Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 372

Heft

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

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

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

Download PDF: 16.08.2025

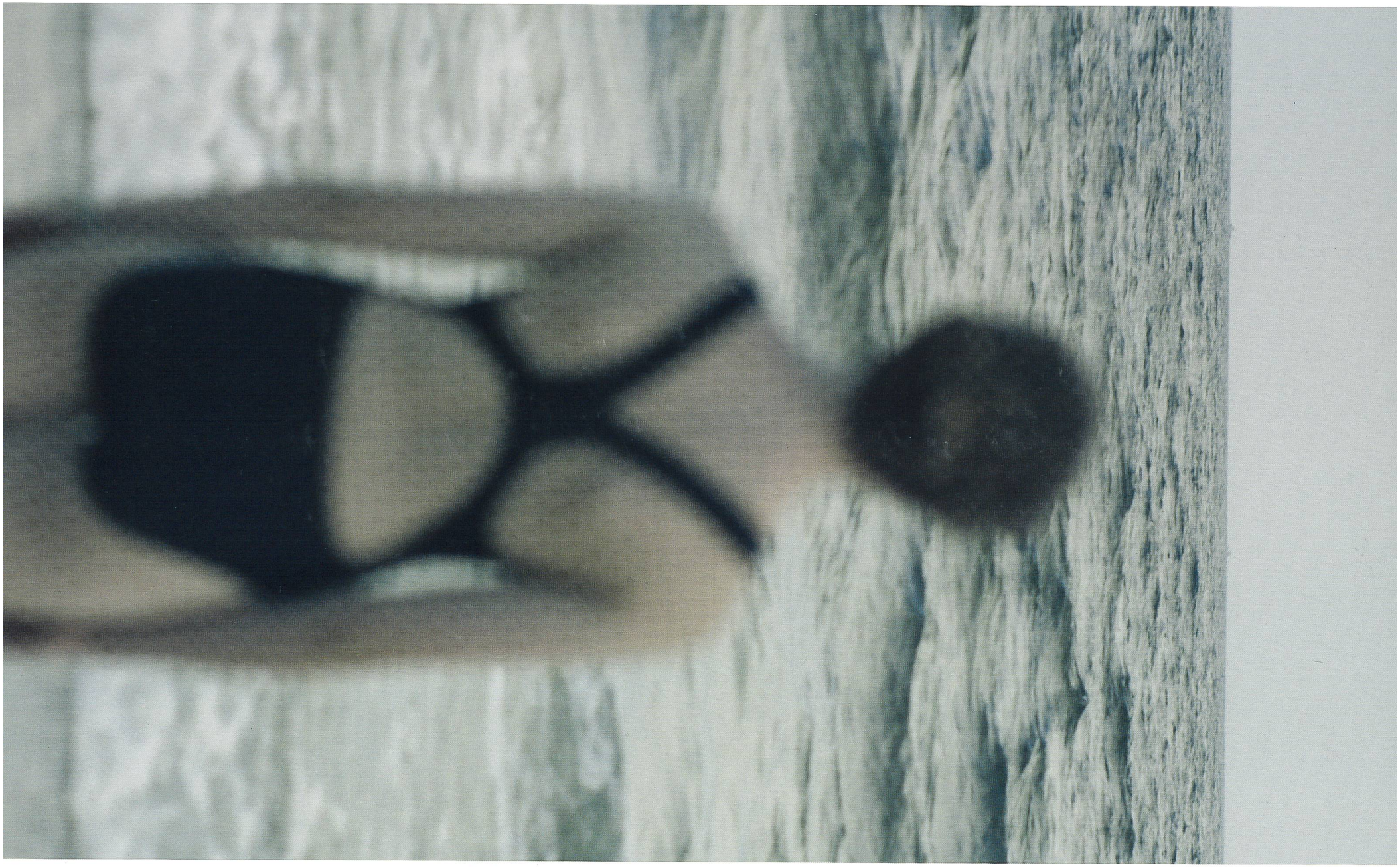
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Fr. 12.– € 9.–
9 770257 785005 05

№ 5 / 2018
filmbulletin.ch

film bulletin

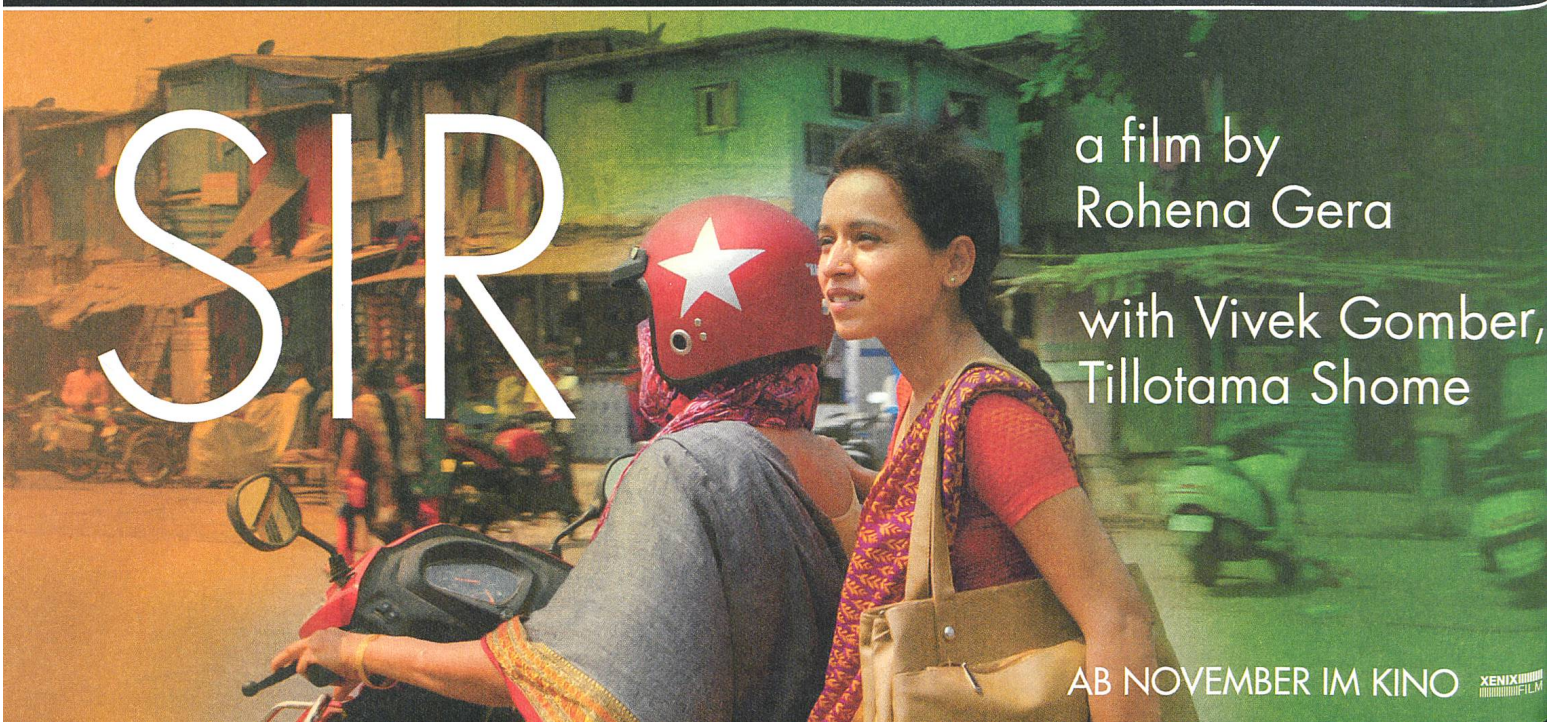
Zeitschrift für Film und Kino

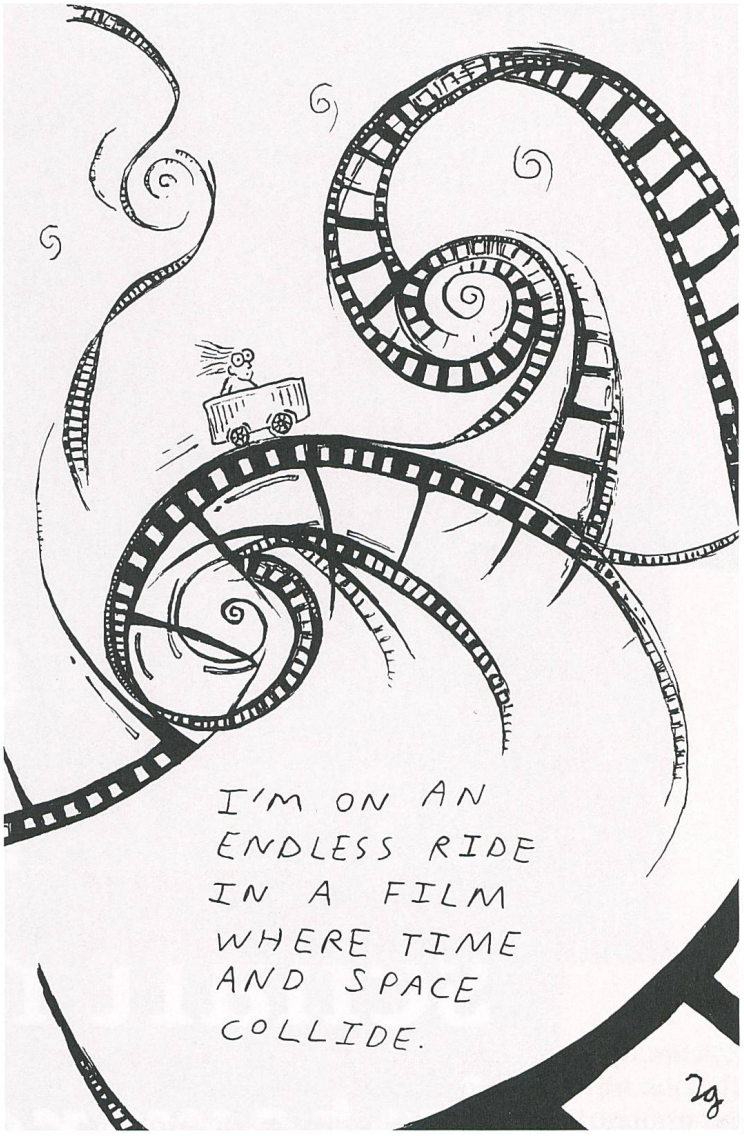


Bodies and Souls Weibliche Visionen im neueren Kino S. 18

68 Internationale Filmfestspiele Berlin
Competition
VALERIA GOLINO ALBA ROHRWACHER
FIGLIA MIA
UN FILM DI LAURA BISPURI
«Das ungeschliffene Sardinien. Man spürt beinahe den Sand zwischen den Zehen.»
Variety
AB 23. AUGUST IM KINO
XENIX FILM

OFFICIAL SELECTION
COMPETITION
FESTIVAL DE CANNES
TEO YOO ROMA ZVER' IRINA STARSHENBAUM
LETO
(THE SUMMER)
A FILM BY
KIRILL SEREBRENNIKOV
AB NOVEMBER IM KINO
XENIX FILM


SIR
a film by
Rohena Gera
with Vivek Gomber,
Tillotama Shome
AB NOVEMBER IM KINO
XENIX FILM



Momentum Cartoons Lawrence Grimm

Was, wenn die Mobiliar Partnerschaft neu interpretiert?

Das Locarno Festival und die genossenschaftlich verankerte Hauptpartnerin Mobiliar setzen sich gemeinsam für eine positive Zukunft ein.
mobiliar.ch/locarnofestival

71
Locarno Festival
1–11 | 8 | 2018

die **Mobiliar**

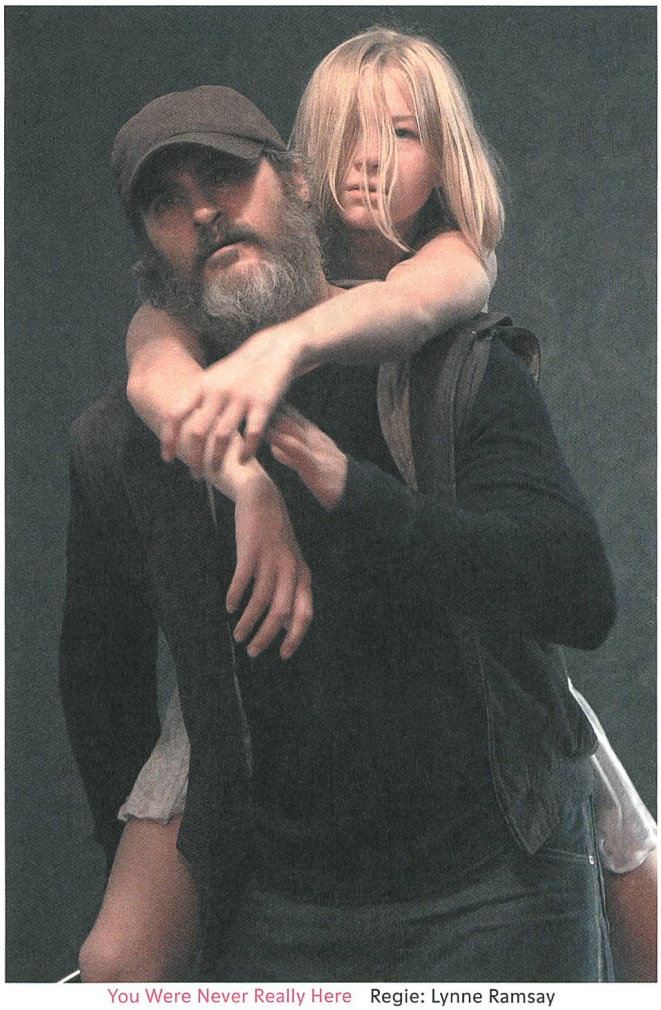
Gemeinsamkeit finden

Im Kino bilden wir für die Dauer eines Films mit allen anderen, die mit uns im Saal sitzen, eine Gemeinschaft. Ob unserer Faszination für das, was auf der Leinwand geschieht, drohen wir mitunter zu vergessen, dass der Film nicht nur zwischen seinen Bildern und uns eine Verbindung herstellt, sondern auch zwischen uns und unseren Mitmenschen. Kino war und könnte es auch weiterhin sein: eine gemeinsame Sache, über die wir uns miteinander verständigen. Das jedenfalls war auch die Hoffnung, die mit dem Jahr 1968 verbunden ist: dass eine gerechtere Gesellschaft möglich ist und dass es Dinge gibt, für die man gemeinsam kämpft. Dabei wurde der politische Kampf von 1968 massgeblich auch vom Kino begleitet, vorbereitet und reflektiert, wie in der Chronik «Ein Jahr, das nie zu Ende ging» von *Gerhard Midding* nachzulesen ist. Im Kino werden neue Lebensentwürfe vorgeführt, lange bevor man auf den Strassen für sie demonstriert. Die Hoffnungen dieser Jahre – jene, die sich erfüllt haben ebenso wie die unerfüllten – treiben das Kino bis heute um.

Möglichkeiten der Gemeinschaft ist denn auch das grosse Thema im Werk des Hollywoodregisseurs Leo McCarey, wie *Elisabeth Bronfen* in ihrem Essay aufzeigt. Der Regisseur, dem die Retrospektive des diesjährigen Filmfestivals von Locarno gewidmet ist, hat in ganz unterschiedlichen Genres brilliert, im Slapstick ebenso, wie im Melodram und der romantischen Komödie. Doch macht es sich zu einfach, wer in McCarey deswegen nur einen geübten Allrounder sieht. Und auch das allzu simple Bild des konservativen Kommunistenjägers, dessen politische Überzeugungen gegen Ende seiner Karriere zu paranoidem Propagandakino geführt haben, hält der genauen Lektüre nicht stand. Vielmehr entpuppt sich McCarey als Philosoph, der das amerikanische Projekt einer neuen Gemeinschaft, in der Rassen- und Klassenschranken überwunden und Geschlechterverhältnisse neu verhandelt werden können, immer wieder neu zu denken versucht.

Gibt es die Gemeinsamkeit eines spezifisch weiblichen Blicks, so fragt sich *Tereza Fischer* im dritten grossen Essay dieser Ausgabe und macht dabei verblüffende Entdeckungen in der Bildsprache zeitgenössischer Filme von Frauen. Das Kino von Regisseurinnen wie Andrea Arnold oder Clio Barnard, Laura Bispuri oder Lynne Ramsay ist ein betont körperliches, das die Beteiligung aller Sinne fordert. Dass es Filme von Frauen gleichwohl schwer haben, in der von Männern dominierten Filmindustrie mehr Sichtbarkeit zu erlangen, ist darum nicht nur unfair, sondern vor allem ein immenser Verlust für das Kino als gemeinsamen Erlebnisraum.

Gemeinsamkeiten aufzuzeigen zwischen verschiedenen Filmen, aber auch zwischen Kinogeschichten und Gesellschaftsthemen und zwischen verschiedenen Wahrnehmungsformen – das ist eine der Leistungen unserer Zeitschrift. Eine Leistung, die umso wichtiger ist in Zeiten, in denen zwar alle von Vernetzung sprechen, sich dabei aber allzu oft nur noch in ihren je individuellen Interessengebieten bewegen.



You Were Never Really Here Regie: Lynne Ramsay

Resultat unseres Interesses für Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Kunstformen ist auch die neue Rubrik «Standbild», in der die Kuratorin und Direktorin des Fotomuseums Winterthur, *Nadine Wietlisbach*, unseren filminteressierten Blick auf zeitgenössische Fotografie lenkt.

Wir wünschen viele gemeinschaftliche Entdeckungen – auf der sonnigen Piazza von Locarno, der kühlen Halle des Museums, im dunklen Kinosaal und in diesem Heft.

Johannes Binotto

Fragile Gemeinschaft

S. 6–17 Essay
von Elisabeth Bronfen

Leo McCarey und seine Filme

Bodies and Souls

S. 18–25 Essay
von Tereza Fischer

Weibliche Visionen im neueren Kino

Kritiken

S. 34
Estiu 1993 / Summer 1993
von Carla Simón
Dominic Schmid

S. 37
What Will People Say
von Iram Haq
Tereza Fischer

S. 39
Jusqu'à la garde
von Xavier Legrand
Julia Zutavern

S. 41
Chris the Swiss
von Anja Kofmel
Doris Senn

S. 43
Wo bist Du, João Gilberto?
von Georges Gachot
Tereza Fischer

S. 45
BlacKkKlansman
von Spike Lee
Lukas Stern

S. 47
The Man Who Killed Don Quixote
von Terry Gilliam
Patrick Straumann

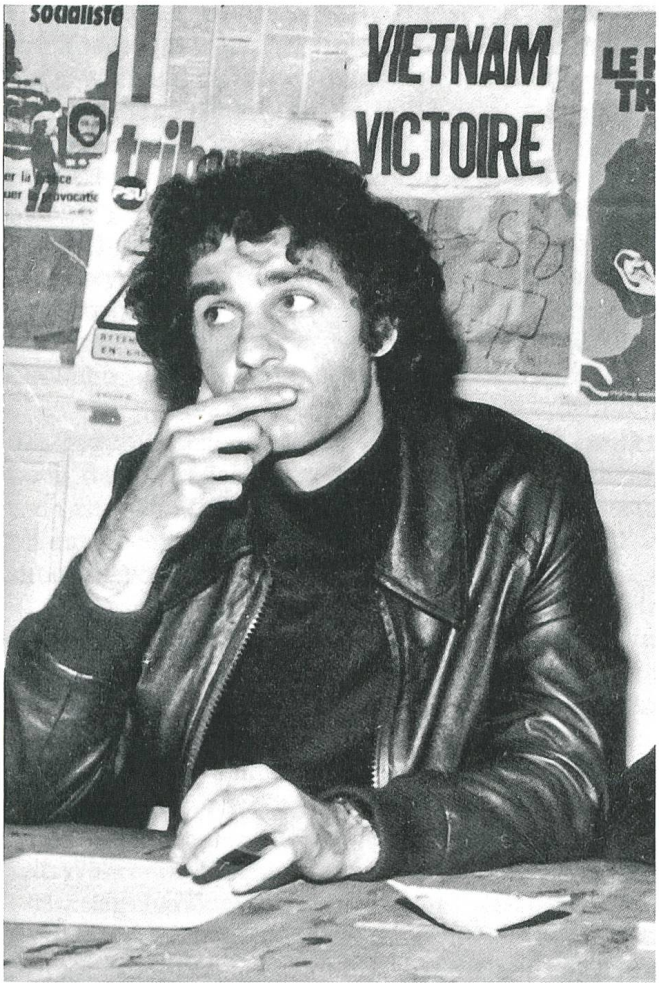
S. 51
Khook
von Mani Haghighi
Philipp Stadelmaier

S. 53
Don't Worry, He Won't Get Far On Foot
von Gus Van Sant
Philipp Brunner

Das Jahr, das nie zu Ende ging

S. 66–75 Essay
von Gerhard Midding

1968 und das Kino



Rubriken

S. 3 Editorial
Gemeinsamkeit finden
Johannes Binotto

S. 27 Standbild
You Don't Look Native to Me
Nadine Wietlisbach

S. 28 Festival
Istanbul Filmfestival
Dennis Vetter

S. 30 Was bleibt: Le serment d'Hippocrate
Der Strick und der Strich
Philipp Stadelmaier

S. 32 Fade in/out
Von Erstlingen, Windmühlen, vom Neinsagen und von vermeintlicher Arroganz
Uwe Lützen

S. 57 Graphic Novel: «Rein in die Fluten!»
Hüllenlos sind alle gleich ... hässlich
Christian Gasser

S. 58 Flashback: Tangerine
Zwei charmante Früchtchen
Oswald Iten

S. 60 Close-up: Les vacances de Monsieur Hulot
Abfahrt des Films im Bahnhof von Monsieur Tati
Johannes Binotto

S. 62 Geschichten vom Kino – Special
Ab ins Arthouse-Kino
Tereza Fischer und Miriam Erni

S. 76 Kurz belichtet
Bücher, Comedy, Hörspiele, Filme, Serien, Videoessays, Websites

S. 80 Geschichten vom Kino
Nuggi-Kino, Pathé Dietlikon
Kristina Köhler

Fragile Gemeinschaft

Leo McCarey und seine Filme

Elisabeth Bronfen

Elisabeth Bronfen ist Kultur- und Literaturwissenschaftlerin, Professorin an der Universität Zürich und Autorin. Zuletzt sind von ihr Bücher zu visueller Kultur und Serialität, zur Regisseurin Ida Lupino sowie zu Hollywood und dem Projekt Amerika erschienen. www.bronfen.info

Mit Leo McCarey widmet das Filmfestival von Locarno seine Retrospektive einem Regisseur, der in den unterschiedlichsten Genres brillierte. Ob absurder Slapstick oder herzzerreissendes Melodrama, romantische Komödie oder politische Propaganda – das heterogene Werk kreist immer wieder um ein grosses Thema: Wie Verbundenheit gelingen kann, auch in unsicheren Zeiten.

Wir schreiben das Jahr 1933. Roosevelt ist gerade Präsident der Vereinigten Staaten geworden und hat sowohl die Weichen für seinen New Deal gestellt als auch der Prohibition ein Ende gesetzt. Im Kino hingegen zettelt im selben Jahr *Groucho Marx* in der Rolle des närrischen Tyrannen Rufus T. Firefly einen Krieg gegen das Fantasieland Sylvania an. Mehr als ein halbes Jahrhundert später bleibt Duck Soup von Leo McCarey immer noch eine erstaunliche Kriegssatire, wird doch die Schlacht, in der die verrückte Story mündet, als reiner Slapstick inszeniert. In dem Hof, in dem Groucho seine Kommandozentrale eingerichtet hat, fliegt eine Bombe durch ein Fenster hinein und durch das gegenüberliegende wieder hinaus. Das riesige Loch, das sie in der Wand hinterlässt, nutzt Groucho, um lustvoll auf die Soldaten draussen zu schiessen, bis einer seiner Offiziere ihn darauf hinweist: «You're shooting your own men.»

Ewig der kindliche Fremdkörper, trägt *Harpo* die gesamte Szene hindurch eine an den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg erinnernde Uniform, samt dem mit Federn geschmückten Dreispitz. Harpo wird in einer Abstellkammer voller Dynamitstangen landen, die eine nach der anderen losgehen. Das karnevaleske Feuerwerk dieser Schlachtszene lebt aber auch davon, dass Groucho seinerseits unentwegt die Kleidung wechselt: Während alle seine Männer mit den für den Ersten Weltkrieg charakteristischen Stahlhelmen ausgestattet sind, legt er mal die Uniform eines Offiziers der Union Army an, dann die der Konföderierten. Dann erscheint er als Krieger der Indian Wars und schliesslich mit der berühmten Mütze des Abenteurers Daniel Boone auf dem Kopf, als ginge es darum, an die Widerstandskraft der Frontiersmen zu erinnern. Leichtfüssig wird somit auch ein Festzug jener militärischen Einsätze aufgerufen, die in das Selbstverständnis der amerikanischen Nation der Dreissigerjahre unweigerlich miteingewoben sind.

Die anarchische Absurdität dieser Filmschlacht ist dabei als böser Kommentar zum Ersten Weltkrieg zu verstehen und findet in einer fulminanten Montagesequenz ihren Höhepunkt: Aus dem Funkgerät verkündet plötzlich eine Stimme: «Help is on the way.» Im Sekundentakt lösen sich alsdann im Filmbild Feuerwehrautos, motorisierte Polizisten, olympische Marathonläufer, Ruderer und Schwimmer und schliesslich – um den Witz auf die Spitze zu treiben – Elefanten, Affen und Delfine ab. Sie alle treten zur Rettung an; eine totale Mobilmachung. Dann aber lässt Leo McCarey alles in einer Obstschlacht enden, in der die Marx Brothers ihre reiche Gönnerin Mrs. Teasdale mit Früchten bewerfen, weil sie die Nationalhymne angestimmt hatte.

Ein Jahr später wird in Hollywood die Bestimmungen der freiwilligen Selbstzensur, der sogenannte Hays Code in Kraft treten, und eine solch ungehemmte Inszenierung unbeschwerter Zerstörungslust wird so nicht mehr zu sehen sein. Dennoch kann sich Leo McCarey die nächsten zehn Jahre hindurch als einer der beliebtesten Regisseure von Komödien und Melodramen behaupten. Dabei muss man, um den besonderen Charme seiner Filme zu verstehen, seine Wurzeln im Slapstick immer bedenken.

Komik und Gemeinschaft

McCarey, ehemals Rechtsanwalt, Minenbesitzer und Songwriter, war 1923 vom Produzenten Hal Roach zuerst als Gagschreiber engagiert worden. Bald zum Vizepräsidenten der Roach-Studios avanciert, schrieb er Drehbücher für *Charley Chase* und rühmte sich damit, das Komikerpaar *Laurel & Hardy* zusammengeführt zu haben. Bei deren Filmen Liberty und Wrong Again führte er auch Regie. War sein Gespür für Komik massgeblich der Grund für seinen frühen Erfolg, konnte er sowohl diese Begabung als auch seinen Hang zur Improvisation und seine Freude an den Tücken des alltäglichen Lebens glücklich in den Tonfilm übertragen.

Bald zeigt sich aber mit Belle of the Nineties von 1934 auch ein weiteres Anliegen, das McCarey bis zum Ende seiner Karriere verfolgen wird: So sehr er sein Publikum unterhalten wollte, so sehr ging es ihm auch darum, die besonderen Möglichkeiten des filmischen Mediums einzusetzen, um über geteilte Emotionen eine zivile Verbundenheit zu erzeugen. In der Gesangsnummer «My Old Flame» steht *Mae West* nachts auf dem Balkon ihres Etablissements in New Orleans und blickt, während sie ihr Lied vorträgt, hinunter auf ein sogenanntes *prayer meeting*, an dem auch ihre von der farbigen Schauspielerin *Libby Taylor* gespielte Zofe teilnimmt. Zuerst bieten die afroamerikanischen

Sänger und Sängerinnen, die mit ihren winkenden Armen das Spiritual gestisch untermalen, nur den musikalischen Hintergrund. Noch sind es zwei parallele Bühnen. Dann aber mündet der Gesang in eine Montagesequenz, die Mae West visuell mit den anderen Musikern und Musikerinnen verbindet: Zunächst wird Mae Wests Gesicht noch eingerahmt von deren Silhouetten. Dann aber wird das Close-up des weissen Stars überblendet und verschwindet in einer Reihe von hintereinander montierten Grossaufnahmen der Schwarzen. Die vereinende Kraft des Gesangs bildet eine affektive Gemeinschaft über die Rassentrennung hinweg, zumindest auf der Kinoleinwand.

Die Opfer des amerikanischen Optimismus

Jean Renoir hat von McCarey behauptet, niemand in Hollywood hätte Menschen besser verstanden als er. Besonders augenscheinlich zeigt sich diese Einfühlungskraft in den beiden Filmen, die 1937 ins Kino kommen. Als Motto für Make Way for Tomorrow gilt der Hinweis, die schmerzhafte Kluft zwischen den Alten und den Jungen könne nur durch das Gebot eines sehr weisen Mannes überbrückt werden: «Halte deinen Vater und deine Mutter in Ehren.» Worauf dieses grausam rührende Melodrama allerdings unseren Blick lenkt, sind die traurigen Umstände, die es oft verunmöglichen, diese Weisung einzuhalten. Im Zentrum steht das Schicksal des alten Ehepaars Cooper. Aus finanzieller Not muss es sein Familienhaus aufgeben und, voneinander getrennt, vorübergehend zu ihren Kindern ziehen: Lucy zur Familie in Manhattan, Barkley zu der in einer nahe liegenden Kleinstadt. Anfänglich meinen es zwar alle gut mit den Alten, und dennoch will keiner sein Leben den veränderten Umständen entsprechend umstellen. Allein schon die Notwendigkeit, genug Geld zu verdienen, um ihren bürgerlichen Lebensstil aufrechtzuerhalten, verbietet es den Kindern, allzu viel Geduld für die doch sehr schrulligen Eltern aufzubringen. Für sie hat es ganz buchstäblich im Alltagsleben der Jungen keinen Platz. McCarey wirft einen ernüchternden Blick auf die Kollateralschäden jenes vorwärtsgewandten Blickes, der so typisch ist für das amerikanische Selbstverständnis und demzufolge all diejenigen auf der Strecke bleiben müssen, die nicht am Streben nach Wohlstand mithalten können.

Dass für diesen blinden Optimismus eine Opferbereitschaft vonseiten der Mutter gefordert wird, ist in der Gattung des Melodramas durchaus nicht ungewöhnlich. In King Vidors Stella Dallas beispielsweise, der im gleichen Jahr wie Make Way for Tomorrow ins Kino kam, hängt das Glück der Tochter von einer noch viel radikaleren Verwerfung der Mutter ab. Eindrucksvoll und einzigartig sind bei McCarey hingegen, welch widersprüchliche Emotionen diese Aufopferung in uns auslöst. Die Mutter Lucy mag zwar in ihrem Beharren darauf, sich unaufgefordert in die Angelegenheiten der Kinder einzumischen und die Aufmerksamkeit unermüdlich auf sich zu ziehen, unerträglich sein. Zugleich lenkt die Art, wie McCarey die Gespräche zwischen ihr und den pikierten Familienangehörigen inszeniert, unseren Blick auf die Würde, mit der die alte Frau ein Schicksal, das sie nicht ändern kann, anzunehmen bereit ist. Von sich aus macht sie den Vorschlag, ins Altersheim zu gehen, und stellt an ihren Sohn nur eine einzige Bedingung: Ihr Gatte, den die in Kalifornien lebende Tochter aufzunehmen bereit ist, darf von diesem demütigenden Schritt nie etwas erfahren. Der dramaturgische Kniff des Films besteht dabei darin, dass wir zwar aufgefordert werden, auch für die Lage der Kinder Verständnis aufzubringen. Doch für jene Herzlosigkeit, mit der diese zur Entzweiung der Eltern beitragen, gibt es in der Welt des Melodramas kein Verzeihen.

Die Inszenierung hebt diese Tragik dadurch hervor, dass das Ehepaar Cooper nochmals für einen Tag zusammenkommen darf. Doch die New Yorker Strassen, denen sie glücklich entlangschlendern, sind allesamt nur in der irreal wirkenden Tricktechnik der Rückprojektion zu sehen. Die flüchtige Zweisamkeit kann sich nur auf einer Bühne abspielen, die deutlich aus der Welt des Gewöhnlichen herausfällt. Dann finden sie sich in dem Hotel ein, in dem sie vor fünfzig Jahren ihre Hochzeitsreise feierten. Ein letztes Mal wollen sie miteinander festlich speisen und tanzen, bevor dieses geteilte Glück am Bahnsteig unweigerlich sein Ende nehmen muss. Nach einer letzten Umarmung nimmt Barkley in seinem Abteil Platz, der Zug fährt ab. Lucy blickt ihm in einer Einstellung, die etwas zu lange dauert, nach. Grad mehrere Sekunden lang steht sie da, im Hintergrund nichts mehr als eine leere Wand. Dann erst wendet sie sich um, jener einsamen Existenz zu, in die sie eingewilligt hat. Ergreifend und zugleich unerträglich verharrt die Kamera bei ihrem resignierten Blick. Die Entsagung, die sich in ihm ausdrückt, ist notwendig und hätte dennoch vermieden werden sollen.

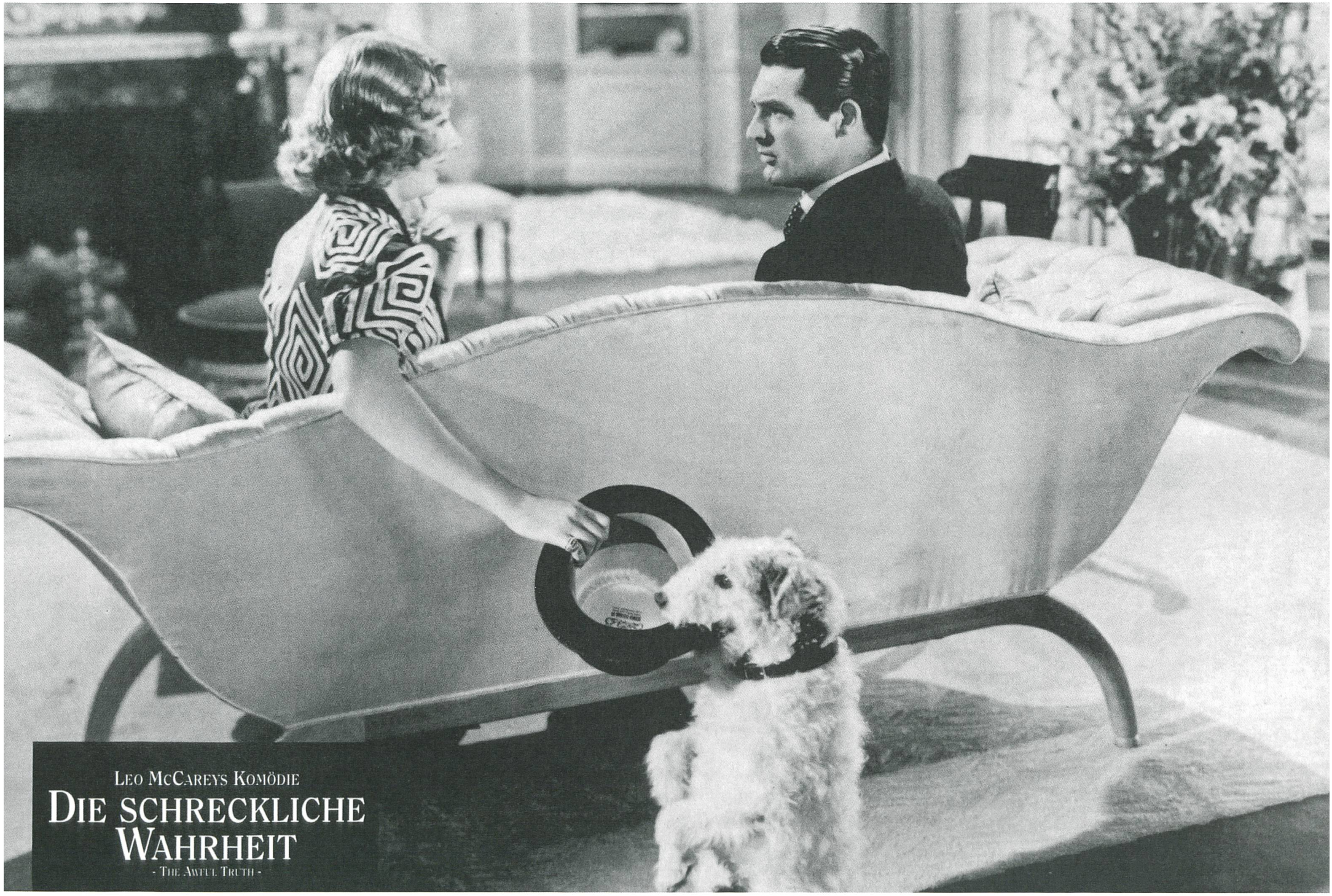
Liebespiel mit Differenz

Auch The Awful Truth aus demselben Jahr nimmt eine prekäre Ehe in den Fokus, doch gilt es in dieser Screwball Comedy zu erörtern, was überwunden werden muss, damit dieses Bündnis auch weiterhin halten kann. Das turbulente Liebesspiel beginnt mit dem Blick auf die Uhr des Gotham Athletic Club. Es ist acht Uhr morgens, und Jerry legt sich lustvoll unter die Höhensonne. Er muss sich so schnell wie möglich künstlich bräunen, hat er doch seiner Gattin Lucy vorgetäuscht, die letzte Woche in Florida verbracht zu haben. Die List funktioniert nicht, und weil auch Lucy nicht die ganze Wahrheit über die vergangene Nacht preisgibt, die sie mit ihrem Gesangslehrer in einem Gasthof verbracht hat, befinden sich die Eheleute bald im Streit. Beide wissen, dass sie sich gegenseitig etwas vorenthalten. Dennoch beharrt Lucy darauf, es dürfe in einer Ehe, die doch auf Vertrauen basiere, keine Zweifel am anderen geben. Weil Jerry aber nicht bereit ist, von seinem Verdacht abzulassen, macht sie die Probe aufs Exempel und reicht die Scheidung ein.

Sie haben neunzig Tage Karenzzeit, bevor die Ehescheidung rechtskräftig wird, und diese verbringen sie in einem turbulenten Wettkampf, in den alsbald auch der Hund Mr. Smith einbezogen wird. Zuerst

Make Way for Tomorrow (1937) mit Fay Bainter, Beulah Bondi, Louise Beavers und Barbara Read

The Awful Truth (1937) mit Irene Dunne und Cary Grant (und Skippy als Mr. Smith)



will Jerry seine Gattin, die rasch einen neuen Liebhaber findet, zurückgewinnen, dann begreift Lucy, dass sie doch lieber bei Jerry bleiben möchte. Wortwitz, Verkleidungsspiel und Slapstick begleiten diesen Kampf der Geschlechter, in dem mal der Mann, dann wieder die Frau noch einen draufsetzen. Es macht ihnen sichtlich Spass, unsinnige Dinge anzustellen, die den anderen lächerlich erscheinen lassen. Doch gerade dieser karnevaleske Unfug bezeugt, dass das Gespräch zwischen ihnen nicht abgebrochen ist: Sie können übereinander, aber eben auch miteinander lachen. Jene Vertrautheit, an der eine glückliche Ehe gemessen werden kann, ist geblieben.

In der Nacht, in der die Scheidung rechtskräftig wird, gelingt es Lucy, ihren Gatten in das Ferienhaus ihrer Tante zu lotsen. Bald liegen sie in zwei getrennten Zimmern im Bett, doch das Schloss an der Tür, die diese verbindet, hält nicht, und so ergibt sich kurz vor Mitternacht eine letzte Runde in ihrem verrückten Wettstreit. Dass mal der eine, dann die andere um die Tür herumlungert, in der Hoffnung, diese würde aufgehen, beinhaltet zum einen McCareys eigenes augenzwinkerndes Spiel mit den Zensurbestimmungen des Hays Code: Steht das Öffnen der Türe doch für jenen Beischlaf, der im Hollywoodkino direkt nicht mehr gezeigt werden kann. Vor allem aber bezeichnet diese mobile Trennwand der Tür jene Differenz, an der die Wiedervereinigung dieses Paars hängt. Die Ehe, nach der sich beide sehnen, kann nicht mehr die gleiche sein wie die, aus der sie sich lösen wollten. Den Verdacht zu überwinden, der die Trennung überhaupt verursacht hat, heisst, sich mit offenen Augen gegenseitig zu vertrauen. Darin besteht die «schreckliche Wahrheit» einer geglückten Ehe.

Erneuerung des Bündnisses

Für The Awful Truth erhielt McCarey seinen ersten Oscar, bei der Verleihung aber erklärte er, man hätte ihn für den falschen Film ausgezeichnet. Er hätte ihn gerne für Make Way for Tomorrow bekommen. Verstehen kann man natürlich, warum die Academy wie auch das Publikum – selbst noch von den Nachwehen der Depression betroffen – eine Ehekomödie bevorzugten, die die ausgelassene Fröhlichkeit eines finanziell wohlsituierten Paars vorführt. An die unlösbaren Widersprüche eines von Prekarität gezeichneten Alltags wollte man nicht auch noch auf der Kinoleinwand erinnert werden. Doch eigentlich stellen die beiden Filme nur die zwei Seiten einer einzigen Denkfigur dar: dass nämlich – wie der Philosoph Stanley Cavell dies in seinen Ausführungen zu Hollywood hervorgehoben hat – an der Frage der Eheschliessung auch die Frage nach dem Bündnis der individuellen Bürger und Bürgerinnen zur Nation verhandelt wird. Sowohl The Awful Truth als auch Make Way for Tomorrow laufen auf die Erneuerung eines Liebesbekenntnisses hinaus, nur ist das Schicksal des Paars jeweils diametral entgegengesetzt.

Nachdem es Jerry in The Awful Truth endlich gelungen ist, über die Schwelle in das Schlafzimmer seiner Frau zu treten und die Tür, deren Rütteln seit einer halben Stunde beide wach gehalten hatte, mit einem Stuhl festzuklemmen, kann er Lucy endlich sowohl seine Dummheit eingestehen wie auch sein Verlangen, nochmals von vorne zu beginnen. Da er sich geändert habe, meint er verlegen, könnten die Dinge doch so wie vorher sein, nur ein wenig anders. Schelmisch fragt Lucy nach, ob er wirklich von jeglichem weiteren Misstrauen absehen werde, und er leistet ein weiteres Mal einen Treueschwur. Dann schlägt die Kuckucksuhr Mitternacht. In diesem Augenblick, da die Scheidung juristisch gültig wird, kann eine neue auf Vertrauen basierende Ehe beginnen.

Das Gespräch zwischen dem anderen Paar am Ende von Make Way for Tomorrow läuft hingegen auf eine Auflösung der Ehe hinaus. Die Ahnung, dass dieser Abschied für immer sein könnte, löst bei Barkley ein Liebesbekenntnis anderer Art aus: «If it should happen that I don't see you again, it's been very nice knowing you, Miss Breckenridge.» Sein zärtliches Zutrauen gilt einmal mehr der noch nicht mit ihm vermählten Frau. Die Komödie, in der ein Paar wieder verheiratet wird, ist auf eine offene Zukunft ausgerichtet, in der man das Bündnis ein weiteres Mal behaupten muss. Das Melodrama hingegen schaut zurück auf eine lebendige Vergangenheit, die das Bündnis auch über unüberwindbare Trennungen hinweg weiterhin versichert. Die sorglose Zuversicht des einen Paars hält dem nostalgischen Rückblick des anderen die Waage. Dabei scheint der Umstand, dass McCarey in beiden Filmen das Filmbild zu früh abblendet, besonders bedeutsam: Weder sehen wir im Bild, dass in The Awful Truth die Figuren ganz zueinander gefunden haben, noch ist in Make Way for Tomorrow Lucy ganz aus unserem Blickfeld hinausgetreten. Das Filmbild löst sich vielmehr jeweils schon vor dem eindeutigen Ende auf und macht damit deutlich: Alles steht weiterhin auf der Kippe.

Politische Pointen

Nach dem Angriff der japanischen Luftwaffe auf Pearl Harbour am 7. Dezember 1941 verschreibt sich Leo McCarey ganz der Unterstützung der amerikanischen Kriegsintervention. In der antifaschistischen Liebeskomödie Once upon a Honeymoon verliebt sich inmitten der Gräuel, die Hitlers Armee in Mitteleuropa anrichtet, ein Kriegsberichterstatter in eine Burlesketänzerin. Die Ehe, zu der sie sich schliesslich entscheiden, steht auch für die Hoffnung auf einen Sieg der Alliierten. 1944 folgt das Melodrama Going My Way, in dem sich Pfarrer O'Malley auf unkonventionelle Weise für seine Gemeinde einsetzt: Er bindet die delinquenten Kinder der Nachbarschaft in seinen Kirchenchor ein. Für ein uneheliches Paar wiederum schreibt er den Titelsong, dessen Sinn darin besteht, andere davon zu überzeugen, ihm in seiner fröhlichen religiösen Überzeugung zu folgen. Vordergründig geht es O'Malley darum, den älteren Pfarrer, den er ersetzen soll, von einer moderneren Leitung dieser Kirchengemeinde zu überzeugen. Zudem soll er Geld für die Hypothek auftreiben, damit der geizige Geschäftsmann, dem das Grundstück gehört, diese nicht kündigt.

My Son John (1952) mit Van Heflin und Helen Hayes

Ruggles of Red Gap (1935) mit Charlie Ruggles, Mary Boland, Charles Laughton, Leila Hyams und Roland Young

Der Einsatz von Sentimentalität dient einmal mehr dazu, Menschen emotional miteinander zu vereinen. Wie in der gemeinschaftlichen Gesangsszene in Belle of the Nineties werden auch hier alle, selbst der störrische ältere Pfarrer und der widerborstige Geschäftsmann, am Ende in den Sog von *Bing Crosbys* musikalischen Darbietungen hineingezogen. Dabei steckt in dieser dramaturgischen Verdichtung durchaus eine politische Botschaft: Nicht nur in der Filmhandlung, sondern auch in der amerikanischen Bevölkerung gilt es, eine affektive Gemeinschaft zu behaupten, die die Kampfansage Präsident Roosevelts gegen den Totalitarismus mitzutragen bereit ist. Dass als Star hier ausgerechnet Bing Crosby zum Einsatz kommt, ist bezeichnend, gehörte er doch zu denjenigen, die sich mit besonderem Eifer für die Truppenbetreuung eingesetzt hatten. Auch hat später John Ford behauptet, als er am D-Day auf Omaha Beach die Landung der alliierten Truppen an der Küste Frankreichs filmte, sei ihm Going My Way in den Sinn gekommen. Insbesondere dessen Titelsong schien passend für das politische Anliegen, das die US-Streitkräfte in der Normandie gerade in Gang setzten.

Bereits in Ruggles of Red Gap von 1935 kann man McCareys politisches Pathos auffinden: Nachdem sein aristokratischer Herr ihn bei einem Kartenspiel an einen reichen Amerikaner verloren hat, legt der von *Charles Laughton* gespielte Diener in seiner neuen Heimat zusammen mit den neuen Kleidern auch ein neues Selbstbewusstsein an. Als stolzer Besitzer eines Restaurants wird er am Ende des Films zu seinem eigenen Herrn avancieren. Wie sehr ihm diese Emanzipation zusteht, bezeugt eine Szene im Saloon der kleinen Stadt im Mittleren Westen, in der er als einziger die «Gettysburg Address», Abraham Lincolns berühmte Rede zur Einweihung des Soldatenfriedhofs auf dem Schlachtfeld von Gettysburg, auswendig weiss. Im schrecklichen Los der afroamerikanischen Sklaven erkennt der Diener auch sein eigenes Aufbegehren gegen die Herrschaft wieder. So ergriffen die anderen Gäste dem britischen Diener zuhören, so sehr dient diese pathosträchtige Darbietung eigentlich einer (auch heute wieder) höchst brisanten politischen Pointe: Die Abkommen derjenigen, die im Bürgerkrieg im Namen demokratischer Freiheiten ihr Leben gelassen haben, werden ausgerechnet von einem Immigranten an die amerikanischen Werte erinnert.

Kultur der Paranoia

Bedenkt man dieses politische Pathos, erweist sich selbst der unverfroren antikommunistische Film My Son John (1952), der auf den ersten Blick so nicht zu den anderen Filmen zu passen scheint, in Wahrheit als völlig konsequent innerhalb von McCareys Werk: Im Zeichen des Kalten Kriegs wird aus der einstigen Sentimentalität der Kriegsunterstützung nun ein verhärteter Konservatismus. Der bissige Witz des jungen Intellektuellen John Jefferson, mit dem er die altmodischen Werte seines ländlichen Vaters angreift, werden als linke Gehirnwäsche gedeutet. Zwar entpuppt sich der Sohn tatsächlich als sowjetischer Mitläufer, doch entscheidender als das politische Vergehen sind die Auswirkungen, die seine geheimen Aktivitäten auf die Familie haben. Weil die Eltern in ihm plötzlich einen Feind im Innern vermuten, steht bald alles unter Verdacht. Von ihrem religiösen Glauben getrieben, wird die Mutter Lucille zur Inquisitorin, die ihren Sohn zur Beichte zwingen will. In dem von dunklen Schatten durchzogenen Heim spioniert sie ihm unentwegt nach, überwacht seine Telefongespräche, verhört ihn und droht schliesslich, ihn dem FBI auszuliefern. Alle sind in diesem Gefängnis des Mistrauens eingesperrt.

Zugleich bleibt unentschieden: Ist Johns politische Irrung Symptom eines kulturellen Klimas, in dem die jüngere Generation die Werte der älteren ablehnt? Oder wird damit auch ein kritisches Schlaglicht auf das hochgepriesene Ideal des Heims (und der Heimat) geworfen, das John zu dem gemacht hat, der er nun ist? Dieses Zuhause, in dem es weder Verständnis noch Sympathie zwischen den Eltern und dem Sohn gibt, erscheint somit als dunkle Ausformulierung jener Anklage gegen die Familie, die Make Way for Tomorrow bereits angekündigt hatte. Doch wo dort der Kapitalismus die Familienbande zerstört hatte, ist es nun eine blinde politische Ideologie.

Als My Son John herauskam, gründeten die negativen Einschätzungen des Films auf dem Umstand, dass McCarey als Zeuge, als sogenannter «friendly witness», vor Senator McCarthys Komitee für unamerikanische Umtriebe ausgesagt hatte. Heute allerdings bietet es sich an, die narrative Auflösung von My Son John gegen den Strich zu lesen. Was auf den ersten Blick wie eine kommunistische Verschwörung gegen die US-Regierung erscheint, lässt sich auf den zweiten Blick als Kritik an eben jener Kultur der Paranoia verstehen, welche die Fünfzigerjahre dominierte. Weil *Robert Walker*, der den Sohn spielte, noch während der Dreharbeiten gestorben war, musste auch seine Figur sterben. Das Drehbuch wurde geändert: John, von sowjetischen Agenten gejagt, weil er eine Selbstanklage auf Tonband aufgenommen hat, kommt in einem Autounfall ums Leben. Dennoch wird diese fatale Beichte in der letzten Szene im Auditorium der Universität, die John einen Ehrendoktor verliehen hat, zu hören sein. Auf der leeren Bühne ist nur das Tonbandgerät zu sehen. Der Scheinwerfer lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eine Stimme, die im doppelten Sinn aus dem Jenseits spricht. Mag sein, dass McCarey aus seinem verwirrten Helden einen Märtyrer machen wollte, doch etwas stört diese einfache moralische Sinnlösung. Kann John seine Beichte nur als Toter ablegen, so ist die affektive Wirkung seiner Stimme auch ein kinematografischer Trick: Der junge Mann, der vor versammeltem Publikum seine politischen Ansichten zurücknimmt, ist sowohl anwesend als auch abwesend. Als Beweis trifft sein Bekenntnis ins Leere.

Synthese

Der zunehmend konservativen Ideologie hält im Spätwerk Leo McCareys das Denkbild einer Erlösung spendenden Liebe die Waage. Und wenn es in den Liebesspielen seiner Filme darum geht, nochmals von vorne

Going My Way (1944) mit Jean Heather und Bing Crosby

Cary Grant, Deborah Kerr und Leo McCarey bei den Dreharbeiten zu An Affair to Remember (1957)

anzufangen, dann scheinen auch die Filme selbst sich gegenseitig umzuarbeiten. Dieses Prinzip des Neuversuchs, des «Remake» ist nirgends so deutlich wie in der Geschichte freiwilliger persönlicher Entsagung, die er bereits 1939 unter dem Titel Love Affair verfilmte und dann fast zwanzig Jahre später nochmals als An Affair to Remember (1957) inszeniert. In beiden Filmen verkünden zu Beginn Nachrichtensprecher im Radio, dass ein stadtbekannter Playboy sich mit einer reichen Erbin verlobt habe. Die Durchsage am Radio macht klar: Aus unerfindlichen Gründen ist diese Ehe von nationalem Interesse. Doch auf dem Ozeandampfer, mit dem dieser Playboy aus Europa nach New York City zurückkehrt, trifft er eine andere Frau und geht mit ihr kurz vor der Ankunft einen Pakt ein: Sie wollen sechs Monate lang getrennte Wege gehen, um dann, so sie sich füreinander und für ein Ehebündnis entscheiden, am 1. Juli auf dem Empire State Building wieder zusammenkommen. In Love Affair steht die von *Irene Dunne* gespielte Terry McKay bald danach auf der Terrasse des prächtigen Mid-Town-Apartments, das sie aufzugeben bereit ist. Sie hat sich von ihrem Verlobten, der ihr dieses Luxusleben ermöglicht hatte, getrennt und will sich als Sängerin durchsetzen. Während sie versonnen auf das Gebäude blickt, an dem sie all ihre Hoffnungen festmacht, erscheint für einen Augenblick im Fensterglas der geöffneten Türe eine Widerspiegelung des Empire State Building: Hinweis auf den illusionären Aspekt dieser Affäre. Und tatsächlich werden sich die beiden Liebenden durch ein Ungeschick verfehlen. Weil Terry sich verspätet hat, überquert sie unachtsam die Strasse, wird von einem Auto überfahren und wacht querschnittsgelähmt im Krankenhaus auf. Der von *Charles Boyer* gespielte Michel, der von diesem Unfall nichts erfährt, wird von einem tiefen Zweifel an der Frau, für die auch er sich von seiner Verlobten getrennt hat, befallen. Es bedarf einer zweiten, gravierenderen Trennung.

Während die Screwball Comedy darauf setzt, dass eine Ehe noch einmal neu ausgehandelt werden muss und kann, wohingegen das Melodrama uns vorführt, dass eine Ehe nicht mehr aufrechterhalten werden kann, so gilt in Love Affair eine dritte Haltung: Da dieses Paar anfangs noch gar nicht bereit ist, sich zueinander zu bekennen, hängt alles von der emotionalen Läuterung ab, die beide während der Trennung erfahren. Als Sinnbild für die Möglichkeit der Versöhnung dient McCarey einmal mehr der Gesang eines Kinderchors: Terry wird nämlich, da sie nicht mehr als Sängerin auftreten kann, Musiklehrerin in einer Schule für weniger bemittelte Kinder, und wie schon in Going My Way fungiert der musikalische Einklang, den sie erzeugt, als gesellschaftlicher Kommentar. Im Chor sind auch afroamerikanische und asiatische Kinder, die das Gefühl von Gemeinschaft mit den anderen teilen. Es ist dieser Zusammenhalt des Volks, der sich als von nationalem Interesse entpuppt und nicht etwa der Upperclass-Tratsch, von dem am Anfang das Radio berichtete.

Gefeiert wird in Love Affair ein doppeltes Opfer. Nur weil Michel meint, seine Geliebte auf ewig verloren zu haben, wird er tatsächlich zum erfolgreichen Maler. Und die Wiedervereinigung des Paars benötigt Terrys körperliche Versehrtheit. Sie hat denn auch in diesem Melodrama das letzte Wort. Nachdem die beiden endlich miteinander über ihr vereiteltes Treffen sprechen können, verkündet Terry: «If you can paint I can walk.» Dann beginnt erst sie zu lachen, und, etwas zögerlich, lacht auch er herzlich. 1939, in jenem Jahr, das so viele Meisterwerke des klassischen Hollywoodkinos hervorgebracht hat und darum als *annus mirabilis* in die Annalen der Filmgeschichte eingegangen ist, finden wir mit Love Affair eine Synthese von The Awful Truth und Make Way for Tomorrow. Das Wunder, das die Ehe fordert, hat bereits stattgefunden.

Gespenstisches Nachleben

Dieses Abwägen von persönlichem Stolz und der Bereitschaft, sich einer Liebe hinzugeben, weil man sich endlich des anderen gewiss ist, prägt auch An Affair to Remember, das Remake von Love Affair. Treu folgt McCarey der eigenen Vorlage, wenn auch wesentlich langatmiger erzählt und aufwendiger ausgestattet. Zugleich wird man den Eindruck einer Heimsuchung nicht los. In *Deborah Kerrs* Mimik und Stimme flackert das Spiel von Irene Dunne nochmals auf, die in der ersten Version dieselbe Rolle gespielt hatte, während Cary Grants Performance an all die früheren Auftritte erinnert, die er in McCareys Filmen hatte. So verfolgen wir in An Affair to Remember das traurige Schicksal der beiden Liebenden mit einem merkwürdig gebrochenen Blick. Als Wiederholung führen die beiden eine bereits vollzogene Handlung nochmals aus, sprechen Dialoge nach, die bereits schon einmal vorgetragen wurden.

Gespenstisch ist zugleich der Eindruck, es sei Leo McCarey auch an einer Rückbesinnung auf seine eigene Vergangenheit gelegen. Das klassische Hollywood, in dem er so erfolgreich gewesen war, hatte, als An Affair to Remember herauskam, bereits an Kraft verloren. Die Möglichkeit des Scheiterns, die dem Ehebündnis dieses Paars innewohnt, betrifft auch McCareys Arbeit als Regisseur und Produzent, so wie die ganze amerikanische Filmindustrie. Zwar berührt uns die Zwiespältigkeit dieser beiden Wiedergänger eines früheren Liebespaars, und dennoch hat die weitaus verkrampftere Umarmung, mit der auch sie ihre Versöhnung zum Ausdruck bringen, etwas Verstörendes. Als blosser Abklatsch einer Paarbildung bringt das Schlussbild von An Affair to Remember den Wiederholungszwang im Werk McCareys auf den Punkt. Emotionale Verbundenheit stellt ein fragiles Glücken dar. Eben weil der Ausgang offenbleibt, muss dieses Glück immer wieder von neuem errungen werden – auf der Leinwand und in der Imagination des Publikums. ×

→ Das Locarno Festival zeigt vom 1. bis 11. August 2018 eine Retrospektive mit 26 von Leo McCareys Filmen. Diese Filmreihe wird anschliessend auf Tournee gehen mit Stationen in der Cinémathèque suisse Lausanne, dem Filmpodium Zürich, dem Kino REX in Bern und Les Cinémas du Grütli in Genf; in Italien im Museo del Cinema in Turin und am Festival I Mille Occhi in Triest und in Frankreich in der Cinémathèque française Paris.

Bodies and Souls

Tereza Fischer

Weibliche Visionen im neueren Kino

Vermitteln Regisseurinnen in ihren Filmen eine andere Sicht auf die Welt? Ihre filmischen Visionen bilden jedenfalls bloss einen kleinen Bruchteil der gesamten Filmproduktion. Das Bedürfnis, diesen Visionen nachzugehen, wächst: ein Versuch über das sinnliche Erleben in neueren Filmen von Frauen.

Obwohl Frauen keine Minderheit unserer Gesellschaft darstellen, sind sie es im Filmgeschäft: Nur etwa fünf Prozent aller Spielfilme, die bei uns ins Kino kommen, stammen von Regisseurinnen. Seit wenigen Jahren regt sich deshalb Widerstand, und die Korrektur bei der Förderung und Auswahl bei Festivals wird lautstark eingefordert, zuletzt mit der Protestaktion 50/50 in 2020 auf dem roten Teppich in Cannes. Nun häufen sich auch Bemühungen, das herausragende Filmschaffen von Frauen sichtbarer zu machen: Im September zeigt das Zürcher Programmkino Xenix eine Reihe mit sehr unterschiedlichen Filmen von Regisseurinnen aus den letzten Jahren. In eine ähnliche Richtung ging im April die kuratierte Streamingplattform *mubi.com* mit der Reihe «The Present Is Woman», die die ganze Bandbreite des weiblichen Filmschaffens präsentierte, während das Lincoln Center in New York mit «The Female Gaze» den Blick von Kamerafrauen thematisierte. In London widmete das British Film Institute sein Juni-Programm den Pionierinnen Agnès Varda und Ida Lupino und veranstaltete parallel dazu eine Konferenz mit dem Titel «Woman with a Movie Camera». Dass gleichzeitig in Grossbritannien neben den neusten Filmen von Lucrecia Martel (Zama) und Claire Denis (Un beau soleil intérieur) auch Jane Campions The Piano von 1993 wieder in die Kinos gekommen ist, war für den «Sight & Sound»-Chefredaktor, Nick James, Anlass, im Editorial der Juni-Ausgabe über diese «greatest filmmakers in the world» nachzudenken. Er erwähne sie nicht, weil

sie alle das gleiche Geschlecht hätten, sondern weil sich ihre Filme im Vergleich zu anderen Filmemacher_innen durch eine einzigartige visuelle Sprache auszeichneten. So sei die fehlende Unterstützung von Regisseurinnen nicht nur unfair, sondern eine Behinderung von neuen, anderen Sicht- und Sehweisen. Wenn die meisten Filme, die wir sehen, von weissen Männern gemacht werden, führt dies unweigerlich zu einer Homogenisierung der Themen und zu einer Verarmung des visuellen Ausdrucks im Kino.

Es liegt also etwas in der Luft: das Bedürfnis, Filme von Frauen zu sehen und ihre Visionen, Geschichten und Stile zu diskutieren. Dieses Bedürfnis entsteht aus einem immer stärker wahrgenommenen Mangel. In den USA wurde kürzlich aufgrund der negativen Kritiken von Filmen wie Ocean's 8 und Ava DuVernays A Wrinkle in Time auch die männliche und weisse Dominanz unter den Kritiker_innen moniert. Das bedeutet keinesfalls, dass ausschliesslich Frauen über Frauenfilme schreiben sollten. Trotzdem täte auch aufseiten der Kritik mehr Diversität gut. Brie Larson brachte dies anlässlich der Verleihung des Women in Film Crystal + Lucy Awards auf den Punkt: Wenn ein Film als Liebesbrief an farbige Frauen gemacht worden sei, gebe es eine wahnsinnig kleine Chance, dass auch eine farbige Frau diesen Film zu Gesicht bekomme und über ihn schreiben könne. Und zwar in einer Publikation, in der ihre Stimme tatsächlich auch gehört oder gelesen wird, muss man präzisierend ergänzen.

Über Jahrzehnte hinweg entstandene Sehgewohnheiten und massenmedial verbreitete Bewertungskriterien, die mehrheitlich von Männern geprägt wurden, sind nicht von einem Tag auf den anderen in Richtung einer ausgewogenen Repräsentation zu verändern. Es braucht eine Diskussion: ermöglicht durch eine ausgeglichene Sicht der Geschlechter in den Filmen und auf die Filme.

Es liegt mir fern zu behaupten, Frauen würden nur eine bestimmte Sorte Filme machen oder alle in derselben Art und Weise erzählen. Pauschalisierungen müssen scheitern, denn Filme von Regisseurinnen entstehen auf der ganzen Welt aus den unterschiedlichsten Gründen, in diversen Stilen und unter verschiedenen Bedingungen. Gleichwohl möchte ich mit Blick auf die letzten fünf Jahre einen Versuch wagen und bestimmte Muster, Tendenzen, aber auch individuelle Ausprägungen im visuellen Ausdruck beleuchten – und zwar im Hinblick auf die Darstellung des weiblichen Körpers im Kino und den Einsatz des Physischen im Erzählen von Geschichten: Zum einen fällt da eine Kameraarbeit auf, die sehr nah an den Figuren bleibt und ihnen folgt, statt auf lange Einstellungsgrössen zu setzen, um Distanz und Überblickssituationen zu schaffen. Zu dieser Nähe gehört auch, dass viel mittels Handlungen und Körpern erzählt wird statt mit Worten. Die fehlende Verbalisierung von Gefühlen und Empfindungen zwingt uns zu einer Einfühlung in die Figuren über unsere Vorstellungskraft. Die Filme helfen uns bei solchen empathischen Prozessen, indem sie unseren gesamten Körper in die Filmwahrnehmung miteinbeziehen, nicht nur den Sehsinn und das Gehör ansprechen, sondern auch den Tastsinn. So kann man von einem haptischen Kino sprechen, das über Bilder und Töne an alle Sinne appelliert. Neben diesen Erzählmitteln fallen auch sich wiederholende Motive und Genres auf, die den Körper ins Zentrum stellen: Immer wieder begegnet uns in den Filmen Wasser als Motiv, das wie kein anderes Element den Körper ganz zu umschliessen vermag. Und der Body-Horrorfilm, dessen Häufung in den letzten Jahren auffällt, macht die «unheimliche» Veränderung des eigenen Körpers zum zentralen Schrecken. Diese Konzentration auf den Körper ist eine auffällige Eigenheit in neueren Filmen von Frauen. Die folgenden Ausführungen und Beispiele sind als Anregung gedacht, genauer hinzusehen und über diese weiblichen Visionen im Kino nachzudenken.

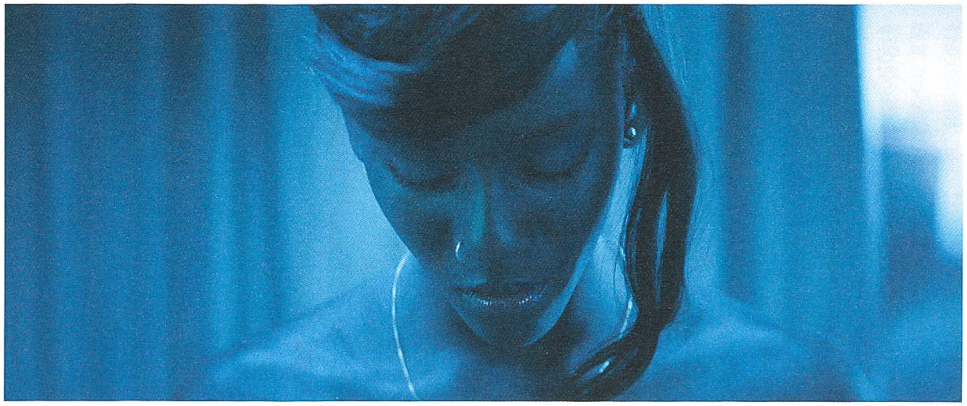
Zur Häufung bestimmter Themen lässt sich jedenfalls Folgendes statistisch belegen: Frauenfiguren stehen bedeutend öfter im Zentrum von Filmen von Regisseurinnen. Ob es in Coming-of-Age-Geschichten um die Veränderung des Körpers und das Entdecken der Sexualität geht oder um Filme, die von Schwangerschaft, Mutterschaft, sexuellem Missbrauch, Emanzipation, der so selten gezeigten Liebe im Alter oder vom Verlust und Tod erzählen: Frauen werden viel eher in Regisseurinnenfilmen mit all ihren Wünschen, Träumen, Ängsten und Realitäten sichtbar. Demgegenüber zeigt die Statistik, dass in den von Männern gemachten Filmen Frauen bedeutend weniger Leinwandpräsenz und weniger Dialogzeilen erhalten als männliche Darsteller.

Körperliche Nähe

In den letzten Jahren lässt sich die auffällige körperliche Nähe zu den Figuren beobachten, in die wir Zuschauer_innen über die Kameraarbeit versetzt werden. Die unmittelbare physische Präsenz der Figuren – insbesondere gleich am Filmanfang – scheint eminent wichtig zu sein, um uns in deren Welt einzuführen. Wir sollen sie von Anfang an über die körperliche Erfahrung in ihrem Kampf mit der Welt spüren. Das lässt sich effektiv erreichen, wenn wir etwa die Protagonistin von Clio Barnards Dark River (2017) minutenlang beim anstrengenden und doch sinnlichen Schafeschären beobachten und dabei spüren, wie sie sich in einer Männerwelt behaupten muss, oder wenn die Girls aus der Banlieu in Céline Sciammas Bande de filles (2014) beim American-Football-Training mit aller Wucht in- und aufeinanderprallen und ihre Kräfte messen. In The Fits (2015) schauen wir der Protagonistin beim konzentrierten Boxtraining zu, das sie von den anderen Mädchen, die einen Tanz einüben, unterscheidet. Und die als Mann in einer traditionellen Gemeinschaft in Albanien lebende Hana in Vergine giurata (2015) lernen wir kennen, als sie lange hartnäckig einer Ziege hinterherjagt. Claire Denis schliesslich wirft uns in Un beau soleil intérieur (2017) mitten in eine Sexszene, in der sich die ganze Anstrengung der Protagonistin mit Beziehungen auch physisch manifestiert.

Die US-Filmemacherin Eliza Hittman behält diese Nähe zu ihren Proganist_innen sowohl in ihrem Erstling It Felt Like Love (2013) als auch in Beach Rats von 2017 bis zum Ende konsequent. Nicht

Blue My Mind (2017) Regie: Lisa Brühlmann



Bande de filles (2014) Regie: Céline Sciamma

You Were Never Really Here (2017) Regie: Lynne Ramsay

nur in körperlich intimen Szenen bleibt die Kamera ganz nah an den Figuren dran, sondern auch, wenn sie sich durch ihre Umgebung in Brooklyn bewegen. In It Felt Like Love verliert die vierzehnjährige Lila ihre Unschuld. Es ist eine triste Coming-of-Age-Erfahrung, die sich in Bildern mit geringer Schärfentiefe entspinnt. Die Kamera klebt geradezu an der Protagonistin, konzentriert sich auf ihr kindliches Gesicht, ihre makellose Haut, ihren schlanken Körper und vermittelt damit nicht zuletzt ihre selbstbezogene und naive Art. Die Kamera macht auch die Angst und den Hass von Männern gegenüber Frauen in klaustrophobisch wirkenden Aufnahmen greifbar, in denen die nah aufgenommenen Berührungen auch für uns beim blossen Zuschauen höchst unangenehm werden. So oszilliert dieses Seherlebnis zwischen Anziehung und Bedrängnis, wie auch Lila zwischen ihren Wünschen und Ängsten hin und her gerissen ist.

Noch intensiver funktioniert diese halbsubjektive Perspektive in Andrea Arnolds Roadmovie American Honey (2016). Von der ersten Szene an wird die Sicht der achtzehnjährigen Star konsequent eingehalten, deren persönliches Schicksal zugleich zum Sinnbild des Lebens in den amerikanischen Vorstädten wird. Wenn die Kamera in der Nähe der Protagonistin bleibt, dann um im Hintergrund gleichzeitig das heutige Amerika zu beobachten. Und wenn wir am Anfang mit Star in den Abfallkontainer eines Supermarkts steigen, aus dem sie ein eingeschweisstes Hühnchen herausholt, führt uns diese Szene sowohl den Überfluss als auch die Armut vor Augen. Star, die zwei kleine Kinder im Haus von deren gewalttätigem Vater betreut, befreit sich aus diesem Elend und schliesst sich einer Gruppe von Magazinverkäufer_innen an, die das ganze Land bereisen. Arnold beobachtet, durch die Augen von Star, die reichen und armen Ghettos Amerikas sehr genau. Stets führt sie uns den American Dream vor und zugleich dessen Kehrseite.

Imaginative Empathie

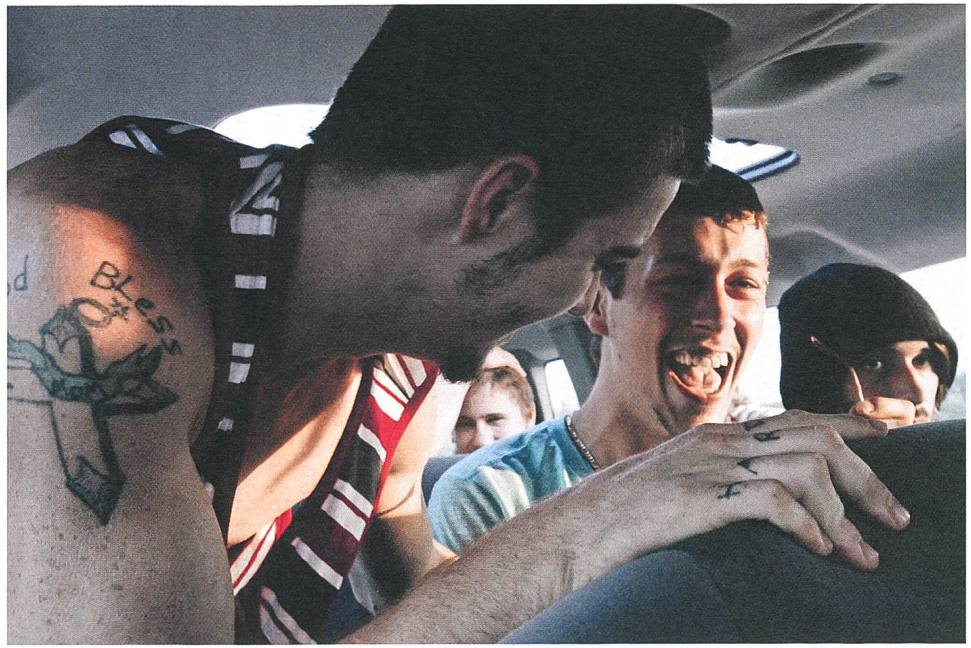
Üblicherweise fühlen wir uns in Figuren ein, indem wir die Situation, in der sie sich befinden, genau beschrieben bekommen, die Situation einschätzen und ihr entsprechende Emotionen zuordnen. Vieles kennen wir aus eigener Erfahrung oder aus Erzählungen, aus Filmen. Und oft verstehen wir Figuren aufgrund von Vereinfachungen dank Stereotypisierungen und Genrekonventionen. Wenn hingegen physisches Erleben ins Zentrum gestellt wird, hat dies oft zur Folge, dass Figuren wenig Auskunft über ihre Gefühle, Wünsche oder Ängste geben. Sie sind wortkarg, und die Erzählung konzentriert auf ihre Handlungen. Die Schlüsse über das Innere der Figuren müssen die Zuschauer_innen dann selbst ziehen. Aber genau dadurch, dass wir uns vieles selbst vorstellen und zusammenreimen müssen, fällt die Figurenzeichnung tief und emotional komplex aus. Uns wird schliesslich viel Raum für Interpretationen und Vermutungen offen gelassen. Wir können die Figuren kaum bis ins Letzte durchschauen, erkennen aber, dass in ihnen noch vieles verborgen ist.

Wenn uns jedoch der erklärende Umstand fehlt und wir mit den nicht genau spezifizierten Gefühlen von Figuren konfrontiert sind, verlassen wir uns auf unsere Imagination. Wie mag sie sich fühlen? Und warum? Wie ist sie dahin gekommen? Wo führt sie das hin? Es sind gerade die vielen Fragezeichen, die uns in einen Film hineinziehen und uns zu einem Ausprobieren von möglichen Emotionen verführen. Wir sind dadurch besonders aktiv und involviert. Dies bindet uns über die von Anfang an von uns geforderte Aktivität stärker an die Figuren. Margrethe Bruun Vage nennt die Strategien, die wir in diesen Momenten einsetzen, um das nicht genauer definierte Erleben der Figur nachzuempfinden, «imaginative Empathie». Weil wir auch im Alltag Personen häufig bloss beobachten und dennoch in sie hineinfühlen, gleicht dieses Erleben von Filmen der alltäglichen Realitätswahrnehmung und trägt der Komplexität der Welt Rechnung. Vieles wird offengelassen; manches im Laufe des Films beantwortet, vieles aber auch nicht.

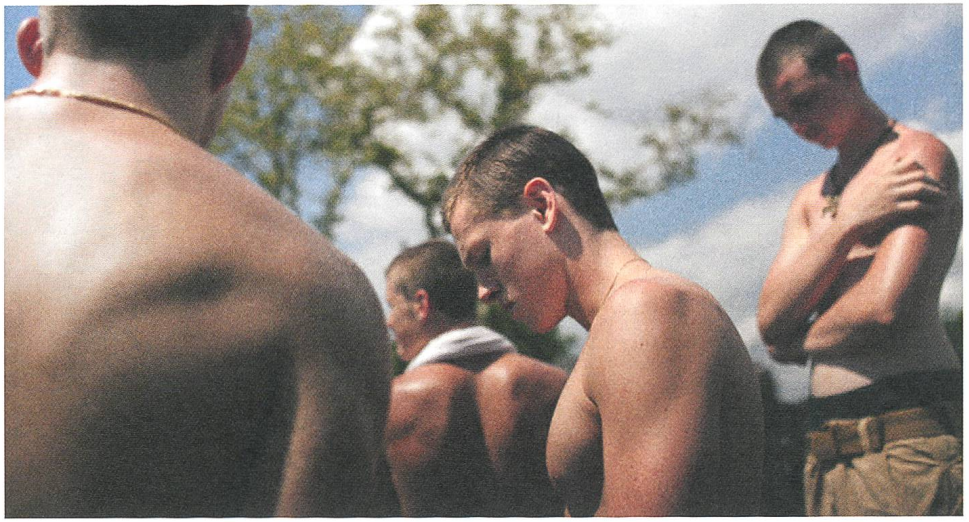
In You Were Never Really Here (2017) lässt uns Lynne Ramsay über den emotionalen Zustand der Hauptfigur von Beginn an rätseln: Das erste Bild zeigt den schockierenden Anblick eines Mannes, der mit einer Plastiktüte über dem Kopf nach Luft ringt, sie dann wegreisst. Dazwischen erscheint ein Junge, der aus dem Off «I must do better, Sir» flüstert. Zum Puzzle, das uns Ramsay vorsetzt, gehören Detailaufnahmen eines brennenden Fotos, von Blut, das von einem Hammer abgewischt wird, ein Halskettchen mit dem Namen Sandy, das Zerbrechen einer SIM-Karte und das hastige Einsammeln all dieser Dinge. Dazu die dissonante Musik, der langsame, müde Gang dieses Mannes, von dem wir das Gesicht noch nicht gesehen haben, sein Point-of-View, der eine Hotellobby zeigt. All das versetzt uns in seine innere Welt, die aber gerade erst durch wenige Striche skizziert wurde. Was geht in diesem Mann vor? War das, was wir am Anfang gesehen haben, eine Panikattacke? Ist der Junge eine Erinnerung an die eigene Kindheit? Während der Mann im Taxi davonfährt und wir sein müdes, aber sonst ausdrucksloses Gesicht in Grossaufnahme sehen, haben wir Zeit, uns in ihn hineinzuversetzen.

Mit der Psychologisierung ihres Antihelden, ausgesparter Gewalt und traumähnlichen Erzählstrukturen unterläuft Lynne Ramsay weitgehend die Konventionen eines Thrillers. Joaquin Phoenix als traumatisierter Auftragskiller ist eine gebrochene Figur, die uns trotz ihrer Gewalttätigkeit berührt. Dass wir uns auf sie einlassen, hat viel mit dem Vorenthalten von Informationen über ihr Inneres zu tun, das empathische Prozesse bei uns weckt und uns involviert.

In Laura Bispuris Vergine giurata schauen wir in der ersten Szene lange der Protagonistin zu, wie sie im Schnee mit Mühe eine Ziege einfängt und danach alleine in ihrem Haus raucht, isst, in die Weite schaut. Sie ist allein, was in ihr vorgeht, wird nicht verbalisiert. Die Kamera aber, die bei der Ziegenjagd fast selbst ausser Atem zu kommen schien, steht nun leicht schwankend in der Einöde. Sie vermittelt eine kühle Einsamkeit, die den Hintergrund für unsere imaginativen empathischen Prozesse bildet. Erst nach



American Honey (2016) Regie: Andrea Arnold



Beach Rats (2017) Regie: Eliza Hittman

The Fits (2015) Regie: Anna Rose Holmer

sechs Minuten besteigt Hana, ohne bis dahin etwas gesprochen zu haben, sichtlich aufgewühlt eine Fähre. Damit beginnt eine Reise in eine ungewisse Zukunft und erst nach und nach erhalten wir in Rückblenden Erklärungen über ihr Leben und darüber, warum die von Alba Rohrwacher gespielte Hana lange Zeit als Mann lebte.

Erzählen als sinnliches Erlebnis

Film vermag über Bilder und Töne auch andere Sinne anzusprechen, regt den Geruchssinn oder den Tastsinn an. So ist etwa eine synästhetische Erlebnisform par excellence, wenn man das Bild einer rauen Oberfläche sieht, die von einer Hand berührt wird: Das Bild weckt in unserem Körper die Erinnerung, wie sich das anfühlt, und so wandelt sich ein visueller Eindruck in eine haptische Erfahrung. Gerade der Tastsinn scheint mir in den neueren Filmen eine Konstante zu sein: Das Kino von Frauen ist ein haptisches, das den ganzen Körper als Wahrnehmungsorgan anspricht. Es tut dies auf zwei Arten: Zum einen mit Bildern, die selbst zur Oberfläche werden – zum Beispiel dank Unschärfe – und so eine körperliche Beziehung zwischen Bild und Zuschauer_in ermöglichen. Die Filmtheoretikerin Laura Marks hat diese Art der Visualität mit dem spezifisch weiblichen Blick und mit Erotik zusammengeführt. Zum anderen gibt es haptische Bilder, die Berührungen zeigen und so somatische Prozesse in Gang setzen. Diese Art des haptischen Kinos ist eng mit Grossaufnahmen verbunden, mit der eben schon hervorgehobenen körperlichen Nähe zu den Figuren also. Aufnahmen von Händen vermitteln dabei genauso dieses Taktile wie Bilder, die mittels geringer Schärfentiefe und durch Kamerabewegungen Oberflächen spürbar machen. Die Kamera tastet optisch die Welt der Protagonist_innen ab.

Wenn etwa in Lisa Brühlmanns Blue My Mind (2017) die Füsschen eines kleinen Mädchens am Strand in die Kiesel versinken und sich einzelne Steinchen zwischen die Zehen drücken, dann ist in dieser Grossaufnahme alles auf dieses sinnliche Erleben fokussiert. Und wenn am Schluss die Protagonistin, die sich mittlerweile in eine Meerjungfrau verwandelt hat und deren Beine und Füsse zu einem Fischschwanz mutiert sind, an demselben Steinstrand liegt, dann erinnern wir uns nicht nur an das Bild, sondern auch an das Gefühl in den Füssen, die sie nicht mehr hat.

Dass solche visuellen Strategien jeweils in körperlich intimen Szenen vorkommen, gehört unterdessen zur Erzählkonvention, doch in vielen der Filme von Regisseurinnen stellt sich darüber hinaus ein erweitertes intimes Verhältnis der Figuren zur Welt ein und nicht nur zu einem Liebesobjekt. Über den sinnlichen Zugriff finden in Arnolds American Honey und Wuthering Heights (2011) die emotionale Welt der Protagonist_innen und die Realität, in der sie leben, zusammen. Die britische Regisseurin bleibt immer bei ihren Figuren, erzählt nie voraus, sondern stets so, dass wir die Welt mit den Figuren zusammen erleben. Immer ganz nah an deren Berührungspunkten mit der Umgebung.

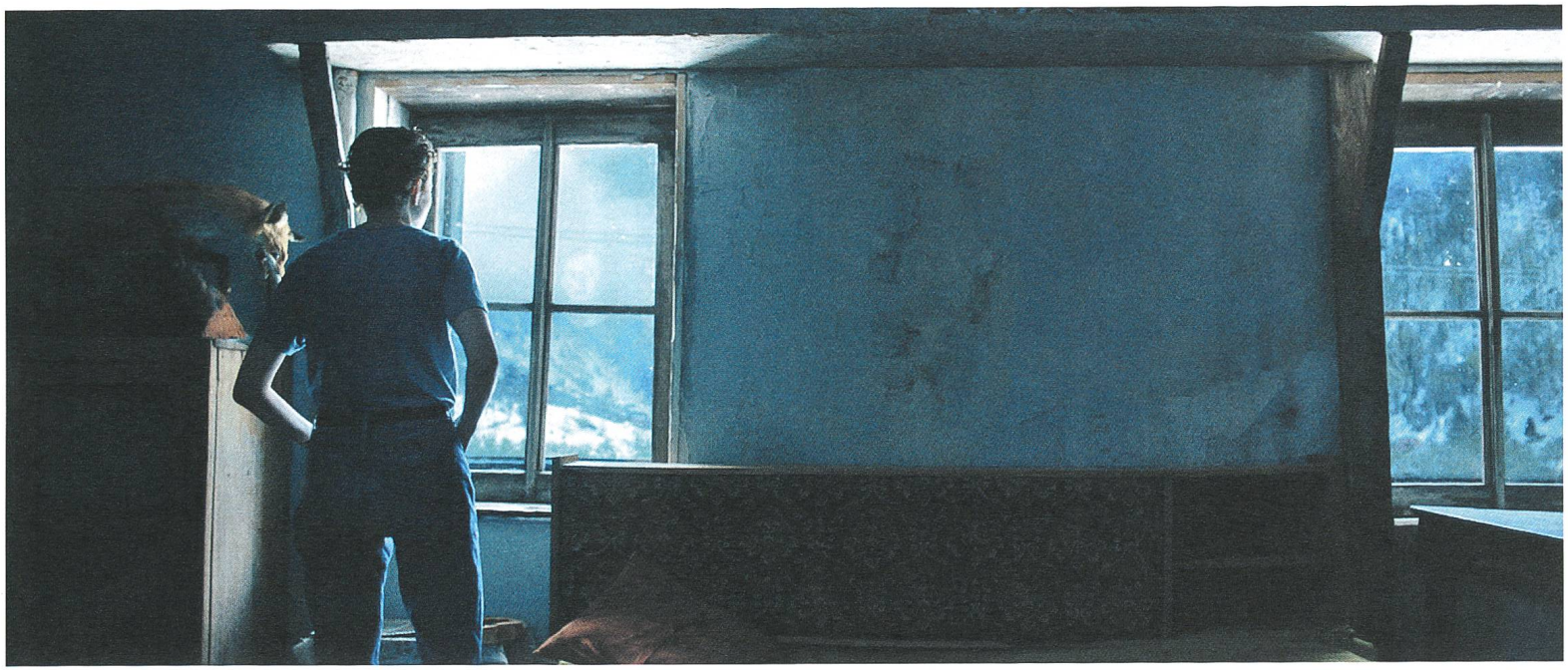
Auch die Schweizer Regisseurin Stina Werenfels evoziert in Dora oder die sexuellen Neurosen unserer Eltern (2015) diese Offenheit und damit auch Verletzlichkeit der Welt gegenüber mit unscharfen, haptischen Bildern. Sie nutzt sie für die Darstellung des erwachenden Sexualtriebs ihrer bis dahin mit Medikamenten sedierten geistig behinderten Protagonistin. Dora entdeckt die Welt mit allen Sinnen, sodass sich das erotische Erleben auf die gesamte Welt überträgt.

Das Fluide als Motiv und Erzählbewegung

Wasser gehört ganz besonders ins Reich der Sinne, umfängt es doch den ganzen Körper und regt bereits beim Zuschauen unsere taktile Wahrnehmung an. Wasser ist aber auch als Motiv in Filmen von Frauen omnipräsent.Ob reinigend, Schwerelosigkeit und Freiheit bietend oder als Ritual und Initiation – viele Regisseurinnen lassen ihre Hauptfiguren im Regen stehen, ins kühle Nass eintauchen, in der Badewanne abtauchen oder Flüsse und Meere überqueren. Stets gerät dabei auch etwas im Leben der Protagonist_innen in Fluss. Nicht zuletzt lässt sich das Wassermotiv mit all seinen kulturellen Bedeutungen als visueller Ausdruck einer fluiden Erzählbewegung verstehen.

Als Sinnbild für die Grenze zwischen Leben und Tod oder etwas banaler zwischen verschiedenen Lebensabschnitten markieren Wasserszenen Wendepunkte. Ein schönes Beispiel findet sich in Vergine giurata: Hana überquert einen Fluss, um ihre Heimat, wo sie als Mann lebte, zu verlassen und in Italien ihre Identität als Frau wiederzuentdecken und damit auch ihren weiblichen Körper, den sie lange versteckte. Auf der Fähre hilft sie bei einem Halt älteren Frauen mit schweren Säcken. Die Kamera behält diese beim Ablegen des Bootes lange im Blick. Das Bild der wie Esel schwer beladenen Frauen steht in diesem Moment für die Welt, die Hana verlässt, für eine rückständige Gesellschaft. Von dieser entfernt sie sich nun. In einer Einstellung schwenkt die Kamera von den Frauen weg, sodass Hana seitlich ins Bild gerät. Im Hintergrund ist dabei nur noch Wasser zu sehen. Alles in einer Einstellung: die Vergangenheit und die ungewisse Zukunft, die sich als leere, offene Fläche darstellt. Ein Meer an Möglichkeiten eröffnet sich.

Auch in Mia Hansen-Løves L'avenir (2016) steht die Protagonistin vor einer Veränderung – ganz anderer Art. Die Philosophielehrerin Nathalie verliert plötzlich alles, was ihr Leben bis dahin ausgemacht hat: Die Mutter stirbt, die Kinder werden flügge und der Ehemann verlässt sie für eine Jüngere. Hansen-Løve inszeniert diese Entwicklung mit Ironie und ohne grosses Drama. Sie findet für die seismischen Erschütterungen, die die Protagonistin nicht wahrhaben will, subtile, aber auch witzige Bilder. Auch hier wieder das Wasser. Schon zu Beginn fährt Nathalie mit ihrer Familie auf einem Schiff, eine letzte gemeinsame Reise. Später wird sie dann bei Ebbe knöcheltief durchs Wasser staksen auf der Suche nach einem besseren Mobiltelefonsignal, um die schlechten Nachrichten empfangen zu können. Das Wasser hat sich zurückgezogen, das Leben scheint in diesem Augenblick nicht mehr zu fliessen. Sonst



Vergine giurata (2015) Regie: Laura Bispuri

Dark River (2017) Regie: Clio Barnard

Grave (2016) Regie: Julia Ducournau

aber befindet sich alles im Fluss und lässt sich darum so schwer fassen. Elena Meilicke bezeichnet das Kino von Hansen-Løve als Kino der «Liquidationen», des Sich-verflüssigen: In L'avenir radikalisiere die Regisseurin ihr Verfahren, Alltäglichkeiten und Nebensachen zu zeigen, und konzentriere sich auf das Dazwischen. Nathalie ist immer in Bewegung, aber es sind leere Wege. Doch gerade im Nirgendwo, unterwegs finden die grossen Emotionen statt.

Ob die «condition féminine» nun die hormonelle Umstellung während der Wechseljahre, die Schwangerschaft oder die erste Menstruation meint, die Wandlung des Lebens einer Frau scheint im Motiv des Wassers ein naheliegendes Sinnbild zu haben. Wasser steht am Ursprung des Lebens. Durch die Verknüpfung der Meeresgezeiten mit den Mondphasen und dem weiblichen periodischen Zyklus wird die Beziehung zwischen Wasser, Mond und Frau in vielen Kulturen als ein anthropokosmischer Fruchtbarkeitskreis aufgefasst.

Im Wasser sind die Gesetze der Schwerkraft aufgehoben, aber auch Raum und Zeit zerfliessen, um von «Sehnsucht, Begehren und Lust» zu erzählen, wie Franziska Heller in «Filmästhetik des Fluiden» schreibt (siehe auch ihren Essay dazu in Filmbulletin 7.17). «Nicht die Wahrnehmung *des* Subjekts verändert sich, sondern auch die Wahrnehmung *im* Subjekt verändert sich angesichts der Erfahrung des Wassers.»

Der alltägliche Horror

Die veränderte Wahrnehmung des eigenen Körpers ist Thema von Coming-of-Age-Filmen. Seit wenigen Jahren nehmen junge Regisseurinnen die hormonellen Veränderungen und das Erwachen der sexuellen Lust zum Anlass, witzige, mutige und grausige Body-Horrorfilme zu machen. In diesem Subgenre steht die radikale und oft zerstörerische Veränderung des menschlichen Körpers im Zentrum. Im Unterschied zur Horrorfilmtradition, in der diese veränderten Wesen zu Monstern werden, ist in dieser Spielart die Frau Subjekt und Objekt zugleich. Sie ist für einmal nicht die Hexe, die wegen ihrer unerklärlichen Fähigkeiten von den anderen als gefährlich und unheimlich betrachtet wird; sie ist hier auch nicht das sogenannte Final Girl, die letzte Figur, die überlebt und in deren Gesicht sich der Schrecken spiegelt. Vielmehr ist der Horror, den die weiblichen Figuren in diesen Filmen erleben, auf sie selbst konzentriert, auf ihre Transformation zu einem sich selbst fremd werdenden Wesen. Sie mögen auch für andere gefährlich sein, aber in erster Linie steht die eigene Angst im Mittelpunkt.

So verwandelt sich in Blue My Mind die fünfzehnjährige Mia in ein Fischweib. Mit der ersten Menstruation beginnt sich ihr Körper in furchteinflössender Weise zu verändern, bis sie als Meerjungfrau keine andere Wahl hat, als sich mit ihrem Fischschwanz ins Meer zu stürzen und der verwirrenden Welt des Erwachsenwerdens zu entfliehen. Wie in den anderen Beispielen kommen auch hier Erzählstrategien und Gestaltungsmittel zum Einsatz, die bei den Zuschauer_innen imaginative Empathie und sinnliches Erleben evozieren, denn wir sollen ja weniger über Schreckmomente als viel mehr über das Erleben der Mutation an die Figuren gebunden werden.

Subtiler gestaltet Anna Rose Holmer ihren atmosphärisch dichten und sich langsam entfaltenden Thriller The Fits: In einem Sportcenter für afroamerikanische Kinder und Jugendliche werden die grösseren Mädchen eine nach der anderen von unerklärlichen Anfällen heimgesucht. Für Toni, die noch nicht im Teeniealter ist, ist das Geschehen unheimlich und faszinierend zugleich. Während eigentlich nichts geschieht, folgt die Kamera Toni jeweils so langsam durch die Gänge, dass sich ein gespenstisches Gefühl einstellt, verstärkt durch eine Tonspur, auf der sich leicht dissonante Musik mit verstörenden Geräuschen mischt. Es ist der Horror des Alltäglichen.

Einen gewaltigen Schritt weiter geht die Französin Julia Ducournau mit ihrem Erstling Grave (2016), einem blutigem Film über das sexuelle Erwachen der Veganerin und angehenden Veterinärin Justine. Die Fleischeslust manifestiert sich als Kannibalismus. Der Film ist nichts für Zartbesaitete, aber es macht Spass, dieser Enthemmung und dem Ausleben der Lust zuzuschauen. Auch dieser Film lotet das Frauwerden und Frausein verspielt als alltäglichen Horror aus. Viele der neueren Horrorfilme von Regisseurinnen sind im Alltag verankert und atmosphärisch dicht, während kaum oder wenig Spezialeffekte bemüht werden.

Das Happy End dieser Body-Horrorfilme besteht darin, dass sich die Protagonistinnen selbst so annehmen, wie sie sind: wild und gefährlich. Die Befreiung der Figuren spiegelt die Befreiung der Filmemacherin von Konventionen und Genreerwartungen. So wild wie Nicolette Krebitz Wild (2016) war schon lange kein Film mehr. Er erlaubt sich Unerhörtes. Wenn sich Ania nicht in einen Mann, sondern in einen Wolf verliebt, dann nicht um ihn zu zähmen, sondern um seine Wildheit anzunehmen. Es ist die Freiheit, sich den Wünschen, den Sehnsüchten hinzugeben und sich zu verlieren. Das Wilde, der Wolf, gehört hier nicht ins Reich der Märchen, vielmehr taucht er in einer grauen Siedlung am Stadtrand, im Alltag als Alternative auf.

Es sind faszinierende Möglichkeiten und ungewohnte Perspektiven, die uns herausragende Filmemacherinnen im Kino bieten. Und der kleine Einblick mit dem Fokus auf den Körper reicht nicht annähernd an das ganze Potenzial der weiblichen Sicht im Kino heran. Es gibt noch viel zu entdecken. ×

→ Im September zeigt Xenix, Zürich das Programm «Bodies and Souls»: Peur de rien (Danielle Arbid), A cidade onde envelheço (Marília Rocha), Always Shine (Sophia Takal), *I Am Not a Witch (Rungano Nyoni), *Certain Women (Kelly Reichardt), The Fits (Anna Rose Holmer), The Lure (Agnieszka Smoczynska), *Blue My Mind (Lisa Brühlmann), Ava (Léa Mysius), I Am Truly a Drop of Sun on Earth (Elene Naveriani), American Honey (Andrea Arnold), Grave (Julia Ducournau), *Vergine giurata (Laura Bispuri), Matar a Jesus (Laura Mora Ortega), *Jeune femme (Léonor Serraille), Divines (Houda Benyamina), Wild (Nicolette Krebitz), *Le meraviglie (Alice Rohrwacher), Prevenge (Alice Lowe), *La ideo de un Iago (Milagros Mumenthaler), *A Girl Walks Home Alone at Night (Ana Lily Amipour), *On Body and Soul (Ildíko Enyedi), Imcompresa (Asia Argento), The Summer of Sangailé (Alante Kavaite), La bataille de Solférino (Justine Triet), Evolution (Lucille Hadzihalilovic), *Un beau soleil intérieur (Claire Denis), Königinnen (Moira, Ona und Helen Pinkus).

*www.filmbulletin.ch

20 JAHRE RIFFRAFF

SOMMERFEST RUND UMS RIFFRAFF

KONZERTE
PERFORMANCES
DJs

18.8.18
14 UHR BIS SPÄT

RIFFRAFF.CH

Blick auf Fotografie

You Don't Look Native to Me

Maria Sturm: «You Don't Look Native to Me» – Daniel

Wie eine kleine Cumuluswolke wabert der Rauch seiner Zigarette um das Gesicht des jungen Mannes, sein kariertes Hemd ist leicht zerknittert, die Baseballmütze trägt er mit dem Verschluss nach vorne. Viele Bilder aus der Serie «You Don't Look Native to Me» vermitteln auf den ersten Blick eine stille Beiläufigkeit.

Auf das Langzeitprojekt von *Maria Sturm* bin ich gestossen, als ich aus über tausend Bildern eine Auswahl für eine digitale Plattform treffen durfte. Zuerst war es ein Bild zweier junger Frauen, das herausstach, später wurden es dann immer mehr, die Porträts insbesondere, aber auch die Landschaften und Fahrzeuge; sie blieben haften.

Seit 2011 begleitet die deutsche Fotografin Maria Sturm den Alltag junger Menschen in und um Pembroke, Robeson County, im amerikanischen Bundesstaat North Carolina. 89 Prozent der dort lebenden Bevölkerung identifiziert sich als indigen, die Stadt ist Sitz des Lumbee-Stamms. Das neuntgrösste indigene Volk wird zwar von den USA anerkannt, lebt aber nicht in Reservaten (anders als andere indigene Stämme wurde es nie aus ihrer Region vertrieben oder umgesiedelt) und muss ohne finanzielle Unterstützung des Staates auskommen. In Pembroke leben über vierzig Prozent der Familien unter der Armutsgrenze, die Arbeitslosigkeit ist hoch.

Die Porträtierten aus Pembroke wirken oft abgekämpft, sie blicken forsch oder scheu in die Kamera, die Fotografin kommt ihnen nahe, und sie wahrt respektvoll Abstand – eine Gratwanderung. Für die jungen Erwachsenen in Pembroke bedeutet Repräsentation mehr als nur die Suche nach dem eigenen Ausdruck: Sie bestreiten ihr Leben zwischen Traditionen, deren Sprache und Gebräuche nur unzureichend dokumentiert sind, und dem Umstand, dass sich Bekanntes durch die zunehmende Mediatisierung mit neuen (pop)kulturellen Referenzen verbinden lässt. Was bedeutet es, einem indigenen Stamm anzugehören, sich zugehörig oder fremd zu fühlen? Mittels Fotografien, Videos und Interviews erzählt Maria Sturm ein Stück amerikanische Realität, die sich trotz den im Jahr 2009 erfolgten Wiedergutmachungszahlungen der US-Regierung an indigene Stämme besonders in North Dakota, Sout Dakota, Oklahoma und Montana kaum verändert hat. Nadine Wietlisbach

→ «You Don't Look Native to Me» und weitere Fotoprojekte von Maria Sturm sind einzusehen auf der Website der Künstlerin: www.mariasturm.com

Vom 6. bis 17. April 2018 fand die 37. Ausgabe des Istanbul Filmfestivals statt und zeigte neben internationalen Festivalerfolgen aktuelle Tendenzen des türkischen Films auf. Ein Gespräch mit den Verantwortlichen.

Istanbul Filmfestival

Nachdem die letzten drei Jahre das Instanbul Filmfestival von Terroranschlägen überschattet war und viele Gäste fernblieben, war die Stimmung dieses Mal wieder entspannter. Dennoch ist derzeit ein unbesorgter Blick auf die Filmarbeit in der Türkei kaum möglich. Festivalleiter *Kerem Ayan* und sein Kollege *Engin Ertan* (Programmberatung für türkische Filme) traten ihre Stellen 2016 an, direkt nachdem das Festival den landesweiten politischen Wandel erlebt hatte. Bis heute sind Bestimmungen in Kraft, auf die sie in ihrer Arbeit reagieren müssen.

Filmbulletin: *Kerem Ayan, Sie übernahmen Ihre jetzige Position nach einer langjährigen Assistenz bei Azize Tan, die beinahe ein Jahrzehnt lang Leiterin des Istanbul Filmfestivals war. Wie konnten Sie neue Akzente setzen?*

Kerem Ayan: Früher mussten sich alle Wettbewerbsfilme irgendwie mit Kunst oder Kunstschaffenden auseinandersetzen, oder es mussten Adaptionen sein. In einigen Fällen wurden mittelmässige Filme um des Themas willen gezeigt. Dieser Ansatz fühlte sich für mich etwas nutzlos an. Wir haben uns nun für eine Konzentration auf «neue Perspektiven des Kinos» entschieden. In diesem Jahr lief zum Beispiel Good Manners von Juliana Rojas und Marco Dutra im Wettbewerb, ein Film, den wir beim Festival in Locarno entdeckt hatten. Als türkischen Beitrag für unseren internationalen Wettbewerb wählten wir The Pillar of Salt von Burak Çevik, der im Frühjahr beim Berlinale Forum zu sehen war. Ein experimenteller, seltsamer Film. Wir versuchen jetzt, solche Arbeiten entschiedener zu unterstützen.

In Locarno gab es einen vergleichbar markanten Film aus der Türkei im Wettbewerb: Meteors von Gürcan Keltek. Für eine philosophische Reflexion nutzte Keltek Archivmaterial aus dem Jahr 2015, in dem das türkische Militär gegen kurdische PKK-Truppen kämpft. Nach der Premiere fand der Film grosse Beachtung in der Festivalwelt, aber Sie haben ihn nicht für Istanbul ausgewählt. Warum?

Engin Ertan: Dies hängt mit den aktuellen Bestimmungen für die Vorführung von Filmen in der Türkei zusammen. Filme, die von türkischen Produktions- und Verleihfirmen produziert und herausgegeben werden, müssen vom Kulturministerium zertifiziert werden. Das entsprechende Zertifikat wurde eigentlich entwickelt, um Urheberrechtsfragen zu klären, und wurde daher von der Filmszene unterstützt. Bei der Vergabe legt eine Jury fest, wer die Rechte an einem Film besitzt, daneben werden auch Alterseinstufungen und weitere Fragen angesprochen.

Obwohl dieses Zertifikat zum Wohle aller gedacht war, ist die Situation derzeit kompliziert. Solange ein türkischer Film kein Zertifikat hat, gilt jede öffentliche, kommerzielle Vorführung als illegal. Falls die Behörden also nicht wollen, dass ein Film gezeigt wird, können sie die Zertifizierung ablehnen, und kein Festival – ausser den gemeinnützigen – darf diesen Film programmieren. Im Fall einer Beschwerde können die Behörden eingreifen und eine Vorführung abbrechen oder sogar den Spielort schliessen. Beim Istanbul Filmfestival werden Tickets verkauft. Wir dürfen also nur zertifizierte Filme zeigen.

Für Meteors hat Gürcan Keltek kein Zertifikat beantragt. Seine Entscheidung mag manchen offensichtlich scheinen, aber ich möchte mir kein Urteil erlauben. Die mit dem Zertifikat verbundenen Vorschriften sind schwierig zu interpretieren, und ich kann nicht in seinem Namen sprechen. Was ich sagen kann, ist, dass im Fall seines Films die Entscheidung nicht in unseren Händen lag.

Gilt diese Regelung nur für türkische Filme?

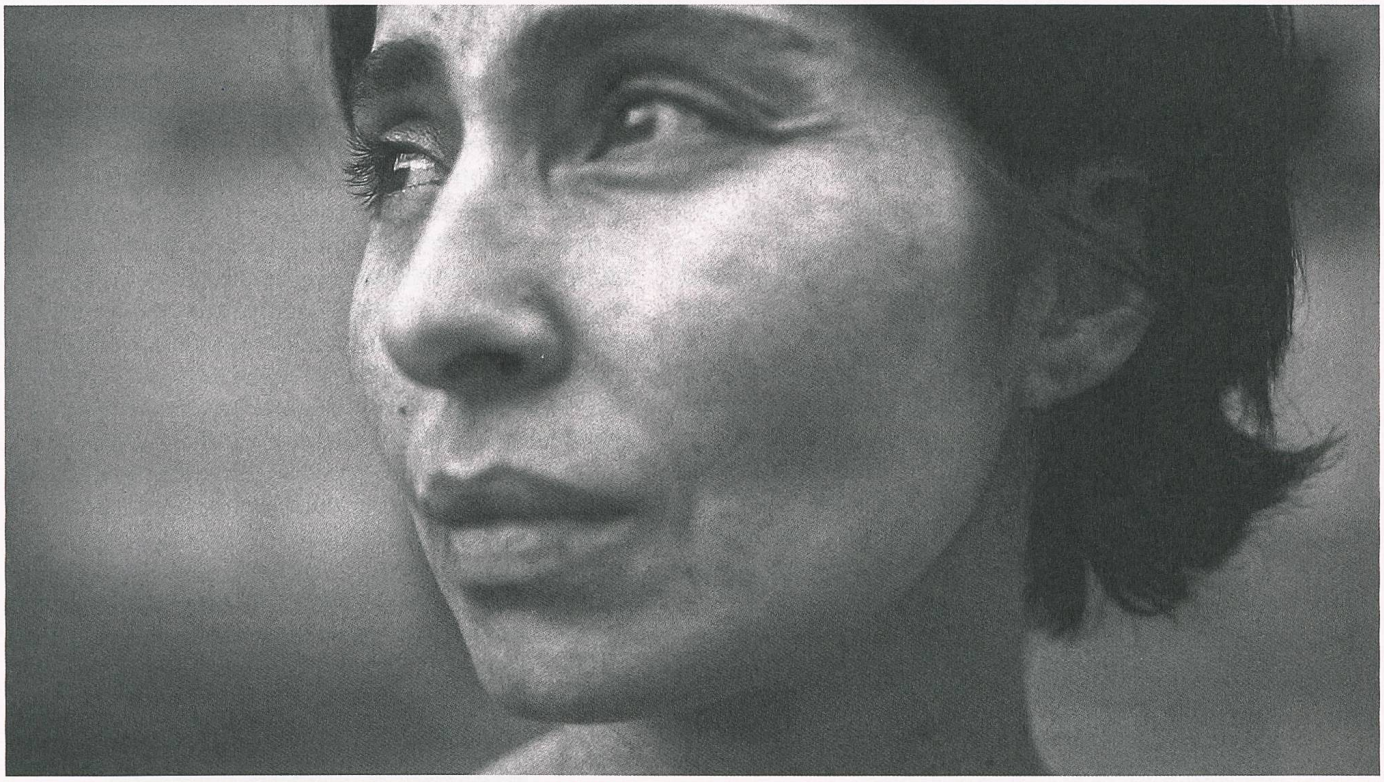
Engin Ertan: Ja, nur für türkische Produktionen, die in der Türkei vertrieben werden. Alsbald könnte sich das ändern, denn einige Filmschaffende arbeiten an neuen Regularien für Urheberrechte und die Finanzierung von Filmen durch das Kulturministerium. Allerdings diskutieren sie seit Jahren. Hoffentlich werden diese Vorschriften am Ende in die Kulturpolitik übernommen und die ganze Frage des Zertifikats gehört der Vergangenheit an.

2015 zwang das Kulturministerium das Istanbul Filmfestival, den kurdischen Film North (Bakur) von Çayan Demirel und Ertuğrul Mavioğlu aus dem Wettbewerb zu nehmen, weil er kein Zertifikat hatte. Viele Filmschaffende protestierten und zogen ihre Filme zurück …

Engin Ertan: In den Achtzigerjahren gab es einen ähnlichen Fall. Die Behörden zwangen das Festival damals dazu, jeden einzelnen Film vor dessen Auswahl einem Zensurausschuss zu zeigen. Als dann 1988 mehrere internationale Produktionen aus dem Programm verschwinden sollten, stiess Elia Kazan als Präsident der Festivaljury einen grossen Protestmarsch an. Gemeinsam mit vielen anderen aus der Filmindustrie, darunter den Organisatoren des Festivals und mehreren türkischen Filmschaffenden, appellierte er an das Kulturministerium und erreichte, dass von da an alle internationalen Festivalfilme sowie deren Filmkopien von der Zensur ausgenommen wurden. Seit dreissig Jahren benötigen alle internationalen Filme, die ausschliesslich im Rahmen eines Festivals präsentiert werden und keinen türkischen Verleih haben, kein Zertifikat mehr.

Kerem Ayan: Die Proteste 2015 lösten eine Massenbewegung aus, die die Menschen begeisterte. Aber irgendwann haben dann alle verstanden, dass es wichtiger ist, einen Film zu zeigen und eine Diskussion zu ermöglichen, als ihn einfach zurückzuziehen. Die Bedeutung von Orten, die eine freie Meinungsäusserung ermöglichen, wurde wieder deutlich. Seit 2015 fühle ich uns gegenüber eine grössere Solidarität und ein stärkeres Bewusstsein dafür, dass es notwendig ist, das Festival zu schützen.

Engin Ertan: Damals war ich noch nicht Teil des Festivals, aber ich bewunderte den Umgang mit der Situation. Als es Proteste gab und einige ihre Filme aus dem Programm nahmen, wurden die Vorführplätze für öffentliche Diskussionen genutzt. Eine Veranstaltung wie das Istanbul Filmfestival kann in einer solchen Situation nicht radikal werden, sondern muss einen Mittelweg finden. Aber es wurde versucht, sich so deutlich wie möglich auf die Seite der Filmschaffenden zu stellen und ihre Entscheidungen zu unterstützen.



Meteors Regie: Gürcan Keltek

Erhalten Sie heutzutage viele türkische Filme, die Sie aus politischen Gründen nicht zeigen können?

Kerem Ayan: Immer weniger. Diese Art von Filmen wird derzeit nicht gemacht. Das türkische Kino wird in seinen Repräsentationsweisen gerade weniger politisch. Die Situation ist nicht schön, aber auf der anderen Seite finden Filmschaffende derzeit kreativere Wege, sich auszudrücken. Dieses Jahr haben wir keinen Skandalfilm erhalten, aber natürlich spreche ich nur über die Filme, die uns erreichen. Vielleicht gibt es noch andere wie Meteors.

Engin Ertan: Es ist schwierig, etwas dazu zu sagen. Manchmal scheint ein Film politisch riskant, dann wird er doch zertifiziert und darf gezeigt werden. Solange ein Film zertifiziert und für den Wettbewerb geeignet ist, werden wir ihn nicht ablehnen, weil er politisch oder wagemutig ist. Gleichermassen würden wir auch keinen schlechten Film zeigen, vor allem nicht im Wettbewerb, nur weil sein Inhalt relevant ist. Ich denke, gute Filme zu zeigen, ist der beste Weg, um das Kino in diesen Zeiten zu unterstützen.

Sehen Sie eine Tendenz zum regierungsfreundlichen Filmemachen?

Engin Ertan: Wir wissen aus der Geschichte, wie die Dinge laufen. In angespannten Zeiten wie diesen wird ein System Filme unterstützen, die unpolitisch sind, sich zur Regierung oder zum Status quo bekennen. Es gibt viele Diskussionen hierzu, aber das Kulturministerium hält sich bedeckt. Sie teilen nicht mit, ob Filmschaffende aufgrund ihrer politischen Haltung keine Unterstützung erhalten. Solange es keine offiziellen Erklärungen gibt, können wir nur spekulieren.

Sie heben jedes Jahr wichtige Stimmen des türkischen Kinos durch Ehrenpreise hervor, dieses Jahr den Kinomanager Cevdet Pişkin, den Schriftsteller Osman Şahin, die Schauspielerin Perihan Savaş und den Regisseur Aram Gülyüz. Welche Rolle spielt die Tradition beim Festival?

Engin Ertan: Das Istanbul Filmfestival wurde 1982 direkt nach dem Staatsstreich von 1980 gegründet, als die meisten Institutionen, einschliesslich der Istanbuler Kinemathek, schliessen mussten. Die Gründungsmitglieder des Festivals hatten zuvor in den Sechziger- und Siebzigerjahren die Kinemathek betrieben. Sie suchten eine Alternative, um das Weltkino für Cineasten, Kultur- und Kunstinteressierte weiterhin zugänglich zu machen. In diesem Sinne ist der Begriff der Tradition bei uns sehr stark mit den Wurzeln der Kinemathek verbunden. Wir versuchen, deren Essenz und den Idealismus der Zeit zu bewahren, insbesondere was Vorstellungen von Kunst und Kino betrifft. Wir versuchen, eine Haltung zu Kultur und Gesellschaft zu formulieren. Und ohne diese Aspekte zu vernachlässigen, versuchen wir, uns zu entwickeln und auf dem neusten Stand zu bleiben.

Ist die Zukunft der Veranstaltung in Gefahr?

Kerem Ayan: Das glaube ich nicht. Die Regierung unterstützt uns, wie die meisten türkischen Filmfestivals. Und unsere Beziehungen sind sehr gut. Das wiederum ist gut für die Türkei, denn wir sind eine Schlüsselveranstaltung für das türkische Kino. Wenn Filme ein Zertifikat brauchen, versuchen wir, den Prozess zu beschleunigen, indem wir direkt an das Kulturministerium herantreten. In solchen Fällen waren sie bisher hilfsbereit.

Ausserdem nehmen uns die Regisseure und Regisseurinnen hier sehr ernst, sie halten uns für ihr wichtigstes Festival. Viele sind mit dem Festival aufgewachsen, und neue kommen hinzu. In diesem Jahr sprechen die sieben Debütfilme im türkischen Wettbewerb für eine junge Generation von Filmschaffenden, die sich für ein neues türkisches Kino interessiert. Es sind diese frischen Stimmen und Stile, mit denen wir wachsen werden. Aber letztlich weiss ich nicht, in welche Richtung sich das Kino in der Türkei entwickeln wird. Wir befinden uns in einem Land, in dem nichts mehr vorhersehbar ist.

Das Gespräch führte Dennis Vetter.

Was bleibt

In Le serment d'Hippocrate zeigt Claude Lanzmann sein Gespräch mit der KZ-Überlebenden Ruth Elias. Es ist ein Film darüber, wie man weiterleben kann und wo das Kino aufhören muss.

Der Strick und der Strich

Am Ende, nach dem Krieg, nach Auschwitz, so erzählt sie es später, sei sie mit einer schweren Depression in ein Sanatorium gekommen, wo ihr ein Arzt ein Stück Seil gezeigt und ihr die beiden Optionen erklärt habe, die sie nun hätte: aus dem Seil einen Strick machen und sich erhängen, Schluss machen mit allem; oder das Seil als Linie hinlegen und damit einen Strich ziehen zwischen Vergangenheit und Zukunft. Um die Vergangenheit von ihrem weiteren Leben abzutrennen, um weiterleben zu können. Ruth Elias wählt den Strich.

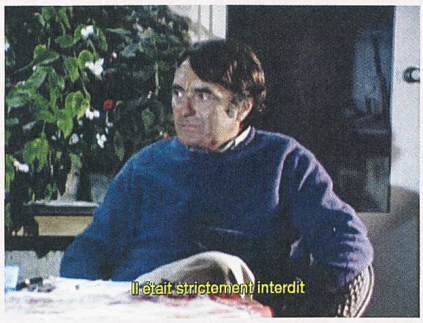
Jahre später sitzt sie in einer Sommernacht auf einer Terrasse in Israel und erzählt Claude Lanzmann vor laufender Kamera ihre Geschichte vor dem Strich: Ruth Elias wächst in der ehemaligen Tschechoslowakei auf und ist neunzehn Jahre alt, als sie 1942 mit ihrer Familie ins KZ Theresienstadt deportiert wird, wo sie einen Freund hat und schwanger wird. Und später schickt man sie weiter nach Auschwitz. Bei einem Selektionsprozess durch Josef Mengele gelingt es ihr durch eine List, dem sicheren Tod zu entkommen; sie gelangt zur Zwangsarbeit nach Hamburg, wo man jedoch ihre Schwangerschaft entdeckt und sie nach Ravensbrück und von dort wieder zurück nach Auschwitz schickt. Dort bringt Ruth Elias ihre Tochter zur Welt. Nach der Geburt lässt Mengele ihre Brüste abbinden, damit sie das Kind nicht ernähren kann; er will wissen, wie lange es ohne Nahrung überlebt. Elias erzählt, wie sie fiebernd mit geschwollenen Brüsten daliegt, neben ihr das schreiende Kind, das immer kranker und schwächer wird. Schliesslich drückt ihr eine Ärztin eine Morphiumspritze in die Hand, mit der Ruth Elias ihr Kind töten und seinem Leiden ein Ende bereiten kann. Was die Ärztin (aufgrund ihres Eides) nicht darf, muss die Mutter tun. Und sie tut es. Sie selbst überlebt, als Einzige aus ihrer gesamten Familie, wird aber schwer depressiv. Und so kommt sie in das Sanatorium, wo sie vor der Wahl steht: Strick oder Strich.

Das eineinhalbstündige Gespräch mit Ruth Elias ist der erste von vier Teilen von Les quatre sœurs, einer Filmserie von 2017, in der Lanzmann noch einmal vier Interviews zeigt, die er für seinen Film Shoah geführt hat – in voller Länge. Es sind vier Porträts von Frauen, von vier Überlebenden der Schoah, geeint durch unmögliche moralische Entscheidungen, die von den Nazis erzwungen wurden, und durch das Wissen, das eigene Überleben der Grausamkeit von Zufall oder Selektion zu verdanken. Im Vergleich zu den anderen erweist sich Ruth Elias als äusserst gewandte Erzählerin; sie selbst hat ihre Erlebnisse noch einmal in Form von Memoiren aufgeschrieben.

So wie ein Strich Ruth Elias zu überleben geholfen hat, so verläuft aber auch eine Trennlinie zwischen dem Regisseur und der Befragten, die über die gesamte Dauer des Films niemals gemeinsam in einer Einstellung zu sehen sind. Entweder man sieht die Protagonistin auf der Terrasse sitzen, manchmal in Begleitung eines Schäferhundes, der sie vor dem Aussen zu beschützen scheint. Oder die Einstellung zeigt den Filmemacher, der ihr stumm zuhört. Wenn er eine Frage oder Nachfrage stellt, ist stets nur sie im Bild; und seine Fragen sind leise, richtiggehend gemurmelt aus dem Off zu hören. Es ist diese Trennung von Elias und Lanzmann durch die Montage, die Le serment d'Hippocrate von den anderen Filmen der Reihe unterscheidet, in denen Lanzmann aktiver ist, mit den Interviewten immer wieder eine Einstellung teilt und auch dann zu sehen ist, wenn er spricht. Hier aber gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass er auf

das von Ruth Elias Gesagte direkt reagiert. Vielmehr könnte es sich bei den Aufnahmen von ihm um reine Füllbilder handeln, die erst nachträglich als Schnittmaterial aufgenommen wurden. Wenn Lanzmann verschiedene Einstellungen seiner Protagonistin aneinanderfügt, dann um dadurch den Fluss und den Zusammenhang ihres Gesprächs zu bewahren. Die dazwischengeschnittenen Bilder von ihm dienen hingegen vor allem dazu, ihre schiere Beliebigkeit hervorzuheben. So begreift man, was Lanzmann in diesem Film zeigen möchte: Das Bild von Ruth Elias kann mit keinem anderen Bild verkettet werden, weil es keinem anderen gleicht. Es ist singulär und unvergleichbar, so wie das Leiden, das Leben und das Überleben, von dem es Zeugnis ablegt.

Noch deutlicher wird diese Haltung, wenn man Lanzmann mit Jean-Luc Godard vergleicht. Wie Lanzmann geht auch Godard davon aus, dass es Bilder gibt, die unüberwindbar voneinander getrennt bleiben. Aber Godard ist trotzdem überzeugt, dass in der Montage diese Bilder miteinander kombiniert, aufeinander bezogen und in Dialog gesetzt werden können: In Godards Histoire(s) du cinéma antworten etwa auf Aufnahmen von Ravensbrück die Bilder von Elizabeth Taylor und Giotto. In gewisser Weise könnte man sagen, dass Godard zwar nach dem Bild sucht, das man nicht mehr montieren, nicht mehr zu den anderen in Bezug setzen kann, es aber nie findet. So bleibt für Godard das Kino wesentlich Montage: In der Montage lebt das Kino fort.



Auch diese Lücke des Schnitts zwischen den Einstellungen kann man als Strich verstehen, als Strich, hinter dem immer ein weiteres Bild wartet. Godard macht Striche, damit die Montage weitergehen kann und mit ihr das Kino. Lanzmann hingegen hat ein Bild gefunden, nach dem es nicht mehr weitergehen kann, nach dem es keine Montage, kein Kino mehr gibt. Das ist sein Projekt: endlich mit der Darstellung, mit der Fiktion, der Montage, dem Kino an ein Ende zu kommen. Montieren heisst bei Lanzmann, einen Strich ziehen, nicht um zum nächsten Bild zu gelangen, sondern um das Kino und die Montage per se hinter sich zu lassen. Er versucht so, als Cineast auf die Striche zu antworten, die Ruth Elias gezogen hat, um weiterleben zu können. Es gilt, aus dem Kino die Singularität dieses Lebens zu befreien. Godard geht gegen das Ende des Kinos an, Lanzmann gegen das Ende des Lebens.

Wenn Lanzmann trotzdem auf die Aufnahmen von Ruth Elias mit Aufnahmen von sich selbst antwortet, dann gerade um zu zeigen, wie diese aus dem Ganzen herausfallen. Damit gibt er ihnen einen anderen Status und stellt sie quasi jenseits des Films. Dieses Herausfallen verweist auf eine weitere Dimension: Lanzmanns Film ist (wie alle Teile der Quatre sœurs) seinem Sohn Felix gewidmet. So wirken die Einstellungen auf Lanzmann weniger wie Bestandteile des Films über Ruth Elias als vielmehr wie Fundstücke in einem privaten Album, das viele Jahre nach der aufreibenden Arbeit an Shoah von seinen Familienmitgliedern durchgesehen werden kann. Gerade als Nichtgegenschüsse zu den Bildern von Ruth Elias zeugen sie von der Emotion, die den Vater in dieser Gesprächssituation ergriffen hat: Der Vater «erzählt» dem Sohn, wie er in diesem Moment die unüberwindliche Distanz begriffen hat, die ihn von der Erfahrung der Holocaust-Überlebenden trennt, und dass sie niemals in einem Bild zusammenkommen können.

Es ist letztlich diese Spur des affektiven Eindrucks, den Elias auf Lanzmann gemacht hat, die den Film so berührend macht. Lanzmann hat stets – gerade gegen Godard – die bildliche Undarstellbarkeit und rein mündliche Überlieferbarkeit der Schoah betont. Man könnte sagen, Lanzmann ist in dieser Hinsicht ein Dogmatiker. Le serment d'Hippocrate ist wie ein intimes Bekenntnis, wie er zu diesem Dogma kam: Bei seinen Reisen ist er Menschen wie Ruth Elias gegenübergesessen und hat dabei ganz persönlich die konkrete, ihrerseits nicht wirklich darstellbare Erfahrung gemacht, dass man ihre Geschichten und ihre Bilder nicht mehr mit anderen montieren kann, wie man das sonst im Kino getan hat. In dieser Hinsicht war der Mann, der am 5. Juli dieses Jahres gestorben ist, der vielleicht grösste Filmemacher des 20. Jahrhunderts: Godard wird weiter Filme machen, aber Lanzmann hat Bilder gefunden, mit denen das Kino zu Ende geht und die es vollenden. Und die dabei zeigen, dass es etwas gibt, das niemals vollendet werden kann: das Leben selbst. Philipp Stadelmaier

Truly fictitious

Von Erstlingen, Windmühlen, vom Neinsagen und von vermeintlicher Arroganz

INT. KÜCHE / ESSTISCH – NACHTS

ORSON sitzt am langen Tisch bei einem Freund: Es ist schon spät, und es ist gesellig. Er unterhält sich bereits eine ganze Weile mit EMMA, einer weltgewandten, jungen Ärztin, die Auslandeinsätze für Hilfswerke macht und ausserdem belesen ist und Filme liebt. Dazu noch dieselben wie Orson. Er hat sie heute erst kennengelernt. Sehr sympathisch, denkt er sich. Aber dann kommt es:

EMMA Würdest du nicht mal mein Drehbuch lesen?

Was?! Orson erstarrt innerlich. – Eben war die Welt noch in Ordnung. Aber nach dieser Frage schreit es unmittelbar «NEIN!» in ihm. Gleich denkt er an die Stapel mit all den Drehbüchern, Treatments und Exposees auf seinem Schreibtisch. Zeugs, das er aus Interesse lesen will und aus beruflichen Gründen lesen soll. Wenn Sisyphus seinen Stein hatte, sind es bei Orson die Stapel.

Bestimmt würde Emma an seiner Stelle sofort Ja sagen. Sie war in Afrika im humanitären Einsatz und hatte dort bestimmt niemand Notleidenden abgewiesen. Orson ist beschämt … Sein Gesicht bleibt starr freundlich. Nun aber wird er mürrisch: Wann hatte Emma überhaupt noch Zeit, ein Drehbuch zu schreiben? Und was fällt ihr überhaupt ein, mich in diese Lage zu bringen, denkt er sich! Ja, genau. Denn einerseits kann Orson nun abnicken und damit seinen Lesestapel noch höher machen, was entweder dazu führt, dass er Emma ewig wird warten lassen müssen, oder er vernachlässigt seine persönlichen Interessen und beruflichen Notwendigkeiten. Andererseits, sagt Orson nun Nein, steht er als arroganter Autor da, der sich zu schade ist, irgendeinen Erstling zu lesen.

Emma muss – obwohl dieser Moment nur Sekunden gedauert haben kann – Orsons Zögern aufgefallen sein:

EMMA Ich hätte auch eine nur zweiseitige Synopsis.

Siehst du, sie kommt dir sogar entgegen! Orson weiss, er müsste nun einfach Ja sagen. Aber es geht auch ums Prinzip. Wenn jemand krank ist, Schmerzen hat, dann gibt man sich hoffnungsvoll in die Hände einer Ärztin oder eines Arztes. Und das Vertrauen wird dadurch bestätigt, dass die Beschwerden vergehen und man wieder gesund wird. Klar, wieso sollte Emma nicht schreiben können? Vielleicht würde Emmas Drehbuch ein wunderbarer Film werden. Sie würde damit an grosse Festivals reisen, würde Preise verliehen bekommen. Wie konnte sich Orson überhaupt zum Richter über andere machen?!

Aber Orson erinnert sich nur zu gut, wie er in einer ähnlichen Situation Ja gesagt hat. Auch ein Erstling. Und wie er dann einer hässlichen Wahrheit ins Auge blicken musste, die sich in der Filmbranche ausgebreitet hat. Klar, schreiben kann jeder. Aber ob jemand das Schreiben wirklich beherrscht, zeigt sich schon nach zwei, drei Sätzen. Denn alle Autoren waren und sind zuerst mal Leser. Und so musste sich Orson damals durch ein Treatment quälen, das beseelt war vom Glauben, es würde reichen, eine coole Story einfach mal aufs Papier zu bringen. Ein erster Wurf, der davon berichtete, dass jemand mal etwas Tolles erlebt hatte, dachte, das müssten andere auch so empfinden, am besten als Kinofilm, und nun alles – während seines Urlaubs auf Bali – aufgeschrieben hatte … Aber ein Erfahrungsbericht ist noch keine Geschichte. Und weil das so wenige erkennen, erfährt das Drehbuchhandwerk so wenig Respekt.

Nun hatte man Orson ja gebeten, in seinem Urteil ehrlich zu sein. Aber darin lag sein Dilemma: Er hatte über das Treatment nichts Positives zu sagen. Und es wäre unehrlich, ja grausam gewesen, irgendetwas Positives zu erfinden und so falsche Hoffnungen zu schüren. Denn, ja: Wer war Orson, um über andere zu richten? Also war er ehrlich, und das war nicht schön. Kritisiert man einen Text, wird das schnell persönlich. Und irgendwann weicht die Bereitschaft zur Kritik dem Missmut und dem Trotz, die entstehen können, wenn jemand an den grossen Hoffnungen rüttelt, die mit jeder neuen Filmidee verbunden sind. Und Orson weiss aus eigener Erfahrung sehr wohl, was das bedeutet. Deshalb hat er sich sehr viel Mühe gemacht, seine Anmerkungen mit höchst möglicher Aufrichtigkeit zu machen … Aber Orson wurde dafür bitter bestraft: Die Besprechung war ein Desaster. Bald war Orson in den Augen seines Gegenübers der arrogante Snob, der, wahrscheinlich aus Neid, die Einzigartigkeit der Geschichte und ihr Potenzial als Film eben nicht verstanden hat. Von falschen Hoffnungen kann man eben nicht geheilt werden, dachte sich Orson danach. Aber schlimmer noch: Tage später fragte ihn der Freund, der die beiden vermittelt hatte, warum Orson sich so unmöglich verhalten habe.

Emma sieht ihn immer noch an.

Fragt man Drehbuchautoren und Drehbuchautorinnen um ihre Meinung, investieren sie eben nicht nur – oft gratis – ihre Zeit. Sie reflektieren auch ihr Handwerk durch jahrelange Erfahrung, den Schweiss und das Blut, die Hartnäckigkeit und die Ausdauer, die der Job verlangt. Nimmt man die Sache ernst, also professionell, und erntet damit den Verdacht, arrogant und neidisch darauf hin zu wirken, andere mit seiner Kritik klein machen zu wollen, spiegelt das leider nur den fehlenden Respekt vor der Kunst des Drehbuchschreibens wieder.

Orson lächelt immer noch.

Und normalerweise hat er in solchen Momenten eine Ausrede parat. Aber heute nicht. Heute kein Kampf gegen Windmühlen. Und in Sekundenbruchteilen schiesst es aus ihm heraus, sein zukünftiges Dilemma schon erahnend:

ORSON Klar … ähm … schick einfach mal!

Uwe Lützen

Kritiken

S. 34
Estiu 1993 / Summer 1993
von Carla Simón
Dominic Schmid

S. 37
What Will People Say
von Iram Haq
Tereza Fischer

S. 39
Jusqu'à la garde
von Xavier Legrand
Julia Zutavern

S. 41
Chris the Swiss
von Anja Kofmel
Doris Senn

S. 43
Wo bist Du,
João Gilberto?
von Georges Gachot
Tereza Fischer

S. 45
BlacKkKlansman
von Spike Lee
Lukas Stern

S. 47
The Man Who Killed
Don Quixote
von Terry Gilliam
Patrick Straumann

S. 51
Khook
von Mani Haghighi
Philipp Stadelmaier

S. 53
Don't Worry,
He Won't Get
Far On Foot
von Gus Van Sant
Philipp Brunner

Summer 1993 Regie: Carla Simón, mit Laia Artigas

Estiu 1993 / Summer 1993

Die Erinnerung an einen Sommer und die Verletzungen der Kindheit – schmerzhaft traurig und doch leuchtend hoffnungsvoll.

Carla Simón

Es gibt kaum etwas Schwierigeres, als die Erfahrungswelt eines Kindes darzustellen. Alles, was den Menschen unergründlich macht – seine Vergangenheit, seine Geheimnisse, seine Traumata –, ist da noch unverfügbarer als bei Erwachsenen. Die Katalanin Carla Simón versucht es dennoch in Summer 1993, einer autobiografisch inspirierten Erzählung, deren Hauptfigur, die sechsjährige Frida, mit der Regisseurin «identisch» ist. Dabei möchte man meinen, dass die eigene Erinnerung einen unmittelbareren Zugang zur kindlichen Wahrnehmung öffnen würde. Doch zugleich kommt einem selten etwas fremdartiger vor, als die eigene Person im frühen Kindesalter – vor allem wenn sich diese frühere Version von einem selbst gerade mitten in einem unartikulierten posttraumatischen Zustand befindet. Das äusserst schwierige Unterfangen also, zu dem sich Summer 1993 anschickt, ist eine empathische Annäherung an jenes frühere Selbst, mit allen Tücken und Vorzügen der fragmentarischen Erinnerung, die gleichzeitig alles und nichts mit jener Person zu tun hat, die man später geworden ist.

Die ersten Einstellungen, die Erinnerungen darstellen, sind unscharf und überwältigend: im Himmel ein Feuerwerk, im Vordergrund Frida, deren wilden Lockenkopf wir nur von hinten sehen. Ein Bub fragt sie, weshalb sie nicht weine. Die Frage wirkt unverständlich, doch sobald wir den Kontext erfahren, beginnen wir sie uns selbst zu stellen. Warum weint Frida nicht, die allen Grund dazu hätte? Die Mutter ist, wie vermutlich zuvor schon der Vater, an Aids gestorben. In der Wohnung ihrer Eltern in Barcelona sind nun Erwachsene – erneut im unscharfen Hintergrund – gerade dabei, die Wohnung zu räumen und über Fridas weiteres Leben zu entscheiden. Sie kommt in die Obhut ihrer Tante und ihres Onkels, die mit ihrer dreijährigen Tochter Anna im ländlichen Katalonien leben.

Der Film erzählt von Fridas erstem Sommer in der neuen, fremden Umgebung. Beinahe in jeder Einstellung sehen wir sie, nicht in der Mitte, sondern am Bildrand, die Umgebung beobachtend, gegenseitige Wirkungsverhältnisse auslotend. Einmal verletzt sie sich auf dem Spielplatz am Knie, ein wenig Blut fliesst. Als sich ein anderes Mädchen besorgt zu ihr niederbückt, kommt dessen Mutter angerannt und weist sie an, sich von Frida fernzuhalten. Nichts wird ausgesprochen, doch im Hintergrund, am Rand der Wahrnehmung (Fridas und auch des Films) schwingen die Ängste und die sozialen Stigmata mit. Auch die konservativen Grosseltern, die manchmal zu Besuch kommen, scheinen Frida Vorwürfe zu machen für den Lebenswandel ihrer Eltern, der ihrer Meinung nach zu deren Erkrankung führte. Fleissig beten solle sie, was Frida auch heimlich tut. Weinen, das will oder kann sie noch immer nicht.

Die beiden jungen Darstellerinnen *Laia Artigas* und *Paula Robles* spielen ihre Rollen so gut, dass man vergisst, dass sie spielen. Zu einem Teil liegt dies bestimmt auch daran, dass sich die Figuren ohnehin ständig in einer Art Spiel befinden, sei es während des Planschens in der Badewanne oder im Teich und in subtileren Momenten, in denen Frida ihre tragische Situation in kleinen Machtspielen auslebt. Während sie es mag, ihre jüngere Cousine Anna herumzukommandieren, wie im (sehr amüsanten) Rollenspiel als verwöhnte Diva, nimmt ihr Verhalten manchmal auch bedrohliche Züge an, etwa wenn sie die Dreijährige einmal alleine im Wald zurücklässt. Gegenüber ihrer Tante Marga kommt es hingegen immer wieder zu irritierenden Trotzanfällen, die als indirekte Reaktion auf den Verlust ihrer «richtigen» Eltern erscheinen.

All dies wird im Film fragmentarisch und scheinbar unzusammenhängend wiedergegeben. So entspricht die lose Abfolge der Ereignisse einerseits einer kindlichen Wahrnehmung als Aneinanderreihung von intensiven Momenten und gleichzeitig einer 25 Jahre zurückliegenden Erinnerung, die kaum je zwischen wesentlich und unwesentlich unterscheidet. Das Ergebnis ist ein wunderbarer, trauriger und doch hoffnungsvoller Film, dessen emotionale Landschaft irgendwo zwischen The Florida Project, El espíritu de la colmena und den frühen Kindheitsdramen von Hou Hsiao-hsien liegt. Er stellt gleichzeitig einen sehr spezifischen, trotz aller Unschärfe leuchtenden Erinnerungsakt seiner Schöpferin dar.

Dominic Schmid

→ Regie, Buch: Carla Simón; Kamera: Santiago Racaj; Schnitt: Didac Palou, Ana Pfaff; Kostüme: Anna Aguilà; Musik: Paul Boïgues, Ernest Pipó. Darsteller_in (Rolle): Laia Artigas (Frida), Paula Robles (Anna), Bruna Cusí (Marga), David Verdaguer (Esteve). Produktion: Valérie Delpierre, Spanien 2017. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Cineworx, D-Verleih: Grandfilm

Summer 1993 Regie: Carla Simón, mit Laia Artigas

Summer 1993 mit Bruna Cusí und David Verdaguer

What Will People Say mit Adil Hussain

What Will People Say Regie: Iram Haq, mit Ali Arfan und Maria Mozhdah

Allianz

TAG DES KINOS

5.–
PRO TICKET

SONNTAG

02.09.2018

ALLIANZ-TAGDESKINOS.CH

In über 500 Kinosälen.

NRJ ENERGY · ProCinema · 20 minuten · SRG SSR

What Will People Say

Iram Haq erzählt eine autobiografische Coming-of-Age-Geschichte: Nisha ist zwischen der norwegischen und der pakistanischen Kultur ihrer Eltern gefangen. Einen Ausweg scheint es nicht zu geben.

Iram Haq

In ihrem zweiten Spielfilm erzählt die in Norwegen aufgewachsene Pakistanerin Iram Haq ihre eigene Geschichte: Mit vierzehn Jahren wurde sie von ihren Eltern für eineinhalb Jahre nach Pakistan gebracht, zur «Umerziehung». Das Gleiche widerfährt in What Will People Say auch Nisha, einer in der norwegischen Gesellschaft integrierten Teenagerin. Bei ihr zu Hause herrschen andere Sitten. Das zeigt sich in der Wohnungseinrichtung, die im Gegensatz zum nordisch-sachlichen Stil oppulent erscheint, viel mehr aber am Verhalten der Eltern, die ihre Kultur mit allen Mitteln verteidigen.

Wenn der Vater in der ersten Sequenz spätabends die Lichter löscht und liebevoll die schlafenden Kinder zudeckt, dann äussern sich darin sowohl Fürsorge als auch Kontrolle. Nisha schafft es in dieser Nacht nur ganz knapp, vom verbotenen Disco-Ausflug rechtzeitig vor dem väterlichen Kontrollgang zurück zu sein. Während der grosse Bruder nur an seine Karriere denkt und die kleine Schwester für Rebellion noch zu klein ist, will Nisha wie ihre Freundinnen leben. Als sie eines Abends aus Übermut einen Jungen in ihr Zimmer schmuggelt und erwischt wird, muss sie schmerzlich erfahren, dass es nicht möglich ist, individuelle Freiheit und familiäre Bindungen zusammenzubringen. Des Vaters Fürsorge schlägt in Wut und Hass um. Von da an ändert sich Nishas Leben radikal: Der Vater kidnappt sie und bringt sie zu seiner Schwester nach Pakistan. Erst versucht Nisha, sich aufzulehnen und sogar zu fliehen, doch aus dem Labyrinth von engen Gassen der fremden Stadt – und im übertragenen Sinn der fremden Kultur – gibt es keinen Ausweg: Sie muss sich anpassen.

Iram Haq erzählt dies beinahe hastig; sie lässt uns wenig Zeit, uns in all die neuen Situationen einzufühlen. Das fällt vor allem dann auf, wenn Nishas Emotionen nur angedeutet bleiben, etwa als sie sich in ihren Cousin verliebt und Pakistan für einen Augenblick nicht mehr als Gefängnis erscheint. Die Szenen zwischen den beiden sind jedoch nur kurz und wirken beinahe abgewürgt – fast als hätte die Regisseurin Angst vor zu emotionalen Szenen gehabt. Das unmittelbar drauffolgende Unglück, die Erniedrigung durch korrupte Polizisten, die das junge Paar beim Küssen erwischen, und die Verbannung aus der Familie der Tante hätten dann freilich noch brutaler gewirkt.

Iram Haq ist um Differenzierung bemüht: Sie will auch Verständnis für ihre Eltern vermitteln. Das gelingt ihr nur ansatzweise, denn die Figuren sind zu eindimensional angelegt. Die Mutter sorgt sich einzig darum, was die Familie und die pakistanische Gemeinschaft in Norwegen über die ungehorsame Tochter sagen würden – daher auch der Filmtitel. Sie ist wie alle anderen Frauenfiguren eine, die ein perfides und frauenverachtendes System am Leben erhält. Dies fängt Iram Haq sehr schön in einem einzigen Bild ein: Nisha, die schliesslich auch noch per Skype zwangsverlobt werden soll, wird auf dem Sofa vor dem Laptop zwischen ihre Mutter und die Schwiegermutter in spe eingeklemmt. Wie zwei Gefängniswärterinnen nehmen sie sie in die Mitte, von wo es kein Entrinnen gibt.

Den Vater zeichnet die Regisseurin etwas komplexer. So ist er nach dem «Fehlverhalten» seiner Tochter in Pakistan zwar derart verzweifelt, dass er sie tot sehen will, aber im letzten Augenblick erbarmt er sich ihrer. Er scheint hin und her gerissen zwischen dem Wunsch, seinen Kindern eine gute Ausbildung zu bieten, und der Angst um die Ehre der Familie. Ihm wird auch die letzte Einstellung gewidmet, die andeutet, dass er die Ausbildung höher gewichtet und Nishas Flucht am Ende deshalb billigt – nach der Heirat hätte sie nämlich nicht arbeiten dürfen.

In I Am Yours (2015) hatte Iram Haq bereits von einer Frau zwischen den Kulturen erzählt und ein differenziertes Porträt einer alleinerziehenden Mutter gezeichnet. What Will People Say ist engagiert, aber leider etwas oberflächlich. Der Belgier Stephan Streker hat mit Noces (2017) die Zerrissenheit der pakistanischen Immigrant_innen anhand einer ähnlichen Geschichte nachvollziehbarer gestaltet. Dass nicht nur Frauen von den Auswirkungen der kulturellen Differenzen betroffen sind, zeigt The Boy with the Topknot (2017). Die Filme sind wichtige Beiträge zum Verständnis dieses besonderen Migrationsproblems: Wie lässt sich der Wunsch von Migrant_innen, den eigenen Kindern eine bessere Zukunft in einem Land voller Möglichkeiten zu bieten, damit vereinbaren, dass man das westliche Prinzip der individuellen Freiheit ablehnt?

Tereza Fischer

→ Regie, Buch: Iram Haq; Kamera: Nadim Carlsen; Schnitt: Anne Østerud, Janus Billeskov Jansen; Musik: Lorenz Dangel, Martin Pedersen. Darsteller_in (Rolle): Maria Mozhdah (Nisha), Adil Hussain (Vater). Produktion: Mer Film, Rohfilm Factory, Zentropa. N, D, S 2017. Dauer: 106 Min. CH-Verleih: Praesens-Film, D-Verleih: Pandora

MURALI **PERUMAL** | REBECCA **INDERMAUR** | BRUNO **CATHOMAS** | TONIA MARIA **ZINDEL** | BEAT **MARTI**

AMUR SENZA FIN

SRG SSR MUSSA INA PRODUCZIUN DA ZODIAC PICTURES EN COOPERAZIUN CUN SRF E RTR CUN REBECCA INDERMAUR BRUNO CATHOMAS TONIA MARIA ZINDEL MARIETTA JEMMI RENÉ SCHNOZ BEAT MARTI E MURALI PERUMAL

CASTING CORINNA GLAUS DECOR PETER SCHERZ COSTUMS ANGELIKA GÖTZ MASCRA BARBARA GRUNDMANN TUN MARCO TEUFEN MUSICA BALZ BACHMANN TAGL GION-RETO KILLIAS CAMERA PIERRE MENNEL

GESTIUNARI DA LA PRODUCZIUN CLAUDE WITZ PRODUCZIUN LUKAS HOBI RETO SCHAERLI REDACZIUN SRG & SRF MARIANO TSCHUOR SVEN WÄLTI MAYA FAHRNI SCENARI SABINE POCHHAMMER RESCHIA CHRISTOPH SCHAUB

zodiac PICTURES | RTR | SRF | SRG SSR | TELEPRODUKTIONS-FONDS | SWISSLOS KULTURFÖRDERUNG KANTON GRAUBÜNDEN | Fundaziun Stiftung Pro Laax

© ZODIAC PICTURES / SRG SSR

Jusqu'à la garde

Vater, Mutter, Tochter, Sohn und die Dynamiken einer Scheidung. Wie geht es weiter? Wer ist schuld? Wem soll man glauben?

Xavier Legrand

Wer lügt mehr? So fragt sich die Richterin während der Anhörung zu Beginn des Films. Vor ihr sitzen Miriam und Antoine, die um Obhut und Besuchsrecht ihres Sohns kämpfen. Julien ist elf und hat zu Protokoll gegeben, seinen Vater nicht sehen, geschweige denn bei ihm wohnen zu wollen. Sein Vater sei kein Vater, er sei froh, dass seine Eltern sich scheiden liessen. Und auch die Tochter Joséphine, die, da beinahe volljährig, selbst über den Kontakt entscheiden kann, will nichts mehr von Antoine wissen. Die Anwältin der Mutter berichtet von Drohungen, Belästigungen, Misshandlungen; die Anwältin des Vaters weist alle Anschuldigungen zurück. Die Beweislage sei schwach, «Grauzonen» gebe es auf beiden Seiten. Die Mutter habe die Kinder auf ihre Seite gezogen, ja unter Druck gesetzt, um ihrem Mann zu schaden. Wer lügt mehr?

Die Frage bleibt hängen. Vor dem Verhandlungssaal warten die Eltern des Vaters, drücken Miriam einen Sack Kleider für die Enkel in die Hand. Warum dürfen auch sie die Kinder nicht sehen? Kurz darauf steht die Tochter auf einem Bahnsteig, eng umschlungen mit ihrem Freund, bis ihr Handy klingelt. Warum Joséphine nicht im Unterricht war, ob ihr Freund bei ihr sei, was ihr denn einfalle, will die Mutter wissen. Kontrollanrufe bei der Tochter, Besuchsverbote der Schwiegereltern. War es Miriam, die mehr gelogen hat?

Das Gericht entscheidet zugunsten Antoines. Nach dem Urteil (so auch der deutsche Titel des Films) soll Julien jedes zweite Wochenende mit seinem Vater verbringen und auch jede zweite Woche bei ihm wohnen, sobald Antoine eine Wohnung in der Nähe gefunden hat. Was das für den Jungen bedeutet, wird gleich beim ersten Treffen klar. Er wird zum Spielball des Kontrollwahns seines Vaters, der um jeden Preis versucht, den Kontakt zu Frau und Tochter wiederherzustellen: Julien hat Bauchschmerzen und will nicht aus dem Haus; sein Vater droht mit einer Klage. Julien möchte die kommenden Wochenenden tauschen, um die Geburtstagsparty seiner Schwester nicht zu verpassen; sein Vater verlangt, dass Miriam ihn unter vier Augen darum bittet.

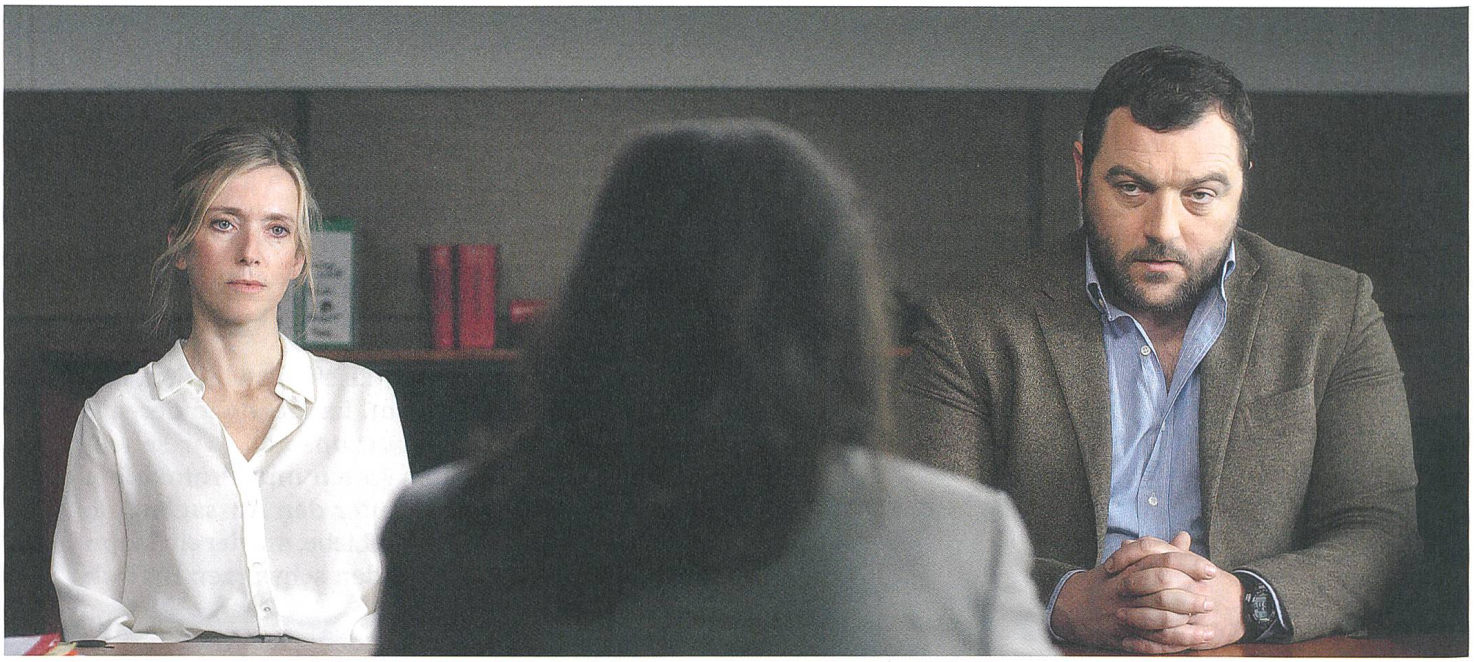
Das Gericht hat also falsch entschieden, das Unglück nimmt seinen Lauf. Lange, unaufgeregte Einstellungen breiten es vor uns aus. Wir sehen, was sich den juristischen Akten und Protokollen verschliesst: das Drama hinter den Aussagen, die selbstsüchtige, zerstörerische Liebe, mit der ein Mann seine Familie quält – kurz: den schwarzen Bereich jenseits der «Grauzonen».

Für sein Spielfilmdebüt hat Xavier Legrand verschiedene Preise gewonnen, unter anderem den Silbernen Löwen in Venedig für die beste Regie. Vielleicht zu Recht. Der Film ist nah an seinen Protagonist_innen dran, wahrt zugleich aber auch Distanz – zum Beispiel erfahren wir nie mehr über eine Figur, als sie selbst über sich weiss –, so, als wollte der Regisseur den Grenzüberschreitungen des Vaters entgegenwirken. Ausserdem bietet er seinen Schauspieler_innen einen ausdrucksstarken Rahmen. Antoine und Julien begegnen sich immer wieder im Auto – festgeschnallt, auch im übertragenen Sinn, auf Fahrer- und Beifahrersitz – oder in Antoines Elternhaus, in dem der Vater, nun selbst wieder Sohn, den Launen seines eigenen Vaters ausgesetzt ist. *Denis Ménochet* als Antoine und *Thomas Gioria* als sein Sohn Julien wissen diesen Rahmen für ihre Rollen zu nutzen: Gioria spielt ihn nicht, er *ist* Julien – anders ist die emotionale Präsenz des Jungen kaum zu erklären. Und Ménochet verleiht dem grobschlächtigen Vater eine verletzliche, beinahe kindliche Seite, dank der man sich, zumindest stellenweise, auch in ihn einfühlen kann.

Die Frage der Richterin ist falsch gestellt. Entscheidend ist nicht, wer mehr lügt, sondern wer lügt, ohne es sich einzugestehen. Doch was heisst das für die juristische Praxis? Hätte das Fehlurteil verhindert werden können? Ja, scheint der Film zu sagen, die Richterin hätte bloss den Aussagen der Kinder zu glauben brauchen.

Julia Zutavern

→ Regie, Buch: Xavier Legrand; Kamera: Nathalie Durand; Schnitt: Yorgos Lamprinos; Kostüme: Laurence Forgue; Production Design: Jérémie Sfez. Darsteller_in (Rolle): Léa Drucker (Miriam), Denis Ménochet (Antoine), Thomas Gioria (Julien), Mathilde Auneveux (Joséphine). Produktion: K. G. Productions. Frankreich 2018. Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: Weltkino Filmverleih



Jusqu'à la garde Regie: Xavier Legrand, mit Léa Drucker und Denis Ménochet

Chris the Swiss

Chris the Swiss

Chris the Swiss Regie: Anja Kofmel

Chris the Swiss

Ein junger Schweizer Journalist kommt unter ungeklärten Umständen im Balkankrieg ums Leben. In Gesprächen, Filmaufnahmen, vor allem aber in bewegten Zeichnungen geht Anja Kofmel seinen Spuren nach – mit verunsichernden Folgen.

Anja Kofmel

War er ein Hasardeur? Ein mit Haut und Haar engagierter Kriegsberichterstatter? Stand er rechts? Oder doch eher links? Weshalb wurde sein toter Körper in der Uniform einer Söldnertruppe an der serbischen Grenze Kroatiens aufgefunden? Was wusste er über die Strippenzieher des Kriegs? Und wo ist das Buchmanuskript, an dem er arbeitete? So viele Fragen. So viele Ungewissheiten.

Die Animationsfilmerin Anja Kofmel thematisierte bereits vor fast zehn Jahren den mysteriösen Tod ihres Lieblingscousins Chris im Balkankrieg im kurzen Animationsfilm Chrigi. Nun widmet sie ihm nach sechs Jahren Arbeit und Recherche einen Langfilm, in dem sie eine fast abenteuerliche Mischung aus Materialien und Gattungen verwendet: von Animation über Archivaufnahmen, Dokumentarfilm bis hin zur Reportage, in der die Autorin ihre Recherche filmisch dokumentiert. Der Begriff «Animadok» greift da fast zu kurz.

Ähnlich wie Chrigi beginnt Chris the Swiss mit einer Kindheitserinnerung der Autorin: eisige weissgraue Pinselstriche, ein paar dünne schwarze Linien, die immer breiter werden, sich zum mächtigen Maisfeld wandeln. Ein Traum. Es soll ein Land geben, hatte die Mutter gemeint, in dem sich Ebenen wie das Meer ausbreiten und manchmal Menschen verloren gehen. Kurz vor dem Schlafengehen hatte die kleine Anja vom Tod des 26-jährigen Chris erfahren – und träumte in der Folge immer wieder denselben Albtraum: Wie sie als Mädchen durch einen düsteren Wald aus Maisstängeln irrt mit einer Zeichnung, die sie Chris schenken will. Am Feldrand taucht das Idol ihrer Kindheit kurz und unerreichbar aus dem neblig-verschneiten Nichts auf, um gleich wieder darin zu verschwinden, verfolgt von surrealen Figuren, die wie bedrohliche Insektenschwärme oder knisternde Wolken aus Fledermäusen übers Land ziehen. Das Mädchen rennt um sein Leben, sucht vergeblich nach einem Fluchtweg, bis es in einer dunklen Halle strandet und von einem schwarzen Strudel in die Tiefe gerissen wird …

Chris the Swiss beginnt zunächst wie eine Hommage an den «grossen» Cousin: Christian Würtenberg war ein cooler Typ – er schrieb für Zeitungen und war im Radio zu hören mit Livereportagen aus dem immer chaotischeren Bürgerkrieg im ehemaligen Jugoslawien der Neunziger. Doch die vielen Fragezeichen um seine Person und seine letzten Monate führen zu einer akribischen und zunehmend ernüchternden Erforschung von Chris' Wesen, seiner Rolle im Kriegsgeschehen, um schliesslich bei den versteckten Triebkräften des Konflikts zu landen. Anja Kofmel beginnt ihre Recherche im inneren Zirkel, mit Eltern und Bruder, erweitert sie dann auf Journalistenkolleg_innen, um schliesslich bei der internationalen Söldnertruppe zu landen, zu der sich Chris irgendwann gesellte und in der führende Terroristen wie der Bolivianer Eduardo Flores oder der mittlerweile inhaftierte «Carlos» das Sagen hatten.

Wechselte Chris die Seite? Oder war er einfach bereit, Kopf und Kragen zu riskieren, um aus dem innersten Innern des Krieges zu berichten? Klebt Blut an seinen Händen? Als die Filmemacherin versucht, über seine Söldnerkameraden mehr darüber zu erfahren, schneidet sie mit, wie diese, scheinbar ungerührt, über ihre damaligen Taten erzählen und heute teils ein geregeltes Leben im Schoss der Gesellschaft führen. In den Interviews mit den Tätern leben auch die Grausamkeiten jenes unsäglichen Krieges wieder auf – ähnlich wie in Joshua Oppenheimers The Act of Killing, den Anja Kofmel als wichtige Referenz bezeichnet.

Der Autorin gelingt es im Lauf des Films, sich aus den Fesseln der anfänglichen Bewunderung für den Helden ihrer Kindheit zu lösen und durch die Nachforschungen tief in die Wirren und das Grauen des Balkankriegs vorzustossen. Ohne dass sie auf all ihre Fragen eine Antwort fände, wirft sie einen Blick auf die Verstrickungen, die nebst ethnischen Spannungen und den Machtgelüsten Einzelner ebenfalls für den Krieg verantwortlich waren. Das hybride Material fügt sich zu einem spannungsreichen Ganzen, in das immer wieder Anja Kofmels grandiose Schwarzweissanimation einfliesst, um Fiktionales, Ausgedachtes, Erträumtes und Inszeniertes zu veranschaulichen. Die persönlichen Erinnerungen und ihre Recherchen verbinden sich so zur Innensicht eines Kriegs und zu einem Film, der eindringlich von den vergangenen Ungerechtigkeiten, die teils bis heute nicht gesühnt sind, erzählt, aber auch von jugendlichem Fanatismus und Wahnwitz, der sich in jeder Zeit Bahn bricht – bis heute.

Doris Senn

→ Regie, Buch: Anja Kofmel; Kamera: Simon Guy Fässler, Philipp Künzli, Gabriel Sandru; Animation: Simon Eltz; Musik: Marcel Vaid; Schnitt: Stefan Kälin, Sophie Brunner, Vladimir Gojun, Višnja Skorin. Produktion: Dschoint Ventschr, Nukleus Film, MA.JA.DE Filmproduktion, IV Films. CH 2018. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: First Hand Films

Anzeige

Film studieren

Bachelor

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

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

z hdk
Zürcher Hochschule der Künste
Darstellende Künste und Film

Master

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

Anzeige

Wo bist Du, João Gilberto?

Wie ein Detektiv sucht der Schweizer Regisseur einen, der nicht gefunden werden will. Getrieben ist er von der Sehnsucht, dem Erfinder des Bossa nova trotzdem zu begegnen.

Georges Gachot

In den letzten Jahren sind die Dokumentarfilme persönlich geworden: Die Filmemacherinnen und Filmemacher erklären ihren ureigenen Bezug zum Thema, formulieren ihre Fragen aus dem Off, inszenieren sich vor der Kamera oder machen sich gleich selbst zum Sujet ihres Films. Ein berühmtes Paradebeispiel führt das Ich schon im Titel: Der Regisseur Michael Moore übernimmt in Roger and Me (1989) die Hauptrolle vom General-Motors-CEOs Roger B. Smith, den er interviewen wollte und nicht durfte. Moore liess sich vom Misslingen seines Vorhabens nicht vom Fertigstellen des Films abbringen. Und so wurde Smith zum abwesenden Zentrum des Films. An das Ausfüllen einer solch wichtigen Lücke erinnert nun auch entfernt Wo bist Du, João Gilberto? von Georges Gachot. Auch hier ist der grosse Abwesende im Titel benannt und die Beziehung des Filmemachers zu ihm als direkte Anrede formuliert.

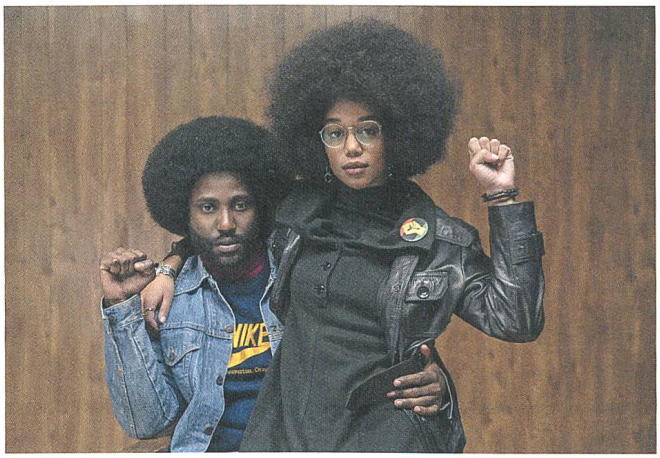
Zu Beginn seines Films steht der Filmemacher in einem Buch blätternd am Fenster seines Hotelzimmers, hoch über Rio de Janeiro. Er sucht Passagen, murmelt Wörter und findet zuletzt, was er sucht. Anders aber als in dieser kurzen Szene wird er am Ende des Films immer noch ein Suchender sein. Gachot, der seine Leidenschaft für Musik – und für Brasilien – schon in mehreren Dokumentarfilmen und zuletzt in O Samba (2014) belegt hat, dokumentiert nämlich die Suche nach der Musiklegende João Gilberto. Der «seltsame Mann mit einer grossen Brille» ist Sänger, Gitarrist und Komponist und Erfinder des Bossa nova. Bloss hat den 1931 Geborenen schon seit Jahrzehnten niemand mehr gesehen. Er ist unsichtbar geworden.

Wie ein Detektiv folgt Gachot nun verschiedenen Spuren und befragt Menschen, die Gilberto gekannt haben und die ihn zu ihm führen könnten. Doch haben ihn einige der Gesprächspartner_innen seit vierzig, fünfzig Jahren nicht mehr gesehen. Zuletzt versucht der Regisseur, Gilbertos Agenten zu überzeugen, ihn wenigstens an der Tür horchen zu lassen, damit er den berühmten Musiker ein einziges Mal live spielen hört. Doch all seine Bemühungen enden in der Enttäuschung, denn der Mann mit der sanften Stimme will offensichtlich nicht gefunden werden. In den Gesprächen lebt João Gilberto dennoch auf – in fragmentarischen Erinnerungen und Teilfiktionen. Und bleibt doch ein Phantom.

Unterstützt wird Gachot bei diesem schwierigen Vorhaben von einem weiblichen Dr. Watson: *Rachel Balassiano* erhielt den Übernamen von einem deutschen Journalisten, dessen Gehilfin sie auch schon bei dessen Suche nach dem Meister des Bossa nova war. *Marc Fischer* hat sein Projekt, Gilberto zu finden, literarisch in «Hobalala. Marc Fischer auf der Suche nach João Gilberto» verarbeitet. Und eben dieses Buch ist die Vorlage für Gachots Film. Zudem hat der Schweizer Regisseur Fotos, Interviewaufnahmen und Tagebücher des Autors geerbt, denn tragischerweise hat sich Marc Fischer mit nur vierzig Jahren das Leben genommen, kurz bevor sein Buch erschien. So ist Gachots Suche gleich eine doppelte. Auch Fischer ist ein Verschwundener, und auch er hat Spuren und mit seinem Buch ein Kunstwerk hinterlassen, dessen Entstehen nachzugehen, sich lohnt. Wenn sich Gachots Kommentare mit den von *Max Simonischek* vorgelesenen Buchauszügen abwechseln, dann begegnen sich Regisseur und Journalist im Voice-over.

Beide Männer verbindet eine tiefe Sehnsucht nach der sanften Musik, nach dem Zauber des Bossa nova und danach, dem Menschen zu begegnen, der ihn erschaffen hat. Dass João Gilberto unerreichbar erscheint, befeuert dieses bittersüsse Gefühl nur. «Sehnsucht» ist ein spezifisch deutscher Ausdruck und wird als Germanismus auch in anderen Sprachen verwendet, die kein eigenes Wort für dieses unbestimmte Gefühl haben. Eine Ausnahme ist ausgerechnet das Portugiesische: «Saudade» drückt das schwer zu fassende traurige Gefühl aus, das uns ob der Unvollkommenheit der Welt befällt. Das Wort scheint noch stärker als «Sehnsucht» von der Nostalgie durchdrungen, etwas Geliebtes unwiederbringlich verloren zu haben. Sehnsucht und «Saudade» sind sowohl auf die Vergangenheit wie auf die Gegenwart und die Zukunft gerichtet. Was war, ist nicht mehr und fehlt schmerzlich im Hier und Jetzt, und doch lebt der Wunsch fort, dieses Etwas wiederzuhaben. João Gilberto selbst hat das Gefühl besungen. Und es ist wohl auch seine Musik, die den Rhythmus von «Saudade» in sich trägt. Fischer sei wegen des Songs «Hô-bá-lá-lá» auf Gilbertos erster Platte «Chega de Suadade» nach Rio gekommen. Gachot hat sich mit dieser Leidenschaft angesteckt, die für Fischer vielleicht schon in Melancholie gekippt war.

Wo bist Du, João Gilberto? Regie: Georges Gachot



BlacKkKlansman mit John David Washington und Laura Harrier

BlacKkKlansman Regie: Spike Lee, mit Topher Grace

João Gilberto bleibt hinter geschlossenen Türen. Dort hat er auch den Bossa nova erfunden: auf der Toilette. Das stille Örtchen ist nicht nur der Rückzugsort per se, an dem man nicht gestört werden will, auch die Akustik soll dort ideal gewesen sein. Während Georges Gachot fast am Ende seiner Reise das Mini-João-Gilberto-Museum in Diamantina besucht und diesen Raum der Inspiration von innen betrachten kann, bleibt er in der letzten Einstellung des Films vor einer geschlossenen Tür in einem Mietshaus in Rio de Janeiro – andächtig horchend. Ob João Gilberto tatsächlich dahinter zu hören ist, werden wir nie erfahren. Das ist das Schöne an der Sehnsucht: Man weiss, dass sie ihre Erfüllung nicht findet und uns deswegen für immer begleiten wird. Tereza Fischer

→ Regie: Georges Gachot; Buch: Georges Gachot, Paolo Poloni; Kamera: Stéphane Kuthy; Schnitt: Julie Pelat; Musik: Donato João. Produktion: Gachot Films, NEOS Films, Idéale Audience, BR, ARTE, RTS, SRF, Schweiz 2018. Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Gachot Films, D-Verleih: Farbfilm Verleih

BlacKkKlansman

Ein schwarzer Polizist infiltriert mit der Hilfe seines jüdischen Kollegen den Ku-Klux-Klan. Eine ebenso wahre wie aberwitzige Geschichte und als Kampfansage gegen amerikanischen Neofaschismus hochaktuell.

Spike Lee

Wir kennen das Bild. Es ist eines von denen, die sich von einer Sekunde auf die nächste über sämtliche Monitore des Planeten geschoben haben und deren Bedeutung denkbar weit über das hinausreicht, was sie explizit zeigen: Am 12. August 2017 rast in Charlottesville ein Auto in eine Menschenmenge. Die Strasse, in der das stattfindet, ist schmal. Die Menschen schreien. Heather Heyer stirbt. Donald Trump steht danach vor der Presse und tut, was er immer tut: Er würgt Fragen ab, stellt ihre Berechtigung in Abrede, beleidigt Journalisten_innen und spricht dann aus, was jede und jeder noch in den Ohren haben dürfte: «You had a group on one side that was bad, and you had a group on the other side that was also very violent.» Unmittelbar davor sagte er noch etwas anderes: Er habe sich die Bilder sehr genau angesehen und zwar – ganz der typisch Trump'schen Nachsatzrhetorik gemäss – sehr viel genauer, als es die Presse getan habe. Es geht dabei noch um etwas anderes als nur um die krude Relativierung eines brutalen, neonazistischen Attentats. Es geht auch darum, sich schon zum Diskurssieger zu erklären, noch bevor es zur Diskussion kommt, sich Macht und Deutungshoheit zuzuschreiben, so schnell wie möglich, das Bild zu beschlagnahmen und die diskursiven Räume, die aus politisch virulenten Bildern wie diesem herauswuchern, sofort zu besetzen.

Wenn nun Spike Lee die Bilder aus Charlottesville an das Ende von BlacKkKlansman schneidet, dann hat auch diese filmische Schlussgeste weniger den Charakter eines neuen Gedankens, sondern sehr viel mehr den eines Nachsatzes. Der Unterschied ist wichtig, denn was Lee ganz bewusst nicht macht, ist, das Damals der Siebzigerjahre, in denen sein Film spielt, mit dem Heute in eine bloss historische Beziehung zu bringen. Vielmehr ist mit dem Damals immer schon das Heute und nichts als das Heute gemeint. In diesem Sinne führt auch Lee mit BlacKkKlansman nichts anderes im Schilde, als uns Bilder zu zeigen, die bereits über eine politische Funktion verfügen, Bilder im Modus des Angriffs: entsichert, scharf, geladen.

Wenn also BlacKkKlansman mit den Charlottesville-Archivbildern endet, dann endet er nicht nur mit einer Kampfansage gegen den sich um und durch Trump gerade neu formierenden US-amerikanischen Faschismus, sondern mit einem bilderpolitischen Kampf, der längst in vollem Gang ist. Und es ist grossartig zu sehen, wie Lee für diesen Kampf sein Bewegungsbild mobilisiert: BlacKkKlansman erzählt eine unglaubliche, aber wahre, bis in den letzten Inszenierungswinkel hinein mit dialogischem Aberwitz vollgepumpte Geschichte: Ron Stallworth ist der erste schwarze Polizist im Colorado Springs Police Department. Aus dem todlangweiligen Archiv wechselt er bald in die Undercover-Abteilung, um – er ist schliesslich schwarz – die sich gerade lautstark gruppierende Black Students Union zu infiltrieren. Der Ärger beziehungsweise der Spass beginnt aber in dem Moment, als er aus einer spontanen, halb lausbübischen, halb genialischen Laune heraus beim Ku-Klux-Klan anruft, um sich als Schwarze verachtendes, Juden hassendes, weiss-männlich-nationalistisches Neumitglied zu empfehlen. Beim Ku-Klux-Klan ist man auch sofort

FREILUFTKINO

FILMS FLOWERS FLAVOURS

Bloom

FLOWER POWER
SEIT 68 2016
EDITION

VOM 07.09 BIS 23.09 2018

LANDESMUSEUM

BLOOMKINO.CH

MAIN PARTNER
DO IT+GARDEN MIGROS

CO-PARTNER
Farmy.ch
MONDAINE® Swiss Watch

VENUE PARTNER
Landesmuseum Zürich.

FÖRDERER
Stadt Zürich Kultur
MIGROS kulturprozent

KLIMA PARTNER
myclimate shape our future

MEDIENPARTNER
RON ORP
film bulletin
Tages-Anzeiger
FM 93.6 RADIO 1
VBZ Züri Linie Umsteigen lohnt sich.

ICE CREAM
Gelati Glaces Gasparini

GRÜNKONZEPT
DIE PRIVAT GÄRTNER

Feuer und Flamme ob des sich so enthusiastisch ins Spiel bringenden Faschoneuzugangs. Auf den Klantreffen, auf denen Bierdosen geleert, hausfräuliche Fleischgerichte verzehrt werden, Billard gespielt, auf alle möglichen Gegenstände geballert und natürlich allerhand dummes Zeugs geredet wird, kann Ron – schliesslich ist er schwarz – nicht antanzen. An seiner Stelle marschiert deshalb sein jüdischer Kollege Flip auf die Stammtischgatherings der Nazideppen und säuft, sülzt, ballert und fleischverzehrt sich mit der Zeit bis in deren Chefetage hoch – bis hin zum Grand Wizard David Duke, von dem man sagt, er habe das Zeug zum Präsidenten, und der sein grosspolitisches Ziel auf vier besonders schlagende Begriffe bringt: «Make America great again!»

Keine Frage, BlacKkKlansman ist nichts anderes als die filmisch gebündelte, kanalisierte und letztlich über das Genre und die Affektpoetik der Verwechslungskomödie umgeleitete Wut des schwarzen Amerikas über den sich momentan von neuem demaskierenden weiss-vorherrschaftlichen Rassismus. Die wütende Energie zeigt sich in den Steigerungsformen, mit denen Lee die KKK-Hanswürste in immer augenfälligere Verspottungen ihrer selbst hineintreibt. Einmal trifft sich diese scharfe Trottelisierung der Hütchenrassisten ganz besonders schön mit Lees bildpolitischer Agenda: Wir sehen die Klansmänner vor einer Leinwand sitzen. Mit Popcorntüten ausgerüstet, schauen sie sich D. W. Griffiths ultra-rassistischen Birth of a Nation an, der seinerzeit, 1915, die Neugründung des Ku-Klux-Klans massgeblich anstiess. Der Projektor wird zum Mobilisierungsapparat, der Durchlauf des Bildstreifens zum Aktivierungsgeschehen für den Menschenhass. Und während Lee die Nazis mitsamt ihren Bildreliquien in einen Keller sperrt, hat er genug Zeit, sich die Bilder der Geschichte neu auszulegen, teilweise zurückzuholen, teilweise umzuschreiben: die Bilder der Siebzigerjahre, die der Bürgerrechtbewegungen, die, wie wir sehen, nicht weiss, sondern schwarz und jüdisch sind und immer schon waren. Und auch die Bilder aus Charlottesville, die hier am Ende (mit gegenpropagandistischer Methode aus dem Trump'schen Schwitzgriff befreit) an einen Ort geschoben werden, wo sie bedeuten, was sie bedeuten.

Lukas Stern

→ Regie: Spike Lee; Buch: Charlie Wachtel, David Rabinowitz, Kevin Willmott, Spike Lee; Kamera: Chayse Irvin; Kostüme: Marci Rodgers; Musik: Terence Blanchard; Schnitt: Barry Alexander Brown. Darsteller_in (Rolle): John David Washington (Ron Stallworth), Adam Driver (Flip Zimmerman), Topher Grace (David Duke), Laura Harrier (Patrice). Produktion: 40 Acres & A Mule Filmworks, Blumhouse Productions u. a. USA 2018. Dauer: 135 Min. Verleih: Universal Pictures International

The Man Who Killed Don Quixote

Nach lauter unglücklichen Versuchen hat es Terry Gilliam endlich geschafft, seinen Don Quichotte zu verfilmen. Oder doch nicht? Ein filmisches Vexierspiel über gelungene und gescheiterte Projekte, über Traum und Leben.

Terry Gilliam

Jeder Spielfilm ist stets auch eine «Dokumentation seiner Dreharbeiten»: Das Bonmot wurde einst von der französischen Nouvelle Vague geprägt. Aus dieser Optik betrachtet müsste Terry Gilliams Annäherung an Cervantes' Figur Don Quichotte allerdings zu einer Variation des Satzes führen, zumal der Dokumentarfilm zu Gilliams erstem – und gescheitertem – Versuch, den spanischen Roman zu verfilmen, bereits existiert. Lost in La Mancha (2002) von Keith Fulton und Luis Pepe ist ein einzigartiges Zeugnis eines artistischen Desasters, eine Chronik, die mit beklemmender Genauigkeit nachzeichnet, wie ein hoch ambitioniertes Projekt (Gilliam hatte Jean Rochefort, Johnny Depp und Vanessa Paradis für die Hauptrollen gecastet) aufgrund meteorologischer Katastrophen und mangels finanzieller Rückendeckung in Schieflage gerät und schliesslich, als Rocheforts gesundheitliche Probleme die Dreharbeiten unterbrechen, zu einem tragikomischen Ende kommt.

Regelmässig – und Terry Gilliam hat käftig an dieser Legendenbildung teilgenommen – wird die Verfilmung des Don-Quichotte-Stoffs als künstlerisches Hochrisikogebiet bezeichnet. Meist wird in diesem Zusammenhang auf Orson Welles verwiesen, der seine Adaption nicht persönlich abschliessen konnte. Walt Disney hatte das Projekt einer Zeichentrickversion in den Dreissigerjahren nach reiflicher Reflexion als zu komplex verworfen – 2016 liess der «Hollywood Reporter» allerdings verlauten, das Studio erwäge erneut eine Verfilmung des Stoffs. In Europa wiederum gelang

EIN FEST FÜRS KINO.
EIN FEST FÜR ALLE.

14. ZÜRICH FILM FESTIVAL

27. September – 7. Oktober 2018

PROGRAMM ONLINE 13.09.18 AB 12.00 UHR ZFF.COM

TICKETVERKAUF AB 17.09.18
ZFF.COM STARTICKET.CH
#ZFF2018

KINO CORSO | ARENA CINEMAS SIHLCITY
ARTHOUSE LE PARIS/PICCADILLY | FILMPODIUM | RIFFRAFF

Jetzt downloaden
Laden im App Store | JETZT BEI Google Play

Main Partner
CREDIT SUISSE | upc | BMW | SAMSUNG

Supported by
Stadt Zürich Kultur | Kanton Zürich Fachstelle Kultur

Cinema Partner
ARENA CINEMAS | filmpodium | RIFFRAFF

Co-Partner
GLOBUS | IWC SCHAFFHAUSEN | SwissLife | THE CIRCLE AT ZURICH AIRPORT | TOMMY HILFIGER | MOBIMO

Media Partner
SRF | NZZ am Sonntag | WERBEWEISCHER | 20 Minuten | CINEMAN | THE WALL STREET JOURNAL | AMNESTY INTERNATIONAL

Human Rights Partner

es (unter anderen) Georg Wilhelm Pabst (1933) und Grigori Kozinzew (1957), Don Quichotte je einen Film zu widmen; 2006 hatte überdies Albert Serra mit Honor de cavalleria eine der schönsten Interpretationen der Figur geliefert.

Was The Man Who Killed Don Quixote seine besondere Färbung verleiht, ist denn auch weniger der Blick, den Gilliam auf die literarische Vorlage wirft, als vielmehr die Tatsache, dass die Leidensgeschichte der Verfilmung wie eine offene Wunde in jeder Einstellung spürbar ist. 25 Jahre sind verstrichen, seit der Regisseur begonnen hatte, sich am Projekt abzuarbeiten; allein in den erzwungenen Drehpausen erlaubte er sich, andere Filme – darunter Twelve Monkeys und The Imaginarium of Dr. Parnassus – anzugehen.

Spürbar ist der Dialog des Regisseurs mit der Vorgeschichte seines Werks vor allem in jenen Szenen, in denen der Werbefilmer Toby, einst ein Shootingstar der amerikanischen Indie-Szene, in den Erinnerungen an seinen Studienfilm schwelgt, der ebenfalls der Figur des spanischen Ritters gewidmet war. Nun realisiert Toby, dass der Drehort seiner aktuellen Produktion nur wenige Kilometer vom Dorf entfernt liegt, in dem er einst seinen Don-Quichotte-Darsteller und Angelica, die jugendliche Interpretin der Traumfigur Dulcinea, gefunden hatte. Damit taucht der Film in eine traumartige Zwischenwelt: Nach einem Besuch im improvisierten Kino der Ortschaft, in dem eine Bettlerin Tobys Jugendproduktion auf ein Laken projiziert, stösst er unvermutet auf Javier, seinen ehemaligen Protagonisten, der den Schwarzweissstreifen offenbar jahrelang live aus dem Off zu kommentieren pflegte. Mit dieser Begegnung wird nicht nur die Erzählung aus dem Ruder laufen, vielmehr lässt der Kreuzweg, den Toby in der Folge absolvieren wird, auch Schlüsse auf die Schläge zu, die Gilliam im Lauf der diversen Produktionsstadien einzustecken hatte.

Eher als ein Dokument seiner eigenen Herstellung ist The Man Who Killed Don Quixote ein opulentes Zeugnis des Scheiterns. Nachdem Toby – mehr unfreiwillig als gewollt – in Javiers Fahrwasser geraten ist, wird er zunehmend in die Rolle des Sancho Panza fallen, der neben dem Wahn des Verrückten auch dem kalten Zorn seines Produzenten begegnen muss. Als ihn auch ein stotternder Polizist wegen Brandstiftung verfolgt, nimmt seine Odyssee die Form einer Flucht an. Diese führt ihn schliesslich in jene zerklüftete Berglandschaft, in der Gilliams Dekor bei seinem ersten Drehversuch von einem Sturm zerstört wurde. Nun ist das Tal sinnigerweise flächendeckend mit Müll angefüllt, in dem die Figuren förmlich zu ersticken drohen.

Gehören die Exzesse zur Signatur des Münchhausen-Regisseurs, so erstaunt sein Rückgriff auf aktuelle Themen: Während sich Tobys Produzent bald einem russischen Wodkafabrikanten an die Brust wirft, verlieren sich der Ritter und sein tumber Begleiter in einem verfallenen Dorf, dessen maurische Bevölkerung sowohl an Opfer der Reconquista als auch an die heutige Flüchtlingskrise erinnert. Unvermutet steht der Ort für Bedrohung und Schutzlosigkeit zugleich, als ob die Regie die Dilemmas der Gegenwart in einem Bild resümieren wollte. Dieser überraschende Blick auf die Epoche wiegt nicht nur die humoristischen Blindgänger auf, die Gilliam auch in dieser Produktion unterlaufen, er verleiht selbst den parodistischen Szenen einen überraschend pessimistischen Unterton.

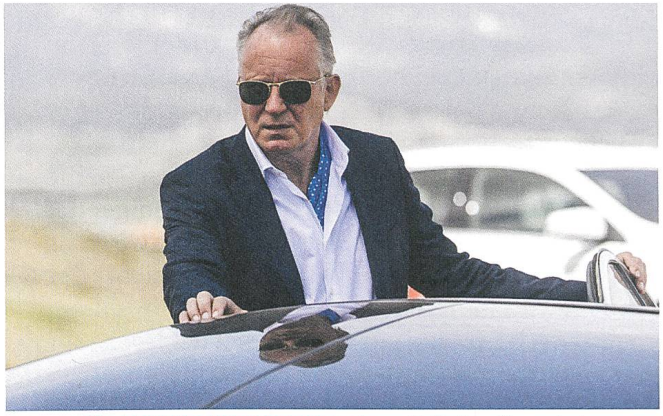
Jeglichen Defätismus zu unterlaufen, scheint wiederum das im Christuskloster von Tomar organisierte barocke Fest, das dem russischen Oligarchen zur ultimativen Unterhaltung gereicht. Die Verschränkung von *vida* und *sueño*, Leben und Traum, wird hier zum Programm, in dem sich Gilliams Gestus ideal ins Cervantes'sche Universum eingliedert. Mag sein, dass der Film das portugiesische Setting dieser rauschenden Party dem Produzenten *Paulo Branco* zu verdanken hat, mit dem sich Gilliam noch vor den Dreharbeiten überworfen hatte. Nachdem Branco vom Projekt ausgeschlossen worden war, versuchte er, die am Festival von Cannes abgehaltene Weltpremiere mit einem Projektionsverbot juristisch zu verhindern. Erfolglos, wie sich zeigen sollte, selbst wenn die Rechtslage um den Film bis heute nicht definitiv geklärt ist.

Das Dekor zeugt wie keine andere iberische Lokalität davon, wie nahe Macht und Niedergang beieinanderliegen: Die Klosteranlage, einst von Tempelrittern in den Gründerjahren Portugals gebaut, kam zur Zeit der maritimen Expansion Anfang des 16. Jahrhunderts zu seiner aktuellen Grösse. Doch musste der historische Bau bereits 1581 wieder zum Schauplatz jener Zeremonie herhalten, in der der spanische Herrscher Felipe II die Macht über das portugiesische Reich übernahm.

In ihren besten Momenten bietet die Inszenierung ein ähnliches Gefälle: Als der Film mit Don Quichottes Sturz und Tobys Flucht vor den russischen Schergen zur Coda ansetzt, scheinen sich Cervantes' und Don Quichottes Imaginationskraft auch in der Wüste zu entfalten. Angelica, die gefallene Schönheit, die sich seit dem Scheitern ihrer Schauspielkarriere als Escort-Girl durchschlägt, hört nun auf den Namen Sancho, während Toby zum «Ritter von der traurigen Gestalt» avanciert. Ein möglicher Neubeginn? Eher ein Borges-artiger Twist, der es Gilliam erlaubt, seinen Figuren den Austritt aus seinem filmischen Labyrinth zu verweigern.

Patrick Straumann

→ Regie: Terry Gilliam; Buch: Terry Gilliam, Tony Grisoni; Kamera: Nicola Pecorini; Schnitt: Teresa Font, Lesley Walker; Musik: Roque Baños; Kostüme: Lena Mossum; Production Design: Benjamin Fernandez. Darsteller_in (Rolle): Adam Driver (Toby), Jonathan Pryce (Don Quixote), Stallan Skarsgård (Boss), Joana Ribeiro (Angelica), Olga Kurylenko (Jacqui). Produktion: Alacran Pictures, Tornasol Films, Entre Chien et Loup u. a. Spanien, Belgien, Frankeich, Portugal, Grossbritannien 2018. Dauer: 132 Min. CH-Verleih: Ascot Elite, D-Verleih: Concorde Filmverleih

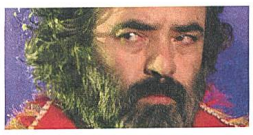


The Man Who Killed Don Quixote mit Stellan Skarsgård

The Man Who Killed Don Quixote Regie: Terry Gilliam, mit Adam Driver und Jonathan Pryce

Khook Regie: Mani Haghighi, mit Mina Jafarzadeh

Khook



Die schwarze Komödie um einen egomanischen Regisseur und eine Mordreihe unter Kollegen schmuggelt unter der Maske der absurden Farce auch eine politische Botschaft ins iranische Kino.

Mani Haghighi

In Teheran werden reihenweise Filmemacher umgebracht. Die meisten waren Freunde des berühmten iranischen Regisseurs Hasan Kasmais, weshalb ein englischer Sender ein Interview mit ihm machen möchte. Bei der Gelegenheit bloss nicht über das Arbeitsverbot sprechen, warnt ihn seine Tochter, denn das Regime hat ihm die Dreherlaubnis für Kinofilme entzogen. Es sind keine einfachen Zeiten für den Filmemacher. Seine Starschauspielerin will nicht warten, bis Hasan wieder arbeiten darf, und entschliesst sich, im nächsten Film seines ärgsten Konkurrenten mitzuspielen. Hasan ist zugegebenermassen nicht der einfachste Mensch. Warum er auf der schwarzen Liste gelandet ist, erfahren wir nicht. Aber es wird deutlich, dass sich der Mann mit Vollbart und AC/DC-T-Shirt durchaus als Aufrührer, Revoluzzer und Anarchoregisseur versteht. Und auch, dass dieser Mann, den Mutter, Tochter und Assistentin umsorgen, ein aufgeblasenes Ego hat. Weswegen er sich bald fragt, warum er in dieser Mordserie an bedeutenden Filmemachern bislang verschont geblieben ist. Ist er etwa nicht auch ein wichtiger Regisseur, ja, der wichtigste? «Der Mann bringt Leute um – ohne jeden Sinn fürs Prestige», schimpft er. Würde man ihn töten, hätten die Leute wenigstens wieder Respekt vor ihm.

Im Moment ist Hasan dazu verdammt, Werbespots zu drehen, zum Beispiel für ein Pestizid, in dem als rote Kakerlaken verkleidete Menschen von einer Gaswolke eingehüllt werden und schliesslich zu Boden sinken. Ein treffendes Bild auch für die diffuse Wolke des Todes, die über Hasans Leben hängt und die Sicht darauf trübt, warum diese Morde überhaupt stattfinden. Sicher, die Opfer sind ausnahmslos Filmemacher, aber was haben sie getan, um den Tod zu verdienen? Es wird darauf hingewiesen, dass sie «ganz unterschiedliche politische und soziale Ansichten» gehabt hätten – als wollte damit auch der Khook-Regisseur Mani Haghighi die politische Harmlosigkeit seines eigenen Films unterstreichen. Man wüsste auch nicht, welche politischen und sozialen Ansichten der fiktive Regisseur Hasan vertritt, abgesehen davon, dass er sich zuweilen schweinisch verhält – wie ein typischer Künstlermann eben.

Filmemachen, das bedeutet für Hasan, poppige Werbespots zu drehen, in denen Menschen rote Käferkostüme anziehen. Für Hasans Konkurrenten Sohrab Saidi bedeutet es, ein poesieträchtiges Historienspektakel zu inszenieren – auch hier sind alle prächtig verkleidet. Und was bedeutet Filmemachen dann für Mani Haghighi? Eben genau das: Kostüme und Verkleidungen, also Maskeraden zu zeigen, um einen Schleier über seinen Film zu legen, wie die Gaswolke im Werbeclip. Um klarzumachen, dass man im Reich der Verkleidungen und der Fantasie bleibt – und keine soziale und politische Realität streifen wird. Wenn Hasans Tochter zu Anfang sagt: «Sprich nicht über dein Berufsverbot!» – dann ist dies gleichzeitig auch eine Vorgabe für Haghighis eigenen Film.

Andererseits kann man sagen, dass Haghighi die soziale und politische Realität zwar maskiert, so aber unter der Maske dann doch auf die Situation von Filmeschaffenden im Iran zu sprechen kommt. Natürlich lässt sich der Film als soziale und politische Parabel lesen und die Morde als Metaphern für die Arbeit der iranischen Regierung, die Filmemachern das Arbeiten verbietet. «Diese Leute hassen uns einfach», schimpft der Protagonist, ohne zu wissen, ob es nur einen Mörder gibt oder mehrere, womit es die Allegorie von «diesen Leuten» bis zu «denen in der Regierung» nicht mehr besonders weit hat.

Alles in Khook ist Metapher, aber darf als solche nicht erkennbar sein, um unter dem Radar der – sehr realen – iranischen Zensurbehörden zu bleiben. Um jeden Verdacht zu verschleiern, muss Mani Haghighi einen anderen Weg gehen: Er ersetzt Hasans Konflikt mit dem Staat durch einen Konflikt mit dem Publikum. Als Hasan mitbekommt, dass «seine» Schauspielerin mit seinem Konkurrenten dreht, droht er im Zorn, sie umzubringen – jemand filmt die Szene und stellt sie ins Netz. Das Video geht viral, Hasans Ruf ist ruiniert, und viele halten ihn nun für den Mörder. Um sich zu verteidigen, dreht Hasan seinerseits ein Video, in dem er seine Unschuld beteuert. Darin zeigt sich die Tragik von Hasans beruflicher Situation: Er erreicht sein Publikum nicht mehr im Kinosaal, sondern muss ein kleines Video drehen, in dem er sich vor dem Internetpöbel verteidigt. In seiner Videobotschaft sagt er, er habe den Leuten eigentlich «gar nichts zu erklären». Dies lässt sich als Hinweis auf sein Arbeitsverbot deuten: Solange sie keine Filme von ihm sehen können, kann er sich den Leuten als Künstler nicht mehr mitteilen.

So entspinnt sich der Film zwischen Verschleiern und Andeuten. In einem Drehbuch von Hasan,

Locarno Talks la Mobiliare
9.–11. August, Spazio Cinema (Forum)

Freier Eintritt

Locarno Garden la Mobiliare
Täglich von 17–03 Uhr

Ein genossenschaftliches Engagement der Mobiliar. Hauptpartnerin des Locarno Festivals. **mobiliar.ch/locarnofestival**

71
Locarno Festival
1–11 | 8 | 2018

die Mobiliar

das im Film einmal auftaucht, gibt es eine spannende Formulierung: «doppeldeutige Stille». Stille oder Schweigen können doppeldeutig sein: Entweder man verschweigt «etwas» wie: Der Staat verbietet mir zu arbeiten; oder aber man schweigt, weil es schlichtweg nichts zu sagen gibt. Haghighi muss beides zusammenführen. Wenn am Ende der Mörder unter der Maske eines Schweins auftaucht, ohne dass wir erfahren, wer dahintersteckt, dann weil Haghighi uns den Mörder eben nur *als Maske* präsentieren kann. Dahinter mag jemand stecken – zum Beispiel der Staat –, aber zugleich auch niemand. Das Spiel mit der Maske verweist nicht nur auf die Möglichkeit einer versteckten Kritik, sondern immer auch auf nichts. Das ist die geniale Volte dieses Films, seine Methode, wie er den Fallstricken der Zensur entkommt.

Was Hasan betrifft, so hat er am Ende von Khook wieder Grund zum Lachen. Er hat den Kampf mit seinem Publikum gewonnen und wird als Held gefeiert. Er hat seine Botschaft erfolgreich verbreitet. Es ist zugleich die Botschaft eines iranischen Filmemachers, der schweigend und maskiert vorgehen muss. Ob diese Botschaft verstanden wurde, ist keineswegs sicher. Hasan erringt, wie Haghighi, einen in jeder Hinsicht bitteren Sieg.

Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch: Mani Haghighi; Kamera: Mahmoud Kalari; Schnitt: Meysam Molaei; Musik: Reyman Yazdanian; Kostüme: Negar Nemati. Darsteller_in (Rolle): Hasan Majuni (Hasan Kasmai), Leila Hatami (Shiva Mohajer), Leili Rashidi (Goli). Produktion: Dark Precursor Productions, Filmiran, Hedayat Film u. a. Iran 2018. Dauer: 108 Min. CH-Verleih: trigon-film

Don't Worry, He Won't Get Far on Foot

Wie einer, der ganz unten angekommen ist, sich langsam wieder aufrappelt: Gus Van Sants feinfühliges Porträt über den amerikanischen Cartoonisten John Callahan.

Gus Van Sant

John Callahan hat einen ziemlich schrägen Humor und ein ziemlich grosses Alkoholproblem. Seine Witze sind nicht jedermanns Sache, und mit der Selbstwürde nimmt er es auch nicht mehr so genau. Aber eigentlich ist er ein grundguter Kerl, der sich irgendwie durchs Leben hangelt. Bis sich eines Nachts schlagartig alles ändert: Auf dem Heimweg von einer Sauftour hat er einen Autounfall – als er im Krankenhaus zu sich kommt, ist er querschnittsgelähmt. Was nun beginnt, ist ein langer und steiniger Weg. Dass er von jetzt an auf den Rollstuhl angewiesen ist, hindert ihn nicht daran, weiterzutrinken. Auf eine Entzugstherapie lässt er sich nur mit der Zeit und widerwillig ein. Doch es stellen sich auch Lichtblicke ein. In der Selbsthilfegruppe lernt er Menschen kennen, die es gut mit ihm meinen – obschon er selbst dazu noch nicht in der Lage ist. Und er entdeckt sein zeichnerisches Talent, kritzelt mit seinen versehrten Händen Cartoons, deren politisch unkorrekter Witz ihn bald berühmt machen wird.

Don't Worry, He Won't Get Far on Foot basiert auf der gleichnamigen Autobiografie des Cartoonisten *John Callahan*, den Gus Van Sant bereits in den Achtzigerjahren in Portland kennengelernt hatte. Auch der Film selbst blickt auf eine lange Geschichte zurück: Robin Williams, der 1997 in Van Sants Good Will Hunting eine Hauptrolle spielte, hatte sich die Rechte an Callahans Buch gesichert mit der Absicht, die Hauptrolle zu spielen, während Van Sant Regie führen sollte. Doch an einem derart unbequemen Thema war kein Studio interessiert, und so folgte Scriptversion auf Scriptversion. Nach Williams' Tod 2014 überarbeitete Van Sant den Stoff erneut: Er entschlackte ihn, beschränkte sich im Wesentlichen darauf, wie Callahan seine Alkoholsucht überwindet, und besetzte dessen Part mit einem herausragend agierenden *Joaquin Phoenix*.

Im Unterschied zu anderen Biopics ist Don't Worry nicht linear erzählt, sondern in Rückblenden, deren Abfolge keiner zwingenden Logik folgt. Tatsächlich könnte sie an mehreren Stellen genauso gut anders sein, ohne an Sinn zu verlieren. Das mag hie und da zu Längen führen, doch letztlich kommt es dem Film zugute. Denn Van Sant setzt weniger auf das Erzählen einer stringenten Handlung, sondern vielmehr auf das Schildern von Zuständen, Stimmungen und Atmosphären – ein Ansammlung verschiedenfarbiger Steinchen, die zunächst ungeordnet wirken, sich nach und nach aber zum stimmigen Mosaik einer präzisen Charakterstudie fügen. Dazu passt, dass die Nebenfiguren nicht eigentlich eingeführt werden, sondern scheinbar unvermittelt auftauchen. Das gilt für Donnie, den charismatischen Leiter der Anonymen Alkoholiker, und Dexter, der nach der Sauftour den Unfall verursacht hatte, aber auch für Reba aus der Selbsthilfegruppe und Annu, die geradezu engelsgleich in Johns Leben eintritt. Ihr plötzliches Erscheinen ist dramaturgisch ebenso gewagt wie geglückt und verleiht dem Film in gewisser Hinsicht eine grosse Realitätsnähe: Im Alltag werden unsere Bekanntschaften ja auch nicht eingeführt.

Das alles wird in unprätentiösen, vermeintlich beiläufigen Bildern festgehalten, die in entsättigte Farben und zurückhaltend warmes Licht getaucht sind. Sie stammen von *Christopher Blauvelt*, der bei Van Sant

Anzeige

HELVETAS

HELVETAS CINEMA SUD

DAS SOLARBETRIEBENE
OPENAIR-KINO

2.–4. AUG.	KÖNIZ → EICHHOLZ		21.30 UHR
	2.8. WEIT.	3.8. SUPA MODO	4.8. CHUVA
6./7. AUG.	BADEN → TRIEBGUET		21.30 UHR
	6.8. WEIT. EIN WEG UM DIE WELT		7.8. SUPA MODO
9./10. AUG.	AARAU → SCHLOSSPLATZ		21.15 UHR
	9.8. WEIT. EIN WEG UM DIE WELT		10.8. SUPA MODO
11./12. AUG.	LENZBURG → ZIEGELACKER		21.15 UHR
	11.8. WEIT. EIN WEG UM DIE WELT		12.8. SUPA MODO
13./14. AUG.	THUN → INSELI KEHR		21.15 UHR
	13.8. WEIT. EIN WEG UM DIE WELT		14.8. SUPA MODO
15./16. AUG.	KÜSNACHT → KANTONSSCHULE, HOF		21.15 UHR
	15.8. GABRIEL AND THE MOUNTAIN		16.8. SUPA MODO
19./20. AUG.	WEESEN → LAGO MIO		21.00 UHR
	19.8. WEIT. EIN WEG UM DIE WELT		20.8. SUPA MODO
21./22. AUG.	HORGEN → PARKBAD SEEROSE		21.00 UHR
	21.8. GABRIEL AND THE MOUNTAIN		22.8. SUPA MODO
23./24. AUG.	RAPPERSWIL → KAPUZINERZIPFEL		20.45 UHR
	23.8. GABRIEL AND THE MOUNTAIN		24.8. SUPA MODO
25./26. AUG.	NIDAU → SEEMATTE		20.45 UHR
	25.8. WEIT. EIN WEG UM DIE WELT		26.8. SUPA MODO
28./29. AUG.	FRAUENFELD → BOTANISCHER GARTEN		20.45 UHR
	28.8. WEIT. EIN WEG UM DIE WELT		29.8. SUPA MODO
30./31. AUG.	ST. GALLEN → PIC-O-PELLO-PLATZ		20.45 UHR
	30.8. WEIT. EIN WEG UM DIE WELT		31.8. SUPA MODO

EINTRITT FREI – KOLLEKTE
EIGENE SITZGELEGENHEIT MITNEHMEN

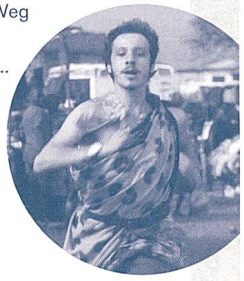
WETTER UNKLAR? CINEMASUD.CH

WEIT.
EIN WEG UM DIE WELT
Patrick Allgaier, Gwendolin Weisser, 2017, Deutschland, 129 min., Ov

Zu zweit zogen Patrick und Gwen gegen Osten los, um dreieinhalb Jahre und viele Kilometer später zu dritt aus dem Westen wieder nach Hause zu kehren.

SUPA MODO
Likarion Wainaina, 2018, Kenia, 74 min., Ov/d

Das berührende Drama des kenianischen Filmemachers Likarion Wainaina, entstanden im Rahmen einer Masterclass eines deutsch-kenianischen Produktionskollektivs, erzählt von der Kraft der Fantasie und von einem ungewöhnlichen Weg des Abschiednehmens.



GABRIEL AND THE MOUNTAIN
Fellipe Barbosa, 2017, Brasilien/Kenia/Tansania/Sambia/Malawi, 127 min., Ov/d

Ein erfrischendes Roadmovie über einen jungen Mann, der unbekümmert unterwegs ist und uns vor Augen führt, was Reisen alles auch noch sein könnte.

@helvetas_ch /Helvetas

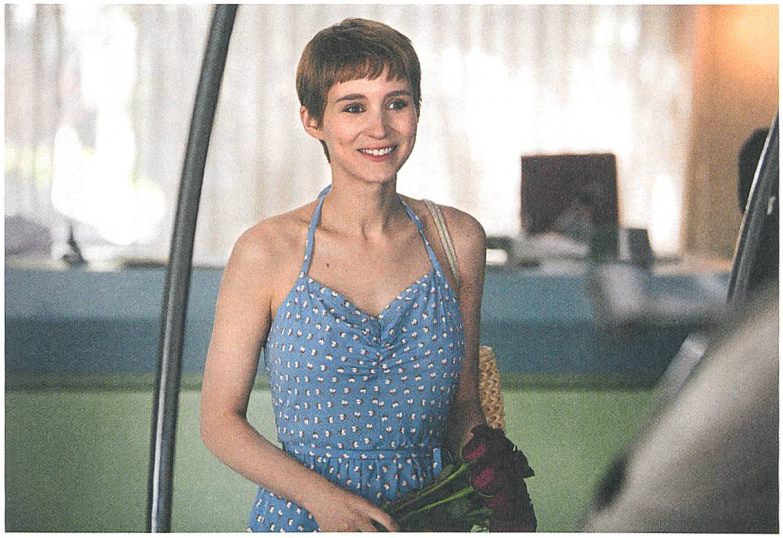
www.cinemasud.ch

mehrfach Kameraassistent war, bevor er die letzten drei Filme von Kelly Reichardt fotografierte. Seine Arbeit verleiht Don't Worry eine erstaunliche Leichtigkeit, die in produktivem Gegensatz zur latenten Schwere des Themas steht. Callahans Geschichte ist daher keine tränenselige Tragödie, sondern ein liebevolles Porträt über einen, der sich bemüht, nicht unterzugehen. Ein Film, dessen Humor bei aller Lakonik grossmütig und schalkhaft bleibt: etwa wenn Johns Behindertenwitze bei den Rechtschaffenen für Entrüstung sorgen oder wenn er mit seinem frisierten Rollstuhl über Bürgersteige und Strassen flitzt.

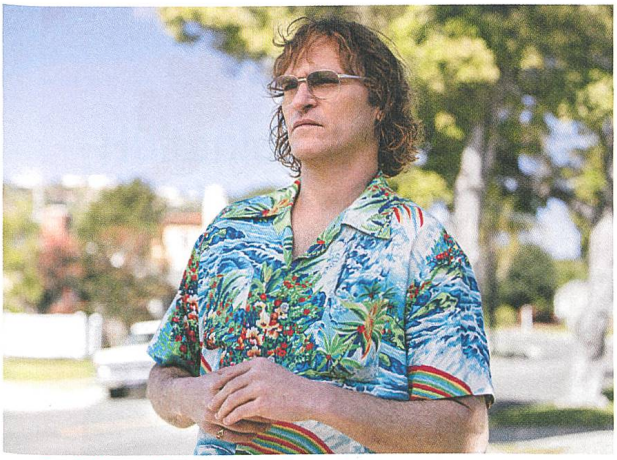
Zu den berührendsten Momenten gehört womöglich eines der zahlreichen Treffen in der Selbsthilfegruppe: Immer noch hadernd, rechnet John seine Schicksalsschläge auf, hält den anderen Mitgliedern vor, er sei weitaus schlechter dran als sie, schliesslich sei er nicht nur Alkoholiker, sondern auch behindert, und überhaupt sei er als Kind adoptiert worden. Die neben ihm sitzende Reba – unübersehbar nicht nur wegen ihres Körpers, sondern auch wegen ihrer Persönlichkeit – lacht ihn an (nicht aus – ein wichtiger Unterschied) und rückt ihn kurz, aber heftig zurecht: ein Moment reinster *tough love*, gespielt von einer hinreissenden *Beth Ditto*, die hier als Kinodebütantin auftritt und im Grunde nichts anderes sagt als: «Du bist nicht allein.» Augenblicke wie dieser stehen für etwas, das Gus Van Sants Kino immer schon ausmachte: einen zutiefst menschenfreundlichen Respekt vor seinen Figuren und ihren Unzulänglichkeiten, Bedürfnissen und Sehnsüchten. Eine Haltung, die sich dem Vorwurf des Kitschs aussetzen mag, die aber letztlich nichts anderes verdient, als ernst genommen zu werden.

Apropos berührend: 1991 hatte Van Sant mit dem ebenfalls in Portland angesiedelten Stricherdrama My Own Private Idaho einen Meilenstein des New Queer Cinema vorgelegt (und der Welt nebenbei einen der schönsten Orgasmen der Filmgeschichte beschert). Die Hauptrolle hatte *River Phoenix* gespielt, eines der vielversprechendsten Schauspieltalente seiner Generation. Wenig später, mit gerade mal 23 Jahren, starb er in Hollywood an einer Überdosis aus Kokain und Morphium – auf dem Gehweg vor Johnny Depps Club «The Viper Room» und vor den Augen seiner machtlosen jüngeren Geschwister Rain und Joaquin. Wenn Letzterer heute, fast drei Jahrzehnte später, mit jenem Regisseur zusammenarbeitet, der dem grossen Bruder damals die Rolle seines Lebens verschafft hatte, dann ist das wohl auch eine Art Rückkehr, eine erneute und vielleicht sehr nahe Auseinandersetzung des Jüngeren mit dem Tod des Älteren. Dass Joaquin dabei einen verkörpert, der es – anders als River – schafft, seine Sucht zu überwinden, hat schon etwas Bewegendes. Da bekommt man irgendwie Gänsehaut. Philipp Brunner

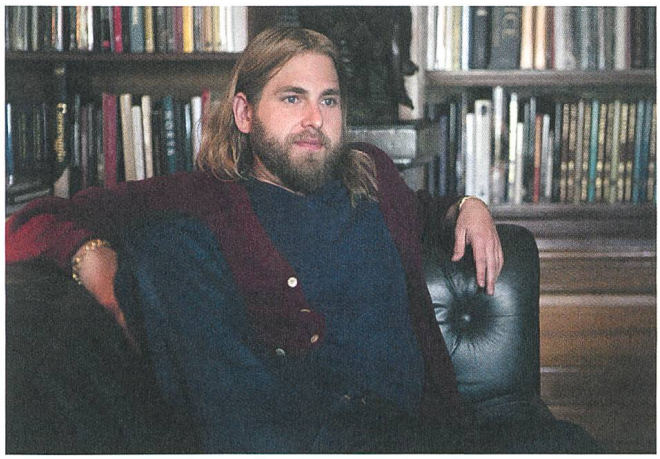
→ Regie: Gus Van Sant; Buch: Gus Van Sant, nach der Autobiografie von John Callahan; Kamera: Christopher Blauvelt; Schnitt: David Marks, Gus Van Sant; Musik: Danny Elfman. Darsteller_in (Rolle): Joaquin Phoenix (John Callahan), Jonah Hill (Donnie), Rooney Mara (Annu). Produktion: Amazon Studios, Anonymous Content, Big Indie Pictures, Iconoclast. USA 2018. Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: NFP Marketing & Distribution



Don't Worry, He Won't Get Far on Foot mit Rooney Mara



Don't Worry, He Won't Get Far on Foot mit Joaquin Phoenix



Don't Worry, He Won't Get Far on Foot mit Jonah Hill

Don't Worry, He Won't Get Far on Foot Regie: Gus Van Sant, mit Joaquin Phoenix und Jonah Hill

Anzeige

UPCOMING FILM MAKERS

22. SEPTEMBER 2018

BOURBAKI KINO LUZERN

Anzeige

Photo Credit: Pierluigi/Riama-Pathe/Kobal/REX/Shutterstock

Graphic Novel

Auf sehr filmische Weise vermittelt die Graphic Novel «Rein in die Fluten!» einen typischen Tag am Strand. Idylle oder Albtraum? Paradies oder Hölle?

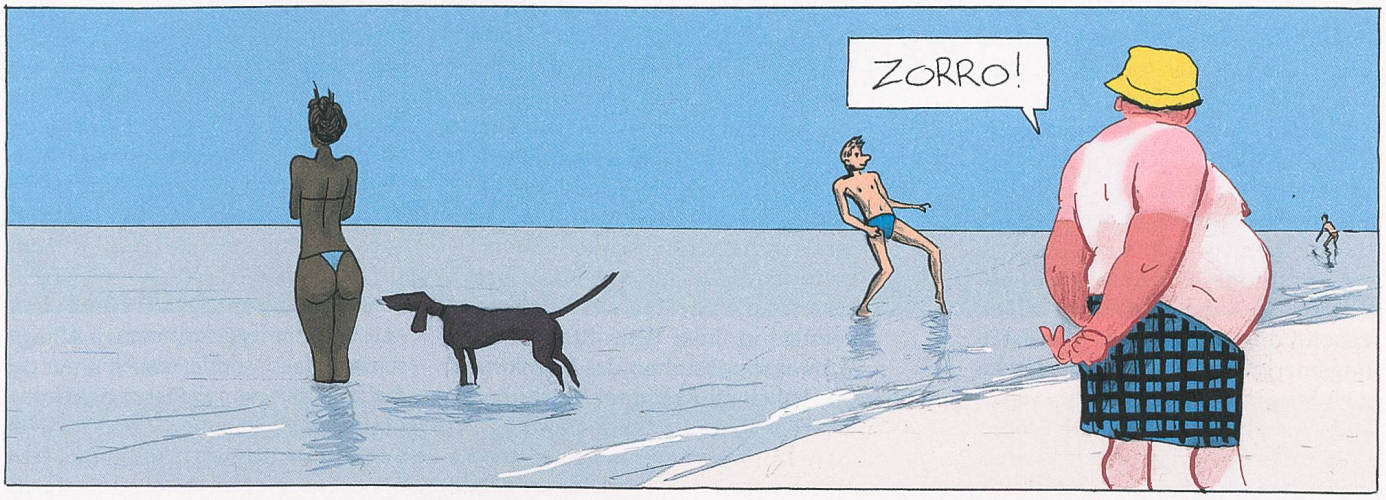
Hüllenlos sind alle gleich ... hässlich

Dutzende von Menschen und ihre kleinen und kleinlichen Geschichten kreuzen, ein höchst unterhaltsames und streckenweise richtig fieses Kaleidoskop der französischen Gesellschaft von relativ weit unten bis zur zirka mittleren Mittelschicht. Am Strand fallen die Hüllen, hüllenlos sind alle Menschen zwischen ein und neunzig gleich ... hässlich: feiste Wänste, hängende oder silikongepimpte Busen, Hühnerbrüstchen, schlaffe Hintern, missratene Tattoos, exzessiv gebuildete Bodys, verbrannte Haut, unvorteilhafte Bademode.

Das ist die Welt des hierzulande zu wenig bekannten Pascal Rabaté. Er, der im Dorfladen seiner Eltern aufwuchs und seine Provinz erst vor kurzem verliess, ist der Chronist des tiefen Frankreichs, das er mit ebenso viel Verständnis wie Bosheit karikiert; er kennt seine Landsleute bis zur letzten Floskel und lässt sie in ihren Klischees strampeln wie in Treibsand.

Paare, Familien, Sonnenanbeterinnen, Garnelensammler, Voyeure, Aufreisserinnen, Angeber, Eisverkäufer, Gören, notgeile oder verklemmte Teenager, Hündeler, Rettungsschwimmer, Rentnerinnen und all die anderen, die sich argwöhnisch mustern, beobachten, vergleichen, abschätzen. Aus ihren Poren tropfen Bosheit, Heuchelei, Lügen, Hass, Geiz und Geilheit, Verachtung und Eitelkeit, zäh und klebrig wie Sonnencreme. Man gönnt sich selbst ja nichts – und den anderen noch weniger. Die Fallhöhe zwischen dem Glück verheissenden und Glücklichsein einfordernden Gestade und der grundsätzlichen Verbitterung der Biederleute ist schwindelerregend, und Rabaté und Prudhomme zelebrieren sie genüsslich, ohne einen einzigen Gemeinplatz auszulassen.

Dass «Rein in die Fluten!» aber weit mehr ist als eine Sammlung erwartbarer Strandklischees, liegt an der Form: Eine von David Prudhomme – auch er hierzulande noch zu wenig anerkannt – virtuos komponierte, endlose Kamerafahrt ohne Schnitt. Die Kamera ist ständig in Bewegung; Einstellungsgrössen, Perspektiven, Handlungsachsen verändern sich von Panel zu Panel. Die Montage findet im Bild statt, indem in der letzten Einstellung einer Szene bereits das zentrale Element der nächsten Situation eingeführt wird, sodass der Fluss der Bilder und die Abfolge der Ereignisse nie ins Stocken geraten und wir uns immer mitten im Getümmel wähnen. Ähnlich raffiniert ist die Tonspur geschnitten und abgemischt; keine Offstimme reisst uns aus der Illusion; alle Gesprächsfetzen sind diegetisch und vermitteln uns immer nur so viel, wie notwendig ist, um mehr zu ahnen, als wir eigentlich erfahren. Wie Rabaté sich weitgehend in erschütternd nichtssagenden Gemeinplätzen ausdrückt – die in ihrer Häufung wiederum sehr vielsagend sind und komisch wirken –, ist hohe Kunst.



Während der Herbst am Horizont seine Drohkulisse aufbaut, hängt man am besten seinen verblassenden Erinnerungen an den Sommer nach – oder greift zu «Rein in die Fluten!» von *Pascal Rabaté* (Text) und *David Prudhomme* (Zeichnungen), das uns einen ganzen Tag lang in einen nicht sonderlich glamourösen Badeort an der französischen Atlantikküste entführt und sich liest wie eine 120 Seiten lange Plansequenz.

Der Tag beginnt im Stau auf der Autobahn und im übervollen Zug, mit ungeduldiger Vorfreude und nervendem Quengeln. Vom Moment an, in dem die Invasoren sich über den Strand ergiessen und ihre Reviere mit Tüchern, Liegestühlen, Sonnenschirmen und Kühlboxen markieren, nehmen Rabaté und Prudhomme Fahrt auf und entfalten ein scharf beobachtetes Panorama des ganz normalen Irrsinns am Meeresstrand, irgendwo zwischen Idylle und Albtraum, Himmel und Hölle.

«Rein in die Fluten!» ist ein Stimmungsbild, in dessen Verlauf sich

Wer schon einmal einen Tag an einem solchen Strand verbracht hat, kann Bilder und Gesprächsfetzen mit eigenen Erfahrungen verknüpfen – deshalb ist «Rein in die Fluten!» auch auf flachem Papier ausgesprochen immersiv.

Ein zeitloser Tag am Meer. So war es schon früher; so ist es offenbar auch heute noch; so wird es vermutlich auch morgen sein. Der Herbst möge kommen. Auch der düsterste November ist tröstlicher als ein solcher Tag am Strand.

Christian Gasser

→ Pascal Rabaté/David Prudhomme: Rein in die Fluten! Aus dem Französischen von Ulrich Pröfrock, Berlin: Reprodukt, 2016. 120 Seiten, CHF 35.90, € 24

Sean Bakers Screwballkomödie Tangerine um zwei Transsexuelle auf Hollywoods Strassenstrich ist so saftig und süss wie eine reife Mandarine, in knalligen Farben und mit hinreissenden Protagonistinnen.

Zwei charmante Früchtchen

Als Tangerine 2015 am Sundance Film Festival für Aufsehen sorgte, fokussierte die Berichterstattung primär auf zwei Aspekte: dass der Film mit einem iPhone 5S gedreht wurde und dass er im Milieu der Transgender-Prostituierten von West-Hollywood spielt, die ausnahmsweise auch tatsächlich von Transsexuellen dargestellt werden. Was den Spielfilm jedoch jenseits dieser äusseren Alleinstellungsmerkmale (wobei unterdessen auch Steven Soderbergh mit Unsane einen ausschliesslich auf dem iPhone 7 gedrehten Film vorgelegt hat) so sehenswert macht, sind die Authentizität und der unglaubliche Drive, den die aus dem Leben gegriffene Geschichte entwickelt. Statt Schüssen knallen die Farben und Elektrobeats.

Mit Guerillamethoden und einem minimalen Budget gelingt es dem New Yorker Filmemacher Sean Baker immer wieder, Vertreter_innen marginalisierter Randgruppen der amerikanischen Gesellschaft ein Gesicht zu geben. Anders als etwa Spike Lee versucht Baker in seinen Milieustudien aber nie, die allgemeingültige Erfahrung eines ganzen Bevölkerungssegments zu beschreiben. Vielmehr konzentriert er sich auf die Freuden und Leiden glaubhaft wirkender Individuen.

Dabei lässt Baker erfahrene Schauspieler_innen mit Laien interagieren, deren reale Alltagserfahrungen oft auch die Handlung mitbestimmen. Tangerine etwa entwickelte sich aus Bakers Bekanntschaft mit den Transsexuellen *Mya Taylor* und *Kitana Kiki Rodriguez*. Im Film verkörpern die beiden Alexandra und Sin-Dee, deren Freundschaft das emotionale Zentrum einer Geschichte bildet, die auf ein zufällig mitgehörtes Gespräch zurückgeht.

Indem Baker seinen Protagonistinnen auf Augenhöhe begegnet und ihre Fehlentscheidungen weder rechtfertigt noch verurteilt, grenzt er sich vom *poverty porn* ebenso ab wie vom anklagenden Melodram. Romantik oder gar Sentimentalität sucht man in Tangerine denn auch vergebens. Stattdessen betonen die Filmemacher jene Situationskomik, die das prekäre Leben in Hollywoods Rotlichtquartier überhaupt erträglich macht.

Bereits das erste Gespräch zwischen Alexandra und Sin-Dee in jenem Donut-Shop, der Baker ursprünglich zu diesem Projekt inspiriert hatte, erinnert an eine Screwballkomödie: Innerhalb von nur zwei Minuten erfahren wir, dass sich die beiden Freundinnen an Heiligabend einen einzigen Donut teilen müssen und Sin-Dee soeben von einem kurzen Gefängnisaufenthalt zurückgekehrt ist, vor dem sie sich aber noch mit dem Zuhälter Chester verlobt hat. Doch bevor sie diesen Satz beendet hat, erzählt ihr Alexandra, dass Chester sich in ihrer Abwesenheit mit einem «Fisch», einer biologischen Frau, vergnügt hat. Als sich Sin-Dee daraufhin – begleitet von treibenden Beats und einer entfesselt kreisenden Kamera – schnurstracks auf die Suche nach Chester macht, sind wir bereits mittendrin in ihrer Welt. Mit nur dem Anfangsbuchstaben des Vornamens als Anhaltspunkt beschliesst die impulsive Sin-Dee aufs Geratewohl, sich zuerst an jener Frau zu rächen, mit der Chester sie betrogen haben soll. Bald darauf schleift sie die gesuchte Blondine strammen Schrittes an den Haaren durch die Strassen.

Neben diesem Erzählstrang verfolgen wir in dichter Parallelmontage sowohl Alexandra, die Freunde und Bekannte zu einer abendlichen Gesangsdarbietung einlädt, als auch den armenischen Taxifahrer Razmik, der von Bakers Stammschauspieler *Karren Karagulian* verkörpert wird. Wie sich herausstellt, gehört der verheiratete Razmik zu den auch emotional verbandelten Stammkunden von Alexandra und Sin-Dee. Nachdem er nachmittags im Schutz einer Autowaschanlage seine heimlichen Bedürfnisse bei Alexandra befriedigt hat, verlässt er abends das von der Schwiegermutter dominierte Weihnachtsessen vorzeitig, um bei Alexandras Auftritt möglicherweise Sin-Dee zu treffen.

Oft verfolgen wir die Figuren mit ein paar Schritten Abstand oder beobachten sie vom Rücksitz aus. Während Bakers frühere Filme hauptsächlich von Nahaufnahmen lebten, ermöglichte bei Tangerine ein speziell angefertigtes Cinemascope-Objektiv ausgerechnet mit einem handelsüblichen iPhone hochaufgelöste Weitwinkeltotalen, in denen wir mehrere Figuren und ihre Beziehung zueinander im räumlichen Kontext sehen können.

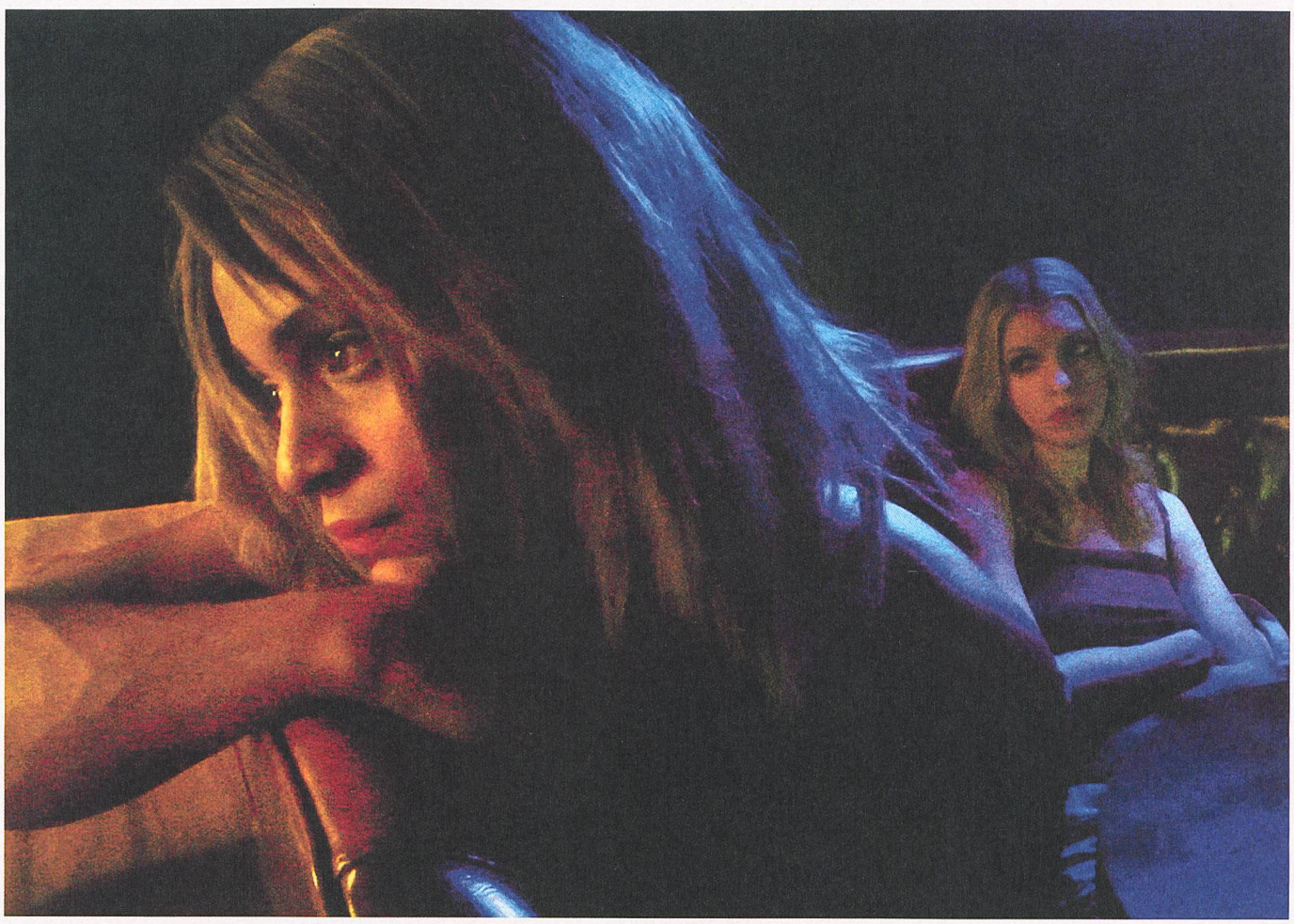
Kinetische Kamerafahrten um die Figuren herum drehte Baker vom Fahrrad aus, wobei eine Steadicam-Vorrichtung für stabile Bilder sorgte. Die Omnipräsenz von iPhones im Alltag hatte den Vorteil, dass sich die Laiendarsteller_innen auch bei Nahaufnahmen nicht von der Präsenz dieser Kamera ablenken liessen. Zudem war es mit einer Kleinstcrew einfacher, unbehelligt an realen Schauplätzen ohne Drehgenehmigungen zu filmen.

Anstatt die Farben, wie in sozialrealistischen Filmen üblich, zu entsättigen, verstärkte Baker deren Leuchtkraft passend zum künstlichen Äusseren der temperamentvollen Protagonistinnen. Vom grellen Interieur des Donut-Shops über die bunten Hauswände bis zum Sonnenuntergang erstrahlt der inoffizielle Strassenstrich von L. A. in knalligem *tangerine*, der Farbe von Mandarinen. Obwohl der Film an Heiligabend spielt, eignet sich Tangerine deshalb auch fürs sommerliche Open-Air-Kino auf der Dachterrasse.

Doch Baker findet nicht nur Schönheit in heruntergekommenen Alltagsschauplätzen, sondern auch unter der dicken Haut seiner Figuren. Mit viel Einfühlungsvermögen legt er Sensibilität und Warmherzigkeit offen, etwa wenn sich Sin-Dee auf der Toilette mit der giftelnden Rivalin «verschwestert» oder wenn Alexandra vor Publikum introvertiert ihr Lieblingslied singt. Dabei handelt es sich wohlgemerkt um einen Song aus dem Musical «Babes in Toyland», der von der verlorenen Kindheit erzählt, zu der man nie wieder zurückkehren kann. Dasselbe Stück dient in einer Instrumentalaufnahme von 1939 denn auch als Titelmelodie des Films. Damit beabsichtigte der Regisseur nach eigenen Angaben eine stilistische Anlehnung an Hal Roachs Our Gang-Serie (1922–1944, später The Little Rascals, deutsch: Die kleinen Strolche), deren kindlich-anarchischer Umgang mit gesellschaftlichen Realitäten auch Bakers Prince of Broadway (2008) und The Florida Project (2017) beeinflusst hat. Wenn die nostalgische Musik spätnachts im Donut-Shop ein letztes Mal erklingt, dann erinnern die hier versammelten Figuren tatsächlich an eine Schar streitender Kinder, die sich im Grunde doch eigentlich ganz gut mögen und wissen, dass sie den widrigen Umständen auch im individualistischen Los Angeles nur gemeinsam trotzen können.

Oswald Iten

4715



Das Kino ist mit der Eisenbahn durch Legende und Wahrnehmungsgeschichte verbunden. In Les vacances de Monsieur Hulot ist der Bahnhof der Ort, um näher an die Filmbilder heranzufahren.

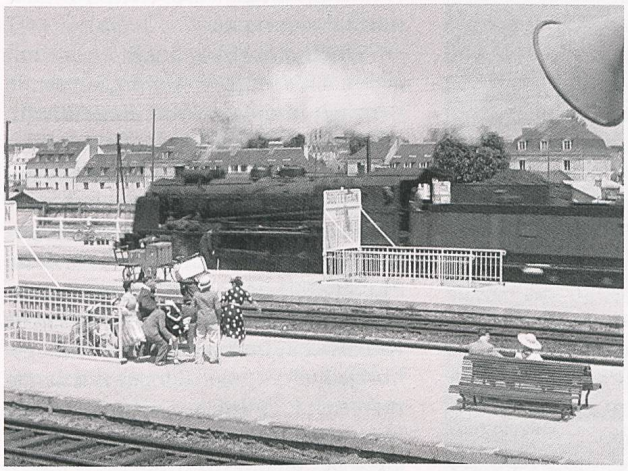
Abfahrt des Films im Bahnhof von Monsieur Tati

Die Geschichte von der angeblichen Panik, die das allererste Kinopublikum beim Anblick jenes Lumière-Films von einem in den Bahnhof von La Ciotat einfahrenden Zug ergriffen haben soll, ist erwiesenermassen eine blosse Legende, die auch dadurch nicht wahrer wird, dass man sie immer wiederholt. Dass es aber mit der Kombination von Kino und Eisenbahn einiges auf sich hat, bleibt trotzdem klar. Jener «panoramatische Blick», wie ihn der Historiker Wolfgang Schivelbusch für die Wahrnehmung aus dem Zugfenster beschrieben hat, der die Landschaft nicht mehr als ruhende Natur, sondern als eine durch den Bewegungsapparat des Zuges dynamisierte Abfolge von Szenen erlebt, ist offensichtlich eng verwandt mit dem, wie und was wir im Kino sehen; all die vielen Zugszenen der Filmgeschichte legen davon Zeugnis ab. «Die Filme bewegen sich vorwärts wie Züge in der Nacht», sagt François Truffaut in La nuit américaine, und auch dass bei Max Ophüls' Madame de ... ein an den Kinoprojektor erinnerndes Glitzerspiel mit Lampe und Prisma ausgerechnet in einem Zugabteil stattfindet, ist kein Zufall. Nicht umsonst also beginnt auch Jacques Tatis Les vacances de Monsieur Hulot dort, wo auch Züge ihren Anfang nehmen: im Bahnhof.

Das erste Bild nach dem Vorspann zeigt uns Schienen, Perrons und auf ihnen all die Menschen, die mit Koffern, Taschen, Sommerhüten und Sonnenschirmen in den Urlaub wollen. Dabei zieht die Kamera in nur einer Einstellung jene zwei grundverschiedenen Baustile zusammen, die im Transitraum des Bahnhofs aneinanderstossen: Im Vordergund sehen wir die Stahlkonstruktion der Gleisüberbauung im Stil moderner Industrieanlagen, im Hintergrund den traditionellen Steinbau des Bahnhofsgebäudes. Bahnhöfe hätten solche «Janusgesichter [...] halb Fabrik, halb Palast», heisst es bei Schivelbusch, weil sie den Übergangsort zwischen alter und neuer Existenz darstellen. Die Reisenden, die als städtische Flaneure in den Bahnhof eintreten, kommen auf der anderen Seite über die Schienen als Teil einer industriellen Maschine raus. Der Bahnhof ist Ort des Übergangs in mehrfachem Sinn: «Passage» steht denn auch oben der Informationstafel, die rechts im Bild angeschnitten zu sehen ist.

Interessant auch, dass die Kamera für diese erste Einstellung dort installiert ist, wo auf dem Bahnhof sonst die Lautsprecher hängen. Wir merken schon: Auge und Ohr, Bild und Ton stehen bei Tati immer im Dialog, das eine akzentuiert das andere – nicht zuletzt dadurch, dass sie sich gegenseitig auf Abwege bringen. Die Bahnhofsdurchsage, die alsbald aus dem Lautsprecher quäkt, ist denn auch genauso unverständlich wie das Gewusel auf den Bahnsteigen undurchschaubar. Dem optischen Chaos korrespondiert die Kakophonie. «Allô, allô» ist das Einzige, was wir zu verstehen glauben – wie das Funksignal eines verirrten Flugzeugs. Als würde der Lautsprecher selbst um Orientierung bitten.

Die Reisenden sind nicht besser dran: Eine Gruppe von Urlauber_innen sehen wir auf der Suche nach ihrem Zug aus der Unterführung auf den mittleren Perron hochsteigen, nur um dort zu beschliessen, dass man offenbar am falschen Ort sei, die Treppe also wieder hinuntergeht und schliesslich auf dem ersten Perron hochkommt. Doch da fährt auf einem anderen Gleis ein Zug in den Bahnhof, und die ganze Meute stürzt wieder die Treppen hinunter, um schliesslich auf dem dritten Perron wieder aufzusteigen, wo der Zug allerdings nicht gehalten, sondern nur durchgefahren ist, während nun auf dem ersten Gleis der tatsächlich Zug anhält. Tati zeigt uns dieses absurde Kuckuckspiel der Reisegesellschaft in einer stehenden Einstellung. Das ist die Logik des Slapsticks, wie man sie schon von Chaplin und Keaton kennt und wie sie Tati perfektioniert hat: Je hektischer die Figuren, umso statischer hat die Kamera zu bleiben. Statt den Bewegungstrieb der Komödie durch eine Montage von Nahaufnahmen zu zerhacken, wählt Tati die Totale, in der man die absurden Bahnen der Figuren umso besser sehen kann. In der Tat sind auf dem Bild denn auch ein Mann und eine Frau zu sehen, die auf einer Bank des vorderen Bahnsteigs sitzen und gemütlich den Auftritt und Abgang der Reisenden betrachten können: Die beiden sitzen auch stellvertretend für uns, das Kinopublikum, da. Und als Stellvertreter der aus Distanz beobachtenden Kamera ragt rechts oben der Trichter des Bahnhofslautsprechers ins Bild hinein. Es könnte auch das Megafon des Regisseurs selbst sein, der seine Figuren von einem Ort zum nächsten hetzt.



Trotzdem täten wir gut daran, anders als das Paar auf der Bank oder die Kamera in der Ecke bei dieser Szene auch mal näher an die Reisegruppe heranzuzoomen. Überhaupt und gerade bei Tati lohnt es sich, die eigene Perspektive auf den Film zu verändern – auch im konkreten, physischen Sinn.

Über Tatis Playtime hat Noël Burch 1969 in einer Fussnote seines Buchs «Praxis du cinéma» geschrieben, es sei der erste Film, der nicht nur mehrmals, sondern jeweils in unterschiedlicher Distanz zur Leinwand betrachtet werden müsse und damit «der erste, wirklich offene Film» sei. Das könnte auch schon für Les vacances de Monsieur Hulot von 1953 gelten. Denn wenn man bei der auf- und niedersteigenden Reisegruppe genau hinschaut, wird man etwas sehr Merkwürdiges bemerken: So sind nämlich die Frau mit dem gepunkteten Kleid, das Kind im Matrosenanzug und der Mann mit der hellen Hose und dem kleinen Köfferchen in der einen und dem Kescher in der anderen Hand jedes Mal die Ersten, die die Unterführung verlassen. Und das, obwohl sie doch, weil die ganze Reisegruppe auf ihrem Weg von einem zum andern Perron ja einfach nur rechtsumkehrt gemacht hat, eigentlich mal am Kopf, mal am Schwanz der Truppe sein müssten. Auffallen tut das einem freilich nur, wenn man wie ich bereits als Kind diesen Film immer wieder gesehen hat, mit dem Finger auf dem Fernsehschirm wie auf den Seiten eines Wimmelbilderbuchs.

Und erst allmählich wird einem der sagenhafte logistische Aufwand klar, der betrieben werden musste für eine Pointe, die vielleicht fast niemand sieht: Tati musste also die Darsteller_innen jeweils in der Unterführung noch rasend schnell die Plätze tauschen lassen, damit sie immer wieder in der gleichen Reihenfolge auftauchten. So hat also Tati, während oben auf dem Gleis die Züge fahren, im Untergrund die eigentliche Rangierkunst vollbracht. Und wer die Szene oft genug anschaut, der wird schliesslich auch entdecken, dass die Familie, die immer an der Spitze geht, tatsächlich schon in der ersten Einstellung zu entdecken gewesen wäre. So enthüllt sich die Artistik dieses Films dem, der mehrmals und in unterschiedlicher Distanz hinschaut. Auch darum ist das Märchen von der angeblichen Flucht aus dem Saal bei den Lumières so falsch: Die Rangierkunst des Kinos treibt uns nicht fort, sondern macht, dass wir an die Bilder heranrücken. Bei der Abfahrt des Films im Bahnhof von Jacques Tati kann man gar nicht nahe genug sein.

Johannes Binotto

→ Les vacances de Monsieur Hulot (F 1953/1978) 00:01:14–00:02:25
Regie: Jacques Tati; Drehbuch: Jacques Tati, Henri Marquet; Kamera: Jacques Mercaton, Jean Mousselle; Schnitt: Jacques Grassi, Ginou Breton. Darsteller_in (Rolle): Jacques Tati (Monsieur Hulot), Nathalie Pascaud (Martine)

Geschichten vom Kino – Special

Ab ins Arthouse-Kino

Obwohl immer mehr Filme produziert und konsumiert werden, gehen immer weniger Menschen ins Kino. Woran liegt das? Wir haben sieben Kinoabstinenzler_innen gebeten, für uns (wieder) einmal ins Kino zu gehen und sich einen Arthouse-Film anzusehen. Wir wollten nicht nur wissen, warum sie fast nie ins Kino und noch seltener ins Arthouse-Kino gehen, sondern auch erfahren, wie sich Kino für sie anfühlt und ob sich die Lust auf den dunklen Saal wieder neu wecken lässt.

Blue Note Records: Beyond the Notes
(Sophie Huber, CH/USA, 2018)
Arthouse Movie 2
14.10 Uhr an einem Dienstag

Werner Rohner, 42, Autor

Eigentlich war Werner Rohner vor zwanzig Jahren Filmkritiker und daher ständig im Arthouse-Kino. Doch seit er nicht mehr über Filme schreibt, hat sich der immer noch immense Filmkonsum von täglich ein bis zwei Filmen in die eigenen vier Wände verlagert. Nur Blockbuster wie kürzlich Solo geniesst er ab und zu auf der grossen Leinwand, unter anderem wegen der bequemen Sitze, die freundlich zu seinem bösen Rücken sind.

Es war weniger Absicht als viel eher zufällige und schleichende Entwöhnung, weshalb er den Weg ins Arthouse-Kino nicht mehr fand. Im Movie war er schon so lang nicht mehr, dass er den Weg ins Kino wortwörtlich suchen musste und an der Kasse fragte, ob es denn eine Pause gebe. Natürlich nicht; die M&Ms musste er gleich kaufen. Vergessen hat er auch die ungewöhnlich nach oben gegen die Leinwand ansteigenden Sitzreihen.

In Blue Note Records hat ihn die Liebe zur Musik geführt. Im Dunkel des Kinos kann man sich besser auf den Ton, die Musik konzentrieren. An diesem Nachmittag sind ausser ihm wenig Leute da, bloss zwei Frauen und elf Männer, von denen er vermutet, dass es auch nicht fleissige Kinogänger sind, sondern Jazzliebhaber – und er als Dilettant dazwischen. Diese Männerdominanz fällt auch im Film «brutal» auf: Ausser Nora Jones sind es nur männliche Stars, die zu Wort kommen. Obwohl der Film sehr nach Lobgesang und Marketing riecht und in der Form wenig von der Improvisation von Jazz aufnimmt, überzeugt er Werner Rohner durch die interessante Geschichte des Labels und den Rhythmus der Montage. Ein besonderer Genuss sind die Stimmen der Protagonisten, mal mit bis ins Knochenmark gehendem Bass, mal schön rauchig-heisser.

Geht er bald wieder ins Kino? Vielleicht. Am liebsten aber, um einen Film zu sehen, den er schon kennt und liebt.

In den Gängen
(Thomas Stuber, D 2018)
Houdini 1,
12.00 Uhr an einem Montag

Flurina Hoby, 26, Studentin

Es ist ihr erstes Mal im Zürcher Kino Houdini, und das chic und liebevoll eingerichtete Kino gefällt Flurina Hoby gut. Viel besser als die grossen Multiplexkinos, wo sie zuletzt das Biopicdrama Lion gesehen hat. Das ist schon mehr als ein Jahr her. Am liebsten sieht sie sich Verfilmungen von Romanen an, die sie bereits gelesen hat. Der Vergleich zwischen Original und filmischer Interpretation reizt sie.

An diesem Montagmittag sieht sie sich mit gerade mal fünf anderen Personen etwas ganz anderes an: In den Gängen, eine zarte Liebesgeschichte in einem ostdeutschen Grossmarkt. Den Tipp hat sie von ihrem Vater bekommen. Sie habe den Trailer nicht gesehen und sei überrascht vom Thema und der Art des Films gewesen. Die Musik und die Anfangsszene haben ihr gefallen, aber ein bisschen zu lang sei ihr der Film vorgekommen und sie habe immer darauf gewartet, dass noch etwas Grosses, Aufregendes passiere. Ist es aber nicht. Und er sei so gar nicht erbaulich. Vor allem die Tatsache, dass die Hauptfiguren, die alle einen trostlosen Job haben, sich mit ihrer Situation abfinden, hat sie nachdenklich und sogar traurig gestimmt. Warum ist jemand glücklich, wenn mit Wärmelampe und Plastikliegestuhl auf der Laderampe Strandferien simuliert werden?

So ganz überzeugt hat sie unser Arthouse-Experiment nicht, das nächste Mal wirds wohl doch wieder eine Literaturverfilmung sein, die sie ins Kino lockt.

Transit
(Christian Petzold, D 2018)
Arthouse Movie 1,
18.30 Uhr an einem Donnerstag

Roman Mäder, 44,
Künstler und Musiker

An seinen letzten Kinobesuch erinnert sich Roman Mäder gut: Spectre, den neusten James-Bond-Film, sah er in einem überdimensionierten Multiplex-Tempel in Mexico City – passend zur Eröffnungssequenz des Films am Strassenfest des Día de Muertos. Das Gefühl, dass man nach einem Film wieder mit der Welt ausserhalb des Kinos konfrontiert ist, fasziniert und verwirrt ihn gleichermassen auch nach dem heutigen Kinoerlebnis. Man nimmt den Film mit auf die Strasse. Die Gasse vor dem Movie könnte eine Gasse in Marseille sein, wo Transit spielt, und es fühlt sich an, als spiele man selbst noch eine Rolle in dem Film, den man eben sah. Das fehle, wenn man sich Filme zu Hause anschaut, wie es Roman Mäder normalerweise tut.

Doch obwohl er auch Transit mit sich nach draussen nimmt, sei er nie wirklich in diesen Film eingetaucht. Ein Chrüsimüsi-Film sei das, ein Verwirrspiel sowohl auf formaler wie auf emotionaler Ebene. Zu viel habe der Film erzählen wollen, sodass Roman Mäder gar nicht sicher sei, was er denn nun erzählt habe. Mäder interessiert sich für Geschichten, er will keine Kunstwerke im Kino sehen. Transit gehört jedoch zu jenen Filmen, mit denen man sich kognitiv auseinandersetzen müsse, um folgen zu können; ein anstrengender Film. Hätte er den Film zu Hause gesehen, hätte er wohl ein paar Mal unterbrochen, allenfalls sogar zurückgespult, Informationen zum Entstehungsprozess und der Filmvorlage recherchiert. Das werde er nun nachholen. Nicht gleich heute Abend, aber in den nächsten Tagen. Und sich dann den Film gleich nochmals anschauen. Denn gefallen hat er ihm sehr, trotz der vielen Fragezeichen.

Obwohl Roman Mäder den Komfort zu Hause jedem Kinosessel vorzieht, möchte er sich wieder häufiger im dunklen Kinosaal voll und ganz einem Film ausliefern. Auch, um ein bisschen anders aus dem Kino zu kommen, als man zuvor reingegangen ist.

Sweet Country
(Warwick Thornton, AUS 2017)
Riffraff 2
21.00 Uhr an einem Donnerstag

Thomas Borowski, 51,
Inhaber eines Kommunikationsateliers

Ja, warum ins Kino gehen, wenn man sich Filme im Fernsehen angucken kann? Für Thomas Borowski sind bildgewaltige Filme ein guter Grund, ab und zu ins Kino zu pilgern. Am besten bietet ein Film atemberaubende Landschaftsaufnahmen, die nur auf der grossen Leinwand richtig zur Geltung kommen. Dann geht Borowski gern ins Kino, wo das Erlebnis bereits mit den Trailern anfängt, die ihn erst so richtig in Kinostimmung versetzen. Manchmal lässt sich der Mann, der von Werbung und Kritik von einem Film überzeugt werden will, zu Arthouse-Filmen in Kinos in der Nähe seines Wohnorts verführen. Zuletzt war es die schwedische Komödie Ein Mann namens Ove im Dübendorfer Kino Orion.

Die Wahl für den seltenen und von uns initiierten Kinobesuch im Zürcher Riffraff fiel auf den Aborigine-Western Sweet Country. Die zu erwartenden Bilder des australischen Outbacks und die Liebe zum fernen Land waren für Thomas Borowski ausschlaggebend. Das Urteil: Ein interessanter Film, der wahre Begebenheiten in eine Art Western inklusive Bad Guy, Good Guy, Sheriff und Saloon packt. Er habe schon gewisse Längen, Szenen, in denen nichts passiert. Aber dann habe man ja auch Zeit zum Nachdenken, wendet Thomas Borowski die Beobachtung ins Positive.

Ausgerechnet die letzten und emotionalsten zehn Minuten des Dramas werden von ganz anderen Emotionen von der Strasse gestört: Als begeisterte Kroatien-Fans sich die Langstrasse entlanghupen, dringt die Fussball-WM in den kleinen Kinosaal ein, in dem an diesem schönen Sommerabend zehn Zuschauer_innen Platz genommen haben. Doch Thomas Borowski lässt sich nicht stören, der Kinobesuch hat sich für ihn gelohnt.

Looking for Oum Kulthum
(Shirin Neshat, D, A, I, Marokko 2017)
Arthouse Movie 1
16.30 Uhr an einem Montag

Marianne Marti, 72, ehem. Lehrerin

An den letzten Kinobesuch kann sich Marianne Marti gar nicht mehr erinnern. Aber das liege vor allem an ihrem schlechten Gedächtnis, meint sie.

Houdini

Arthouse Movie

Kosmos

LEO BURNETT

Sucht-mittel	▶N	E	T	F	L	I	X

Leisten Sie sich eine eigene Meinung.

Trotzdem ist es aus mehreren Gründen schon lange her: Zum einen sei das kulturelle Angebot im Allgemeinen schon riesengross; da dränge sich neben Theater, Oper oder Ausstellungen ein Kinobesuch nicht unbedingt auch noch auf. Zum anderen möchte Marianne Marti, nachdem sie einen Film gesehen hat, darüber diskutieren. Leider wohnen viele ihrer Bekannten, die oft ins Kino gehen, weit weg.

In unserem Gespräch erinnert sie sich an früher, als sie als junge Frau oft gleich zwei Filme hintereinander geschaut habe. Sie geniesst es auch jetzt wieder, den richtigen Sitz etwa in der Mitte des Saals auszuwählen, und bleibt nach dem Film gerne sitzen, während der Abspann noch minutenlang und viel zu schnell, als dass man alles lesen könnte, läuft. Sie kann nicht verstehen, dass die Leute den Film nicht ausklingen lassen, sondern fluchtartig das Kino verlassen.

Gerade ein Film wie Looking for Oum Kulthum regt zum Nachdenken an. Die iranische und in den USA lebende Regisseurin Shirin Neshat versucht, sich darin der ägyptischen legendären Sängerin Oum Kulthum zu nähern. Es ist ein Film, über den Marianne Marti gerne mit jemandem diskutieren würde, denn es gibt so viele problematische Aspekte an dieser kulturüberschreitenden filmischen Suche und der Selbstdarstellung der Filmemacherin. Dennoch: Auch wenn diesmal jemand zum Reden gefehlt hat, Marianne Marti hat wieder Lust auf Kino bekommen.

Shadow Thieves
(Felix von Muralt, CH 2017)
Houdini 1,
12.00 Uhr an einem Mittwoch

Andreas Frei, 52, Pfarrer

Kino ist für Andreas Frei in erster Linie Unterhaltung. Statt im Kino in menschliche Abgründe zu blicken, will er sich dank Action und Fantasy in ganz andere Welten entführen und sich vom Alltag ablenken lassen. Die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Problemzonen decke er mit Literatur ab, meint er im Gespräch. Nicht nur weil er Science-Fiction-Filme besonders mag, findet seine Kinosaison im Winter statt – dann, wenn das Wetter nicht so gut ist und die Weihnachtsblockbuster in den Kinos knallen. Dann gibt es jeweils ein Vorher, ein Nachher und ein Zwischendrin, das es zu zelebrieren gilt. Ein Pausenglacé ist genauso Teil des Rituals wie das Gespräch nach dem Film.

Riffraff

Andreas Frei hat sich den Arthousefilm passend zu seiner Leidenschaft ausgesucht: der Fotografie. Felix von Muralts Dokumentarfilm über fünf Profifotografen und die Veränderung ihres Berufs durch die Digitalisierung bringt für ihn vor allem eines auf den Punkt: Es geht nicht mehr nur um die Qualität des einzelnen Bildes, sondern um alles um dieses Bild herum. Der Fotograf ist der Kurator; er hat einen Kontext zu schaffen und die richtige Auswahl für die Abnehmermedien zu treffen.

Eine Kuration wünschte sich Andreas Frei auch bei der Filmauswahl, denn das riesige Filmangebot in den Kinos überwältige ihn. Es koste viel Zeit und Mühe, sich in die Filmbeschreibungen einzulesen und eine Auswahl zu treffen. Bei diesem kleinen Experiment war er froh, eine Auswahl von der Redaktion erhalten zu haben. Das nächste Mal wird er nicht mehr ganz alleine im Kinosaal sitzen, sondern wieder gemeinsam mit anderen das Ritual geniessen.

Isle of Dogs
(Wes Anderson, USA 2018)
Kosmos
18.15 Uhr an einem Mittwoch

Lea Lingg, 27, Head Consultant

Welchen Film sie im Kino schaut, ist für Lea Lingg nicht so wichtig, Hauptsache, die Gesellschaft stimmt. So sind es immer ihre Freund_innen, die die Filme aussuchen und sie zu einem Kinobesuch motivieren. Das kommt etwa einmal im Jahr vor. Und auch den Film, den sie für uns schaut, hat ein Freund ausgewählt, der eigentlich hätte mitkommen sollen. Während sich die ganze Schweiz auf den Fussballmatch gegen Costa Rica vorbereitet, sitzt Lea Lingg das erste Mal in ihrem Leben ohne Begleitung im Kino. Ganz allein ist sie nicht, zwei andere Zuschauer_innen haben sich an diesem Abend ebenfalls für den Stop-Motion-Trickfilm Isle of Dogs entschieden. Das Kosmos kennt und schätzt sie von anderen Veranstaltungen her; im Kino war sie hier noch nie.

Obwohl Lea Lingg den Film nicht selbst ausgesucht hat, trifft er ihr beruflich motiviertes Interesse an den technischen und dramaturgischen Aspekten, insbesondere an der Stop-Motion-Technik. Die Trickkunst geniesst sie, aber leider entpuppt sich die Story als noch viel platter, als sie es aufgrund des Trailers erwartet hatte. Der trockene Humor vermag dies etwas aufzuwiegen. Doch Lea Lingg gibt auch zu, dass sie bei dieser Art von Filmen jeweils etwas unsicher wird, ob sie die Anspielungen und Verweise im Film verstanden hat. Sie erwarte aber vielleicht auch zu viel von den Filmen.

Ob sie sich vorstellen könne, bald wieder ins Kosmos zu gehen? Ja, aber dann eher für einen Talk mit Filmschaffenden.

→ Die Gespräche wurden von Tereza Fischer und Miriam Erni aufgezeichnet.

→ Am 2. September 2018 findet der Allianz Tag des Kinos statt: eine Möglichkeit, jemanden für nur 5 Franken in eines der vielen Schweizer Kinos zu entführen.

Das Jahr, das nie zu Ende ging

Terra em Transe (1967) Regie: Glauber Rocha

Les Doigts dans la tête (1974)

Gerhard Midding

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

Terra em Transe (1967)

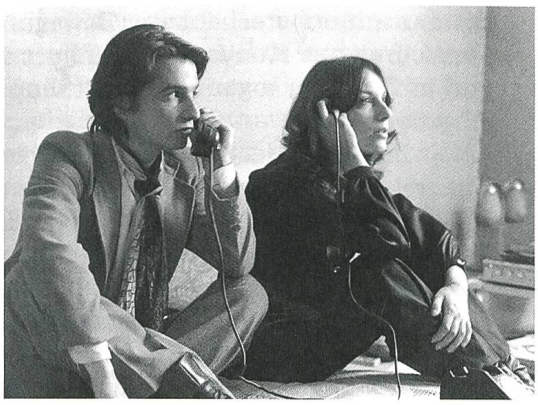
Themroc (1973) Regie: Claude Faraldo

1968 und das Kino

Die Umwälzungen von 1968 haben auch dem Kino neue Wendungen gegeben. Die Ereignisse auf den Strassen von Paris und anderswo waren nicht zuletzt durch Filme vorausgeahnt, vorangetrieben und begleitet worden. Und bis heute erinnert sich das Kino intensiv dieser bewegten Zeit – mal kritisch, mal nostalgisch. Versuch einer Chronik in Schlaglichtern.

1967 deute nichts auf eine Veränderung hin, klagt Romain, das Klima der Zeit sei immer noch bedrückend, verlogen und ungesund. Der junge, filmbegeisterte Aktivist will zusammen mit einigen Kameraden das Lycée Condorcet in Paris besetzen, aber dessen Türen halten stand. Nun setzt er seine Hoffnungen auf seinen Kameraden Michel, der in Berlin an einer Demonstration gegen den Vietnamkrieg teilgenommen hat und ihm berichtet, wie umsichtig Rudi Dutschke die Kundgebung vorbereitet und organisiert habe.

Im November 1967 protestieren erstmals Studierende in Paris, an der Universität von Nanterre. Das ist noch keine epochale Erschütterung. Staatspräsident Charles de Gaulle kann sich und seinen Landsleuten in der Neujahrsansprache 1968 noch zu der Ära von Wohlstand und Gelassenheit gratulieren, in die Frankreich nun eintrete. Es dauert eine Weile, bis seine Worte Makulatur werden. Im Februar will Kulturminister André Malraux den Leiter der Cinémathèque française, Henri Langlois, entlassen und ruft damit erbitterten Widerstand unter Filmschaffenden weltweit hervor. Als Jean-Luc Godard bei einer Demonstration von einem Polizeiknüppel getroffen wird, nimmt der Protest militante Formen an. Romain weiss, dass dies nicht der Auslöser der Unruhen ist, die nun in Frankreich ausbrechen. Er gehört der revolutionären kommunistischen Jugend an und hadert damit, dass die Partei, die seit fünfzig Jahren von der Revolution träumt, den Studentenprotesten feindselig gegenübersteht und dass die mächtige Gewerkschaft CGT keine Studierenden bei ihren Kundgebungen duldet.



La maman et la putain (1973) Regie: Jean Eustache

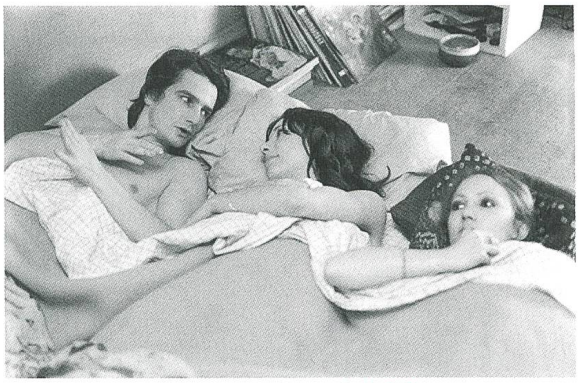
The Dreamers (2003) Regie: Bernardo Bertolucci

Vielleicht braucht es die günstigere Witterung des Frühlings, das Erwachen der Natur, bis das Aufbegehren sich endlich Bahn brechen kann. In Paris werden Barrikaden errichtet, Frankreich wird von einem Generalstreik lahmgelegt, und einige Regisseure drängen erfolgreich darauf, das Festival von Cannes abzubrechen. Romain wird mit seiner Kamera aktiv, filmt Demonstrationen und wird Zeuge eines historischen Kippmoments, an dem es so aussieht, als könnte sich die Wirklichkeit der Utopie beugen.

Romain ist das jüngere Alter Ego des Filmemachers Romain Goupil, der sich 1983 in Mourir à 30 ans Rechenschaft ablegt über seine eigenen Erfahrungen. Im Mai 1968 ist er siebzehn, was im Kino das beste Alter zu sein scheint, um diese Zeit zu erleben. Goupils semidokumentarische Spurensuche ist gewissermassen der idealtypische Film über 1968. Der Regisseur integriert die ästhetischen Lehren der Zeit. Er hat in Schwarzweiss gedreht, was praktisch für alle «authentischen» Filme zum Thema gilt: Die Beschwörung der Euphorie braucht die gewissenhafte Strenge des Monochroms. Vor allem jedoch ist sein Film nachdrücklich autobiografisch grundiert. Er setzt eine überindividuelle Erfahrung in ein Kino des persönlichen Ausdrucks, auch der persönlichen Ansprache des Publikums um. Goupil begreift, wie eng Demonstrationen in ihrer Doppeldeutigkeit von Planung und Improvisation mit dem Prozess des Filmemachens verwandt sind. Vor allem aber weiss sein jugendliches Alter Ego, dass 1968 nicht der Beginn einer Bewegung ist, sondern die Fortsetzung seiner Arbeit.

Wehmütige Demokratie

Im französischen Sprachgebrauch existiert das Jahr 1968 in der Mehrzahl. Historiker_innen und Intellektuelle sprechen von «les années soixante-huit», die sich über die Epoche zwischen 1962 bis 1981 erstrecken, vom Ende des Algerienkriegs bis zum Wahlsieg der Linken unter François Mitterand. Diese Zeitrechnung ergibt Sinn: Zwar unterliegt Mitterand bei der Präsidentschaftswahl 1966, kann de Gaulle aber immerhin in die Stichwahl zwingen und bietet auf dem Höhepunkt der «Ereignisse» an, die Regierungsverantwortung zu übernehmen.



La maman et la putain (1973)

Für diese Zeitrechnung spricht auch, dass sie deckungsgleich ist mit der Hauptphase im Werk von Chris Marker. Kein anderer Filmemacher seiner Generation hat (mit Ausnahme vielleicht von Jean-Luc Godard) aus den Umbrüchen des Pariser Mai so radikale Rückschlüsse für die eigene Kinopraxis gezogen. Marker dreht zusammen mit Regiekollegen oder Amateuren brandaktuelle Kurzfilme und Traktate, die sich auf die sowjetische Tradition der filmischen Zeugenschaft berufen. Zugleich ahnt sein Kino die Umbrüche voraus. Bereits 1962 zeigt er in Le joli mai, eigentlich einer dokumentarischen Feldforschung über das Lebensgefühl der Pariser Bevölkerung im «ersten Frühling nach dem Krieg», wie die Politik nun auf der Strasse stattfindet, filmt Demonstrationen und Trauermärsche nach dem Massaker, das Polizeipräsident Maurice Papon unter Gegner_innen des Algerienkriegs anrichten lässt. 1967 inspiriert und überwacht er den Montagefilm Loin du Vietnam, in dem er zusammen mit Joris Ivens, William Klein und anderen sarkastische Schlaglichter auf den imperialistischen Krieg der USA wirft und dem Kampfesmut der Nordvietnames_innen ein Denkmal setzt.

Damit wäre die Arbeit des Propheten eigentlich getan, aber Markers engagierte Schaulust erhält durch die Streiks, Arbeiter- und Studentenproteste immensen Elan. Hier wird er endgültig zu einem melancholischen Demokraten, der zuverlässig zur Stelle ist, wenn der Souverän sich auf der Strasse Gehör verschafft. In der grossen Ausstellung, die ihm aktuell die Cinémathèque française widmet (und die ab September im Bozar in Brüssel läuft) wird deutlich, wie eminent global sein Denken von Anfang an ist. Wenn er sich mit Vietnam und dem Pariser Mai auseinandersetzt, nimmt er stets die anderen Konfliktherde der Zeit mit in den Blick, namentlich die Aufbrüche in Prag und Lateinamerika. Marker ist ein politisierter Homo ludens, der seinem Nachdenken keine Grenzen setzen, sondern ihm eine leichtfüssige Ungebundenheit geben will. Die Bilder zirkulieren in seinem Werk, finden sich an immer neuen Orten und in verblüffenden Kontexten wieder. Der Trailer zu Loin du Vietnam blickt gewissermassen in die eigene Zukunft, zeigt Standbilder, die als Plakate auf Häuserfassaden verwittern. Zehn Jahre später zieht er mit Le fond de l'air est rouge Bilanz der gesellschaftlichen Revolutionen seit 1917, was diesen Film zu Markers Hauptwerk zu 1968 macht. (Später wird er den Film mehrfach überarbeiten, aber ideologisch nicht revidieren.) Und 1986 bietet er dem Produzenten Anatole Dauman den Drehbuchentwurf für eine Folge der Serie Star Trek an, in der es die Besatzung der «Enterprise» in den Pariser Mai verschlägt. Leider zögert Dauman, diesen satirischen Fiebertraum zu finanzieren.

Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (1976) Regie: Alain Tanner

Vorfrühling

Als István Szabó 2007 am Festival von Locarno sein Regiedebüt Almodozàsok kora (Zeit der Träumerei) von 1964 wiedersah, war der ungarische Regisseur nach eigenem Bekunden erstaunt, mit welcher Freiheit er ihn, nur wenige Jahre nach der Niederschlagung des Ungarn-Aufstands, realisieren konnte. Der Film zeichnet das Porträt einer Generation, die in der Gesellschaft einen Platz für ihre Ideale sucht und die Mauern der Mittelmässigkeit und des Phlegmas einreissen will. Szabó hat sich damals vom Ungestüm der Nouvelle Vague anstecken lassen: Freizügig erobert sich die Kamera die Strassen, wechselt zwischen Nähe und Distanz mit unberechenbarer Bewegungslust. Kühn überschreitet er Konventionen, filmt mit Gegenlicht und in Zeitlupe; sogar eine Trickfilmpassage hat er eingeflochten.

Zu Beginn der Sechzigerjahre wächst dem Kino eine freiere, radikalere Art des Erzählens zu. Es kann agiler als zuvor aufgreifen, was in der Luft liegt. Die Aufbruchsbewegungen im europäischen, lateinamerikanischen und japanischen Kino bereiten den Boden für 1968. Einige osteuropäische Kinematografien durchleben Tauwetterperioden, zuvorderst die ungemein einflussreiche tschechische Neue Welle, zu deren

The Dreamers (2003)

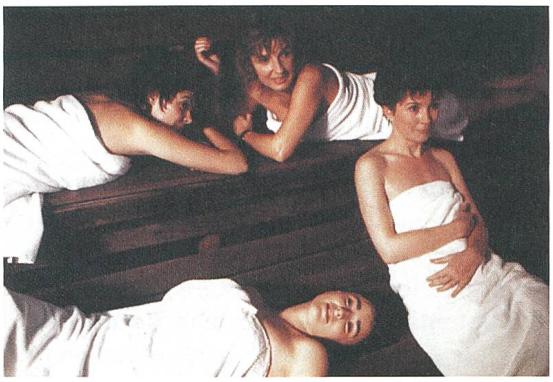
Protagonist_innen Věra Chytilová, Miloš Forman und Jiří Menzel zählen. In ihren Filmen vermischen sich kluger Slapstick und wehmütige Anarchie; ihre Ironie ist dem Leben und den Menschen zugewandt. In ihrem Blick für die Absurditäten des sozialistischen Alltags stimmen sie leise auf den Prager Frühling ein.

Das brasilianische Cinema Novo erregt internationale Aufmerksamkeit. Regisseure wie Glauber Rocha eröffnen der Filmsprache und dem politischen Denken neue Sphären mit ihrer eigensinnigen, fiebrigen Experimentierfreude. Furchtlos versenken sie ihren Blick in die kulturellen Widersprüche ihrer Heimat, schildern Armut und Hunger, klagen Unterdrückung und devote Frömmigkeit an. Rochers Terra em Transe entsteht in der zweiten Phase der Bewegung nach dem Militärputsch von 1964 und formuliert eine zupackende Ästhetik des Zweifels. Ihr Motto «Im Kopf eine Idee, in der Faust eine Kamera» findet weltweit Widerhall.

Der revolutionsaffine Italowestern, zuvorderst Sergio Corbuccis Django von 1966, trifft den Nerv der Zeit; Corbuccis Titelheld avanciert zu einer Leitfigur der deutschen Studentenbewegung. Gillo Pontecorvo ergreift in La battaglia di Algeri im selben Jahr Partei für den antikolonialistischen Kampf der Algerier. Seine rabiat neorealistische Studie über Strategie und Gegenstrategie gewinnt den Hauptpreis in Venedig, wird zwar in Frankreich mehrere Jahrzehnte von der Zensur verboten, feiert aber ungeheuren Erfolg in den USA und wird besonders in Harlem bejubelt. Auch in den USA rütteln Filmemacher heftig an den gesellschaftlichen und filmischen Konventionen. The Graduate und Bonnie and Clyde verleihen dem Aufbegehren der Unter-25-Jährigen (die 1967 von «Time Magazine» zum «Man of the Year» gekürt werden) Ausdruck. Der Production Code, das alte Regelwerk der Selbstkontrolle Hollywoods, ist nicht mehr haltbar und wird durch ein System der Altersfreigaben ersetzt, das freilich den neuen Anfechtungen durch Gewalt und Sex vorerst noch nicht Herr wird. Agnès Varda, dreht, da befinden wir uns aber schon im Jahr 1968, einen emphatischen Dokumentarfilm über die «Black Panther», in dem sich auch eine feministische Perspektive Bahn bricht.

Das Zittern der Bilder

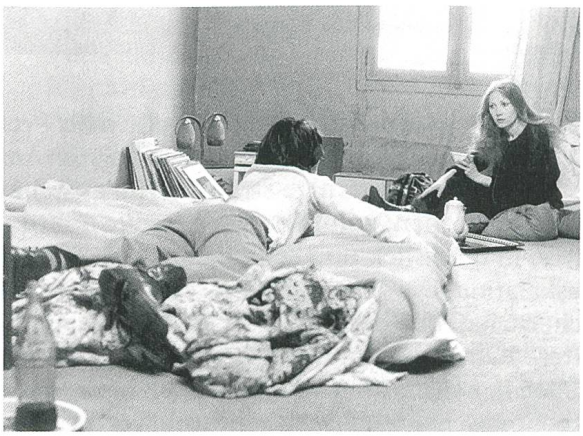
Im Mai streiken auch die Studierenden der Pariser Filmhochschule IDHEC. Aber natürlich hören sie nicht auf zu drehen. Im Pariser Vorort Saint-Ouen entsteht Anfang Juni ein Kurzfilm, der wie eine Flaschenpost aus dieser Epoche immer wieder in der Gegenwart anzukommen scheint: La reprise du travail aux usines Wonder erzählt, wie nach dem Abkommen von Grenelle die Streikfront zerbricht. Eine Arbeiterin weigert sich lebhaft, wieder an ihren Arbeitsplatz in einer Batteriefabrik zurückzukehren. Sie beugt sich auch dem Druck von Kolleg_innen und Gewerkschaftsfunktionären nicht. Mit ihr erhält die Revolte endlich ein weibliches Antlitz. Ihre Lebendigkeit wird 1996 Hervé Le Roux zu seiner gross angelegten filmischen Spurensuche Reprise inspirieren, und 2017 wird ihr Widerstand in No intenso agora von João Moreira Salles wieder wachgerufen.



Le déclin de l'empire américain (1986) Regie: Denys Arcand

Jacques Rivette nennt La reprise du travail aux usines Wonder in einem zeitgenössischen Interview den «stärksten Film, den ich über die Ereignisse gesehen habe, der einzig wirklich revolutionäre Film». Seine Form hingegen ist kaum revolutionär, sondern dem Cinéma direct verpflichtet. Was sich zunächst verändert, ist weniger die filmische Form, sondern die Art, wie Dreharbeiten organisiert werden. Es wird mit reduzierten Teams und oft auf Super-8 gefilmt. Filmschaffende begreifen sich als Aktivist_innen, sie haben das Motto des Cinema Novo verinnerlicht und halten kleine, handliche Kameras wie Schusswaffen vor sich. Das staatliche Fernsehen ORTF zensiert derweil Bilder von den Demonstrationen.

Es gründen sich Kollektive. Chris Marker dreht schon 1967 zusammen mit Arbeitern in Besançon À bientôt, j'espère, denen der fertige Film nicht gefällt, der aber überraschenderweise 1968 sogar im staatlichen Fernsehen läuft. (Bei Loin du Vietnam hat Marker noch leichteres Spiel: Da einigen sich die Filmemacher



La maman et la putain (1973)

darauf, dass ihre Gemeinschaftsarbeit am Ende die Handschrift einer Person tragen soll.) Marker selbst filmt im Mai 1968 nicht, sondern macht Fotos, darunter eine wunderbare Studie von Alain Resnais, der souverän entrückt wirkt inmitten von Demonstranten. In Le fond de l'air est rouge wird er später einen Kameramann zitieren, der berichtet, wie seine Hand im Tumult zittert und die Kamera wie von selbst läuft.

Die Organisationsfrage

Am Institut für Filmgestaltung in Ulm, das von Alexander Kluge und Edgar Reitz geleitet wird, entsteht zwischen 1967 und 1969 ein einzigartiger Zyklus von Filmen über die studentische Protestbewegung. Eigentlich sollen die Filmstudierenden Alltag und Leben an deutschen Universitäten schildern (das Projekt wird von der VW-Stiftung gefördert, hat also einen gewissen zeitlichen Vorlauf von Antragstellung und -bewilligung), erhält durch die Ereignisse aber ein ganz anderes Mandat der Zeitzeugenschaft. Die Filmstudierenden aus Ulm werden von den Umwälzungen überrascht, aber offenbar nicht kalt erwischt. Ihre Herangehensweise wirkt umsichtig und planvoll. Sie dokumentieren einerseits, wie die aufbrechenden Konflikte auf den Strassen ausgetragen werden, vor allem jedoch halten sie fest, was in den Universitäten geschieht, wo die Demokratie einer neuen Dramaturgie von Rede und Gegenrede gehorcht. Es werden Entscheidungsprozesse, Methodenstreit und die Sorge um den Rückhalt in der Gesellschaft verhandelt. Meist wird vom ausgearbeiteten Manuskript gesprochen, aber die Filme nehmen nicht nur Talking Heads, sondern auch Talking Bodies in den Blick.

The Dreamers (2003)

Im Nachhinein verblüfft es, wie bürgerlich die Protestierenden in Erscheinung treten. Kurzhaarig, in Anzug und Krawatte entwerfen sie Strategien für anstehende Demonstrationen, nehmen die erwartete Taktik der Polizei in den Blick und schmieden auch Pläne zur Deeskalation. Die Ulmer Gruppe legt sich dabei stets Rechenschaft ab über ihr eigenes Vorhaben. Auch die spätere Bedeutung ihrer Filme als zeitgeschichtliche Quellen haben sie im Hinterkopf: Ereignisse, die dem zeitgenössischen Publikum sehr wohl vertraut sind – Anti-Vietnam-Kundgebungen, der Protest gegen den Berlinbesuch des Schahs und die Tötung Benno Ohnesorgs – erläutern sie in Zwischentiteln, um damit Daten, Fakten und Kontexte für die Nachgeborenen zu liefern.

Álmodozások kora (1965) Regie: István Szabó

Eine Parenthese

Auf die Frage nach dem Rückhalt des Protests in der Gesellschaft findet das italienische Kino andere Antworten. Diesen Eindruck darf man nach der Filmreihe gewinnen, die das Berliner Kino Arsenal diesem Thema im Mai gewidmet hat. Filmemacher wenden sich verstärkt den Lebensbedingungen der Arbeiterschaft zu. Die Kommunistische Partei agiert häufig als Mitproduzentin der Filme und vertreibt sie auch. Marco Bellocchio dreht zwei Dokumentarfilme für die KPI, die er angeblich aber selbst finanziert.

Armut, Not und Verwahrlosung von Arbeitsmigrant_innen aus dem Süden rücken in den Fokus. Neben der Binnenmigration werden auch die Lebensumstände von Gastarbeiter_innen etwa in Deutschland geschildert, namentlich in Emigrazione '68 von Luigi Perelli. Bei der Retrospektive in Berlin erzählte der Regisseur, wie verblüfft er war, dass ihm die Volkswagenwerke damals eine Dreherlaubnis erteilten für die ärmlichen Baracken, in denen die italienische Arbeiterschaft hausen musste. Die ganze Epoche erscheine ihm wie eine Parenthese, in der Dinge plötzlich möglich waren, die davor und danach undenkbar schienen.

Dieses Erzählinteresse an der Arbeiterbewegung bricht sich auch im Spielfilm verstärkt Bahn. Ettore Scolas 1973 in den Mirafiori-Werken in Turin entstandener Trevico-Torino (viaggio nel Fiat-Nam) trägt den Geist der Zeit schon in seinem waghalsigen Filmtitel. Delitto d'amore (1974) von Luigi Comencini spielt unter Arbeitsmigrant_innen in Mailand und ist ein melodramatisches Zeugnis der repressiven Arbeitsverhältnisse. Höhepunkt dieser kämpferischen Strömung ist zweifellos das wuchtig-räudige Traktat La classe operaia va in paradiso von Elio Petri, der 1972 in Cannes die Goldene Palme gewinnt (ex-aequo mit Francesco Rosis Il caso Mattei). Im manischen Rhythmus des Films verdoppelt sich der geradezu lebensbedrohliche Akkord, den Gian Maria Volonté als Fliessbandarbeiter schaffen muss. Wenn man sich durch die Kapitel der DVD klickt, stellt man fest, dass jedes zweite mit aus einem Megafon gebrüllten Parolen anfängt. Ein Streik wird

hier regelrecht als Krieg ausgetragen, und Ennio Morricones Musik klingt, als habe er sie für ein Maschinengewehr komponiert.

Nachbeben

Für viele etablierte Filmemacher bricht eine Zeit der Verunsicherung an. François Truffaut, Louis Malle und weitere Regisseure, die das Festival in Cannes in die Knie zwangen, distanzieren sich schleichend von dem Eklat. Resnais verfällt zwischen 1967 und 1973 in Schweigen (gewiss, er verfolgt zahlreiche Projekte, aber sein Zögern ist beredt); Michelangelo Antonioni, Bellocchio, Godard und Malle drehen vorerst Dokumentarfilme. Die Fiktion ist etwas, das erst wieder erstritten werden muss.

Natürlich ist auch dies, wie stets in der Filmgeschichte, eine Periode der inkongruenten Gleichzeitigkeit und Verzögerungen. Das Oberhausener Manifest, mit dem das junge deutsche Kino den Bruch mit dem alten vollziehen will, kommt vielleicht zu früh. Immerhin sind nun Schauspielergesichter zu sehen, die frischer, unbelasteter sind und sich damit radikal unterscheiden von den Schicksalsgesichtern, mal Täter, mal Opfer, die das Kino der Fünfzigerjahre prägten. Der Filmkritiker Michael Pekler macht für diese Zeit Jean-Marie Straub und Rainer Werner Fassbinder überzeugend als gesellschaftliche Seismografen namhaft. Der Regisseur Michael Klier erinnert diese Zeit als eine, in der Filme mit einem Mal persönlich werden können.

Eine landläufige These zu den Auswirkungen von 1968 besagt, dass sie den Generationenkonflikt ins Kino trägt. Zumindest verschärft ihn das Beben. Lindsay Andersons If ..., der 1969 in Cannes die Goldene Palme gewinnt, scheint das ebenso zu bestätigen wie Claude Pinoteaus Komödie La gifle (1974), in der Lino Ventura als Lehrer mit rebellierenden Schülern_innen konfrontiert wird, die vor dem Gymnasium Autos demolieren. Es gibt furiose Gesten der Auflehnung wie Claude Faraldos Themroc (1973). Aber vorerst kann es im Kino nicht um gewonnene Schlachten gehen, sondern höchstens um die Ahnung, nun würden sich gesellschaftliche Prozesse beschleunigen. Der Titel von Alain Tanners Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (1976) verschiebt diese Hoffnung mit beträchtlicher Redlichkeit in eine ferne Zukunft.

Le déclin de l'empire américain (1986)

Der Strang des französischen Kinos, der empfänglich ist für das Zeitklima, formuliert erst einmal Zweifel. In Jean Eustaches La maman et la putain (1973) herrscht eine dynamische Lethargie. Die feinnervige Vitalität und elegante Ironie lassen den Film zu einem der schönsten atmosphärischen Zeugnisse der Pariser Bohème nach 1968 werden. Er erzählt eine Dreiecksgeschichte als kargen, klaustrophobischen Abenteuerfilm der Körper und Worte. Eustaches Figuren leben in stetem Konflikt mit den Ideen und Lebenslügen, die ihnen die Moden der Epoche diktieren. Ihr Lebenselement ist der ausgefüllte, anstrengende Müssiggang. Ihnen steht nicht viel mehr zu Gebot als ihre Beredsamkeit und der Drang, das Leben um sich herum zu inszenieren. Seine Filme seien so autobiografisch, wie Fiktion es nur sein kann, erklärt der Regisseur einmal. Die Dreharbeiten finden unter ungeheuren Spannungen statt, in Eustaches eigener Wohnung.

The Dreamers (2003)

Die zerwühlte Bettlandschaft, die Matratze, die bei ihm gleichermassen als Refugium wie als Schlachtfeld dient, sollte zu einem nachgerade emblematischen Bild werden. Es findet sich bereits ein Jahr später in Les doigts dans la tête von Jacques Doillon wieder. Die zu erprobende Freiheit, der Widerstand gegen die verachtete Verbürgerlichung spiegeln sich unmittelbar in den Wohnverhältnissen: Man sitzt nicht mehr bei Tisch, sondern auf dem Boden. Doillon nimmt eine Verlagerung des Milieus vor, öffnet die Bohème für eine andere Gesellschaftsschicht: Sein Protagonist arbeitet in einer Bäckerei und fordert, nach Tarif bezahlt zu werden.

Der uneigentliche Ort

Es dauert zehn Jahre, bis der französische Mainstream sich mit dem Mai 1968 beschäftigt, und es ist bemerkenswert, wie sehr er sich bemüht, den Schauplatz Paris zu umgehen. In La carapate verkörpert Pierre Richard einen Anwalt, der irrtümlicherweise für den Anstifter einer Gefängnisrevolte gehalten wird und durch halb Frankreich flieht. Cocktail Molotov (Diane Kurys, 1980) erschliesst sich das zerrissene Land in Form eines Roadmovies, das den Konflikt zwischen Versäumnis und Erleben verhandelt, der das Kino fortan häufig beschäftigen wird.

Wie ertragreich die Provinzperspektive sein kann, führen Louis Malle und Jean-Claude Carrière in Milou en mai (1990) vor. Die Perspektive ist überdies auf raffinierte Weise betont bürgerlich. Die Mitglieder einer

Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Louis Malle
und Roman Polanski beim Abbruch des Filmfestival von Cannes 1968

Après mai (2012) Regie: Olivier Assayas

The Dreamers (2003)

Themroc (1973)

weitverzweigten Familie reisen trotz Generalstreik an, um den Tod der (Gross-)Mutter zu betrauern. Was wie eine «Kirschgarten»-Variante beginnt, entwickelt sich sodann zu einem munteren Reigen der sittlichen Übertretungen. Ein junger Neffe trägt die Pariser Euphorie in die verschlafene Idylle. Allerdings steht die Erprobung der Anarchie unter Vorbehalt: Nach kurzer Frist kehrt die Ordnung wieder zurück, und sogar auf das Militär ist wieder Verlass. Die Bienen im Stock des Landhauses sind nervöser als in früheren Jahren zu Beginn des Films, zweifellos haben sie das bessere Gespür für das, was in der Luft liegt, als das Personal des Films.

Auch Bernardo Bertolucci fehlt beim Pariser Mai, wenngleich entschuldigt. Im Frühjahr 1968 ist er in Rom mit den Dreharbeiten seiner Dostojewski-Verfilmung Partner beschäftigt. Sein Hauptdarsteller Pierre Clementi reist jedes Wochenende heim nach Paris und hält den Regisseur montags auf dem Laufenden. So schreibt sich die Revolte in den Film ein: Die Szene, in der akribisch die Herstellung eines Molotowcocktails geschildert wird, beruht auf Clementis Erzählungen und bewahrt das Timbre des Augenblicks nun wie in einer Zeitkapsel auf.

Bertoluccis Figuren in The Dreamers (2003) verpassen die Ereignisse ebenfalls. Es ist die Chronik einer lichtscheuen Weltteilhabe: Seitdem die Cinémathèque geschlossen ist, haben sie die Wohnung nicht mehr verlassen; Fernsehen zu schauen, verbietet sich, da ihre Leidenschaft exklusiv dem Kino gehört. Es wirkt wie eine sträfliche Vergeudung, eine ausgeschlagene Verantwortung, die grossen, historischen Ereignisse zu versäumen, weil man mit seinen eigenen, kleinen Problemen beschäftigt ist. Während sich bei Bertolucci das Dilemma der Figuren mit dem des Films deckt, ist die Abkehr ins Private bei Philippe Garrel ein spannungsvoller Prozess. In Les amants réguliers (2005) ist der Strassen- und Häuserkampf eingangs tatsächlich noch ein Abenteuer. Zusehends gewinnt die Revolte jedoch eine irritierende Flüchtigkeit. Die physische Präsenz der Ereignisse ist brüchig, das kontrastreiche Schwarzweiss verleiht den Totalen brennender Strassen eine merkwürdige Abstraktion; Kameraschwenks führen regelmässig ins Nichts. Die Nachtschwärze löst die Barrikaden aus ihrem verbürgten urbanen Umfeld, man wähnt sich im Niemandsland zwischen Schützengräben. Garrel unterläuft die Konventionen der historischen Rekonstruktion: Einmal sieht es gar aus, als habe sich ein Trupp versprengter Jakobiner aus der französischen Revolution unter die Demonstrierenden gemischt.

La classe operaia va in paradiso (1971) Regie: Elio Petri

Der Umbruch der Gesellschaft vollzieht sich als Konfrontation in Wartestellung. Garrels Figuren sind keine blossen Betrachter_innen des Spektakels, sondern befangene Akteur_innen, denen es bald an Tatkraft gebricht. Dennoch erscheint die Stubenhockerei in Les amants réguliers durchaus als gültige Zeitgenossenschaft, als strenge Parallelexistenz, in der man sich der Frage stellen muss, wie Leben und Sexualität jenseits der Konventionen aussehen sollten. Garrels zentrales Requisit ist wiederum die Matratze, auf der debattiert, Opium geraucht und geliebt wird. Er hält die Figuren in der von Jean Eustache vertrauten Halblage zwischen Sitzen und Liegen.

Mourir à 30 ans (1982) Regie: Romain Goupil

Lebensstilrevolution

Das visuelle Leitmotiv von Olivier Assayas' Après mai (2012) hingegen ist das Feuer, die Flamme. Er buchstabiert es in aller Vieldeutigkeit durch: als Licht und Zerstörung, als etwas, das verzehrt oder weitergetragen wird. Der autobiografisch grundierte Bildungsroman setzt auf dem Höhepunkt der Pompidou-Ära ein. Es ist keine Zeit des Abglanzes, der Ernüchterung oder Entzauberung. Assayas' Figuren dürfen sie als heroische Periode in ihrem Leben betrachten, die intensive Teilhabe an ihren Strömungen und Umbrüchen fordert. Ihre Generation könnte die Zukunft in Besitz nehmen.

Das «Danach» des Titels eröffnet noch eine weitere Perspektive: Zwar prägen Epochen die Menschen, aber sie entwickeln sich gleichwohl weiter. Assayas kann von dem Bildungsabenteuer dieser (nicht nur seiner) Jugend ohne Nostalgie erzählen: Das Licht und die Farben sind erstaunlich fahl. Er fällt kein Urteil aus späterer Einsicht. Den einstigen Idealismus muss er nicht als naiv entlarven, er nimmt die Überzeugungen seiner Charaktere ernst. Es ist zwar anders gekommen. Unrecht hatten sie deshalb nicht.

Während der Dreharbeiten fällt Assayas auf, dass sich seine jungen Darsteller_innen mehr für die

damaligen Kleider als für die Politik interessieren. Dass sie 1968 als Lebensstilrevolution wahrnehmen, muss man ihnen nicht ankreiden. Es weist sie als hellsichtige Kinder ihrer Gegenwart aus: Statt die erhoffte Abkehr vom Konsumterror eröffnet 1968 diesem vielmehr ungeahnte neue Möglichkeiten. Gucci und Dior haben gerade neue Kollektionen lanciert, die das 50. Jubiläum feiern wollen. Ihr Chic lässt sich prunkend aufbereiten. Michel Havazanizius' Le redoutable (2017) über Jean-Luc Godards Irrlichtern durch den Pariser Mai zeigt, wie bequem sich diese Epoche aufschliessen lässt, wenn man sie in Klischees, archetypischen Bildern und Slogans dingfest macht. Der Regisseur, ein gewiefter Pasticheur, scheut sich nicht, Impressionen vom Strassenkampf mit beschwingter Musik zu unterlegen.

La classe operaia va in paradiso (1971)

Rückblende ins Jetzt

Im Winter 1986 ist in westdeutschen Kinos und Feuilletons ein bemerkenswertes Aufatmen zu vernehmen. Es läuft der womöglich immer noch erfolgreichste kanadische Film an, Denys Arcands Le declin de l'empire americain. Die scharfzüngige Gesellschaftskomödie hat eine ungeheure Anziehungskraft, die sich daraus erklären lässt, dass sie so trefflich als Gegenentwurf zur verzagt-selbstgerechten Nabelschau hiesiger Alt-68er_innen funktioniert sowie als Mittelweg jenseits der Kaviar-Linken Frankreichs. Es ist vor allem die unbefangene Sinnenfreude, die Arcands Ensemble so einnehmend macht. Das Scheitern der grossen gesellschaftlichen Utopien scheint sie im Kern nicht wirklich zu erschüttern, allzu gross ist ihr Lebenshunger.

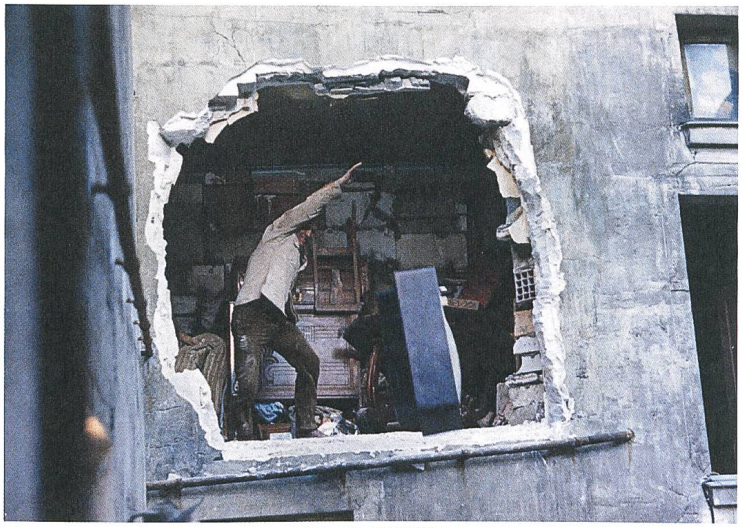
Auch in den USA, wo sich in Filmen wie The Return of the Secaucus Seven von John Sayles (1979) und Lawrence Kasdans The Big Chill (1983) mit dem studentischen Engagement ein verlorenes Gemeinschaftsgefühl verbindet, hat Arcands Film enormen Erfolg. Aber für die westdeutsche Gesellschaft hält er noch eine besonders wichtige Botschaft parat, wo die Wahrnehmung einer geschlossenen Generation vorherrscht, die ihr Versprechen der Weltveränderung verraten hat und deren Elan erloschen ist. Der Alt-68er ist im Kino zu einer Instanz geworden, die von der nachfolgenden Generation überwunden werden muss. Dafür mangelt es nicht an Gründen, wenn man ihn etwa für die Verheerungen des Linksterrorismus, namentlich in der BRD und Italien, verantwortlich machen mag. In den letzten Jahren ist eine weitere fatale Auswirkung der sexuellen Befreiung zusehends in den Blickpunkt geraten: der pädophile Missbrauch, den beispielsweise Eleve libre (2008) des Belgiers Joachim Lafosse thematisiert. Die Glücksutopien von 1968 haben der Gegenwart ein schwieriges Erbe hinterlassen.

Dieses Erbe ist so umstritten, dass es noch heute heftige Debatten über die Deutungshoheit auslöst. João Moreira Salles' No intenso agora, der 2017 auf der Berlinale grosse Bewunderung für seine an Marker geschulte, weltumspannende Perspektive erntet, wird momentan in Frankreich heftig angegriffen. Der Brasilianer geht als Archäologe und Semiotiker vor: Er überprüft die überlieferten Bilder auf das, was sie zeigen, und auf das, was sie aussparen. Er montiert Wochenschauen und Dokumentaraufnahmen vom Pariser Mai sowie dem Prager Frühling mit Amateuraufnahmen, die seine Mutter auf einer Bildungsreise in das China der Kulturrevolution, damals noch ein Sehnsuchtsort der Linken, machte. Salles' Erzählgestus ist autobiografisch – seine Familie zieht 1964, nach dem Militärputsch in Brasilien, nach Paris, und er erinnert die Stadt ganz anders, als die französische Aufnahmen sie überliefern. Das engt den Film nicht ein, sondern macht ihn porös und empfänglich. Salles ist fasziniert vom Zeichenhaften der Slogans und Graffitis; auch von der Zweideutigkeit der Umbrüche als politischer Willensäusserung und individueller Erfahrung. Aus der Masse hebt er Figuren hervor, deren Werdegang bezeichnend ist für Widersprüche und Korrumpierung des Aufbegehrens. Die Bilder von damals haben eine solche Kraft, dass sie mitunter zu Selbstläufern werden; eine Gefahr, die sein Off-Kommentar nach Kräften einzudämmen sucht. Der Titel gewinnt einen ironischen, wehmütigen Klang: «Das intensive Jetzt» handelt von Hoffnungen von kurzer Dauer und grosser Reichweite. ×

Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (1976)

La battaglia di Algeri (1966) Regie: Gillo Pontecorvo

No intenso agora (2017) Regie: João Moreira Salles



Themroc (1973)

Mourir à 30 ans (1982)

Kurz belichtet

Bücher
Comedy
Hörspiele
Filme
Serien
Videoessays
Websites

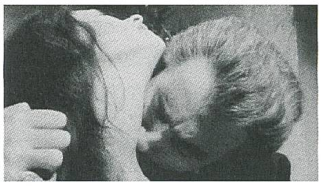
Selbstkritisch britisch

Serie Eine Londoner Kommissarin weigert sich, im Mord an einem Pizzakurier eine Zufallstat zu sehen – und kommt Verstrickungen zwischen Politik, Militär und Geheimdienst auf die Spur. Die vierteilige Miniserie Collateral ist ein kluges Stimmungsbild aus einem verunsicherten Grossbritannien, das zwischen Brexit und Flüchtlingskrise um Orientierung ringt. Und sie bietet lauter starke Frauenfiguren – angeführt von einer richtig coolen *Carey Mulligan* als Ermittlerin –, denen die Jungs längst nicht immer das Wasser reichen können. (phb)

→ Collateral (S. J. Clarkson, GB/USA 2018). Zu sehen auf Netflix.

Wurmenden

DVD Der Katalane *Pere Portabella* gehört sicher zu den weniger bekannten Avantgardisten des europäischen Kinos, obwohl seine Filme gut über DVDs erschliessbar sind (eine Werkedition ist bei Blaq Out erschienen). Das Spektrum seiner von den späten Sechzigerjahren bis in die Gegenwart entstandenen Arbeiten reicht von Filmen, die sich mit Literatur, bildender Kunst, Architektur und vor allem Musik befassen, über politisch-aktivistische Dokumentarfilme bis zu Experimentalfilmen. Hauptwerk, vielleicht: Cuadecuc, vampir (auf Deutsch etwa: «Wurmende, Vampir»), eine aus Making-of-Material aus Jess Francos und Christopher Lees El conde Dracula gesaugte Faschismus- und Filmreflexion, stumm, expressionistisch-kontrastintensiv, flirrend. (de)



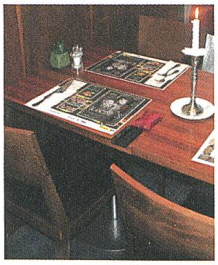
→ Cuadecuc, vampir (Pere Portabella, Spanien 1970). Anbieter: Second Run (Blu-ray oder DVD-Edition: Region B & 2)

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

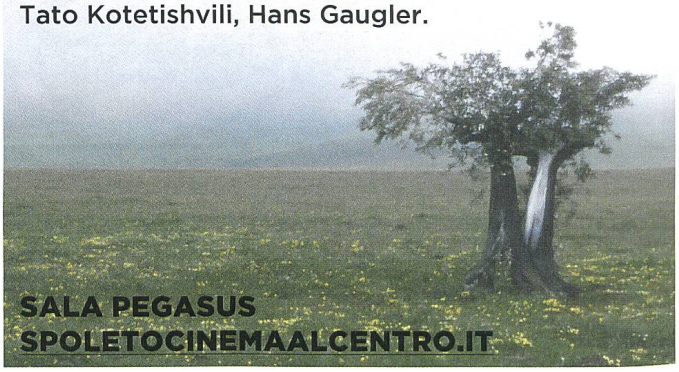
Anzeige

SPOLETO
VALLE UMBRA SUD
11.–14. OKTOBER 2018

DIE UMBRISCHEN FILME VON CLEMENS KLOPFENSTEIN

Der Ruf der Sibylla (Reloaded)
WerAngstWolf
Die Vogelpredigt oder Das Schreien der Mönche
Das Ächzen der Asche
Et in Arcadia Ego / The It.Aliens

mit Christine Lauterburg, Ursula Andress, Tina Engel, Caroline Redl, Sabine Timoteo, Janet Haufler, Max Rüdlinger, Polo Hofer, Bruno Ganz, Mathias Gnädinger, Stefan Kurt, Tato Kotetishvili, Hans Gaugler.



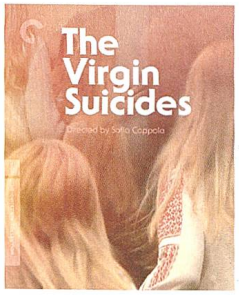
Flucht ins Filmemachen

Buch «Es gibt nichts, was er mehr verabscheut als das Improvisieren», schreibt Nobelpreisträger Le Clézio in seinem Vorwort zu *Ingmar Bergmans* Autobiografie. Obwohl doch diese wie das Leben geschrieben ist, assoziativ, ohne stringenten Handlungsfaden. Was für ihn prägend wurde, bekommt eine wie so nebenbei gesagte Würdigung, in der die Frauen in seinem Leben eine herausragende Rolle spielen. Ihnen scheint Bergman einen grossen Anteil an seiner inszenatorischen Kreativität zu verdanken. Seine Film- und Theaterregie ordnete sein Leben. (esch)

→ Ingmar Bergman: Laterna Magica. Mein Leben. Berlin: Alexander, 2018. 432 Seiten, CHF 27.90, € 19,90

Präzise Melancholie

DVD Im Jahr 1999 debütierte *Sofia Coppola* mit einem berückend schönen Sittenbild aus der amerikanischen Vorstadt, die den Erfahrungshorizonten weiblicher Teenager hilflos gegenübersteht. Seither sagt man ihr nach, es sei die besondere Mischung aus Schonungslosigkeit und Verzeihen, die ihre Filme so unwiderstehlich macht. Jetzt wurde The Virgin Suicides in einer von Coppola und Kameramann *Ed Lachman* beaufsichtigten Restaurierung neu herausgegeben und – wie immer bei der Criterion Collection – mit sorgfältig ausgewählten Extras versehen. (phb)



→ The Virgin Suicides (Sofia Coppola, USA 1999). Anbieter: Criterion Collection (Code 1; engl. mit engl. UT).

Das Grauen!

Comic «Herz der Finsternis» des gebürtigen Polen *Joseph Conrad* gehört zu den wichtigsten Werken britischer Literatur. Die Bleistiftzeichnungen der Comic-Adaption von Catherine Anyango und David Zaine Mairowitz erfassen gekonnt das Grauen der Reise des Seemanns Marlow den Kongo hinauf, auf der Suche nach dem verschollenen Elfenbeinhändler Kurtz. Das Abenteuer entpuppt sich als Reise zum absoluten Bösen. Die düsteren Tableaux deuten die Unmenschlichkeit des Kolonialismus nur an, vermitteln dessen Brutalität aber genauso meisterhaft wie es Conrads gewaltige Sprache tut. (gp)

→ Joseph Conrad/Catherine Anyango/ David Zaine Mairowitz: Herz der Finsternis. Rostock: Hinstorff, 2018. 128 Seiten, CHF 29.80, € 18

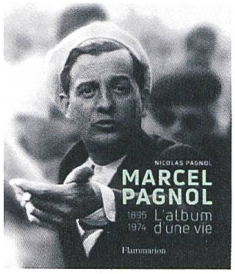
Endlich diese Übersicht

Videoessay Um in der immer grösser werdenden Zahl von Videoessays noch ein Minimum an Orientierung zu behalten, ist man schon längst auf kuratorische Hilfe angewiesen. Das Onlinemagazin *filmscalpel.com* – mithin eine der wichtigsten Fundgruben für Videoessays – hat nun Dossiers zusammengestellt mit einer Auswahl an hervorragenden Arbeiten, gruppiert um Namen oder Genres, von A wie Akerman und Antonioni bis W wie Western. Wer in dieser engen Selektion gleichwohl noch einen Anspieltipp möchte, schaue sich zum Beispiel *Luís Azevedos* A Trivial Pursuit an, der die Auftritte und Abgänge beim frühen Hitchcock so kombiniert, dass Figuren scheinbar von einem Film in den andern wandern. (jb)

→ www.filmscalpel.com/dossiers/

Hollywood unterm Mistral

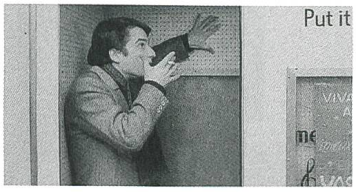
Buch Marcel Pagnol (1895–1974): ein Inbegriff von Provence in Drama und Film. Aber Tempi passati? Nein, findet Enkel Nicolas, der das Erbe und Œuvre hochhält und der Sekundärliteratur seine Trouvaillen aus dem Familienbesitz beisteuert. «Marcel Pagnol – L'album d'une vie» ist ein knapp und klug kommentierter Bildband zu dem Mutigen, der für sein Theater den neuen Tonfilm entdeckte und in Marseille mit Studio-Labor-Verleih-Kino gleich die Auswertungskette à la Hollywood installierte. (mw)



→ Nicolas Pagnol: Marcel Pagnol – L'album d'une vie. Paris: Flammarion, 2017. 232 Seiten, CHF 42.90, € 46.45

Erinnerungen im und ans Kino

Ein Film besteht bekanntlich nur aus Einzelbildern. Zu einem Ganzen wird der Film hingegen erst in unseren Köpfen. Kinogenuss ist somit immer Erinnerungsarbeit. Dem Zusammenhang zwischen Cinephilie und Nostalgie widmet sich auch die neuste Nummer des englischsprachigen Onlinemagazins *Senses of Cinema* und versammelt zwölf Essays über eigene Kinoerinnerungen, die Veränderung von Filmen beim Wiedersehen oder die Nostalgie als filmisches Motiv. Besonders schön ist der Essay von *André Habib* über die linke Hand von Jean-Pierre Léaud und was diese in Godards Masculin-Féminin so macht. Faszinierende Entdeckungen, die man nur beim nostalgischen Wiedersehen machen kann. (jb)



→ www.sensesofcinema.com

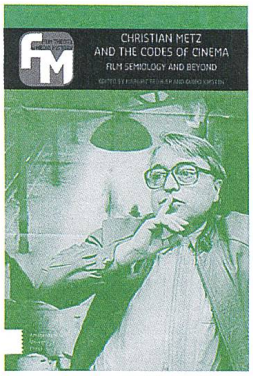
Historische Raserei

Bildband Feuer, Funken, Explosionen. Und kaum erkennbar ein Vehikel, aus dem die Flammen schiessen. Dieser infernalischen Feuerbrunst, die sich auf 36 Bildseiten ausbreitet, kann niemand entkommen. Mad Max: The Fury Road hat *Christian Indergand* und *Max Ehrengruber* zu einem kleinen, aber explosiven Bildband inspiriert. Standbilder wieder in Bewegung versetzt, die in alle Richtungen schiesst. Ein visuelles Nachdenken über pure Action, Spektakel und Überwältigung. (tf)

→ Christian Intergand/Max Ehrengruber: I'm gonna die historic on the fury road. Zürich: fold, 2018. 36 Seiten.

Kino spricht

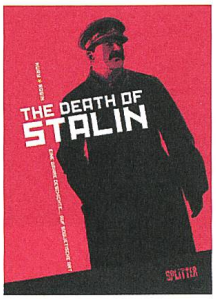
Buch *Christian Metz* hat die Filmtheorie gleich mehrfach revolutioniert: früh mit seiner Anwendung linguistischer Zeichentheorie auf die Filmanalyse, dann mit seiner Verbindung von Film und Psychoanalyse und schliesslich mit seiner letzten, verblüffenden Studie darüber, wie Filme zu uns «sprechen». Wie lebendig das Denken von Metz auch ein Vierteljahrhundert nach seinem Tod immer noch ist, hat eine Konferenz an der Universität Zürich gezeigt, aus der nun dieser wuchtige Sammelband hervorgegangen ist: kritische Auseinandersetzung und Zuneigungserklärung zugleich. (jb)



→ Margrit Tröhler, Guido Kirsten (Hg.): Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond. Amsterdam: University Press, 2018. 484 S., CHF 76, € 55

Väterchens Tod

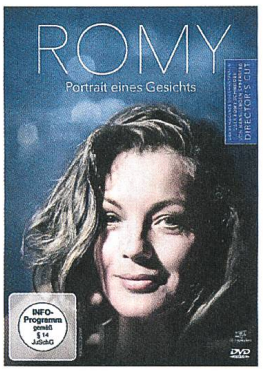
Comic Mit den Ereignissen rund um den Tod von Josef Stalin 1953 schnappt «The Death of Stalin» eine absurde Episode der Weltgeschichte auf und setzt sie fabelhaft mit detaillierten und gekonnt inszenierten Bildern in eine Politsatire um. Stalin liegt im Sterben, und um den Diktator scharen sich seine treuen Anhänger: Chruschtschow, Molotow und weitere Mitglieder des Zentralkomitees. Starr vor Angst, einen Fehler zu begehen, überlassen sie Väterchen Stalin seinem Schicksal, und es entsteht ein brutaler Machtkampf um die Nachfolge. Zum Start des gleichnamigen Kinofilms erscheint der französische Comic von 2013 nun auch auf Deutsch. (gp)



→ Fabien Nury/Thierry Robin: The Death of Stalin. Bielefeld: Splitter, 2018. 144 Seiten, CHF 50, € 30

3 Tage in Kitzbühel

DVD 1965 lässt sich die 27-jährige Romy Schneider in Kitzbühel auf einen Dokumentarfilm ein. Der Zeitpunkt ist kritisch: Dem ungeliebten deutschen Kino hat sie den Rücken gekehrt, die Rollen in den USA bringen nicht den erhofften Erfolg, und noch ist nicht zu ahnen, dass sie in Frankreich zum Star aufsteigen wird. Endlich auf DVD greifbar, ist Romy – Portrait eines Gesichts, die unerwartet intime Momentaufnahme einer sensiblen und nachdenklichen Schauspielerin, die sich an einem Wendepunkt befindet. (phb)



→ Romy – Portrait eines Gesichts (Hans-Jürgen Syberberg, BRD 1965). Anbieter: Filmverlag Fernsehjuwelen

Comedy-Unterbrechung

Comedy Mit den Bekenntnissen von Louis C. K. ist der von ihm am prominentesten vertretene, in den letzten Jahren die Comedywelt dominierende Stand-up-Ansatz in eine Krise geraten. Auftritt, Juni 2018, *Hannah Gadsby*: Nanette. Ihr Stand-up-Special macht Schluss und setzt einen neuen Anfang. Im Auftakt macht die aus Tasmanien stammende Komikerin noch über ihre lesbische sexuelle Identität und rurale Herkunft Scherze. Bis sie sich unterbricht und diese Routine reevaluiert: als Selbsterniedrigung, die die patriarchale Hegemonie unseres Verständnisses von Comedy zementiert. Danach ist der *act* eine Intervention in den Betrieb von Kunst und Komik. Einer, in dem das Leiden ohne Pointe vorgetragen werden kann. Ob das dann noch Comedy sei, fragen manche. Aber was, wenn nicht Comedy, könnte sich selbst so ins Wort fallen? (de)

→ Hannah Gadsby: Nanette. Seit 19. Juni bei Netflix.

Ermittlungen in eigenen und fremden Angelegenheiten

Hörspiel Vorbei die Zeiten, da der Polizist Wäckerli am Radio dafür sorgte, dass auf den Strassen niemand mehr zu sehen war. Kriminalkommissar Gauch in *Flavio Steimanns* «Bajass» aber hat auch das Zeug zum Klassiker. Im Luzerner Hinterland sind ein Bauer und seine Frau erschlagen worden, im Dorf will niemand etwas wissen, nur ein italienischer Verdingbub kommt in Verdacht, die Spur führt den Kommissar bis in die neue Welt, und der angebliche Krimi entpuppt sich als Gesellschaftsstudie und als Selbstanalyse. Auch an Friedrich Glauser mag man dabei denken. (jb)

→ «Bajass» von Flavio Steimann (SRF 2018) Gelesen von Hanspeter Müller-Drossaart. Regie: Buschi Luginbühl. Nachzuhören unter: www.srf.ch/sendungen/hoerspiel

In der № 6 / 2018 ...

The Life Aquatic with Steve Zissou (2004) Regie: Wes Anderson, mit Bill Murray

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer (tf)
Johannes Binotto (jb)

Verlag und Inserate

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

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Titelbild

It Felt Like Love (2014),
Regie: Eliza Hittman

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Elisabeth Bronfen, Nadine Wietlisbach, Dennis Vetter, Philipp Stadelmaier, Uwe Lützen, Dominic Schmid, Julia Zutavern, Doris Senn, Lukas Stern, Patrick Straumann, Philipp Brunner (phb), Christian Gasser, Oswald Iten, Miriam Erni, Gerhard Midding, Daniel Eschkötter (de), Erwin Schaar (esch), Giovanni Peduto (gp), Martin Walder (mw)

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Maria Sturm; Cineworx; Praesens-Film; Filmcoopi Zürich; First Hand Films; Gachot Films; Universal Pictures International; Ascot Elite; trigon-film; Reprodukt Verlag, Berlin; Arthouse Movie; Houdini; Riffraff; Kosmos

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 372 / August 2018 / Nr. 5

ISSN 0257–7852

FSC www.fsc.org 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:

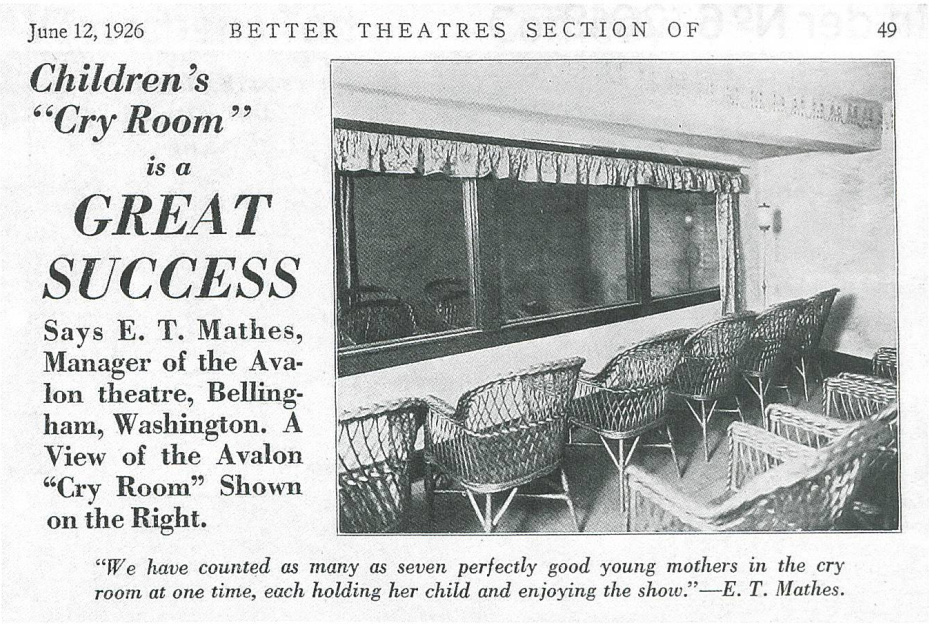
Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

47° 24' 54" N 8° 37' 22" O

Nuggi-Kino, Pathé Dietlikon


June 12, 1926 BETTER THEATRES SECTION OF 49

Children's "Cry Room" is a GREAT SUCCESS

Says E. T. Mathes, Manager of the Avalon theatre, Bellingham, Washington. A View of the Avalon "Cry Room" Shown on the Right.

"We have counted as many as seven perfectly good young mothers in the cry room at one time, each holding her child and enjoying the show."—E. T. Mathes.

«Geht noch mal ins Kino; das könnt ihr euch dann nämlich mit Baby abschminken!», lautet einer der häufigsten Tipps an werdende Eltern kurz vor der Geburt. Klar, Windelchaos, schreiendes Kind und Schlafmangel sind nicht gerade die idealen Voraussetzungen für einen Kinobesuch, aber auch keine K.o.-Kriterien.

Das zeigt schon der Blick in die Geschichte: Bis in die Fünfzigerjahre war es durchaus üblich, Babys mit ins Kino zu nehmen. Viele der damals erbauten Kinopaläste in den USA waren auf die besonderen Bedürfnisse von Familien aus- und entsprechend eingerichtet. Für den Fall, dass der Säugling während der Filmvorführung schrie, gab es sogenannte «Crying Rooms» – schallisolierte Kabinen, die durch Glasscheibe und Tonübertragung mit dem Kinosaal verbunden waren. Von dort aus konnten stillende Mütter oder Eltern mit kleinen Kindern der Filmvorführung beiwohnen, ohne befürchten zu müssen, die anderen Zuschauer_innen zu stören.

Erst seit einigen Jahren entdecken Kinobetreiber frischgebackene Eltern als Zielgruppe wieder – mit Filmvorführungen, die in Berlin, Hamburg und Dortmund als «Kinderwagen-Kino», in Wien als «Baby-Kino» und in Zürich als «Nuggi-Kino» beworben werden. Das Prinzip ist überall dasselbe: Es handelt sich um Filmvorführungen, bei denen Eltern ihre Babys mitbringen können. Voraussetzung ist vielerorts, dass der Nachwuchs noch nicht laufen kann. Damit die Babys vom Sinnangebot des Films nicht überfordert werden, wird der Ton etwas heruntergeregelt und das Licht leicht gedimmt. Die Kinderwagen können im Kino geparkt werden, im Foyer stehen Wickeltisch und Mikrowelle fürs Aufwärmen der Babynahrung bereit.

Wer in Zürich mit Baby ins Kino möchte, muss allerdings raus aus der Stadt. Derzeit ist das Pathé in Dietlikon das einzige Kino in Zürichs lebendiger Filmszene, das einmal im Monat babykompatible Filmvorführungen anbietet. (Warum engagiert sich eigentlich keines der Programmkinos im Zürcher Stadtgebiet für junge Eltern?) Spätestens auf der Busfahrt am Sonntagmorgen durch das menschenleere Industriegebiet wird deutlich, wie sehr sich dieser Kinobesuch unterscheiden wird von dem, was man bisher unter Kino verbucht hatte. Mit Baby geht man nicht mehr abends, sondern am Vormittag ins Kino. Ebenso wenig wie den Termin sucht man sich den Film aus. Man schaut sich halt das an, was gerade läuft. Im Nuggi-Kino des Pathé Dietlikon sind das Spielfilme für Erwachsene, die – so der Schwerpunkt der Programmierung – mit Familien- respektive Eltern- und Kindthemen zu tun haben; in unserem Fall eine synchronisierte Fassung von Andy Serkis' rührendem Familiendrama Breathe.

Wir hatten uns auf eine turbulente Filmvorführung eingestellt: mit glucksenden und plärrenden Babys oder solchen, die mit weit aufgerissenen Augen auf die Leinwand starren; mit Eltern, die unter dem Kinosessel nach verlorenen Schnullern suchen, ihre Kinder auf den Armen herumtragen, in den Schlaf wiegen oder gestresst am Kinderwagen rütteln. Doch es kam anders: An diesem Sonntag blieben mein Baby und ich die einzigen Zuschauerinnen. Ausgestattet mit Getränk, Snacks, Schnuller und Windeln nahmen wir in einem Kinosaal Platz, den wir über zwei Stunden ganz für uns hatten. Niemand war da, der sich daran störte, dass das Baby irgendwann zu quengeln begann; niemand, dem ich die Sicht versperrt hätte, als ich mit dem Kind auf dem Arm durch die Sitzreihen auf und ab ging, um es zum Schlafen zu bewegen.

Als am Ende der Abspann über die Leinwand zog und das Baby endlich eingeschlafen war, überwog der Stolz: Nur wenige Wochen nach der Geburt schon wieder im Kino gewesen, einen aktuellen Film auf der grossen Leinwand gesehen, dabei Rotz und Wasser geheult (nix Hormone, die Macht des Tear-Jerkers!). Und ich verliess das Kino mit dem guten Gefühl, es mir selbst und allen anderen, denen ich von diesem Kinobesuch erzählen würde, bewiesen zu haben: Baby und Kino sind gar nicht so unvereinbar, wie immer behauptet wird. Um jungen Eltern eine anständige «Film-Life-Balance» zu ermöglichen, bräuchte es allerdings mehr baby- und kinderfreundliche Orte. Auto-Kinos sollen sich ja sehr gut für einen Kinobesuch mit Säugling eignen. Aber vermutlich sind die hierzulande noch schwieriger zu finden als Kinos mit Eltern-Baby-Vorführungen. Kristina Köhler

FILM COOPI ZÜRICH

4. Oktober 2018

DER LÄUFER

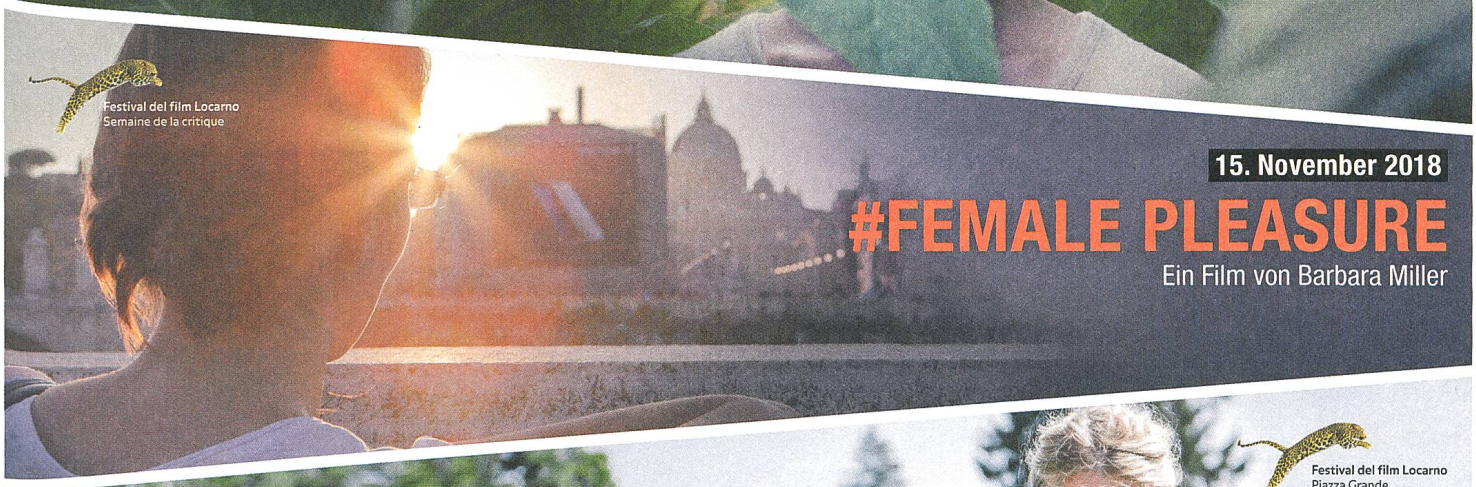
Ein Film von Hannes Baumgartner

CANNES 2018
BESTES DREHBUCH
ex aequo

4. Oktober 2018

LAZZARO FELICE

Ein Film von Alice Rohrwacher



Festival del film Locarno
Semaine de la critique

15. November 2018

#FEMALE PLEASURE

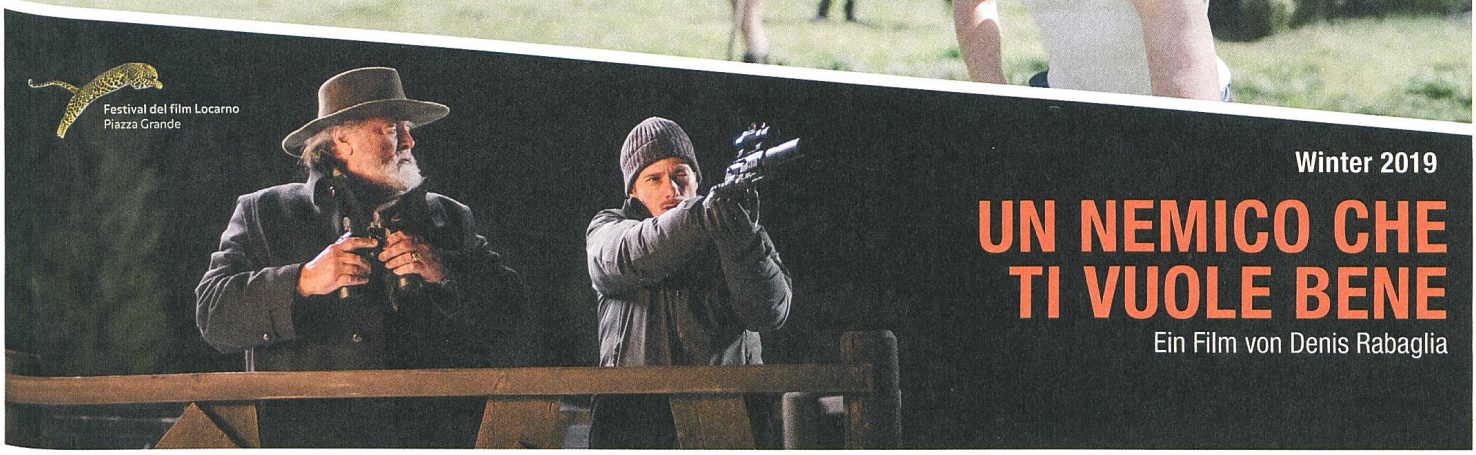
Ein Film von Barbara Miller

Festival del film Locarno
Piazza Grande

20. Dezember 2018

LE VENT TOURNE

Ein Film von Bettina Oberli



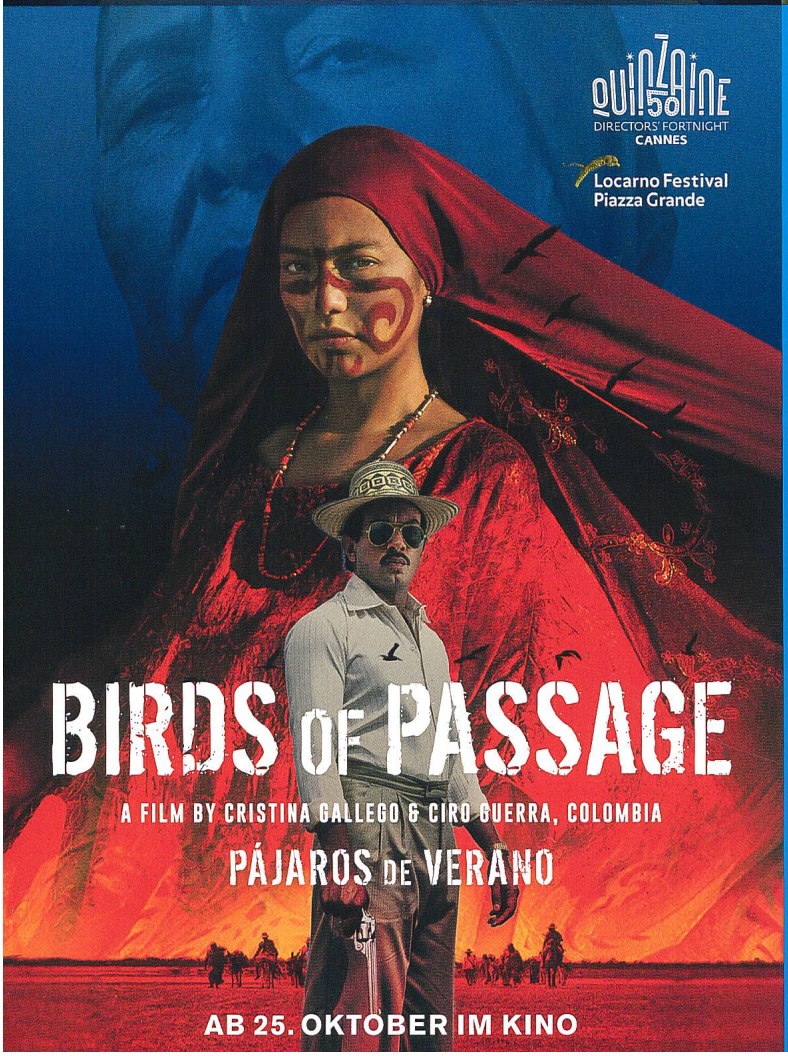
Festival del film Locarno
Piazza Grande

Winter 2019

UN NEMICO CHE TI VUOLE BENE

Ein Film von Denis Rabaglia

www.filmcoopi.ch



Preisgekrönte Filme und Raritäten im Kino, auf DVD und online

NEU MIT APP!

www.trigon-film.org

trigon-fil