihr Enthusiasmus und Höflichkeit eines notorisch Zuneigungsbedürftigen eingespritzt hat. Aber die entwaffnende Harmlosigkeit ist doppelbödiger. Seine Mutter habe einmal ein Gespenst gesehen: So beginnt das Special. US-Heimsuchungen, Stand-up-Style. (de)

→ John Mulaney: Kid Gorgeous at Radio City Comedy-Special, seit 1.5.2018 bei Netflix

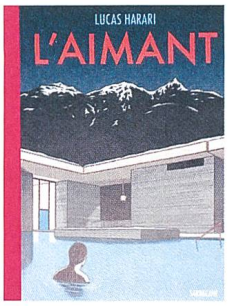
Tintin, feministisch

Comic Die amerikanische Pilotin und waghalsige Abenteuerin January Jones hebt inmitten der Wirren der späten Dreissigerjahren sagenumwobene Schätze und kämpft gegen Nazischergen, ganz im visuellen Stil von Tintin und mit Anleihen bei Spielbergs Indiana-Jones-Filmen (die ja bereits ihrerseits heimliche Tintin-Adaptionen waren). Lange gab es von der autarken Heldin aus der Feder der beiden Niederländer Martin Lodewijk und Eric Heuvel nur gerade drei Comics auf Deutsch, nun sind ihre sämtlichen rasanten Abenteuer in drei prächtigen Sammelbänden zu haben. (jb)

→ Eric Heuvel, Martin Lodewijk: January Jones – Integral 1-3. Kult Comics, jeweils CHF 42.50, € 29.95

Wenn Räume verschwimmen

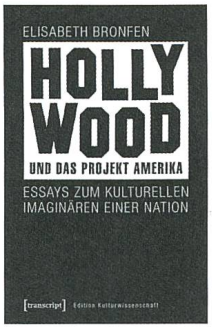
Comic Mit dem Bau der Therme Vals hat der Schweizer Architekt Peter Zumthor Räume geschaffen, wie man sie sonst nur aus dem Kino kennt: Jeder neuer Blickpunkt scheint sie umzubauen. Dieses *expanded cinema* des Thermalbads hat den Zeichner Lucas Harari inspiriert zu seinem prachtvolllen Erstling «L'Aimant», in dem sich ein Student in den Bassinhallen selbst abhanden kommt. Ein Architekturkrimi in gedeckten Farben, klaren Linien und labyrinthischer Story, als hätten Yves Chaland und David Lynch zusammengespannt. Ein *bande dessiné* zum Eintauchen, buchstäblich. (jb)



→ Lucas Harari: L'Aimant. Paris: Éditions Sarbacane 2017. 152 Seiten. CHF 39, € 25

Hollywood lesen

Buch Das Kino ist der Ort, wo Amerika über sich selbst nachdenkt. Für ihre symptomatischen Lektüren von Hollywoodfilmen als Neu-Aushandlungen des US-amerikanischen Projekts und dessen, was darin nicht läuft, ist die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen berühmt. Dieser Band versammelt nun eine ganze Reihe ihrer Aufsätze zur Bilder-, Geschlechter- und Geschichtspolitik der USA und deren Re-Imagination im Kino. Von Lubitsch bis Luhrman, von der Femme fatale bis zu Tom Ripley. Ein Denkbuch für Filmleser_innen. (jb)



→ Elisabeth Bronfen: Hollywood und das Projekt Amerika. Bielefeld: transcript 2018. 300 Seiten. CHF 41.90, € 30

Wolkenschieberin

Buch Karin Brandauer war Filmemacherin – und zwar eine der besten in Österreich. Sie war eine der wenigen Frauen, die zu einer Zeit, als das Fernsehen noch seinen gesellschaftspolitischen Auftrag ernst nahm, dessen Möglichkeiten ergriff: Ihre Spielfilme sind so klare wie einfühlsame Milieuskizzen – und Marksteine der Filmgeschichte. Brandauers Ernsthaftigkeit und Präzision, aber auch ihre Gelassenheit kann man eigentlich nicht besser beschreiben als die Schauspielerin Krista Stadler: «Bei Einstweilen wird es Mittag gab es einen Wetterumschwung, es tauchten Wolken auf. Andere Regisseure hätten da sicher etwas anderes gemacht, sie hat sich einfach hingelegt und gesagt: ‹Ich gehe jetzt Wolken schieben.›» (mp)

→ Florian Widegger (Hg.): Karin Brandauer. Wien: Filmarchiv Austria 2018. 136 Seiten. € 9.90

In der № 5 / 2018 ...

An Affair to Remember Regie: Leo McCarey, mit Cary Grant und Deborah Kerr

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer (tf)
Johannes Binotto (jb)

Verlag und Inserate

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

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Titelbild

Jane (2017), Regie: Brett Morgen

Fell in Love with a Girl (2017),
Regie: Kaleo La Belle

Mitarbeiter_innen dieser Nummer

Till Brockmann, Simon Spiegel, Philipp Spillmann, Gerhard Midding, Uwe Lützen, Michael Pekler (mp), Lukas Stern, Dominic Schmid, Michael Ranze, Philipp Stadelmaier, Christoph Egger (che), Erwin Schaar, Philipp Schwarz, Timo Posselt, Martin Walder, Giovanni Peduto (gp), Philipp Brunner (phb), Daniel Eschkötter (de), Susie Trenka

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Luc Schaedler, Kaleo La Belle, Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Schaulager Basel; Praesens-Film; Cineworx; Mythenfilm; Splendid Film; Universal Pictures; Frenetic Films; DCM; Xenix Filmdistribution; Philip Scheffner; Pong, Berlin; Sony Pictures Releasing

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 371 / Juni 2018 / Nr. 4

ISSN 0257–7852

MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C011710

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

29° 57' 22" N 90° 4' 22" W

Saenger Theatre, New Orleans

Als die grosse Mississippiflut im April 1927 weite Teile von New Orleans überschwemmte, standen auch mehrere Sitzreihen im Saenger Theatre unter Wasser. Die damalige Hausorganistin, bekannt unter dem Künstlernamen Rosa Rio, erzählte später, die Kinoorgel sei rechtzeitig aus dem Orchestergraben gehoben und in Sicherheit gebracht worden. Das eigens fürs Saenger Theatre entworfene Instrument war das Prestigeobjekt der Firma Robert Morton und gehörte zu den Hauptattraktionen des luxuriösen Filmpalasts, der erst zwei Monate zuvor, am 5. Februar 1927, seine Tore geöffnet hatte.

Das Kino an der Canal Street, der damaligen Prachtstrasse von New Orleans, war das Flaggschiff des Saenger'schen Kinoimperiums. Die Brüder Julian und Abe Saenger, zunächst Inhaber eines Drogeriegeschäftes in Louisiana, hatten 1911 in die Unterhaltungsbranche gewechselt. Ihr Netzwerk von Lichtspieltheatern expandierte rasant durch den gesamten Süden der USA bis in die Karibik. Zu ihren Glanzzeiten Mitte der Zwanzigerjahre zählte die Firma rund 320 Spielstätten, darunter auch ein Dutzend in New Orleans. Der Bau des von Architekt Emile Weil gestalteten Saenger Theatre an bester Lage krönte den Erfolg des Unternehmens und kostete eine für damalige Verhältnisse unerhörte Summe von 2,5 Millionen Dollar.

Ursprünglich wurde das Theater mit einer Kombination aus Livedarbietungen und Stummfilmen – mit Orchester- und/oder Orgelbegleitung – bespielt. 1929, kurz vor dem grossen Börsenkrach, verkauften die Saengers ihre Kinokette an Paramount. 1933 folgte die definitive Umstellung des Betriebs auf Tonfilm. Im Laufe der Jahrzehnte wurde das Gebäude noch mehrmals weiterverkauft sowie teilweise umgebaut, und ab den Siebzigerjahren dominierten Konzerte und Theaterproduktionen. Die Orgel, die berühmte «Morton Wonder», kam auch immer wieder zum Einsatz, etwa als Rosa Rio 1976 eigens für einen Auftritt an die Tasten zurückkehrte. Die Vergangenheit des Hauses, das 1977 offiziell zum historischen Denkmal erklärt und kurz darauf renoviert wurde, würdigte man mit gelegentlichen Filmvorführungen, vor allem von Hollywoodklassikern.

Die Überschwemmungen im Zuge von Hurrikan Katrina im Jahr 2005 fügten auch dem Saenger Theatre massiven Schaden zu. Das Wasser stand rund dreissig Zentimeter über Bühnenhöhe, Kellergeschoss und Parterre-Zuschauerraum waren überflutet. Die Morton-Orgel hatte diesmal weniger Glück als 1927 und wurde von den Fluten ebenfalls in Mitleidenschaft gezogen. Dabei war sie erst wenige Jahre zuvor repariert worden – nachdem der Bassist der Red Hot Chili Peppers bei einem Konzert 1989 auf die Idee gekommen war, von der Bühne auf das Instrument zu springen und dabei den Spieltisch demoliert hatte.

Ein paar Jahre nach Katrina ging das Gebäude in den Besitz der Stadt über, die mit grosszügiger staatlicher Unterstützung die umfassenden Restaurationsarbeiten in Angriff nahm. Seit 2013 erstrahlt der einstige Filmpalast endlich wieder im alten Glanz. Von aussen würde das massive, aber schlichte Backsteingebäude nicht besonders auffallen, wäre da nicht die überdimensionale Leuchttafel mit dem vertikalen Schriftzug «Saenger», darunter das für die Zwanzigerjahre typische Vordach. Doch spätestens beim Betreten der monumentalen Eingangshalle wird deutlich, dass bei der Restaurierung kein Aufwand gescheut wurde: Die Bemalung der Wände, Säulen und Balustraden aus Holz und Gips suggeriert Marmor, ein gigantischer Kronleuchter hängt von der hohen, kunstvoll dekorierten und bunt bemalten Decke. Was an Malereien, Ornamenten und Stuckaturen überlebt hat, wurde wo nötig freigelegt und (u. a. mithilfe von Farbanalysen) restauriert, der Rest anhand historischer Fotografien rekonstruiert und originalgetreu nachgebildet.

Den Höhepunkt bildet indes der Zuschauerraum. Dieser sollte offenbar die Piazza einer italienischen Renaissancestadt darstellen oder, wie es in der damaligen Werbung blumig hiess, «an acre of seats in a garden of Florentine splendor». In einer raffinierten Umkehrung von innen und aussen sind die Seitenwände des Saals gesäumt von Fassaden üppiger «italienischer» Architektur. Unter Arkaden und auf Dächern posieren Statuen römisch-griechischer Gottheiten, und sogar falsche Bäumchen und Brunnen (ohne fliessendes Wasser) tragen zur Freiluftillusion bei. Die beste Aussicht auf das städtische Panorama bietet sich übrigens von den (günstigeren) Balkonsitzen aus. Überdacht wird das spektakuläre Interieur von einem kitschig-königsblauen «Himmel», inklusive Sterne. Auch wenn Letztere in gar regelmässig computergesteuerter Abfolge funkeln, so gibt man sich doch gern der Illusion hin und staunt über den Aufwand, mit dem hier die Kulisse zur eigentlichen Attraktionen gestaltet wurde. Der alte Einwand, die Opulenz der Filmpaläste würde vom Geschehen auf Leinwand und Bühne ablenken, hat hier durchaus seine Berechtigung, wähnt man sich doch schon vor Vorstellungsbeginn wie in einem Technicolor-Film des klassischen Hollywood.

Susie Trenka

LE 5ÈME CAVALIER

Gewinner des Fantastic Web Contest 2017

NIFFF

NEUCHÂTEL
INTERNATIONAL
FANTASTIC FILM FESTIVAL

RTS Radio Télévision Suisse

SRG SSR

Destination partner

ASCONA LOCARNO

71

Locarno Festival

1–11 | 8 | 2018

Main partners

UBS la Mobiliare MANOR swisscom

Institutional partners

Republic and Canton of Ticino with SWISSLOS

Federal Office of Culture FOC

Swiss Agency for Development and Cooperation SDC

City and Region of Locarno