

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 373

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 16.08.2025

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

film bulletin

Zeitschrift für Film
und Kino

Fr. 12.- € 9.-



9 770257 785005 06

N° 6 / 2018
filmbulletin.ch



Gelebte und gesunkene Träume Von Filmen und Schiffen S. 6

Die wiederentdeckte Welt Italienisches Kino heute S. 60

Florian David
Fitz

Janina
Uhse

Christoph Maria
Herbst

Caroline
Peters

Justus
von Dohnányi

und Iris
Berben



DER Ein Film von Sönke Wortmann
VORNAME

AB 18. OKTOBER IM KINO

TONI SERVILLO

LORO

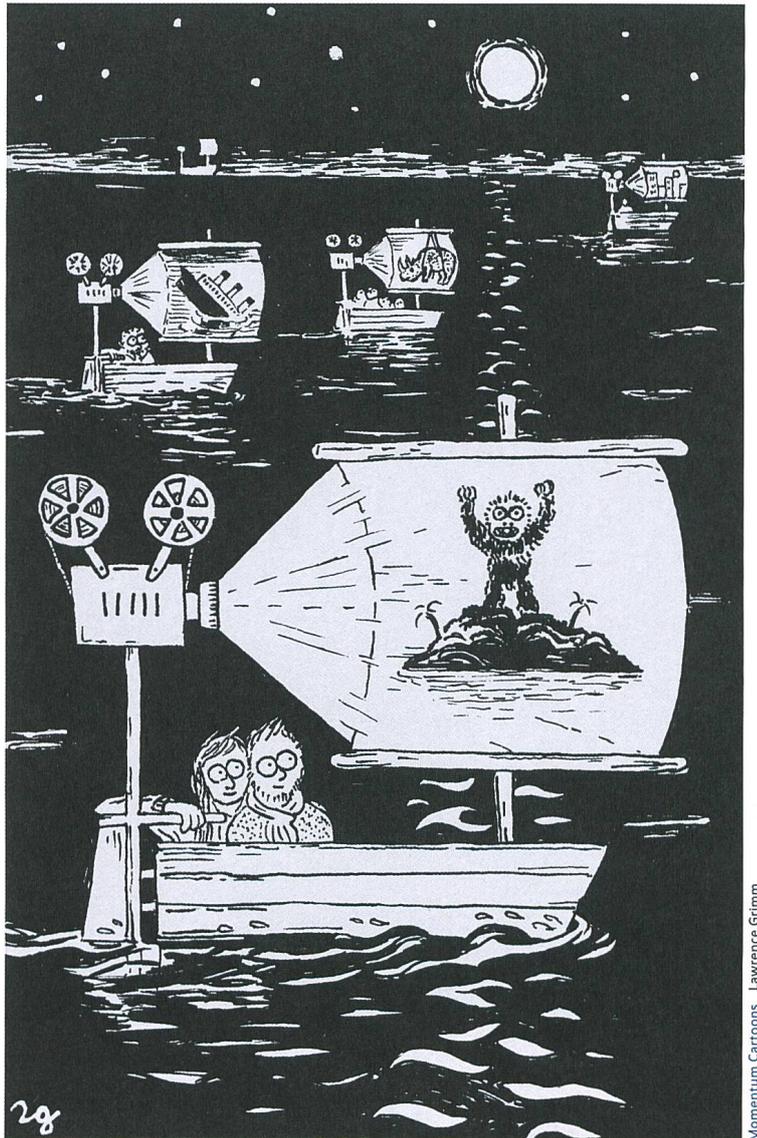
NACH «LA GRANDE BELLEZZA» UND «YOUTH»

DER NEUE FILM VON

PAOLO SORRENTINO



AB 11. OKTOBER IM KINO





GOLDENE KAMERA
REGIE
FESTIVAL DE CANNES



UN CERTAIN REGARD
BESTER SCHAUSPIELER
FESTIVAL DE CANNES



International
Feature Film
Competition
Zurich Film Festival

Victor Polster

Girl

Ein Film von
Lukas Dhont

Ab 18. Oktober nur im Kino!

Fragen der Identität

Lang ist es her, seit das sogenannte Blackfacing in Hollywood Gang und Gäbe war. Zum Glück malen sich Schauspieler_innen schon lange nicht mehr das Gesicht schwarz oder rot an, um Schwarze oder die «Rothäute» im Western zu spielen. Die Diskussion darum, wer wen spielen darf, tobt zurzeit dennoch heftig in den sozialen und traditionellen Medien. Es geht um Rasse, Gender und andere Identitäten. So hat sich beispielsweise nach der Premiere von Lukas Dhonts *Girl* (Kritik S. 41) in Cannes eine gewisse Empörung breit gemacht, dass nicht eine junge Transfrau die Hauptfigur Lara spielt, sondern der Cis-Mann Victor Polster. Er verkörpert eine sechzehnjährige Balletttänzerin, die zwar von ihrer Umgebung als Mädchen gesehen wird, selbst aber noch an dem kleinen Unterschied, der noch wegoperiert werden soll, fast verzweifelt. Der androgyne Balletttänzer überzeugt in seiner ersten Rolle voll und ganz. Er wurde dabei in einem Casting ausgewählt, das sich nicht ums Geschlecht kümmerte. Dies hat die LGBTQ-Community auch anerkannt. Dennoch gab auch diese Besetzung zu reden.

Für eine viel grössere Empörung sorgte dann die geplante Besetzung von Scarlett Johansson als Transmann in *Rub & Tug*. Sie ist nach heftigen Protesten zurückgetreten. Das Argument leuchtet ein: Warum soll eine Frau die Rolle übernehmen, wenn es genügend valable Transschauspieler gibt? Und doch muss man dieses teilweise undifferenzierte Beharren darauf, dass nur jene eine Rolle spielen dürfen, die ihr auch in der Wirklichkeit entsprechen, hinterfragen. Denn was wäre die Konsequenz? Haben nur Minderheiten ein Recht darauf, durch echte Mitglieder ihrer Gemeinschaft repräsentiert zu werden? Oder alle? Dürfen nur noch Sioux die Mitglieder dieses Stammes spielen, oder ist es da noch zulässig, dass ein Pawnee mitspielt? Betreibt man so nicht unfreiwillig genau jene Isolation, gegen die die Minderheiten sich wehren? Und umgekehrt: Darf ein Transmann einen Cis-Mann darstellen? Natürlich. Schauspielerei ist immer noch die Kunst, eine Person zu spielen, die man nicht ist. Es gibt jedoch Grenzen. Diese sind allerdings fließend, und es gilt, sie auszuhandeln. Der Weg zu einem entspannten Umgang mit dem Thema und einem Casting, bei dem sich Minderheiten nicht ausgeschlossen fühlen, scheint noch lang. Er könnte aber genau über das Spiel mit Identitäten führen, wie es das Kino ermöglicht.

Um eine andere Art der Identität geht es in unserem Essay zum italienischen Kino «Die wiederentdeckte Welt». Es geht um die nationale Identität, wie sie sich im Filmschaffen eines Landes offenbart. Wie weltoffen oder wie provinziell ist dieses Filmschaffen im Fall unseres südlichen Nachbarlandes? Und wie kam es, dass der italienische Film lange Zeit auf dem internationalen Markt und den Festivals fast nicht mehr vertreten war? *Fabian Tietke* ist für uns diesen Fragen nachgegangen. Er kommt zum Schluss, dass die junge Generation des italienischen Kinos ein Grund zur Hoffnung gibt und dass vor allem das Dokumentarfilmschaffen eine Entdeckung wert ist. Zu sehen sind neuere



Girl mit Victor Polster

italienische Filme diesen Herbst zum einen am Zurich Film Festival und und zum anderen bis im Dezember am 10. Tourneefestival Cinema Italiano.

In seinem erhellenden Essay «Gelebte und gesunkene Träume» blickt *Michael Pekler* auf das ganze Spektrum von Identitäten, den nationalen und den individuellen: Das Schiff bietet im Film eine Bühne für alle Arten von Auseinandersetzungen – mit sich selbst oder mit dem Fremden, mit dem Leben und dem Tod, mit der Natur und Gott. Wenn uns in letzter Zeit die Ozeane vor allem als ein mit Plastik verschmutzter Lebensraum beschäftigen, ist es umso schöner, sie hier als Meer der Träume wiederzuentdecken.

Mit *Styx* von Wolfgang Fischer (Kritik S. 32) kommt aktuell ein Film in die Kinos, der wunderbar an die Überlegungen in Peklers Essay anschliesst: Während die Protagonistin ihren Traum von einer Reise mit ihrer Yacht zu einem künstlichen Paradies verwirklicht, trifft sie auf ein Boot voller Flüchtlinge, die ums Überleben kämpfen. Leben und Tod, Traum und Wirklichkeit. Und grosses Kino.

Tereza Fischer



All Is Lost (2013) Regie: J. C. Chandor

Gelebte und gesunkene Träume

S. 6–15 Essay
von Michael Pekler

Von Filmen und Schiffen

Kritiken

S. 28

Lazzaro felice von Alice Rohrwacher

Tereza Fischer

S. 29

Gespräch mit Alice Rohrwacher

Pamela Jahn

S. 32

Styx von Wolfgang Fischer

Michael Ranze

S. 35

Leave No Trace von Debra Granik

Pamela Jahn

S. 37

Woman at War
von Benedikt Erlingsson

Julia Zutavern

S. 39

Searching von Aneesh Chaganty

Lukas Stern

S. 41

Girl von Lukas Dhont

Philipp Stadelmaier

S. 43

Birds of Passage
von Ciro Guerra, Cristina Gallego

Dominic Schmid

S. 45

Becoming Animal
von Emma Davie, Peter Mettler

Johannes Binotto

S. 46

Dogman von Matteo Garrone

Stefan Volk

S. 48

Gespräch mit Matteo Garrone

John Bleasdale



Anime nere (2014) Regie: Francesco Munzi

Die wieder-entdeckte Welt

S. 60–67 Essay
von Fabian Tietke

Italienisches Kino heute

Rubriken

S. 3 Editorial

Fragen der Identität

Tereza Fischer

S. 17 Standbild

Accounts of Human Territoriality

Nadine Wietlisbach

S. 18 Soundtrack: Zwei Filme von David Lean

Melodramatische Geräusche

Oswald Iten

S. 20 Jubiläum: 2001: A Space Odyssey

Der Monolith der Filmgeschichte

Simon Spiegel

S. 24 Close-up: Kulenkampffs Schuhe

Schnitt, Wunde, Trauma

Johannes Binotto

S. 26 Fade in/out

Drei Minuten

Uwe Lützen

S. 50 Festival

Jerusalem International Film Festival

Dominic Schmid

S. 52 Was bleibt: Unconquered und Detroit

Das zerrissene Banner

Philipp Stadelmaier

S. 54 Flashback: King of Jazz

Rhapsody in White

Susie Trenka

S. 57 Cinema expanded: royalscandalcinema

Skandal als Programm

Wolfgang Fuhrmann, Matthias Uhlmann

S. 69 Kurz belichtet

Bücher, Comics, Hörspiele, Filme Serien

S. 72 Geschichten vom Kino

Caligari FilmBühne, Wiesbaden

Kristina Köhler

Gelebte und gesunkene Träume

Michael Pekler

ist Kulturredakteur in Wien und schreibt seit 1998 für Filmbulletin.
Erschienen sind Bücher über Ang Lee und Terrence Malick.

Von Filmen und Schiffen

Auf einem Schiff unterwegs zu sein, das bedeutet im Kino, das gesamte Spektrum des Lebens erzählt zu bekommen: von der Geburt bis zum Untergang, von Noahs Arche bis Charons Kahn. Dazwischen gibt es die Welt zu entdecken, die Freiheit zu schnuppern – und das Glück zu finden.

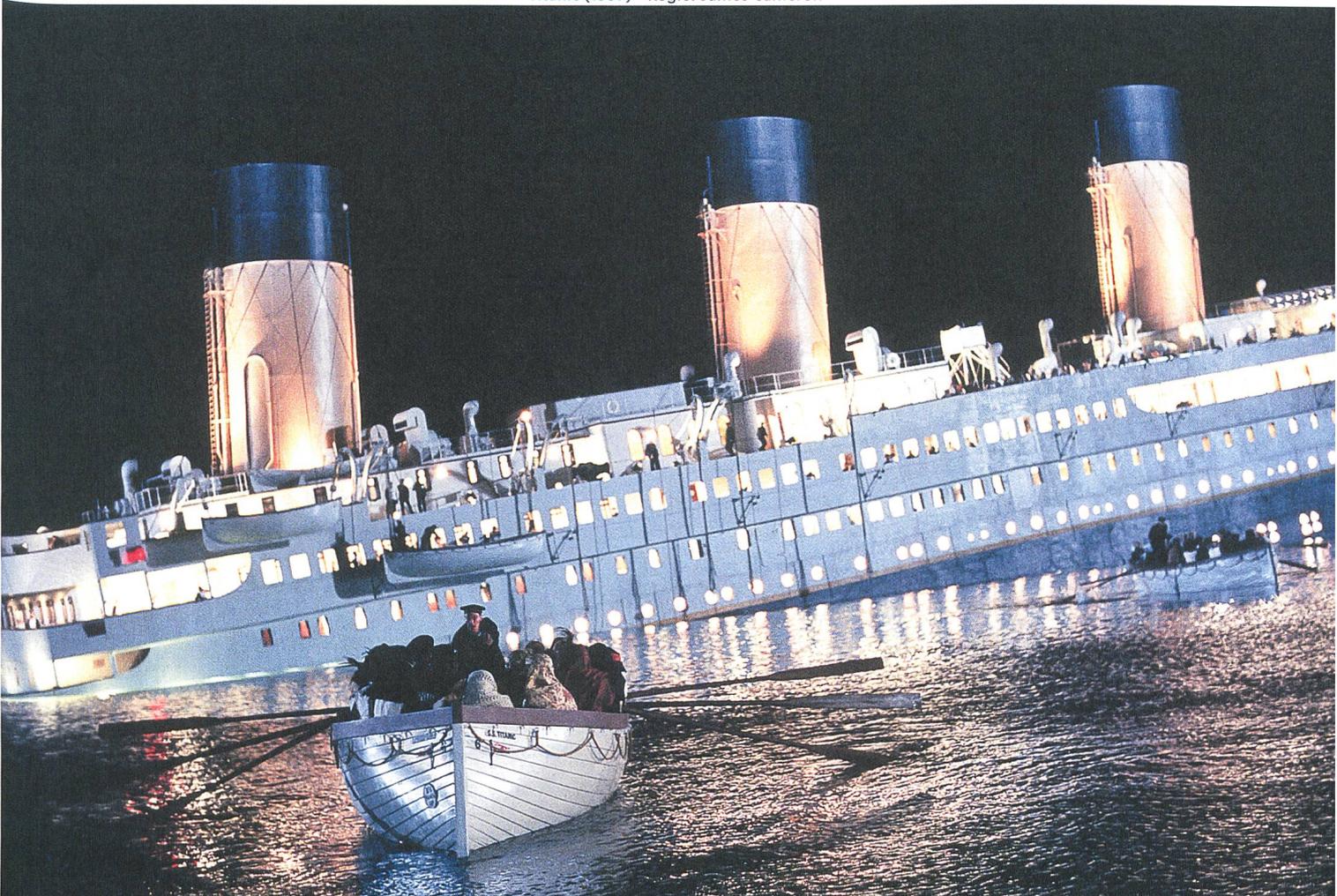
In der Grossstadt unter Fremden mag der Mensch sich einsam fühlen, doch nirgendwo ist er so allein wie auf dem Meer. Deshalb ist es in der Mythologie, der Literatur und im Film umso bedeutender, wie man sich auf dem Wasser – oft auf dem Meer, mitunter auch dem Fluss – fortbewegt, welches Schiff man für seine Reise ausgesucht hat oder auf welchem man unfreiwillig gelandet ist. Denn das Schiff ist, nicht erst seit dem Prinzip des Archimedes vor zweitausend Jahren, weit mehr als nur ein Fahrzeug, das den Menschen über das Wasser trägt. Es ist ein schwimmendes Haus oder zumindest eine Art von Zuhause. Dass Noahs Arche in einer ihrer berühmtesten Darstellungen, dem Gemälde von Edward Hicks («Noahs Arche», 1846), einem riesigen Haus mit mehreren Stockwerken gleicht, ist deshalb kein Zufall: Es ist das symbolische Haus Gottes.

Im Kino ist das Schiff meist kein Haus, obwohl es wunderbare Geschichten von Menschen zu erzählen weiss, die auf einem Schiff wohnen: Wenn in Jean Vigos *L'Atalante* (1934), nach wie vor einem der schönsten Filme über das Wohnen auf einem Schiff, das junge Paar auf dem Frachter einzieht, gegen Paris steuert und die Träume von einer gemeinsamen Zukunft auf engstem Raum noch intakt sind. Oder wenn in Giuseppe Tornatores *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998) die Legende vom Ozeanpianisten mit dem sagenhaften Namen Danny Boodman T.D. Lemon Nineteen Hundred wahr wird, der seine schwimmende Stadt deshalb nie verlässt, weil er Angst vor dem hat, was er von Bord aus *nicht* sehen kann: «I was born on this



Master and Commander: The Far Side of the World (2003) Regie: Peter Weir

Titanic (1997) Regie: James Cameron



ship, and the world passed me by.» Oder wenn sich in Ingmar Bergmans *Schiff nach Indialand* von 1947 der Vater-Sohn-Konflikt auf dem Hausboot bis zur Tragödie hochschaukelt. In Filmen wie diesen ist das Schiff nicht nur Unterkunft oder Unterschlupf, sondern eine Bleibe.

Besser jedoch, man hält sich auch in dieser Frage an Goethe. «Mein Haus hat kein' Tür, / Mein' Tür hat ke' Haus.» Welches Haus der Dichterstern in seinem späten Rollengedicht «Freibeuter» (1827) tatsächlich beschrieben hat, bleibt zwar ungewiss. Er könnte eine Räuberhöhle gemeint haben, viel eher aber – ein Schiff. Bei Goethe ist dieses Haus ohne Tür mehr Traum als Wirklichkeit, mehr Lebenszustand als tatsächliches Gebäude. «Und bin ich erwachen / Da geht es so fort; / Mei Ort hat ke' Bleibens, / Mein Bleibens ken' Ort», schliesst der zu diesem Zeitpunkt bereits alte Weimarer und nimmt damit ein Bild vorweg, das auch für die unzähligen Schiffe auf der Leinwand bestimmend ist: das Schiff – vom Dampfschiff bis zum Dreimaster, von der Fregatte bis zum Flugzeugträger – als ein Ort, der dem Menschen kein Zuhause sein kann.

«Ob ich mich selbst dazu bewegen kann,
ein leichtes Leben und Zurückgezogenheit zu lieben,
das allein wird nur die Zeit zeigen.»

*James Cook: Entdeckungsfahrten im Pazifik.
Die Logbücher der Reisen*

Ein Schiff kann immer nur symbolische Heimat sein, weshalb es umso wichtiger ist, dass man im Gegensatz zu den tatsächlichen Freibeutern im entscheidenden Augenblick weiss, unter welcher Flagge man segelt: In Peter Weirs *Master and Commander: The Far Side of the World* (2003) etwa, wenn Russell Crowe seiner Mannschaft vor dem entscheidenden Gefecht zubrüllt, wo sie sich befindet: «This ship is our home! This ship is England!», erinnert der Kapitän seine Männer, die er ans titelgebende «Ende der Welt» geführt hat. Manchmal findet sogar eine ganze Nation an Deck Platz.

Eine Heimat zu haben, bedeutet nämlich Privileg und Schutz zugleich, und das Schiff ist der Versuch, sich ein kleines Stück davon mit in die Ferne zu nehmen. «These men may come from jails and taverns, but they are Englishmen», weiss Clark Gable als Erster Offizier Fletcher Christian in Frank Lloyds *Mutiny on the Bounty* (1935), wenn die Tyrannei an Bord immer unerträglicher wird. Wenn also Charles Laughton als Kapitän Bligh seine Matrosen auspeitschen lässt, befleckt er damit nicht nur die weissen Hemden seiner Männer mit Blut, sondern vor allem die Ehre Englands mit Schande.

Die «Bounty» ist nicht nur deshalb eines der berühmtesten Schiffe, weil auf ihr – ähnlich wie in Sergei Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) oder Steven Spielbergs *Amistad* (1997) – eine als Rebellion deklarierte Revolution stattfindet, sondern weil sich auf engstem Raum zwei Weltanschauungen gegenüberstehen, die Gable («From now on they spell mutiny with my name») und Laughton als Typus kongenial verkörpern: Welches System trägt Europa gegen Ende des 18. Jahrhunderts in die Welt hinaus? Die der

Ausbeutung dienende Hierarchie, die den Menschen unter seinem reinen Nutzwert betrachtet, oder einen aufgeklärten Liberalismus? Was in Wahrheit wohl kaum ein politischer Konflikt war, wird bei Charles B. Nordhoff und James Norman Hall, die ihren «Bounty»-Roman zu Beginn der Dreissigerjahre veröffentlichten, zu einem solchen. Denn Literatur und Film schreiben ihre eigenen Schiffsmythen. Das wusste übrigens auch Marlon Brando, der in der Adaption von 1962 eine der bis dahin aufwendigsten Produktionen der US-Filmgeschichte sabotierte, als er auf Tahiti die polynesischen Tänzerin Tarita Teriipaia nicht nur an Bord der originalgetreu nachgebauten «Bounty» bat.

«Mach dir eine Arche aus Zypressenholz!»
Buch Genesis 6,14

Obwohl das Kino ein historisch ausgewiesenes Nahverhältnis zur Eisenbahn pflegt und mit dem Automobil einen engen Verbündeten für ein eigenes Subgenre gefunden hat, bleibt das Schiff sein wundersamstes und symbolträchtigstes Vehikel: Das Schiff ist das älteste Fahrzeug der Menschheit. Und nicht zuletzt deshalb geht es an Bord eines Schiffs stets um die Verfolgung einer Idee, einer Ideologie oder manchmal gar einer Religion. Oder immer wieder, ganz praktisch, eines Feindes oder ganz konkreten Ziels: Das welterste Schiff mit Eigennamen ist Jasons «Argo», und dessen Begehrt, für das er eigens seinen offenen Einmaster anfertigen lässt, ist nicht weniger als das Goldene Vlies. Auf einem Schiff unterwegs zu sein, das bedeutet im Kino, das gesamte Spektrum des Lebens erzählt zu bekommen: von der Geburt bis zum Untergang. Auf dem Schiff liegen die grössten Hoffnungen, und mit ihm legt man die letzten Meter des Lebens zurück; träumt man von neuen Ufern oder lässt sich von Charon ins Reich der Toten übersetzen. Das Schiff ist Fluchtort und Schutzraum, Tatort und Verlies.

Ein Schiff zu besitzen, bedeutet im Film Herrschaft, Autonomie, Hoffnung und Verantwortung. Für den Menschen hat es seit Noahs gezimmerter Arche dafür schon immer eines guten Grundes bedurft, und sei es ein noch so provisorisches Schiffchen wie Moses' geflochtenes Körbchen. Der grosse Zweifler in Darren Aronofskys nur sehr lose von der Bibel inspiriertem Monumentalfilm *Noah* (2014) baut sich sein 300 Ellen langes Schiff allen Widrigkeiten zum Trotz, weil er es als Gebot betrachtet. Mit dem grössten Rettungsschiff der Mythologie bewahrt der erste und letzte Seemann vor dem Herrn seine auserwählte Familie vor dem Untergang – und sichert der Menschheit sowie den «reinen und den unreinen» Tieren ihren Fortbestand. Doch nicht nur für die menschliche Nachwelt, auch für das Kino sind solche Erzählungen ein Segen, wenn gleich Noahs schwarze Arche vor dunkelgrauem Himmel aussieht wie ein riesiger Tanker der Apokalypse.

Die ersten Schiffe hingegen werden nie die letzten sein, und so stehen sie im Film oft für den Anfang und das Ende zugleich ein: des Einzelnen, der Gemeinschaft oder gar einer ganzen Zivilisation. Terrence Malicks *The New World* (2005) beginnt mit der Ankunft dreier englischer Schiffe an der Küste der Neuen Welt,



E la nave va (1983) Regie: Federico Fellini

Captain Phillips (2013) Regie: Paul Greengrass





Master and Commander: The Far Side of the World (2003) Regie: Peter Weir, mit Russell Crowe

Steamboat Bill, jr. (1928) Regie: Buster Keaton und Charles Reisner, mit Buster Keaton und Ernest Torrence



die ihren Namen der Beschreibung eines florentinischen Seefahres verdankt: Amerigo Vespucci. Und im Inneren eines dieser majestätischen Zweimaster wartet der eingesperrte John Smith bereits auf seine Chance. Dass der Aufstieg Europas durch die Seefahrt den Untergang ganzer Zivilisationen bedeutete, dafür genügt dem Kino zuweilen eine einzige Einstellung: Am Ende von *Apocalypto* (Mel Gibson, 2006) gelangt der Maya-Krieger, der von zwei Feinden endlos lang durch den Dschungel verfolgt wird, im strömenden Regen an den Strand. Nach tagelanger Hetze und brutalem Kampf erscheint nichts sinnloser als jenes Bild, das die drei Männer in diesem Augenblick zu sehen bekamen: die riesigen Segelschiffe der spanischen Konquistadoren, mit denen die wahre Grausamkeit erst ihren Anfang nehmen wird. Mit der Landung von Schiffen haben Zeitalter begonnen und sind zu Ende gegangen. Nirgendwo wird davon eindringlicher erzählt als im Kino.

«Ich darf nicht bei dem grausen Mahle verweilen,
das nun folgte.»

Edgar Allan Poe: *Der Bericht des Arthur Gordon Pym*

Wenn das Schiff sinkt, stirbt auch im Kino die Hoffnung zuletzt. Deshalb sind Rettungsboote immer auch buchstäblich Hoffnungsträger. Sie zeigen, ähnlich dem Kammerspielfilm, Ausschnitte einer Gesellschaft, in der all das, was eben noch wichtig war – Herkunft, Klasse, Stand und Aussehen – neu bemessen wird. Die Katastrophe mischt die Karten neu. Denn plötzlich sitzt man, wie es so schön heisst, im selben Boot (wiewohl die gern zitierte Anweisung, wonach Frauen und Kinder zuerst gerettet werden sollten, in Wirklichkeit eher die Ausnahme darstellt). Von jeher befeuert die Idee, dass der Kampf ums nackte Überleben den wahren Menschen zum Vorschein bringe, Literatur und Kino.

Sie seien siebenundzwanzig Überlebende, das Rettungsboot aber nur für neun gebaut, so ein Geretteter in *Abandon Ship!* (Richard Sale, 1957), eine der bemerkenswertesten Produktionen über menschliche Anpassung an das Survival of the Fittest. Basierend auf dem Untergang der «William Brown» vor Neufundland im Jahr 1841, übernimmt ein Offizier nach dem Tod des Kapitäns die Führung auf dem überfüllten Rettungsboot. Die Aufrechterhaltung der Ordnung sieht er nur durch ein an Diktatur grenzendes Regiment gewährleistet: Mit Waffengewalt trennt er Familien, die Schwachen von den Starken – und entscheidet letztlich über Leben und Tod. «Don't get to know them too well», sagt er und benennt damit die Gefahr, den Menschen als Individuum wahrzunehmen.

Wie eine spielerische Versuchsanordnung wirkt dazu im Vergleich Alfred Hitchcocks *Lifeboat* (1944). Diese Hymne auf den Humanismus, von John Steinbeck entworfen, aber nicht zu Ende gebracht, ist mitten im Zweiten Weltkrieg natürlich geprägt vom Geist der Zeit und von der Idee, dass die freie Welt gegen das Böse zusammenhalten müsse (im konkreten Fall gegen den Nazi an Bord, der das Rettungsboot in die falsche Richtung steuert). Die zusammengewürfelte Gruppe ist

zwar geprägt vom Gefühl der Gefangenschaft (schliesslich hat man sich seine neuen Nächsten nicht ausgesucht), doch man weiss auch, dass nur das unbedingte Zusammenhalten das eigene Überleben ermöglicht.

In seiner Erzählung «Der Bericht des Arthur Gordon Pym» (1838) schreibt Edgar Allan Poe die Geschichte des sechzehnjährigen Pym, der sich als blinder Passagier auf einem Walfänger versteckt. Doch die Meuterei ist nicht das Schlimmste, was dem Abenteuerlustigen widerfährt: Ein mächtiger Sturm verwandelt das Schiff in ein Wrack, und nach knapp drei Wochen müssen sich die wenigen Überlebenden entscheiden, wer sich von ihnen als Mahlzeit opfert. Obwohl Poes einziger Roman nie verfilmt wurde, fliesst in Ang Lees *Life of Pi* (2012) Poes schreckliche Fantasie ein: Richard Parker heisst der Matrose bei Poe, der die kannibalistische Idee überhaupt aufbringt (und ihr prompt als Erster zum Opfer fällt), und Richard Parker heisst bei Lee der Tiger, mit dem Pi Patel den Ozean überquert. (Erwähnt sei auch, dass wenige Jahre nach Poes Roman sich das dort beschriebene Szenario tatsächlich zutrug, mit einem Ermordeten namens Richard Parker.) Doch im Unterschied zu Poe macht Lee aus dem Schiffbruch eine prächtige Fabel, in der Wirklichkeit und Fantasie im Wettstreit miteinander liegen. Hier geht das Unglück mit jedem Tag auf hoher See in einen traumhaften Zustand über, in dem leuchtende Farben und fliegende Fische die grausame Wirklichkeit verdrängen. Dass Giraffe, Hyäne, Orang-Utan und Tiger in Wahrheit die einzigen vier Überlebenden sind, die einander töten und fressen, ist jene Version, die man Pi am Ende eben nicht glauben möchte. «In diesem Augenblick», schreibt Poe, «durchwühlte die Wut eines Tigers meine Seele.»

«Überdeck, Unterdeck,
alles sucht nach jenem Leck.
Welches wohlversteckt leckt und leckt,
man fand es nie, es war am Heck.»
Falco: «*Steuermann*»

Gerade weil das Kino von jeher so grosse Hoffnungen mit dem Schiff verbindet, ist sein Untergang buchstäblich eine Katastrophe. Für *The Sinking of the Lusitania* (1918), die knapp zwölfminütige Arbeit des begnadeten Trickfilmpioniers Winsor McCay, mussten 25 000 Zeichnungen angefertigt und fotografiert werden. Der Katastrophe des 1915 von einem deutschen U-Boot versenkten britischen Luxusliners, bei der 1200 Menschen ums Leben kamen, verleiht McCay eine beinahe spielerische Note: Beschwingt tuckert das zu diesem Zeitpunkt grösste Schiff der Welt mit seinen vier riesigen Schloten über die tanzenden Wellen – bis das U-Boot, vor dem sogar zwei Fische flüchten, gefährlich aus dem Wasser ragt.

Die Katastrophe reduziert die Gesellschaft auf die Gruppe, sei es auf die Familie wie auf Noahs Arche oder auf einen bunten Haufen wie in der populären *Poseidon*-Filmreihe: Eine kleine Gemeinschaft kann, gottbestimmt oder durch schicksalhafte Auslese, wieder von Neuem beginnen. Deshalb ist es kein Zufall, dass in *The Poseidon Adventure* (Ronald Neame, 1972)

ausgerechnet ein Priester den Fluchtweg aus dem kieloben treibenden Schiff vorgibt. «God wants winners, not quitters», treibt er seine Schäfchen an. Denn es ist der Glaube, der nach der Katastrophe zwar keine Berge versetzt, aber im wahrsten Sinn den Weg vorgibt. Wer allerdings nur für die Starken spricht, bezahlt indes mit dem Opfertod. «There's got to be a morning after», singt dazu die Oscar-prämierte Maureen McGovern kurz vor dem Höhepunkt der Katastrophenfilmwelle.

Schiffskatastrophenfilme sind immer auch Gedenkfle. Während etwa *A Night to Remember* (1958, Roy Ward Baker) über den Untergang der Titanic 1912 den Appell zur Erinnerung bereits im Titel trägt, greift James Camerons Liebesdrama *Titanic* (1997) dafür ausschliesslich auf den Namen des berühmtesten Untergangsschiffs der Geschichte zurück. Denn die grossen Passagierdampfer der Jahrhundertwende, Versinnbildlichung des Fortschrittsglaubens und eines an Grössenwahn grenzenden Optimismus, sind im Kino stets Spiegel einer mondänen Gesellschaft, die mit atemloser Geschwindigkeit – etwa dem Wettstreit um das Blaue Band für die schnellste Atlantiküberquerung – ihrem Untergang und dem Ersten Weltkrieg entgegenrast. Es ist ein Maschinenkult, der den Blick auf die schwimmenden Städte bestimmte, in denen sich die Klassen auf den Decks nicht begegneten und also nicht in die Quere kamen.

Eine der schönsten Szenen in Federico Fellinis *E la nave va* (1984) zeigt den Besuch der narzisstischen Opernsänger_innen im Kesselraum des Ozeandampfers: Während in der Tiefe, vor den Glutöfen, die schmutzigen Arbeiter die Kohle schaufeln, liefern sich Tenöre und Diven einen unerbittlichen Wettstreit: nicht um die Gunst der Arbeiter, sondern um den Triumph über die Konkurrenz. Auf Fellinis «Schiff der Träume», dem sein deutscher Titel den Sarkasmus bereits einschreibt, versammelt sich eine illustre Runde, um die Asche einer weltberühmten Opernsängerin über dem Meer zu verstreuen. Und so als ob dieses letzte elitäre Aufgebot wüsste, dass die politische und humane Katastrophe naht, übt sie sich in Selbstbetrug und Selbstvergewisserung. Bei Fellini ist das Schiff mit dem Namen «Gloria N.» das Totenschiff des Alten Europa. Die serbischen Flüchtlinge in ihren kleinen Booten, von einem österreichisch-ungarischen Schlachtschiff verfolgt, werden zwar an Bord genommen, aber gut getrennt untergebracht – und schliesslich doch ausgeliefert. Bis sich die Weltpolitik, als Schicksal getarnt, an der Reisegesellschaft bitter rächt.

Das auf die politische Katastrophe zusteuernde Schiff ist eines der prominentesten Motive in der Geschichte des Schifffilms, weil es die Klassen und Geschlechter an Bord getrennt und doch versammelt zeigt – jedenfalls in Zeiten, als sich das Kino noch am Gesellschaftspanorama der riesigen Ozeandampfer interessiert zeigte. In *Ship of Fools* (1965) von Stanley Kramer ist ein deutscher Passagierdampfer 1933 von Mexiko unterwegs nach Bremerhaven. Die Katastrophe wartet in Nazi-Deutschland, auch wenn sie der von Heinz Rühmann gespielte Jude Freytag, der nicht am Kapitänstisch Platz nehmen darf, nicht wahrhaben will. *Ship of Fools* stellt individuelle Wünsche und

die kollektiven Ängste eindringlich gegenüber: Wenn Oskar Werner als herzkrankter Schiffsarzt und Simone Signoret als drogenabhängige, ins Exil verwiesene Comtesse von einer gemeinsamen Zukunft träumen, dann nur weil sie wissen, dass es eine solche nie geben wird. «I wonder if it's true that life is as stupid and meaningless as it seems to be on this ship», so Werner, der selber später genauso sterben sollte, wie die von ihm gespielte Figur: an Herzversagen. *Ship of Fools* ist ein Spiegelbild wie Sebastien Brants gleichnamige Moralsatire des Spätmittelalters (1494) mit Dürers berühmten Holzschnitten, in der hundert Narren auf einem Schiff die Welt der Lächerlichkeit preisgeben. In Hieronymus Boschs «Das Narrenschiff» (Öl auf Holz, 1500) ist der dem blasphemischen Treiben der Insassen abgewandte Schelm der Klügste.

«Hörte einen Finnwal im Nebel blasen
wie ein leeres Bierfass.»
Arthur Conan Doyle: *Heute dreimal
ins Polarmeer gefallen*

Neben seiner mythologischen Bedeutsamkeit könnte man beinahe den profanen Einsatz übersehen, den das Schiff im Film leistet. So wie für Arthur Conan Doyle, der als Medizinstudent auf Walfischjagd im Polarmeer war und in dessen Sherlock-Holmes-Geschichten sich später Schiffe und Seeleute tummeln werden. Die Verfilmung des Holmes-Krimis «Black Peter» um den Mord unter Seeleuten gilt zwar als verschollen, doch wie das Schiff auf der Leinwand oft und gerne seinen Zweck erfüllt, dafür genügt eine Handvoll ausgewählter Beispiele: als Ort des dunklen Geheimnisses im Film noir (*Ghost Ship*, 1952), des talentierten Verbrechens eines Mr. Ripley (*Plein soleil*, 1960), des detektivischen Kammerspiels nach Agatha Christie (*Death on the Nile*, 1978), als buchstäblich glasklares Vehikel für eine Doris-Day-Komödie (*The Glass Bottom Boat*, 1966) – und selbstverständlich als Schauplatz des ausgemachten Slapsticks. Legendär die Szene in Chaplins *The Immigrant* (1917), in der Charlie als armer Einwanderer, mit seinem Stock und leerem Magen und mit einer Menschenmasse nach Amerika kommt. Doch wenn das Schiff vom hohen Wellengang hin und her geworfen wird, landet er näher beim Nächsten, als ihm lieb ist: Die Suppe wird von allen aus derselben Schüssel gelöffelt, weil die Tische in Schiefelage einmal den einen, dann den anderen begünstigen. Von mehr Gerechtigkeit kann man nur träumen. Einmal mehr ungerührt von derartiger Sozialromantik erweist sich Buster Keaton, der in *Steamboat Bill, Jr.* (1928) kaum an Bord des Schiffs sogleich den Rettungsring ins Wasser wirft – wo dieser selbstverständlich versinkt.

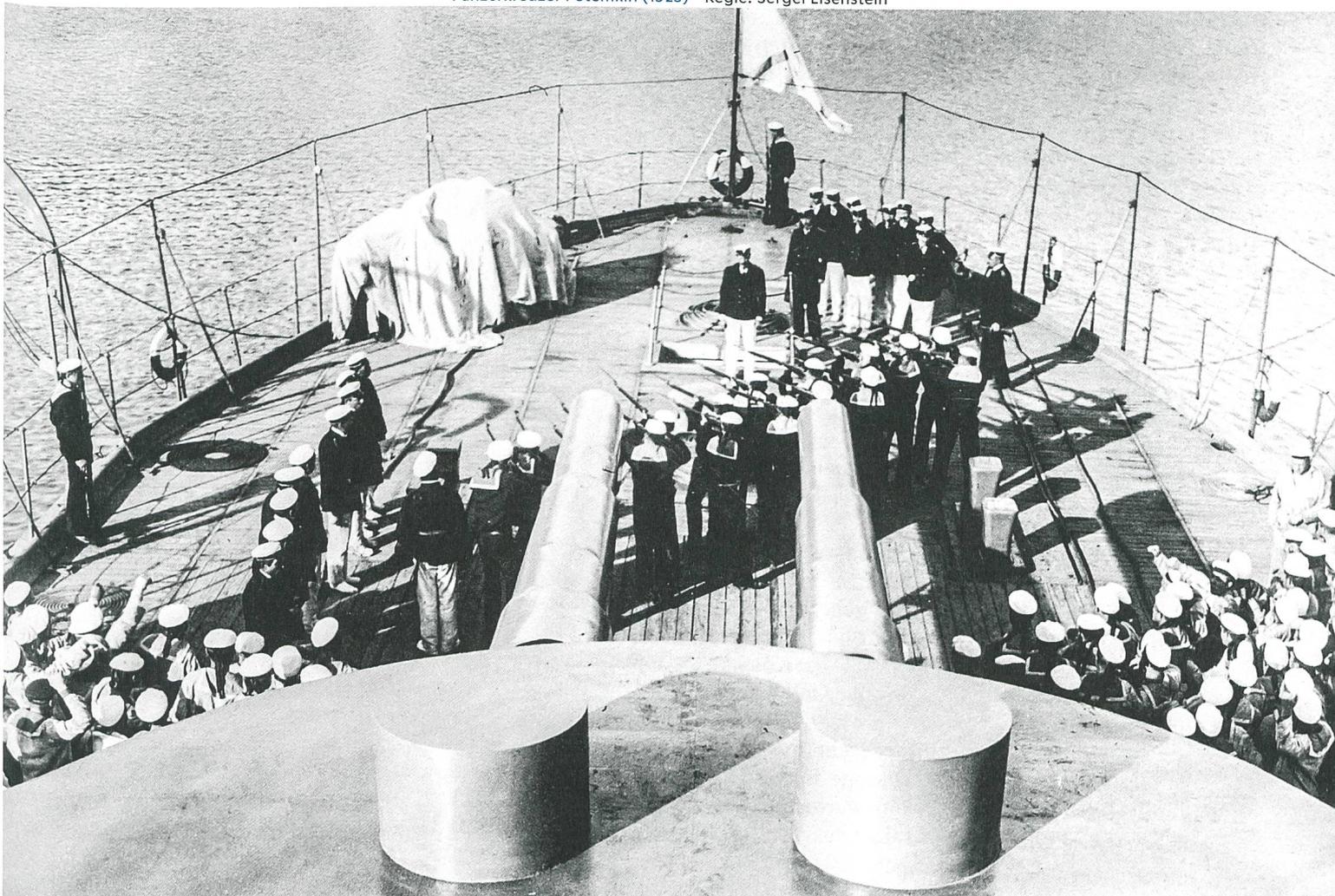
«Row, row, row your little dreamboat
violently back upstream»
Tom Russell: «Road to Nowhere»

Von den zwölf Schiffen, mit denen Odysseus zu seiner Irrfahrt aufbrach, kehrte nur ein einziges zurück. Das zerstörte Troja hinter sich lassend, durchkreuzte der listige Held das halbe Mittelmeer, ehe er nach zwanzig



La leggenda del pianista sull'oceano (1998) Regie: Giuseppe Tornatore

Panzerkreuzer Potemkin (1925) Regie: Sergei Eisenstein



Jahren zu Penelope zurückkehren durfte. Homers Epos ist die Mutter aller Odyssees, und wenn zweieinhalbtausend Jahre später im Kino ein Schiff nicht mehr nach Hause findet, dann immer auch deshalb. In *Fidélío, l'odyssée d'Alice* (2014) von Lucie Borleteau heuert die Protagonistin für ein Stück Lebensreise auf dem alten Frachtschiff «Fidélío» an. Alice soll einen tödlich verunglückten Ingenieur ersetzen und wird in dessen Kabine untergebracht. So überlagern sich Vergangenheit und Gegenwart, der Tod und das Leben, Motive und Mythen – und statt des alten Helden gegen die göttliche Fügung muss sich eine junge Frau auf ihrem Schiff gegen die Wirrnisse der Gegenwart durchsetzen. Der moderne Mensch fährt keinen Schlingerkurs mehr über das Meer, sehr wohl aber durchs Leben.

Was über Jahrhunderte jedoch geblieben ist, das ist die Verbindung von Mythos und Mensch, von Schiff und Schicksal. Sie reicht von der «Ilias» bis zur Legende vom ewig umherirrenden, weil verfluchten «Fliegenden Holländer», sie findet sich in den Schriften des Seemanns Joseph Conrad wie «Heart of Darkness» und in B. Travens «Totenschiff», und sie wurde im Kino von Werner Herzog in *Fitzcarraldo* (1982) auf die Bergspitze getrieben: Wenn bei Herzog der Glaube an sich selbst, also an den Menschen, jenen an die höhere Macht, also die Natur oder die Götter, übersteigt, kann er zwar keine Berge versetzen, aber ein Schiff über ihn transportieren. Jede Irrfahrt findet immer knapp an der Grenze zum Wahnsinn statt, und nicht zuletzt deshalb ist *Fitzcarraldo* eine der berühmtesten Schiffsszenen des Kinos gelungen. Der schwarze Rauchwolken ausstossende Flussdampfer – den man übrigens heute noch überwuchert im brasilianischen Urwald finden kann – soll Fitzgerald jenen Reichtum bringen, mit dem er sein Opernhaus im Dschungel errichten kann. Das Schiff ist sein Mittel zum Zweck, es ist die technische Errungenschaft der westlichen Zivilisation, auf welche die kulturelle folgen soll: Caruso. Am Ende fallen Grösse und Tragik zusammen: Nachdem die Indios ihre Götter besänftigen, indem sie die «Molly Aida» die Stromschnellen hinabtreiben lassen, feiert *Fitzcarraldo* seinen buchstäblich einmaligen Triumph an Bord des beschädigten Schiffs – auf dessen Deck als persönlicher Opernbühne.

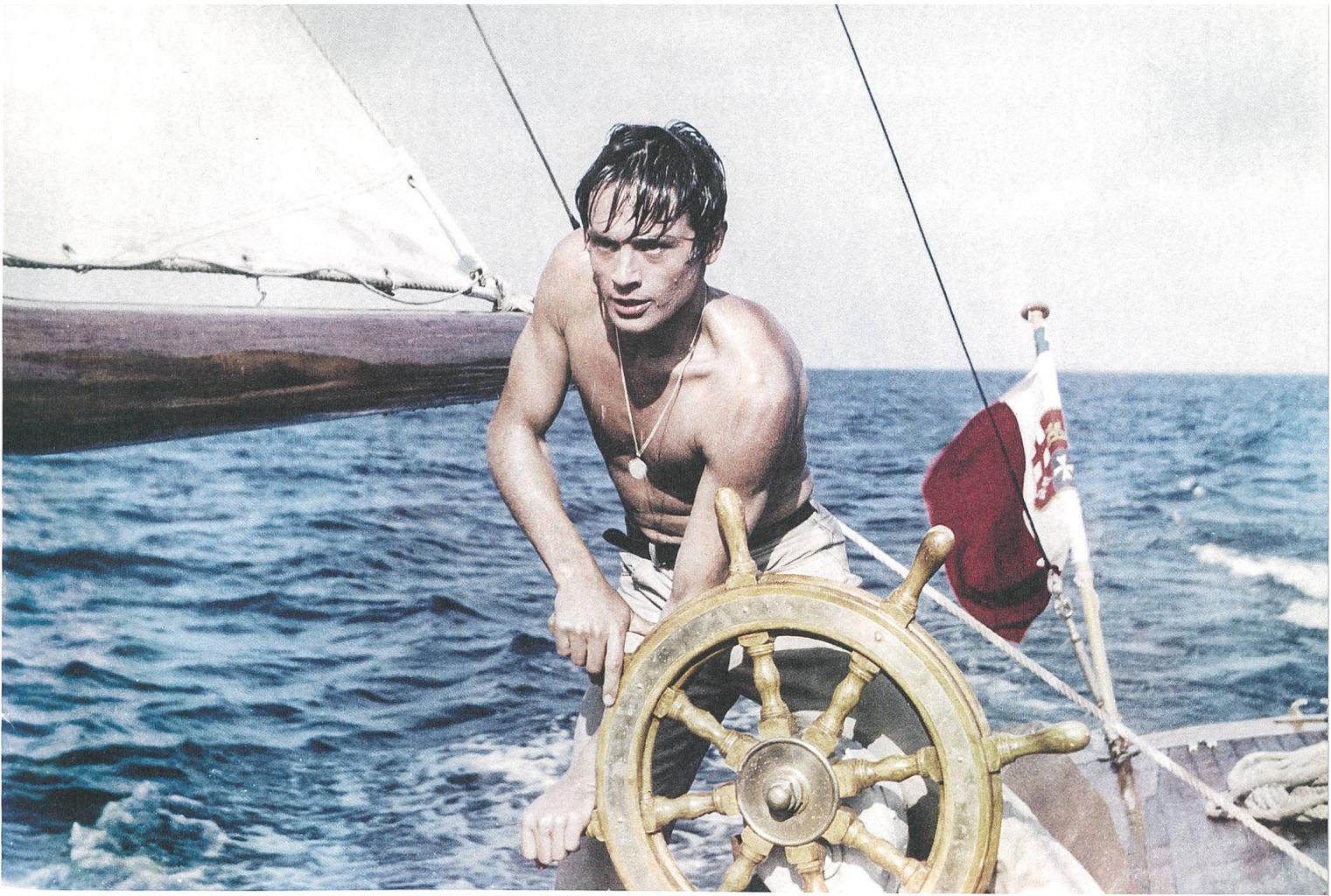
«Da sass er, im Sturm, beim Reffen der Marssegel,
rittlings in Luv auf der Rahnock, den Fuss wie
im Steigbügel unter den Paarden, mit beiden Händen
an den Zeisingen wie an Zügeln ziehend.»

Herman Melville: Billy Budd

In J. C. Chandors *All Is Lost* (2013) gibt es eine Szene, in der Robert Redford als alter Skipper, nachdem er tagelang im Indischen Ozean gegen den Untergang seines Segelbootes angekämpft hat, plötzlich auf ein riesiges Containerschiff blickt. Wie ein Koloss ragt dieses Symbol des globalen Warenverkehrs vor ihm auf, nachdem ausgerechnet ein im Meer treibender Container, gefüllt mit Turnschuhen, sein Boot aufschlitzte. Chandors gänzlich ohne Dialoge funktionierendes Drama ist einer der bemerkenswertesten Schiffsfilme der vergangenen Jahre, weil er das verhängnisvolle

Prinzip von Ursache und Wirkung auf ein existenzialistisches Kammerspiel herunterbricht: Ausgerechnet der reiche weisse Mann, der seit Jahrhunderten mit seinen Schiffen ganze Kontinente ausbeutet, Menschen verklavt und neue Weltordnungen schafft, wird mit seinem zum Freizeitvergnügen gewordenen Segelboot zum Opfer des Traums jener Freiheit, die nur er mit Geld sich kaufen kann. Natürlich ist es Zufall, dass im selben Jahr ein anderer Film im Kino zu sehen war, in dem der Kapitän eines solchen Containerschiffs als Protagonist fungiert. Doch der auf wahren Ereignissen basierende *Captain Phillips* von Paul Greengrass, in dem Tom Hanks als Kapitän des unter US-Flagge fahrenden Frachters «Maersk Alabama» von somalischen Piraten gekidnappt und in seinem eigenen Rettungsboot festgehalten wird, hat mit *All Is Lost* etwas Wesentliches gemeinsam: das Schiff jeweils als das zu zeigen, was im 21. Jahrhundert aus ihm geworden ist – individuelles Freizeitvergnügen und wichtigstes Transportmittel für möglichst billigen Massenkonsum. Man möchte sich ausmalen, dass es ausgerechnet einer von Phillips' Containern war, der das Boot des namenlosen Seglers zum Sinken brachte. Die vier afrikanischen Piraten – am Ende entweder von Scharfschützen erschossen oder in Fussketten – haben nicht das Schiff für die Flucht nach Europa gewählt. Sie sind die modernen Nachfahren der historischen Freibeuter, nur dass sie statt von Freiheit vom Ende des Bürgerkriegs in der Heimat träumen. Dafür riskieren sie ihr Leben auf ihren kleinen Kaperschiffen. ×

Herzlichen Dank an Alexandra Seibel für den Ausguck.



Plein soleil (1960) Regie: René Clément, mit Alain Delon

L'Atalante (1934) Regie: Jean Vigo, mit Dita Parlo und Michel Simon



EIN FILM VON **MICHAEL STEINER** NACH DEM BESTSELLER VON **THOMAS MEYER**
„WOLKENBRUCHS WUNDERLICHE REISE IN DIE ARME EINER SCHICKSE“

Wolken- bruch



JOEL BASMAN - NOÉMIE SCHMIDT - INGE MAUX - UDO SAMEL

AB 25. OKTOBER NUR IM KINO



Accounts of Human Territoriality

Die Fotografie zeigt im Vordergrund ein kleines, fast elegant wirkendes Steinmüerchen, das sich entlang eines Bergkamms ins Bildzentrum windet. Anders als viele andere Grenzen, die Roger Eberhard seit knapp zwei Jahren fotografisch einfängt, gehört dieses Bodendenkmal seit 1987 zum Unesco-Welterbe. Der Hadrianswall war ein römisches Grenzbefestigungssystem, das zwischen Newcastle und Solway Firth, nahe der heutigen Grenze zwischen Schottland und England, angelegt war. Über 300 Jahre diente diese Grenze der Kontrolle von Migrationsbewegungen, des Handels als auch dessen illegaler Form – des Schmuggels.

Eberhards Serie «Accounts of Human Territoriality» ist dem Wesen nach eine nüchterne Bestandsaufnahme und nach wie vor im Entstehungsprozess: Dazu spürt der Schweizer Fotograf rund um den Globus Grenzen auf. In einigen Fällen wurden die ursprünglichen Grenzziehungen – beispielsweise aufgrund der globalen Erwärmung – um ein paar Hundert Meter verschoben. In anderen existieren die Imperien gar nicht mehr, die diese ursprünglichen Grenzen miteinander vereinbart hatten.

Die Frage, wie sich unsere Vorstellungen von Grenzen, der Unterscheidung von Hier und Drüben in den vergangenen Jahren verändert haben, bewegt mich. Wir alle kennen die Medienbilder von Grenzübertritten; wir wissen um die katastrophalen Bedingungen für Menschen, die dazu gezwungen sind, alles zurückzulassen. Das meine Vorstellung übersteigende Elend als Konsequenz hat sich wohl nicht nur mir eingebrannt. Roger Eberhard lässt uns mit starken, stillen Bildern nachdenken über ein Bedürfnis, das so alt ist wie die Menschheit selbst: das Bedürfnis, Grenzen zu ziehen, ob zum Schutz, zur Regulierungsmassnahme oder als politische Notwendigkeit; Grenzen, die weitreichende Wirkungen haben und die doch selbst eigentlich fragile Gebilde sind, brüchig und ephemere.

Nadine Wietlisbach



Roger Eberhard: «Hadrian's Wall», aus der Serie «Accounts of Human Territoriality»

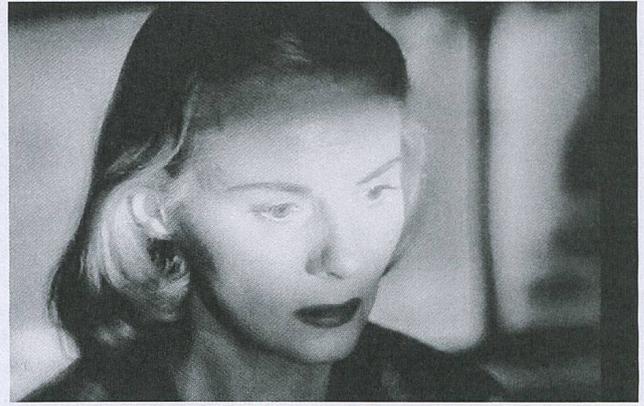
Akustik als Gefühlssteigerung:
Zwei Melodramen des britischen Filmemachers
David Lean führen vor, wie scheinbar
banale Alltagsgeräusche eingesetzt werden,
um uns das Innenleben von Figuren
erleben zu lassen.

Melodramatische Geräusche

Melodrama weckt auch akustische Erwartungen, wie etwa dass Gefühle zusätzlich mit grossen musikalischen Gesten unterstrichen werden oder dass die Stimmen der Figuren aus dem Off von ihrer tragischen Geschichte berichten. Auch David Lean hält sich in seinen brillant inszenierten Cineguild-Filmen *Brief Encounter* (1945) und *The Passionate Friends* (1949) weitgehend an diese Konventionen. Doch zusammen mit seinen Toneditoren *Harry Miller* und *Winston Ryder* führt er die Dramatisierung der Tonspur noch einen Schritt weiter und verleiht den diegetischen Geräuschen eine entscheidende dramaturgische Bedeutung. Es lohnt sich, genauer hinzuhören und die Tonspuren der beiden Filme zu vergleichen.

Bahnhofergeräusche

Am Anfang von *Brief Encounter* erzählt die verheiratete Laura aus dem Off von einer soeben beendeten Liebesaffäre mit dem ebenfalls verheirateten Arzt Alec, den sie im Bahnhoferbuffet kennengelernt hatte. Dieses Geständnis ist zwar an Lauras ahnungslosen Ehemann gerichtet, findet jedoch nur in ihren Gedanken statt, während sie am Radio Rachmaninows zweites Klavierkonzert hört. Völlig organisch fliesst das romantische Stück in die folgenden Rückblenden ein, wo es als extradiegetische Filmmusik Lauras emotionale Aufwallungen vertont. Eine ebenso zentrale Rolle bei der Vermittlung von Lauras Gemütszustand spielen aber auch die aus



The Passionate Friends

dem Bahnhofersetting sich ergebenden Geräusche. So rast bereits im Vorspann ein alles übertönender Schnellzug durch den Bahnhof. Wenn der Zug später in entscheidenden Momenten der Liebesgeschichte wieder vorbeifährt, hören wir ihn meist nur noch im Off. Dabei verändert sich sein Klang, je nachdem, wie angespannt Laura ist: Als Alec sie beispielsweise zum Abschied küsst, wird das Rattern zeitweise vom ekstatischen Pfeifen übertönt. Geradezu markerschütternd wirkt das langsam anschwellende Pfeifen schliesslich, als sich Laura am Ende aus Verzweiflung vor den Schnellzug werfen will. Umgekehrt ist ein abfahrender Regionalzug kaum zu hören, wenn Laura mit praktischen Überlegungen beschäftigt ist. Als sie sich der Gefahr ihrer Verliebtheit jedoch bewusst wird, betont dies der bremsende Zug mit einem grellen Zischen des Dampfes. Und im Bahnhoferbuffet, wo die Offgeräusche den Raum über das Bild hinaus öffnen, werden die Treffen der Liebenden immer wieder von der durchdringenden Bahnhoferglocke oder der Trillerpfeife des Stationsvorstands gestört.

Während pfeifende Dampflokomotiven seit den Anfängen des Tonfilms als Metaphern für Begehren und Leidenschaft herhalten mussten, vermitteln uns die diegetischen Eisenbahngeräusche in *Brief Encounter* Lauras subjektive Wahrnehmung viel differenzierter.

Ausweitung der Geräuschpalette

Auf eine erheblich umfangreichere Palette an Geräuschen greift hingegen die zeitlich und räumlich breiter angelegte Dreiecksgeschichte von *The Passionate Friends* zurück. Als die Bankiersgattin Mary in den



The Passionate Friends



The Passionate Friends

Ferien zufällig ihren ehemaligen Liebhaber Steven trifft, erinnert sie sich in verschachtelten Rückblenden an die schon vor ihrer Heirat begonnene Liebesaffäre mit ihm. Inhaltlich wie akustisch ist die Eisenbahn hier nur ein Motiv unter vielen. Im Hotel am See, wo sich das Liebespaar zufällig trifft, dominieren etwa Motorengeräusche von Kleinbooten, die teilweise so realistisch laut sind, dass sich Mary und Steven geradezu anschreien müssen. Statt von Dampfzischen oder der Bahnhofsglocke wird Mary zurück in London von quietschenden Autobremsen oder vom Telefon aus ihren Gedanken gerissen. Im Gegensatz zu den musikalisch fließenden Übergängen in *Brief Encounter* brechen die Rückblenden in *The Passionate Friends* bei solchen Störgeräuschen mit harten Tonschnitten abrupt ab.

Hörbare Stille

Insgesamt teilen wir aber nur selten die subjektive Wahrnehmung der Protagonistin. Das zeigt sich auch daran, dass Marys Offstimme uns nur selten ihre Gedanken vermittelt. Dafür hat ihre Beziehung zum Ehemann Howard, dessen Rolle hier viel komplexer und umfangreicher angelegt ist als jene des Gatten in *Brief Encounter*, deutliche Auswirkungen auf die Tonspur. Anders als ihre leidenschaftlichen Treffen mit Steven, die von *Richard Addinsells* Orchestermusik oder Umgebungsgeräuschen begleitet werden, sind die grösstenteils in Innenräumen spielenden Szenen mit Howard von auffälliger Stille geprägt. Weil Howard eines Abends anhand von liegengelassenen Tickets herausfindet, dass Marys angeblicher Theaterbesuch nur ein Vorwand war, um sich ungestört mit Steven zu treffen, ist er kaum mehr



Brief Encounter

imstande, seiner Sekretärin einen Brief zu diktieren. Seine innere Unruhe wird dabei mit zunehmenden Redepausen und wiederholten Schnitten von seinem Gesicht auf die verräterischen Tickets vermittelt. Die dabei herrschende Stille ist so unangenehm, dass man sich als Zuschauer_in irgendeine akustische Erlösung zu wünschen beginnt.

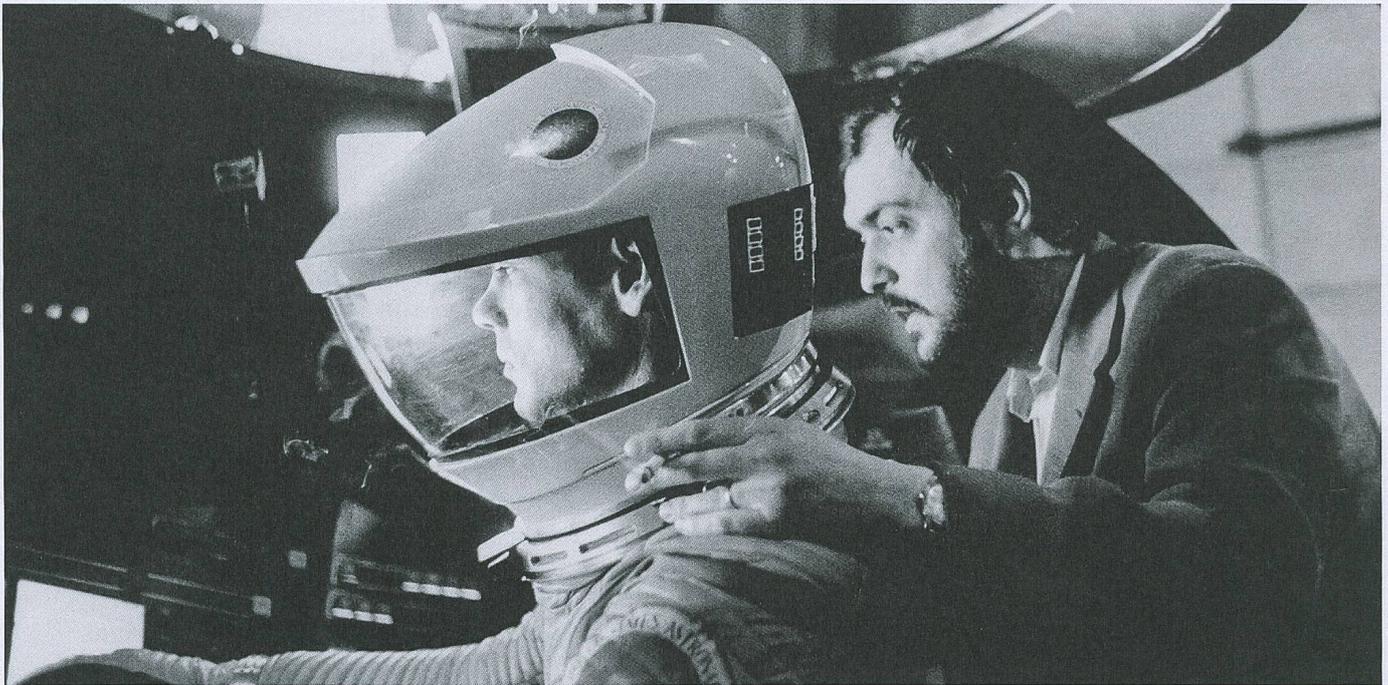
So geht es auch Mary, als Howard ihren Liebhaber bei der Rückkehr ins Wohnzimmer einlädt. Um die unausgesprochene Spannung im Raum zu lösen, schaltet sie das Radio an. Durch die belanglos plätschernde Tanzmusik wird Howards kalkulierte Selbstbeherrschung allerdings nur noch stärker betont. Als die beklemmende Stimmung unerträglich wird, schaltet Howard das Radio wieder aus und nutzt die entstandene Stille effektiv, um seinen Standpunkt klarzumachen.

Von da an verleiht Howard seinen Aussagen jeweils Nachdruck, indem er Alltagsgeräusche als akustische Interpunktion einsetzt. Was mit einem hingeworfenen Brief beginnt, endet viel später in höchster Erregung mit dem Zerschlagen einer Vase. Einiges subtiler macht Lean die Stille hörbar, als Steven nach einer Aussprache mit Howard unschlüssig in dessen leerem Büro zurückbleibt: Erst reisst ihn der leise einsetzende Börsenschreiber aus seinen Gedanken, dann kündigt ein ominöses Windrauschen den unerwarteten Auftritt von Mary an. Das Fehlen der im Melodrama üblichen emotionalisierenden Musik fällt in den genretypischen Momenten besonders stark auf, etwa wenn Mary aufgewühlt die Treppe hochrennt und sich weinend aufs Bett wirft.

Passend dazu, dass wir in der distanzierteren Literaturverfilmung *The Passionate Friends* die Sicht von mehreren und stärker reflektierten Figuren teilen, wirken die diegetischen Geräusche generell objektiver als in *Brief Encounter*, wo sie hauptsächlich die subjektive Wahrnehmung der naiven Laura wiedergeben. Das zeigt sich am deutlichsten im Vergleich der jeweiligen Selbstmordversuche: Während Laura alles ausser dem markerschütternden Pfeifen des Schnellzugs ausblendet, bleibt die Tonspur in *The Passionate Friends* sogar in Marys ausweglosestem Augenblick schmerzlich objektiv: Die Spannung ergibt sich aus dem Kontrast zwischen dem gleichgültigen Verhalten der anderen Reisenden auf der Plattform – jemand pfeift leise vor sich hin – und unserem Wissen um Marys hoffnungslose Einsamkeit. Beklemmend wirkt das langsam anschwellende Grollen aus dem Off nur deshalb, weil wir hier im Gegensatz zu *Brief Encounter* eben gerade nicht wissen, ob sie sich wirklich vor den Zug werfen wird.

David Leans differenzierte Dramatisierung der Tons ist also nicht nur deshalb bemerkenswert, weil er sich (wie damals üblich) ausschliesslich auf diegetische Geräusche konzentrierte, deren Ursprung schon beim Drehen mitbedacht werden mussten, sondern auch, weil er die reichhaltige Geräuschspur dazu nutzt, die unterschiedlichen Erzählperspektiven von zwei ähnlich angelegten Melodramen über den Höreindruck hervorzuheben.

Oswald Iten



Jubiläum

2001: A Space Odyssey von Stanley Kubrick gilt als eines der einflussreichsten Werke der Filmgeschichte. Aber stimmt das auch? Eine Polemik zum 50. Geburtstag.

Der Monolith der Filmgeschichte

Fünfzig Jahre *2001: A Space Odyssey*! Ein halbes Jahrhundert und damit eine gute Gelegenheit, um Stanley Kubricks Science-Fiction-Epos all jene Ehrungen angedeihen zu lassen, mit denen filmische Meisterwerke eben so bedacht werden. Dazu gehören die Auf-führung einer neuen 70-mm-Kopie am Filmfestival von Cannes, ein Release des neuen 4K-Scans, eine Museumsausstellung und natürlich zahlreiche Publikationen. Das Grundthema, das sich durch all diese Aktivitäten zieht, ist, dass *2001* nicht nur den Science-Fiction-Film, sondern das Kino insgesamt nachhaltig verändert hat. Der Slogan auf dem anlässlich der Neulancierung veröffentlichten Poster bringt es auf den Punkt: «50 years ago one movie changed all movies forever».

Im Zusammenhang mit dem Jubiläum sind im Netz zahlreiche Clips zu finden, in denen die erste Garde Hollywoods erklärt, wie wichtig *2001* für sie war – von George Lucas, Steven Spielberg und Martin Scorsese über James Cameron und Ridley Scott bis Christopher Nolan. Die Zitate in der Filmgeschichte sind ohnehin Legion: *Dark Star*, John Carpenters Low-Budget-Erstling, ist in weiten Teilen eine *2001*-Parodie. Tim Burton lässt Kubricks schwarzen Monolithen in *Charlie and the Chocolate Factory* auftreten, ebenso Luc Besson am Ende von *Lucy*, und wohl kein anderer Film wird in den *Simpsons* so oft zitiert wie Kubricks Weltraumtrip. *2001* scheint omnipräsent.

Minimaler Einfluss

Ich argumentiere aber, dass der direkte Einfluss des Films entgegen der allgemeinen Einschätzung gering ist. *2001* hat zweifellos viele Filmschaffende begeistert und inspiriert, in dem halben Jahrhundert seit seinem Erscheinen sind aber nur wenige Werke entstanden, die seine echten Neuerungen, jene Punkte, in denen Kubrick wirklich radikal war, tatsächlich aufgenommen haben. Ein Grossteil des Kinos weicht der Herausforderung, die *2001* nach wie vor darstellt, aus.

Die Behauptung, der Einfluss von *2001* sei minimal, scheint auf den ersten Blick absurd. Insbesondere für das Science-Fiction-Genre ist seine Bedeutung vermeintlich evident: Vor 1968 war Science-Fiction billig produzierter und anspruchsloser Schrott, danach wurde sie zum Blockbuster-Genre. Diese Darstellung mag spontan überzeugen, bei

genauerer Betrachtung präsentieren sich die Dinge aber weniger eindeutig. Wir tendieren dazu, Geschichtsschreibung jeweils auf einige prägnante Daten und Ereignisse zu reduzieren, und obwohl *2001* sicher mit daran beteiligt war, das einstige B-Genre aufzuwerten, stellte der Film diesbezüglich kein singuläres Ereignis dar. Zur Erinnerung: Im gleichen Jahr wie *2001* erschien auch Franklin J. Schaffners *Planet of the Apes* – ebenfalls eine Grossproduktion, die mit Charlton Heston sogar einen der grössten Stars seiner Zeit vorweisen konnte.

2001 und *Planet of the Apes* sind diesbezüglich keine spontanen Ausreisser, sondern eher der Kulminationspunkt einer sich über zwei Jahrzehnte hinziehenden Entwicklung, in deren Verlauf die Science-Fiction eine allmähliche Aufwertung erfuhr. Eine wichtige Rolle spielt hier der oft unter dem Schlagwort «New Hollywood» zusammengefasste Generationenwechsel im amerikanischen Kino. Ab Ende der Sechzigerjahre entdeckte die US-Filmindustrie die Jugend und dies gleich im doppelten Sinn. Eine neue Generation von Regisseur_innen drehte nun Filme, die sich primär an Teenager richteten. Der Boom, den die filmische Science-Fiction in den Siebzigerjahren erlebte, hat ihren Ursprung nicht zuletzt darin, dass nun Filmemacher_innen ans Ruder kamen, die mit dem Genre aufgewachsen waren und darin mehr als bloss Trash sahen.



Die Geburt der modernen Science-Fiction

2001 war mit einem Budget von über zehn Millionen Dollar – ursprünglich waren sechs vorgesehen – eine Prestigeproduktion, die nach anfänglich vernichtenden Kritiken an der Kinokasse enorm erfolgreich war. Die Art und Weise, wie der Film beworben und vertrieben wurde, entsprach dabei noch ganz dem im klassischen Hollywood entwickelten Modell. 2001 wurde, wie es damals üblich war, als sogenannter Roadshow-Release lanciert, als exklusives kulturelles Ereignis in einigen wenigen Grossstädten, und kam erst anschliessend flächendeckend in den Verleih. Mit der heute dominierenden Blockbusterstrategie, bei der es gilt, am Startwochenende möglichst viele Leinwände zu besetzen, hat das nichts gemein. Dieses Vorgehen wurde erstmals 1975 bei *Jaws* erprobt und zwei Jahre später dann von George Lucas mit *Star Wars* weitergeführt. Wenn es um Science-Fiction als kommerzielles Genre geht, um Dinge wie Vertrieb, Promotion und Merchandising sowie um – wirtschaftlichen wie erzählerischen – Weltbau, dann ist die Geburt der modernen Science-Fiction nicht 1968, sondern 1977, dem Erscheinungsjahr von *Star Wars*, anzusetzen.

Zurück zu Méliès

Und wie steht es mit den Spezialeffekten, jenem Bereich, für den der Film – und Kubrick – seinen einzigen Oscar erhalten hat? Die Aufnahmen der zu Strauss-Musik tanzenden Raumschiffe,

die Szenen in *Schwerelosigkeit* oder die psychedelische *Stargate*-Sequenz am Ende des Films werden oft als bahnbrechend bezeichnet. Doch bei einem nicht unwesentlichen Teil der Effekte griffen Kubrick und sein Team auf im Grunde alte Verfahren zurück. Etwa Stop-Motion-Animation, bei der Einzelaufnahmen von Modellen angefertigt und anschliessend in normaler Geschwindigkeit abgespielt werden, sowie Mehrfachbelichtungen, bei denen gewisse Teile des Bildes abgedeckt und erst in einem späteren Durchlauf belichtet werden. Alle Aufnahmen, in denen die *Discovery* durchs All gleitet, kamen so zustande. Diese Verfahren sind altbekannt und wurden bereits von Georges Méliès eingesetzt. Was 2001 von allen vorangehenden – und auch den meisten nachkommenden – Filmen unterscheidet, sind nicht die grundlegenden Techniken, sondern das unbedingte Beharren auf Qualität. Missriet eine Einstellung, gab es einen Ruckler oder eine Unschärfe – was oft vorkam –, wurde noch einmal gedreht. Und noch einmal und noch einmal. Bis das Ergebnis stimmte.

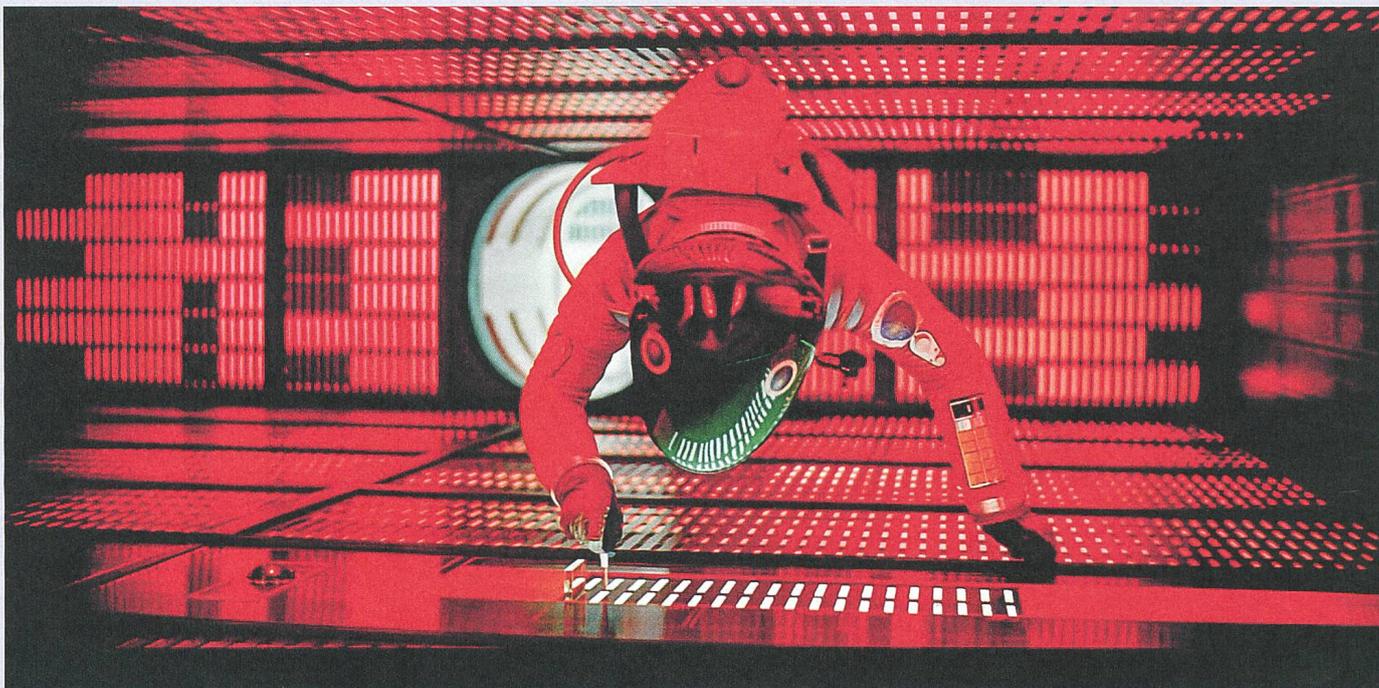
Dass 2001 zu den wenigen Filmen gehört, dessen Tricktechnik auch Jahrzehnte später noch überzeugt, liegt an dieser Ausdauer und Geduld. Von den Effekten, die das Team um Wally Veevers, Con Pederson und Douglas Trumbull neu für den Film entwickelte, haben sich dagegen nur wenige durchgesetzt. Die Frontprojektion, bei der im Gegensatz zur weitaus häufiger verwendeten Rückprojektion der Hintergrund via eines halbtransparenten Spiegel von vorne auf das Geschehen projiziert wird,

war für Kubrick essenziell, da sie ihm ermöglichte, die Savannenszenerie der in prähistorischen Zeiten angesiedelten Dawn-of-Man-Sequenz in der kontrollierten Umgebung eines Studios zu drehen. Nach 2001 wurde Frontprojektion aber nur vereinzelt eingesetzt, letztlich war die Technik einfach zu umständlich. Ähnlich das Slitscan-Verfahren, mit dem Trumbull den Lichtkorridor für die *Stargate*-Sequenz schuf. Es kam später noch in *Star Trek: The Motion Picture*, für dessen Effekte ebenfalls Trumbull verantwortlich zeichnete, sowie einer Handvoll weiterer Filme zum Einsatz, setzte sich aber ebenfalls nicht auf breiter Front durch.

Das Gleiche gilt für die zwölf Meter hohe und fast dreissig Tonnen schwere Zentrifuge, die Kubrick bauen liess, um die verblüffenden Szenen, in denen Menschen scheinbar an der Decke entlanggehen, zu drehen. Auch hier gilt: Vom Prinzip her eigentlich ganz einfach und auch nicht völlig neu – Fred Astaire tanzte auf diese Weise schon in Stanley Donens *Royal Wedding* von 1951 an der Decke –, aber kaum ein Produzent geht das Wagnis ein, für eine derart hirnrissige Konstruktion fast ein Zehntel des Budgets auszugeben. Nach 2001 kehrte die Science-Fiction bis zum Durchbruch der digitalen Tricktechnik denn auch zur Konvention zurück, dass auch in Raumschiffen eine (auf unerklärte Weise künstlich erzeugte) Schwerkraft herrscht.

Keine konkrete Vorstellung

In der Art und Weise, mit der Kubrick seine Mitarbeiter_innen dazu antrieb, stets noch bessere Resultate zu liefern,



kommt eine der am wenigsten beachteten, aber wahrscheinlich aussergewöhnlichsten Aspekte des Films zum Vorschein: die gänzlich unorthodoxe Organisation der Produktion. Dass Kubrick ein Perfektionist war, ist altbekannt. Entgegen der weitverbreiteten Vorstellung war er aber kein Regisseur, der sich einen Film ausdachte, den es dann möglichst getreu seiner Vision umzusetzen galt. Ganz im Gegenteil hatte er oft keine konkrete Vorstellung, wie eine Szene, eine Kulisse oder ein Kostüm aussehen sollte, er wusste meist bloss, was er nicht wollte. Sein Team sah sich regelmässig vor die Aufgabe gestellt, neue, unverbrauchte Ideen zu entwickeln, die dann vom Meister begutachtet und oft für nicht befriedigend befunden wurden.

2001 wurde unter anderem auch als teuerster Experimentalfilm aller Zeiten bezeichnet. Dieses Label ist insofern treffend, als die Produktion überhaupt nicht dem in der Filmindustrie üblichen Muster folgte. Normalerweise sind Hollywood-Grossproduktionen streng hierarchisch aufgebaute Unternehmen mit zahlreichen Abteilungen, in denen hoch spezialisierte Fachleute unter Aufsicht ihrer Departmentchefs arbeiten. Vieles wird delegiert und von der Regie ferngehalten, damit sich diese auf ihre eigentliche Aufgabe konzentrieren kann. Die Produktion von 2001 zeichnete sich dagegen durch extrem flache Hierarchien aus, und am Ende musste praktisch alles von Kubrick persönlich gutgeheissen werden, der aber selten konkrete Vorgaben machte, sondern stattdessen alles, was ihn nicht restlos überzeugte,

zur Verbesserung zurückschickte. Mit anderen Worten: Die Produktion war ein fortlaufendes, für alle Beteiligten äusserst aufreibendes «work in progress». Maskenbildner, Ausstatterinnen und Spezialeffektzauberer machten regelmässig die Erfahrung, dass Wochen und Monate harter Arbeit von Kubrick in wenigen Sätzen für nichtig und wertlos erklärt wurden.

Diese iterative Arbeitsweise beschränkte sich nicht nur auf «Äusserlichkeiten» wie Affenkostüme oder Raumschiffmodelle, sondern betraf auch den inhaltlichen Kern des Films. Kubrick hatte in einer intensiven Kollaboration mit dem britischen Science-Fiction-Schriftsteller *Arthur C. Clarke* eine Story entwickelt, die die Grundlage des Films bildete. Diese war aber keineswegs eine Bibel, an die sich alle Beteiligten eisern zu halten hatten, sondern diente, ähnlich wie in einem Theaterworkshop, eher als Ausgangspunkt, von dem aus man in ganz unterschiedliche Richtungen gehen konnte.

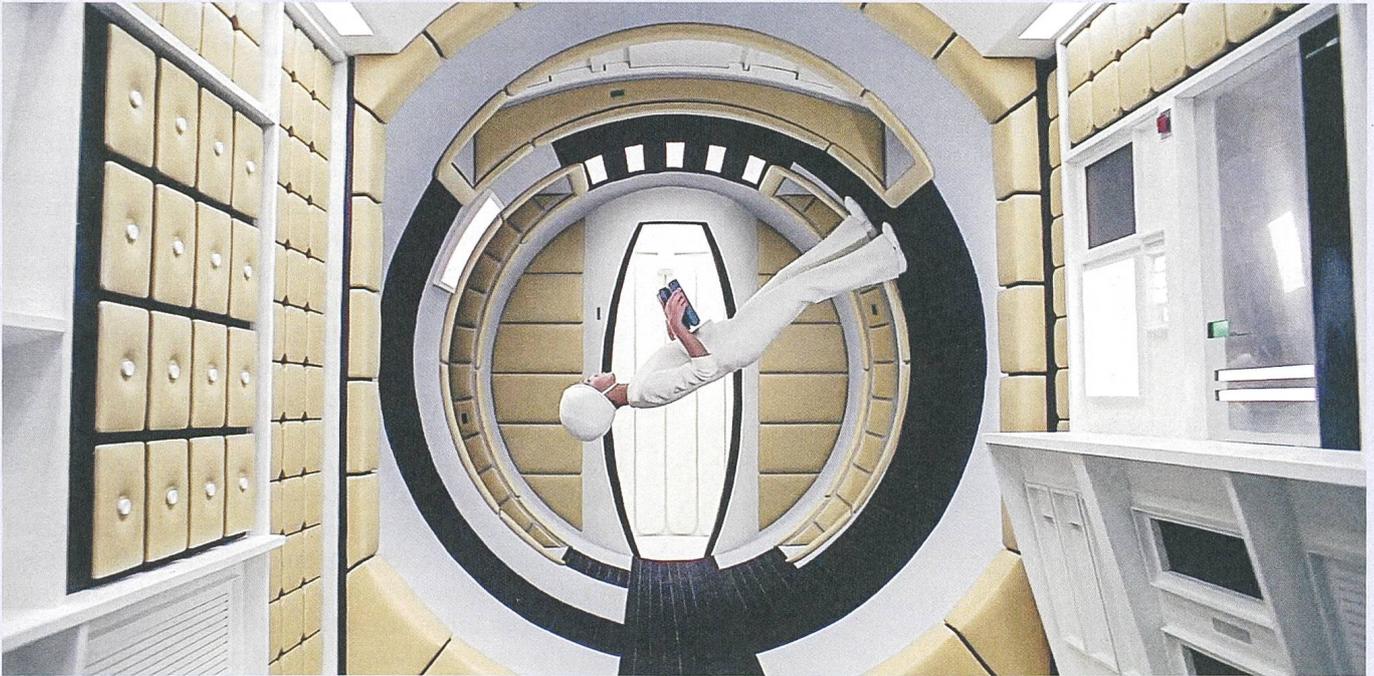
Zwei Tonnen Plexiglas

So waren für den Anfang des Films ursprünglich Interviewsequenzen vorgesehen, in denen sich namhafte Wissenschaftler zur Möglichkeit ausserirdischen Lebens äusserten. Diese Interviews wurden auch gefilmt, schliesslich aber für unnötig befunden. Der enigmatische schwarze Monolith, der heute als Pars pro toto für das Rätsel des Films steht, war ebenfalls nicht von Anfang an so geplant. In frühen Drehbuchfassungen sowie in Clarkes Roman ist der

Monolith eine Art überdimensionaler Fernseher, der den Hominiden den Gebrauch von Werkzeugen lehrt. Dass dies filmisch wenig interessant ist, war Kubrick bald klar, was an Stelle des Riesenfernsehers treten sollte, blieb aber lange offen. Der Regisseur liess zahlreiche Modelle bauen und sogar einen vier Meter hohen und zwei Tonnen schweren Plexiglas Kubus giessen, bis der Produktion Designer *Tony Masters* schliesslich die simpelste aller Lösungen, einen komplett schwarzen Quader, vorschlug.

Der Film ist heute auch dafür berühmt, dass er ausschliesslich bereits bestehende Musikstücke verwendet, eine Vorgehensweise, die damals in Hollywood höchst unüblich war. Geplant war auch das nicht; vielmehr war *Alex North*, der bereits die Musik für *Spartacus* geschrieben hatte, damit beauftragt worden, einen Score zu komponieren. Kubrick entschied sich dann aber dafür, die Musikstücke, die ursprünglich nur als temporäre Tracks für den Schnitt gedacht waren, für die Schlussfassung beizubehalten.

Ein Filmdreh ist enorm teuer. Deshalb sind bei den meisten Filmen ab dem Fallen der ersten Klappe kaum noch grössere Änderungen möglich. Dazu fehlt schlicht die Zeit, sprich: das Geld. Kubrick hingegen war stets der Ansicht, dass es unsinnig sei, ausgerechnet für die alles entscheidende Phase am wenigsten Zeit einzuplanen. Seine legendär langen Drehs legen beredtes Zeugnis davon ab, wie sehr ihm daran gelegen war, auch die Drehphase möglichst offenzuhalten und nicht bloss ein von vornherein festgelegtes Muster zu vollenden.



Zahlreiche zentrale Szenen von *2001* wurden so erst während der Produktion entwickelt. Der berühmte Match-Cut vom herabfallenden Knochen auf einen im All kreisenden Satelliten, das von HAL durch Lippenlesen abgehörte Gespräch der beiden Astronauten Poole und Bowman, die Schlusszene im rätselhaften weissen Raum – all diese ikonischen Momente entstanden während des Drehs, oft auf Anregung oder in Auseinandersetzung mit einem enthusiastischen Team.

Unerreichte Offenheit

Es gehört heute fast zum guten Ton, anspruchsvolle Science-Fiction-Filme (und darunter fällt fast alles, was das Publikum ein bisschen herausfordert) mit *2001* zu vergleichen. Doch was die «philosophischen» Science-Fiction-Filme von *Contact* über *Sunrise* bis *Interstellar* und *Lucy* von ihrem grossen Vorbild unterscheidet, ist ihre fehlende Offenheit. *2001* erklärt nichts, *Contact* dagegen muss die Fahrt von Jodie Forster durch eine interstellare Metro ebenso ausbuchstabieren wie *Interstellar* den Sturz des Astronauten in den vierdimensionalen Tesseract. Damit büssen die Filme just jene rätselhafte Qualität ein, die *2001* ausmacht.

Dabei war auch diese Offenheit nicht so geplant. Ursprünglich hätten die Ausserirdischen, deren Existenz nun nur indirekt angedeutet wird, auftreten sollen. Zudem war eine Voice-over vorgesehen, die unmissverständlich erklärt hätte, was es mit dem Monolithen auf sich hat: Dass das rätselhafte Artefakt im Grunde nichts anderes ist als eine intergalaktische Alarmanlage,

die immer, wenn die Menschheit weit genug ist, den nächsten evolutionären Schritt auslöst. So ausformuliert klingt das reichlich banal. Im Laufe der Produktion wurde das auch Kubrick klar, und er verzichtete schliesslich auf alles Eindeutige und Erklärende.

Mitte der Sechzigerjahre hatte sich Kubrick mit *Spartacus*, *Lolita* und *Dr. Strangelove* als innovativer und zugleich kommerziell erfolgreicher Regisseur etabliert. Trotz dieser Erfolge erstaunt die Freiheit, mit der er bei *2001* walten konnte. Effektiv machte er vier Jahre lang, was er wollte, ohne dass ihm jemand ernsthaft reinreden konnte. Dies war primär MGM-Chef *Robert O'Brien* zu verdanken, der Kubrick die ganze Zeit hindurch den Rücken freihielt und damit fast die Existenz seines Studios aufs Spiel setzte. Und wahrscheinlich wird gerade hierin deutlich, wie wenig Hollywood dem Vorbild von *2001* gefolgt ist. Dass ein Studiochef derartiges Vertrauen und Risikofreude zeigt, scheint im Zeitalter der Remakes, Prequels und Riesen-Franchises schlicht undenkbar.

Simon Spiegel

Literatur zu *2001: A Space Odyssey*

- **Arthur C. Clarke: 2001: A Space Odyssey**
Der Roman, den Clarke auf der Basis des gemeinsam mit Kubrick verfassten Drehbuchs schrieb, ist sein erfolgreichster, wenn auch nicht unbedingt sein bester. Wem der Film zu rätselhaft ist, erhält hier die nötigen Erklärungen.
- **Dan Richter: Moonwatcher's Memoir: A Diary of 2001: A Space Odyssey.** New York 2002.
Der Pantomime Dan Richter war ursprünglich bloss engagiert worden, um die Primatensequenz zu Beginn des Films zu choreografieren, am Ende arbeitete er über ein Jahr an dem Film mit. Sein Buch enthält die ausführlichsten Beschreibungen von Kubricks ungewöhnlicher und extrem fordernder Arbeitsweise.
- **Piers Bizony: The Making of Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey.** Köln 2015.
Das vom Kubrick Estate abgeseignete Making-of-Buch zum Film ist sehr ausführlich und reich bebildert. Nach der limitierten, fast neun Kilogramm schweren Erstausgabe (vgl. Filmbulletin 6/2014) hat Taschen mittlerweile eine erschwingliche «Volksausgabe» nachgelegt. Was sich nicht geändert hat, ist das absurde Hochformat, das zahlreiche Abbildungen ruiniert.
- **Christopher Frayling: The 2001 File. Harry Lange and the Design of the Landmark Science-Fiction Film.** London 2016.
Harry Lange ist einer der unbesungenen Helden von *2001*. Der Production Designer, der seine Karriere unter Wernher von Braun bei der NASA begann, trug entscheidend zum realistischen Look des Films bei. Der aufwendig gemachte Band enthält zahlreiche Skizzen und Entwürfe.
- **Michael Benson: Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, and the Making of a Masterpiece.** New York 2018.
Ein weiteres Making-of-Buch, das gegenüber dem von Bizony erstaunlich viel neues Material enthält und ausführlich auf die Beiträge der zahlreichen Mitarbeiter_innen eingeht. Ein Schwerpunkt liegt auf der nicht immer reibungslosen Zusammenarbeit mit Clarke.

Zwei Bilder, dazwischen ein Abgrund. Der dokumentarische Essayfilm *Kulenkampffs Schuhe* fügt aneinander, was nicht zu passen scheint und doch zusammengehört.

Schnitt, Wunde, Trauma

Ausgerechnet der Schnitt, der doch spätestens seit Eisenstein gerne als wichtigstes Charakteristikum des filmischen Mediums gilt, entzieht sich der Betrachtung. Egal wie genau man hinschaut und selbst wenn man die Bilder in Zeitlupe laufen lässt, der Schnitt entwischt der Analyse unablässig. Was wir stattdessen sehen, ist immer nur das Bild davor und das Bild danach. Vom Schnitt wissen wir dabei immer bloss nachträglich und per Schlussfolgerung: Wo das eine Bild plötzlich einem anderen gewichen ist, da muss ein Schnitt gewesen sein.

Regina Schillings Essayfilm *Kulenkampffs Schuhe*, bestehend aus lauter vorhandenem Material, *found footage*, ist voller Schnitte. Unablässig wechseln die Bilder, was umso stärker ins Auge fällt, als sich dabei regelmässig auch die Formate ändern: Fernsehbilder stossen an 8-mm-Film, Szenen aus Spielshows der deutschen Nachkriegszeit an private Aufnahmen der eigenen Familie, Fotografien an Bewegtbilder. Dazwischen – zwar unsichtbar und doch offensichtlich vorhanden – immerzu der Schnitt.

Einer gegen Ende ist ganz besonders auffällig: Eben noch sahen wir das Gesicht eines Mannes, das direkt in die Kamera blickt, darauf folgt eine Nachlandschaft mit Mond am dunklen Himmel über einem Grenzverhau mit Wachturm. Das erste ist ein Fernsehbild, farbig und grell ausgeleuchtet. Das zweite eine Filmaufnahme, dunkel und schwarzweiss. Im einen sehen wir im Hintergrund die Waben einer Studiodekoration,

im andern den Stacheldraht eines Zauns. Das eine zeigt den Moderator Hans Rosenthal, wie er sich am Ende seiner Quizsendung «Dalli Dalli» am 9. November 1978 vom Publikum vor den Fernsehgeräten verabschiedet. Das andere zeigt die Befestigungen des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau in einer Aufnahme aus *Nuit et brouillard*, Alain Resnais' bis heute unerhörtem Essayfilm über den Holocaust.

Zwischen den beiden Bildern liegt ein Abstand von Generationen: Zum Zeitpunkt, da Rosenthal zu seinem Publikum spricht, ist Resnais' Film bereits über zwanzig Jahre alt, und nochmals fünfzehn Jahre ist es her, seit Auschwitz-Birkenau errichtet wurde. Und doch liegt alles so nah beieinander: Hans Rosenthals Bruder Gert war in einem Konzentrationslager wie diesem ermordet worden, und er selbst ist nur mit Glück und Jahren im Versteck diesem Schicksal entkommen. Der Sendetermin von «Dalli Dalli» liegt mit dem 9. November 1978 ausgerechnet auf dem vierzigsten Jahrestag der Reichspogromnacht, mit der die systematischen Verfolgung der jüdischen Bevölkerung in Deutschland begann und die in den Vernichtungslagern ihren schrecklichen Höhepunkt finden sollte. Rosenthal, so erklärt uns die Voice-over, hatte darum gebeten, die Sendung an diesem gerade auch für ihn so wichtigen Gedenktag ausfallen zu lassen, aber der Sender hatte abgelehnt. Nach «Dalli Dalli» indes wird an eben diesem Abend Resnais' *Nuit et brouillard* erstmals am deutschen Fernsehen ausgestrahlt. Und an diesem Abend wird auch die Regisseurin Regina Schilling diesen Film zum ersten Mal sehen, der sie seither nie mehr losgelassen und nicht zuletzt auch diesen, ihren eigenen Film geprägt hat.

In der Zusammenstellung der zwei Bilder verdichtet sich noch einmal exemplarisch und blitzhaft die überraschende These von *Kulenkampffs Schuhe*: dass nämlich die Unterhaltungssendungen des deutschen Nachkriegsfernsehens, die die Kriegsgeneration so gerne als Ablenkung und Beruhigungsmittel konsumierte, zugleich von eben jenem Schrecken grundiert waren, der in diesen Sendungen selbst nie zur Sprache kommen durfte. Verschwiegen und unsichtbar gemacht, war er gleichwohl gerade in seiner scheinbaren Abwesenheit dauernd präsent. Alle – die Moderatoren wie auch ihre Gäste und das Publikum im Studio und zu Hause wussten nur zu gut, wovon hier nicht die Rede war. Die Schnitte von Regina Schilling und ihrem Cutter Jamin Benazouz aber versuchen, das Unsagbare anzusprechen, und dieser Schnitt zwischen Rosenthal und Auschwitz-Birkenau besonders, der so simpel scheint und doch so komplex ist, dass uns schwindelt.

Die Ellipse, mit der die beiden direkt vom einen zum andern Bild kommen, zeichnet den tatsächlichen Verlauf des Fernsehprogramms nach. Doch während das damalige Publikum den Fernseher noch hätte zwischen den Sendungen abschalten können, um Resnais' Film nicht sehen zu müssen, ist einem hier diese Zeit nicht gegeben. Der harte Schnitt fügt zusammen, was tatsächlich zusammengehört, so wenig es auch zusammenzupassen scheint. Das war schon die Arbeitsmethode von Alain Resnais gewesen, wie man

es minutiös in Sylvie Lindepergs sagenhaftem Buch zu *Nuit et brouillard* nachlesen kann. Die verwendeten schwarzweissen Archivaufnahmen und die von Resnais zehn Jahre nach Kriegsende in Farbe gedrehten Bilder der verlassenen Lager sollten zusammenstossen, kollidieren, statt sich nahtlos zu fügen.

Als «Vernähung» hat, in Anlehnung an einen Begriff Jacques Lacans, die Filmtheorie jene Methode beschrieben, wie mittels filmischer Montage die Kohärenz von Ort, Zeit und Handlung erzeugt wird. Verfahren, wie etwa das in Dialogszenen übliche Alternieren zwischen Schuss und Gegenschuss, machen als zusammenhängende Szene plausibel, was auf dem Schneidetisch eigentlich separates, zu ganz unterschiedlichen Zeiten aufgenommenes Material war. Und das Publikum wird dabei gleich mitvernäht, in die Handlung hinein, zum lückenloseren Genuss. Nähten aber ist eigen, dass sie die Wunde, die sie schliessen sollen, paradoxerweise zugleich markieren, zumindest so lange, bis man die Fäden zieht. Wo eine Naht, wo eine Narbe zu sehen ist, da muss sich eine Wunde befinden.

Kulenkampffs Schuhe lässt die Nähte spüren, um damit den Schnitt, der sich darunter befindet, offen zu halten. Der Film hält jenes «Trauma» (was doch eigentlich nur das lateinische Wort für Wunde ist) offen, dessen Nachwirkungen bis heute andauern, das jedoch selber kaum ins Bild zu setzen ist. Tatsächlich ist es auch hier in den Bildern nicht zu sehen, weder im lächelnden Gesicht von Hans Rosenthal noch in der



nächtlichen Landschaft von Birkenau. Die Bilder sind uneindeutig. Und auch ihre Entstehung ist es: Das eine stammt aus einer Sendung, die der Moderator eigentlich nicht hatte machen wollen. Das andere ist ausgerechnet eine jener wenigen Aufnahmen in *Nuit et brouillard*, die weder zum historischen Archivmaterial gehören, noch zu den dazu in möglichst grossem Kontrast stehenden späteren Farbaufnahmen. Es ist vielmehr eine jener irritierenden Schwarzweissaufnahmen, die Resnais im ursprünglichen Konzept gar nicht vorgehabt hatte und offenbar nur drehte, um später bei der Montage des Films die Möglichkeit zu haben, allfällige Unausgewogenheiten der Komposition des Films auszugleichen. Ein Lückenbüsser sozusagen. Ob Schilling und Benazzouz bewusst war, dass sie hier prompt eines jener «Schnitt-Bilder» – wie sie Sylvie Lindeperg nennt – verwendet haben? In *Kulenkampffs Schuhe* wird es nun zu einem neuen Schnittbild, zur Nahtstelle und zur Narbe eines weiteren Schnitts, eines sich seit Kriegsende nur noch erweiternden Traumas, das sich nie mehr schliesst und das quer durch Film- und Fernsehgeschichte geht, durch Kinozensur und Senderpolitik, durch jüdische und deutsche Familien, durch verschiedene Generationen, Zeiten, Formate und Materialien und durch den Kopf aller, die diesen Film sehen. Johannes Binotto

→ *Kulenkampffs Schuhe* (D 2018) 01:27:26–01:27:26
Regie, Drehbuch: Regina Schilling; Schnitt: Jamin Benazzouz

Truly fictitious.

Drei Minuten. Von Freiheiten, Regeln, vom Rhythmus und idealen Kochzeiten

INT. KÜCHE – DER NÄCHSTE TAG

ORSON Wie lang sollte eine gute Szene eigentlich sein?

GABATHULER Kommt drauf an.

ORSON Na komm, streng dich an!

GABATHULER Drei Minuten, maximal.

ORSON So?!

GABATHULER Nicht mehr als drei Drehbuchseiten, ja.

ORSON Ach!

GABATHULER Wie ein perfekter Popsong. Der ist auch drei Minuten lang.

ORSON Quatsch.

GABATHULER Eine Runde im Profiboxen dauert auch drei Minuten.

ORSON Komm zur Sache!

GABATHULER Und wenn ein Auto länger als drei Minuten hält, dann gilt es als geparkt – laut Strassenverkehrs-gesetz.

ORSON *rauft sich die Haare.*

GABATHULER *ihm gegenüber, kaut auf seinem Müsli. Es ist gerade noch Morgen. Sie sitzen beim Brunch.*

ORSON Tools, not rules!

GABATHULER Wie?

ORSON Ich frage dich nicht nach Regeln, sondern nach der Praxis. Gibt ja eh immer viel zu viele Ausnahmen von der Regel.

GABATHULER Na klar, ich rede ja auch vom Durchschnitt.

ORSON Der Durchschnitt macht schlechte Drehbücher.

GABATHULER Klar. Ist ja nur ein errechneter Wert aus dem, wie es halt so gemacht wird! Kamera hinstellen, Schauspieler und

Schauspielerinnen aufnehmen, wie sie spielen, drei Minuten max. und fertig.

ORSON Und was ist mit Plansequenzen? Ganze Filme werden in einer Einstellung gedreht!

GABATHULER Ein technischer Trick. Ist eben eine Sequenz, die dann erzählerisch gesehen mehrere Szenen enthält. Oder gar ganze Akte. Oder eben dann den ganzen Film.

ORSON Punkt für dich. Aber der Durchschnitt hilft uns trotzdem nicht weiter. Also nochmals: Wie lange sollte eine Szene sein?

Orson richtet fordernd sein butterverschmiertes Messer auf Gabathuler. Doch der überlegt nicht lange, schluckt unbeeindruckt sein Müsli runter und kontert:

GABATHULER So kurz wie möglich, so lang wie nötig.

ORSON Aber woran entscheidet sich das?!

GABATHULER Am Durchschnitt ...

ORSON Ach, hör auf!

GABATHULER Im Ernst, wenn ich eine Szene schreibe, die länger als drei Seiten wird, dann muss ich mich doch hinterfragen.

ORSON Wieso?

GABATHULER Na, ob es so stimmt ... ob es nicht zu langfädig wird ... ob ich da nicht zwei Szenen auf einmal habe ... ob der Moment in der Geschichte es rechtfertigt, den Rhythmus zu brechen.

ORSON Na, kommt eben drauf an.

GABATHULER Genau.

ORSON Muss halt die Figur weiterbringen, zum Guten oder zum Schlechten.

GABATHULER Und das muss man dann verkürzt erzählen.

ORSON Ein Horror, wenn das Publikum schon längst begriffen hat, worauf die Szene hinausläuft, und die Figuren lamentieren immer noch herum.

GABATHULER Know where you're going!

ORSON Wie?

GABATHULER Ist von Billy Wilder. Man muss beim Schreiben eben wissen, was die Szene soll ... für die Figur und für die Geschichte.

ORSON Weisst du das immer?

GABATHULER Klar.

ORSON Hm.

GABATHULER Na ja, man muss schon eine Vorstellung haben, wo es hingehet, oder?

ORSON Immer?

GABATHULER Hilft doch!

ORSON Mit dir möchte ich nicht in den Urlaub.

GABATHULER Wie?

ORSON Du bist bestimmt total verplant.

GABATHULER Als ob du im Urlaub keinen Plan oder keine Vorstellungen hättest!

ORSON Wirst du beim Schreiben nie von deinen Figuren überrascht?

GABATHULER Weniger.

ORSON Du weisst immer alles? Bis ins Detail?

GABATHULER Okay, nicht bis ins Detail. Da gibt es immer Überraschungen. Wenn man die Szenen endlich ausschreibt, erfährt man immer noch mehr über die Figuren.

Aber Probleme kriegt man, wenn sich die Geschichte deswegen grundsätzlich ändert.

ORSON Dann ändert sie sich eben!

GABATHULER Aber doch nicht nur aus einer Laune!

ORSON Ich sag dir, wir schreiben alle viel zu viele Treatments. Aber da geht es um die Geschichte als Ganzes. Und dann denken wir, die Szenen kommen dann so gratis hinterher. Aber die Szene ... wenn wir die Figuren mal so laufen lassen ... sie frei sprechen lassen ... das hat dann auf einmal viel zu wenig Platz! Vielleicht ist dann eine Szene halt mal zehn Minuten lang – oder noch länger!

RI-I-ING! Die Eieruhr klingelt. Gabathuler geht eilig zum Herd und kümmert sich um den Topf, in dem Eier im siedend heissen Wasser tanzen.

GABATHULER Drei Minuten?

ORSON Mach viereinhalb! Bei mir ist genau das der ideale Zeitpunkt für ein perfektes Drei-Minuten-Ei! Uwe Lützen

S. 28
Lazzaro felice
von Alice Rohrwacher
Tereza Fischer

S. 41
Girl
von Lukas Dhont
Philipp Stadelmaier

S. 29
Gespräch mit
Alice Rohrwacher
Pamela Jahn

S. 43
Birds of Passage
von Ciro Guerra,
Cristina Gallego
Dominic Schmid

S. 32
Styx
von Wolfgang Fischer
Michael Ranze

S. 45
Becoming Animal
von Emma Davie,
Peter Mettler
Johannes Binotto

S. 35
Leave No Trace
von Debra Granik
Pamela Jahn

S. 46
Dogman
von Matteo Garrone
Stefan Volk

S. 37
Woman at War
von Benedikt Erlingsson
Julia Zutavern

S. 48
Gespräch mit
Matteo Garrone
John Bleasdale

S. 39
Searching
von Aneesh Chaganty
Lukas Stern



Dogman Regie: Matteo Garrone, mit Marcello Fonte

Lazzaro felice



In einer abgelegenen Bergregion schufteten die Menschen noch wie vor hundert Jahren. Ob sie der Einbruch der Gegenwart erlösen wird?

Alice Rohrwacher

Lazzaro felice beginnt in der Vergangenheit, in einer abgelegenen Bergregion, wo der Wolf mit nächtlichem Geheul seine Präsenz markiert. Hier befindet sich die Tabakplantage «Inviolata», die dank einer wohl vor langer Zeit zusammengebrochenen Brücke vom Rest der Welt abgeschnitten und beinahe unberührt ist. So wähnt man sich zu Beginn in den Vierzigerjahren, bis Walkman und Handy verraten, dass die Handlung in den Neunzigern spielen muss. Die Bauerngesellschaft, die hier einen heruntergewirtschafteten Betrieb aufrechterhält, lebt wie vor hundert Jahren, mit all ihren Traditionen und Geheimnissen, aber auch in Armut – und sogar in Leibeigenschaft. Die Marquesa de Luna versucht, in der lottrigen Villa den Ruin mit illegalen Mitteln abzuwenden, und verheimlicht den Menschen, die für sie umsonst schufteten, dass sie eigentlich schon lange frei sind.

Die Art und Weise, wie Alice Rohrwacher (*Corpo celeste*, *Le meraviglie*) und die Kamerafrau *Hélène Louvart* dies auf Super-16-mm-Film bannen, wirkt zugleich zauberhaft und dokumentarisch. Louvart lässt die karge Berglandschaft als unberührtes Paradies erscheinen. Und doch erinnert der erste Teil des Films auch entfernt an Lucchino Viscontis neorealistisches Meisterwerk *La terra trema*; denn auch hier spielen echte Bäuer_innen die Rollen der arbeitenden Bevölkerung. Rohrwacher schafft es, sie uns als Ensemble so unaufgeregt näherzubringen, dass wir sie sofort ins Herz schliessen. Unter ihnen fällt ein junger Mann mit einem lebenswürdigem Gesicht auf, den die



Lazzaro felice Regie: Alice Rohrwacher, mit Natalino Balasso und Adriano Tardiolo

anderen gerne für sich arbeiten lassen. Hol dies, bring das. Der naive, grundgute Lazzaro traut niemandem böse Absichten zu. Auch nicht Tancredi, dem verwöhnten und gelangweilten Sohn der Marquesa. Tancredi lügt gerne, um sich Vorteile zu verschaffen oder bloss um sich zu unterhalten. So erzählt er Lazzaro unter anderem, sie seien Halbbrüder, und Lazzaro glaubt ihm alles. Am Ende wird er an seiner Gutgläubigkeit zugrunde gehen – denn, so scheint dieses magisch-realistische Märchen zu suggerieren, in dieser Welt reüssieren nur die Rücksichtslosen, während die guten Menschen unbemerkt bleiben.

Tancredi verursacht mit einer seiner Lügen auch das Ende von «Inviolata»: Die Polizei rettet die Bäuer_innen und führt sie in die Zivilisation. Doch diese Rettung fühlt sich eher als «Vertreibung aus dem Paradies» an, denn Rohrwacher hat uns in dieser ersten Hälfte des Film ein warmes Gefühl der Geborgenheit vermittelt und uns mit grossem Kino verzaubert. Auch retrospektiv erscheint die Befreiung aus der Leibeigenschaft nicht als heroische Tat, denn die Menschen landen wieder am Rand der Gesellschaft, in gleich grosser Armut und darüber hinaus dazu gezwungen, sich durch Kleinkriminalität über Wasser zu halten. Die kalte, winterliche Grossstadt, in der der zweite Teil spielt, wirkt ernüchternd. Eine Szene zeigt die neue Form der Sklaverei in der Jetztzeit: Migrant_innen unterbieten sich beim Stundenlohn bis auf einen Euro herunter, froh, überhaupt eine Arbeit zu haben. Dass der «Sklaventreiber» derselbe ist wie

zwanzig Jahre zuvor auf «Inviolata», verdeutlicht nur, dass die schwächsten Glieder der Gesellschaft nach wie vor ausgebeutet werden.

Rohrwacher ist eine gute Brückenbauerin. Stabile Brücken, die sicher von der einen Seite auf die andere führen, sind nicht nur im Strassenbau elementar, sondern auch im Kino. Rohrwacher braucht denn auch eine feste narrative Verbindung, die die beiden räumlich und zeitlich unterschiedlich verankerten Teile ihres Films zusammenhält, uns auf die andere Seite führt, von wo wir zurückblicken können. Sie konstruiert sie, indem sie Realität und Magie, Sozialkritik und religiöse Mythologie zusammenführt. Ganz konkret baut sie eine komplexe Sequenz, in der die asynchrone Tonspur mit der visuellen Ebene eine Einheit bildet: Zum einen hören wir aus dem Off die Geschichte vom Heiligen Franziskus, der vom hungrigen Wolf verschont wird, weil dieser in Franziskus einen grundguten Menschen erkennt. Gleichzeitig sehen wir einen Wolf an Lazzaro schnuppern, der zuvor tödlich verunfallt ist, und ihn aufwecken. Der Auferstandene erkennt in der Folge die Welt nicht wieder, denn es sind Jahrzehnte vergangen. Die Welt ist eine andere – oder eben doch nicht, das ist die Pointe dieser wundersamen Wendung.

Diese zweite Hälfte, in der Lazzaro einst vertraute Menschen nach Jahrzehnten wiederfindet, büsst notwendigerweise etwas von der Magie des Anfangs ein und wirkt weniger geschlossen. Die Brücke in diesem Film hält dennoch. Der Zauber wirkt bis zum tragischen Ende.

Tereza Fischer

Das Material atmen lassen

Das Gespräch führte
Pamela Jahn

Gespräch mit Alice Rohrwacher

Filmbulletin *Frau Rohrwacher*, Ihr Film steckt voller mythologischer Referenzen. Das fängt schon bei der Namensgebung der Figuren an. Was hat es damit auf sich?

Alice Rohrwacher Ich stamme aus einem von Mythen und Legenden stark geprägten Land, und es ist ein Teil unserer Identität – oder zumindest meiner

Identität. Wir Italiener leben in einer Mischung aus Realität und Mythologie, und die Grenzen sind oftmals fliessend. Bei uns werden die kleinsten Fakten nicht selten zu Legenden und die grössten Abenteuer zu Märchen.

Was konkret die Namen der Figuren angeht, lege ich Wert darauf, dass sie einen gewissen Bezug zu mir, zu meiner Persönlichkeit haben. Oftmals handelt es sich dabei um literarische Referenzen, wie Gelsomina in *Le meraviglie* oder Lazzaro hier. Namen sind meine Glücksfälle. Aber sie nehmen auch jeweils Bezug auf die Welt, aus der sie stammen. Sie widerspiegeln einen gewissen Hintergrund, ohne zu viel vorwegzunehmen, und das ist mir sehr wichtig. Im Grunde kommt es der Geburt eines Kindes gleich. Da macht man es doch auch so. Keiner würde auf die Idee kommen, seinem Kind einen Namen zu geben, den man nicht mag. Und für mich ist dabei eben immer auch ein Stück Mythos und Realität im Spiel. Es ist mein Erkennungsmerkmal – und das meiner Heimat.

Sie drehen Spielfilme, und dennoch wohnt Ihrem Blick immer auch eine gewisse dokumentarische Qualität inne. Ist das eine bewusste Vorgehensweise?

Es war immer mein Traum, Dokumentarfilme zu drehen, aber ich traue mich nicht. Da hadere ich zu sehr mit mir selbst. Ich könnte niemals Menschen in ihrem wirklichen Leben filmen und sie damit gewissermassen ans Kreuz schlagen. Dagegen erscheint mir die Vorstellung, jemandem die wundervolle Möglichkeit zu geben, sein eigenes Leben hinter dem einer fiktiven Gestalt zu verstecken, als eine reizvolle Alternative. Zum Beispiel handelt es sich bei den Protagonisten in *Lazzaro felice* grösstenteils um echte Bauern. Aber natürlich leben sie heute nicht mehr in einer Grossfamilie, abgeschottet von der Welt, wie man es im Film sieht. Das heisst, sie spielen eine Rolle, die nicht unbedingt ihrer unmittelbaren Lebenssituation entspricht. Trotzdem hätte ich mich nicht getraut, auch nur eine Aufnahme zu stehlen. Was ich damit meine, ist, dass wir stets um Erlaubnis gefragt haben, ob wir das Material verwenden dürfen. Darüber hinaus ist jede Einstellung bis ins kleinste Detail vorab geprobt und vorbereitet worden, auch wenn es im Film eher den Anschein macht, als sei vieles improvisiert. Aber in Wirklichkeit hat das alles mehr mit meinem persönlichen Anspruch als Mensch zu tun und weniger mit meiner Herangehensweise als Regisseurin.

MAX HUBACHER
IN EINEM FILM VON
HANNES BAUMGARTNER

SSIFF
FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN

Zurich Film Festival

DER LÄUFER

Das verhängnisvolle Doppelleben eines Spitzensportlers,
nach einer wahren Schweizer Geschichte

www.DERLAEUFER.CH

f DerLaeuferFilm

CONTRAST
FILM

FILM COOP
SUISSE

RIFERRAFF

AB 4. OKTOBER IM KINO

BOURBAKI

expand the experience

FILMEXPLORER

EXPLORE BY #INTERVIEW

Maynila | Talk at Locarno Piazza Grande
Interviews EN



Siyabonga | Joshua Magor | Siyabonga
Majola
Reviews Interviews EN



Closing Time | Nicole Vögele
Reviews Interviews DE FR



Tarde para morir joven | Dominga
Sotomayor
Reviews Interviews EN

Suburban Birds | Qiu Sheng
Reviews Interviews EN DE



Lav Diaz | Early Morning Talk
Interviews EN



#interview #kritik #forum #socialmedia

www.filmexplorer.ch

Wie bereits in Ihren früheren Filmen ist auch Lazzaro felice stark von religiösen Motiven geprägt.

Und das, obwohl ich selber nie zur Kirche ging. Kein einziges Mal. Vielleicht werden sie mir dafür irgendwann einmal ein Denkmal errichten.

Die Frage ist, warum es trotzdem so wichtig für Sie ist. Was ist Ihre persönliche Beziehung zu Religion und Glauben?

Ich stamme nicht aus einer religiösen Familie. Ich wurde nie getauft und, wie gesagt, ich habe in meiner Kindheit nie auch nur einen Fuss in eine Kirche gesetzt. Mittlerweile hat sich das geändert, allerdings nur aus arbeitstechnischen Gründen. Für meinen Film *Corpo celeste* musste ich zwangsweise in die Kirche, um zu sehen, wie Religion heutzutage gelehrt wird. Und ich musste an einem Katechismus teilnehmen. Aber privat kriegten mich auch heute keine zehn Pferde in ein Gotteshaus. Trotzdem stamme ich aus einem katholischen Land und habe durchaus auch ein inniges Verhältnis zur Religion, wobei dieses auf einem vorchristlichen Glauben beruht, nicht auf einem dogmatischen. Meine Religion ist die des Glaubens an die Menschlichkeit.

Wie schwer war es, den richtigen Lazzaro zu finden?

Ganz ehrlich, die grösste Herausforderung war es, den richtigen Wolf zu finden. Wir haben ewig und überall gesucht, bis wir schliesslich in Frankreich fündig wurden.

Und Lazzaro?

Es war kaum möglich, sich auch nur vorzustellen, wie Lazzaro sein sollte, welche Wesenszüge er haben sollte. Ich muss gestehen, dass ich beispielsweise zunächst nicht davon ausging, dass er so hübsch sein würde wie Adriano. Von vornherein stand einzig fest, dass er ein gewisses Licht ausstrahlen musste. Aber wie erklärt man das? Man kann schliesslich nicht sagen, man sucht nach leuchtenden Personen. Und deshalb wurde uns bald klar, dass wir so nicht weiterkamen, weil der echte Lazzaro natürlich auch niemals zu einem offiziellen Vorsprechen erscheinen würde. Und so blieb uns nichts anderes übrig, als selbst auf die Suche zu gehen, nicht auf der Strasse, aber in Schulen. Wir streiften durch unzählige Klassenzimmer, bis meine Castingdirektorin *Chiara Polizzi* irgendwann Adriano entdeckte. Das Problem war jedoch, dass er unser Angebot, im Film mitzuspielen, zunächst dankend ablehnte. Er meinte, er wüsste nicht, ob er die Rolle übernehmen könne, weil er keine Ahnung hatte, worauf es



Alice Rohrwacher

uns ankam, geschweige denn, was für einen Job er da überhaupt annehmen würde. In dem Moment überkam mich eine schreckliche Angst, weil ich wusste, dass ich mich ihm gegenüber zu beweisen hatte. Er stellte mich auf die Probe. Wir gingen den kompletten Film vom Anfang bis zum Ende gemeinsam durch. Einen ganzen Monat lang haben wir mit ihm an der Rolle gearbeitet in der Hoffnung, dass er sie am Ende annimmt. Und Gott sei Dank tat er es auch. Aber er entschied sich für mich, nicht umgekehrt. Es war eine nervenaufreibende Zeit und eine extrem wichtige Lektion für mich.

Inwiefern?

Unser Beruf wird heute allzu leicht überbewertet. Die allgemeine Auffassung ist, dass ein Regisseur oder eine Regisseurin stets bekommt, was oder wen er oder sie will, weil man meint, dass alle, die das Angebot bekommen, in einem Film mitzuspielen, sich automatisch darauf stürzen. Und meine Erfahrung mit Adriano hat mir gezeigt, dass wir eben nicht die Macht und die Kontrolle haben, die uns so oft nachgesagt wird. Das war ein echter Realitätscheck für mich, der mich am Ende in die richtige Position rückte, um den Film zu drehen.

Sie drehen bis heute alle Ihre Filme auf 16 mm. Sind Sie gar nicht versucht, wie so viele Ihrer Kolleginnen und Kollegen letztlich auch auf Digital umzuschwenken?

Ich bin eine sehr treue, loyale Seele, und solange mich jemand nicht enttäuscht, bleibe ich bei ihm. Das gilt auch für das Filmmaterial. Es hat mich bisher nie im Stich gelassen, also sehe ich auch keinen Grund, warum ich plötzlich zu Digital wechseln sollte. Ich finde das Drehen auf Film grossartig, es ist eine unheimlich

kraftvolle, reale und verlässliche Methode. Ich kann damit wunderbar arbeiten. Ausserdem ist es sehr handwerklich und greifbar, das mag ich sehr. Zum Beispiel die Tatsache, dass man am Abend jeweils Dailies hat, die man noch einmal durchschauen muss. Ich brauche diese lebendige Art des Filmemachens. Und ich glaube an die Kraft der Bilder, weil sich darin so vieles finden lässt, das einem im Alltag sonst vielleicht abhanden kommt. Das Bild bringt alles zusammen und gibt den Dingen eine andere Gestalt, eine andere Form, die sich nicht von aussen beeinflussen lässt. Aber es gibt noch etwas anderes, das mich am Filmmaterial fasziniert, und zwar ist das seine Eigenwilligkeit und Unberechenbarkeit. Es hat, wenn Sie so wollen, seinen eigenen Kopf im Entstehungsprozess des Films. Und es muss atmen können. Im Wesentlichen kommt es auf drei Dinge an: auf die Schauspieler und Schauspielerinnen, auf uns, die Filmschaffenden, und auf das Material. Der Film entsteht im Prozess des Drehens. Und ich kann mir beim besten Willen nicht vorstellen, jemals in einem kleinen Studio vor einem Greenscreen zu sitzen, um im Nachhinein an irgendwelchen imaginären Welten zu basteln. Das ist einfach nicht meine Art zu filmen. Mir ist es viel wichtiger, den Bezug zum Material aufrechtzuerhalten, mich ins Material und damit schliesslich in den Film einzufühlen. Und daran wird sich so schnell auch nichts ändern.

→ Regie, Buch: Alice Rohrwacher; Kamera: Hélène Louvart; Schnitt: Nelly Quettier; Produktion Design: Emila Fritago; Kostüme: Loredana Buscemi. Darsteller_in (Rolle): Adriano Tardiolo (Lazzaro), Agnese Graziani (Antonia jung), Luca Chikovani (Tancredi jung), Alba Rohrwacher (Antonia erwachsen), Sergi López (Ultimo), Tommaso Ragno (Tancredi alt). Produktion: Tempesta, Amka Films, Ad Vitam, Pola Pandora. Italien, Schweiz, Frankreich, Deutschland 2018. Dauer: 125 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: Piffli Medien.



Eine einsame Seglerin begegnet einem überfüllten Flüchtlingsboot, möchte helfen und stösst jedoch bald an ihre Grenzen. Die aufreibende Chronik eines moralischen Dilemmas.

Wolfgang Fischer

Rike, Anfang vierzig, ist Notärztin, und sie beherrscht ihr Handwerk. Gleich in der zweiten Szene sehen wir, wie auf einer nächtlichen Kreuzung zwei Raser einen Autofahrer schneiden, worauf dieser in ein parkendes Auto kracht. Polizei und Feuerwehr eilen heran, und dann tut Rike das Richtige: mit dem Verletzten sprechen, ihn hinlegen, die Luftzufuhr sichern, den Kreislauf stabilisieren. Fast schon dokumentarisch wirken diese ersten Eindrücke. Kurz darauf ist Rike auf Gibraltar zu sehen, das der Prolog des Films als mysteriöse, von Affen beherrschte Festung zeigt. Rike belädt ihr zwölf Meter langes Segelboot namens «Asa Gray» (benannt nach einem US-Botaniker aus dem 19. Jahrhundert) mit allem, was sie für eine mehrwöchige Reise braucht. Ihr Ziel: die Insel Ascension im Südatlantik, auch bekannt als Himmelfahrtsinsel. Darwin hat hier einen künstlichen Dschungel angelegt, und diese Mischung aus Planung und Chaos ist es wohl, die Rike reizt. Im Folgenden schaut ihr die Kamera genau zu: Segel setzen, steuern, navigieren, Funksprüche beantworten. Zwischendurch findet sie sogar Zeit, schwimmen zu gehen, sich an Deck zu bräunen oder ein Buch zu lesen. Dann ein nächtlicher Sturm, die «Asa Gray» wird zum Spielball der Wellen, der Regen peitscht in Rikes Gesicht, in dem sich Orientierungslosigkeit und Einsamkeit spiegeln. Doch auch diese Erfahrung übersteht die Ärztin unbeschadet. Bei Rike stimmt jeder Handgriff, stets weiss sie, was zu tun ist. Das erinnert in dieser Ausführlichkeit an Robert Redford in *All Is Lost*, der auch für jedes Problem an

Bord geschickt und umsichtig eine Lösung fand. Doch wo Redford zum hilflosen Opfer der Elemente wurde, bekommt es Rike mit etwas ganz anderem zu tun. Am Morgen nach dem Sturm entdeckt sie, nur 150 Meter neben ihrem Segelboot, einen manövrierunfähigen Fischkutter, beladen mit über hundert Flüchtlingen vom afrikanischen Festland. Rike versucht, per Funk Hilfe herbeizurufen. Gleichzeitig wirkt ihr Boot auf die Flüchtlinge wie ein Magnet, der Rettung zu verheissen scheint: Sie springen ins Wasser. Aber: Ihr Boot ist für so viele Menschen einfach zu klein, ihre Vorräte sind zu gering. Wie kann Rike helfen?

Was für ein Gegensatz: Auf der einen Seite die schöne, durchtrainierte Frau in ihrem schnittigen, Wohlstand signalisierenden Segelboot, auf der anderen Seite erschöpfte Flüchtlinge auf einem sinkenden Seelenverkäufer – das ist schon eine starke Allegorie, die Regisseur Wolfgang Fischer, geboren 1970 in Wien, für seinen Film gefunden hat. In Zeiten, in denen rechtspopulistische Rattenfänger mit Bange machenden Parolen die Angst vor allem Fremden schüren, die konservative Politik von Obergrenzen und Ankerzentren faselt und Länder wie Italien oder Ungarn Flüchtlingshelfer_innen sogar strafrechtliche Verfolgung androhen, bricht *Styx*, benannt nach jenem mythischen Fluss in der Unterwelt, bei dem die Götter ihre Eide schworen, die Flüchtlingsproblematik auf einen moralischen Konflikt herunter, für den es keine Lösung gibt. Zum einen erhält Rike überhaupt keine Hilfe, weder von den Behörden noch von vorbeifahrenden Frachtschiffen, zum anderen ist ihr von der Küstenwache das Einschreiten sogar verboten worden, weil sie mit ihren beschränkten Mitteln nicht helfen kann. Doch Rike ist schon zu nah am Geschehen, ein vierzehnjähriger Bub ist zu ihr herübergeschwommen und verstärkt den Konflikt, zumal sich seine Schwester noch auf dem Fischkutter befindet. Das bringt Rike in eine unmögliche Situation. Sie ist Ärztin und dem medizinischen Eid verpflichtet. Nicht zu helfen, ist deshalb keine Option. Das ist die ebenso einfache wie einleuchtende Essenz des Films. Fischer zeigt das ohne Pathos, nichts wirkt aufgesetzt oder übertrieben. Er widersteht auch der Versuchung, aus seiner Hauptfigur eine überlebensgrosse Heldin zu machen. Die Dinge sind so, wie sie sind. Fast hat man den Eindruck, als nehme der Regisseur die Position des distanzierten Beobachters ein. Die Kamera sieht Rike geduldig zu, bei der Arbeit, beim Segeln, beim Entspannen, und lässt den Dingen ihre Zeit, sodass eine unterschwellige Spannung entsteht: Wie wird *Styx* enden?

Hauptdarstellerin Susanne Wolff trägt fast den gesamten Film. Sie hat kaum Dialog (fast vier Fünftel des Films sind stumm) und verkörpert trotzdem überzeugend die tüchtige, erfolgreiche, aber auch bewusst lebende Frau, die für alles eine Lösung hat. Bis sie an ihre Grenze kommt. Man möchte nicht in ihrer Haut stecken.

Michael Ranze

→ Regie: Wolfgang Fischer; Buch: Wolfgang Fischer, Ika Künzel; Kamera: Benedikt Neuenfels; Schnitt: Monika Willi. Darsteller_in (Rolle): Susanne Wolff (Rike), Gedion Oduor Wekesa (Kingsley). Produktion: Schiwago Film, Twenty13. Deutschland, Österreich 2018. Dauer: 94 Min. CH-Verleih: trigon-film, D-Verleih: Zorro Film



Styx mit Gedion Oduor Wekesa



Styx Regie: Wolfgang Fischer, mit Susanne Wolff



Leave No Trace Regie: Debra Granik, mit Ben Foster

**7. INTERNATIONALES
FILMMUSIKWETTBEWERB**

MIT
**FILM
MUSIK
KONZERT
THRILLER**

MUSIK AUS
KILL BILL
MISSION: IMPOSSIBLE III
SEVEN
U.V.M.

**DO 4. OKT. 2018
19.00 UHR
TONHALLE MAAG**

INFO: ZFF.COM
TICKETVERKAUF: TONHALLE-ORCHESTER.CH

Main Partner

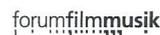


SAMSUNG

Supported by



In cooperation with



film bulletin

Und ... Action!

**Jahresabo
für 60 Fr.
statt 80 Fr.**

bis 7. Oktober 2018

filmbulletin.ch

Leave No Trace



In der Wildnis möchten der Kriegsveteran und seine Tochter wieder gesund werden. Aber den eigenen Erinnerungen entkommt man nicht.

Debra Granik

Es ist das erste Gesetz der Zivilisation: Wo der Mensch Platz für sich beansprucht, muss die Natur weichen. Was aber geschieht, wenn der Mensch sich dafür entscheidet, der Gesellschaft, die ihn gebrochen hat, den Rücken zu kehren? Wenn er gewillt ist, sich stattdessen lieber den Regeln der Wildnis zu unterwerfen? Dabei will der Kriegsveteran und Witwer Will eigentlich nur seine Ruhe haben, um die schrecklichen Erlebnisse des Kriegs zu vergessen. Gemeinsam mit seiner dreizehnjährigen Tochter Tom hat er sich deshalb ein Leben in den Wäldern eines öffentlichen State Parks in Portland, Oregon, eingerichtet – fernab von der Norm, dem Lärm und den Verpflichtungen des modernen Lebens. Ihr Glück ist die Zweisamkeit und alles, was sich ihnen zum Überleben unter freiem Himmel bietet: Regenwasser zum Trinken, Pilze zum Mittagessen sowie Laub und Gras zum Feuermachen. Die Zeit vertreiben sich Vater und Tochter mit dem Auskundschaften ihrer Umgebung und regelmässigen Versteckmanövern, die sie davor bewahren sollen, von den Behörden entdeckt zu werden. Nur gelegentlich unternehmen sie einen Ausflug in die Stadt, um Besorgungen zu machen, die sie mit dem Erlös von Wills Medikamentendeals bezahlen. Denn anstatt sein Nachkriegstrauma mit Pharmazeutika zu behandeln, setzt der gänzlich in sich gekehrte Mann allein auf frische Luft und die Magie der Natur, um sich von den nächtlichen Albträumen zu befreien.

Doch man ahnt schnell, dass der vermeintliche Frieden in *Leave No Trace* nicht von langer Dauer sein wird. Kaum wird Tom eines Tages von einem Jogger

entdeckt, ist ihnen die Polizei auf der Spur und nimmt sie in Gewahrsam. Ein Resozialisierungsprogramm inklusive Haus in Parknähe und eine Anstellung als Forstarbeiter für Will soll ihnen helfen, wieder einen Schritt Richtung Gesellschaft zu machen. Doch während Tom sich in ihrem neuen Umfeld mit Schule und Freunden so gut es geht zu arrangieren versucht, fällt es ihrem Vater einfach zu schwer, sich auf Dauer einer Welt zu fügen, die längst nicht mehr die seine ist.

Basierend auf dem Roman «My Abandonment» von Peter Rock (der wiederum auf einer wahren Begebenheit beruht), zeichnet Debra Granik das Porträt einer Vater-Tochter-Beziehung, die nicht auf Heimat, Besitzansprüchen oder den gängigen Erziehungsmustern aufgebaut ist, sondern sich selbst genügt, solange Tom vom Leben nicht mehr verlangt, als bei ihrem Vater zu sein. Erst mit dem Aufbrechen der Möglichkeiten setzen auch bei Tom Zweifel ein, ob Wills Weg tatsächlich der richtige ist. Den Konflikt, der sich zwangsläufig daraus ergibt, löst Granik auf ihre eigene, spezielle Weise: Mit wenigen Worten, langsam und behutsam nähert sie sich dem Kern ihres klugen, sinnlichen Films, dass man nur staunt, wie unvermittelt sich dann unsere Betroffenheit einstellt.

Ähnlich wie bei *Winter's Bone*, mit dem Granik vor gut acht Jahren einer damals aufstrebenden Jennifer Lawrence zum grossen Durchbruch verhalf, hat sie mit *Thomasin McKenzie* erneut eine junge Schauspielerin für sich entdeckt, die einerseits die Balance zwischen Tapferkeit und Verletzbarkeit mühelos beherrscht, die aber auch nicht davor zurückschreckt, einen Grossteil der Handlung allein zu stemmen. Ihr Spiel ist bemerkenswert erfrischend und bestürzend zugleich, ohne jemals Toms Suche nach der eigenen Identität aus den Augen zu verlieren, oder noch schlimmer: dem Klischee zu opfern. Denn noch etwas haben beide Filme gemein: Die Authentizität der Figuren war, ist und bleibt Graniks oberstes Gebot. Dementsprechend fügt sich auch *Ben Foster* als Will in seiner permanent angespannten Verschlossenheit nahtlos in die von Granik stets mit viel Verstand und Gefühl gefilmte Umgebung ein. Zum Ausdruck bringt Granik ihre Achtung und Liebe zur Natur nicht nur in präzisen Bildern, sondern auch einer auf alles lauschenden Tonspur.

Granik ist ein schmaler, starker Film gelungen, dessen leise Wucht erst voll einsetzt, wenn man den sicheren Raum des Kinos bereits verlassen hat. *Pamela Jahn*

→ **Regie:** Debra Granik; **Buch:** Debra Granik, Anne Rosellini; **Kamera:** Michael McDonough; **Schnitt:** Jane Rizzo; **Production Design:** Chad Keith; **Kostüme:** Erin Aldridge Orr; **Musik:** Dickon Hinchliffe. **Darsteller_in (Rolle):** Thomasin McKenzie (Tom), Ben Foster (Will). **Produktion:** BRON Studios, Harrison Productions, Topic Studios. USA 2018. **Dauer:** 109 Min. **CH-Verleih:** Praesens-Film, D-Verleih: Sony Pictures Germany



HANDELN

DUISBURGER FILMWOCHE 42

das festival des deutschsprachigen dokumentarfilms
doxs! dokumentarfilme für kinder und jugendliche 17
filmforum am dellplatz vom 5. bis 11. november 2018
www.duisburger-filmwoche.de | www.do-xs.de



Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen



Film und Medien Stiftung NRW



filmpodium



BLACKLIST RELOADED

Wie die US-Regierung das «Rote Hollywood» jagte

8. Oktober bis 14. November 2018

www.filmpodium.ch

Woman at War



Halla, eine Mischung aus Artemis und MacGyver, nimmt eigenhändig den Kampf gegen die isländische Aluminiumindustrie auf. Im Hintergrund spielt dazu ein Trio Akkordeon, Schlagzeug und Sousafon.

Benedikt Erlingsson

Vor vier Jahren debütierte Benedikt Erlingsson mit *Of Horses and Men*, einer burlesken Parabel über das Mensch- und Pferdsein, für die er mehrere Preise gewann. Nun hat sich der Isländer an einen skurrilen Ökothriller gewagt, der es prompt in die *Semaine de la Critique* in Cannes geschafft hat.

Halla, die Heldin des Films, ist um die fünfzig, arbeitet als Chorleiterin und sabotiert in ihrer Freizeit heimlich die lokale Aluminiumindustrie. Sie hat das Herz am rechten Fleck und Sprengstoff in der Garage – ein bisschen wie MacGyver, nur mit Strickjacke. Aluminiumhütten legt sie mit Pfeil und Bogen lahm, der Polizei entkommt sie mit Raffinesse und Geschick: Mal wuchtet sie sich unter einen Erdvorsprung, mal versteckt sie sich in einem Tierkadaver oder taucht in den eisigen Fluss. Sie kämpft für mehr Menschlichkeit, für die Natur, das Leben.

Erst läuft alles nach Plan: Mit der Hilfe von zwei Komplizen – einem Mann aus dem Chor, der in Regierungskreisen arbeitet, und einem Bauern, der sich für einen entfernten Verwandten hält – gelingt es Halla, ein Flugblatt in Umlauf zu bringen, das ihre Taten erklärt (was ist ein bisschen Industriesabotage gegen die Sabotage unserer Umwelt?); die Investoren sind verunsichert, die Regierung wird nervös. Bloss die Medien reagieren anders als erwartet. Sie vergleichen die «Berg-Frau» mit Anders Breivik und islamistischen Terroristen. Und dann platzt in diese Hetzjagd auch noch ein Brief der Adoptionsbehörde, der Halla zu einem Waisenkind aus der Ukraine gratuliert.

Die Story ist verrückt, hat aber einen realen Hintergrund. Tatsächlich ist die isländische Aluminiumindustrie in den letzten Jahren stark gewachsen. Im Hochland wurden immer mehr Kraftwerke gebaut und Stromleitungen gelegt, um mit günstiger Wasserkraft und Erdwärme ausländische Aluminiumproduzenten ins Land zu locken. Protest gegen die Bauvorhaben gab es von Anfang an, auch viele Kunst- und Kulturschaffende engagierten sich.

Mit *Woman at War* ergreift nun also auch Erlingsson Partei. Um sein «ernstes Märchen» mit einem Lächeln zu erzählen, hat er sich einiges einfallen lassen. Amüsant ist der regelmässige Auftritt der Musiker, die – egal, ob im Heidekraut oder im ukrainischen Waisenhaus – immer schon darauf warten, das Abenteuer der Heldin mit Akkordeon, Schlagzeug und Sousafon zu dramatisieren. Auch manche Running Gags funktionieren, zum Beispiel der südamerikanische Tourist auf dem Fahrrad, der schon in Erlingssons *Of Horses and Men* durch Islands Pampa strampelte; und bestimmt gibt es noch andere geistreiche Anspielungen, die mir mangels Islandkenntnissen entgangen sind. Eher abgeschmackt hingegen sind die Genderwitze, die den Film durchziehen. Island rangiert im *Global Gender Gap Index* auf dem vorbildlichen ersten Platz. Vielleicht muss uns Erlingsson deswegen gleich in einer der ersten Szenen an die «neue» Rollenverteilung erinnern. Da kommandiert ein Bauer seine «Frau» herum, doch es ist bloss sein Hund, der so heisst. Die Männer im Film sind entweder feige (ihr Komplize in der Regierung) oder von gestern (der Bauer), die weibliche Hauptfigur wird dagegen mythisch überhöht. Im Presseheft erklärt der Regisseur, Halla sei für ihn «eine Art Artemis», Göttin der Jagd, des Waldes und des Mondes, Hüterin der Frauen und Kinder. Doch warum zum Teufel muss sie deshalb gleich ein Kind adoptieren? Und das auch noch aus einem ukrainischen Waisenhaus, während eines Hochwassers, das (natürlich) eine Folge der Klimaerwärmung ist? Ob es am deutlich schlechteren Rang der Schweiz im *Global Gender Gap Index* liegt (nämlich 21), dass mich das nervt?

Dabei verleiht Hauptdarstellerin *Halldóra Geirharðsdóttir* dieser Göttin eine würdevolle Bodenständigkeit, die gut zu den abenteuerlich rauen Bildern von Kameramann *Bergsteinn Björgúlfsson* passt. Auf bizarre Weise stimmig ist auch die vom oben erwähnten Trio gespielte Musik (komponiert von *Davíð Þór Jónsson*). Und doch lässt einen *Woman at War* etwas ratlos zurück. Der Kniefall vor Mutter Erde und ihren Töchtern mag man akzeptieren. Doch was ist mit dem kauzigen Bauern, der Menschen nach ihrem Stammbaum beurteilt? Wieso wirkt er so niedlich und harmlos? Und was soll die ganze Folklore? Warum immer diese Wollpullover, diese Skurrilität? Wem dient all das urtümlich, volkstümlich, irrtümlich Isländische, in dem der Film sich so gefällt?

Julia Zutavern

➤ Regie: Benedikt Erlingsson; Buch: Ólafur Egilsson, Benedikt Erlingsson; Kamera: Bergsteinn Björgúlfsson; Schnitt: David Alexander Corno. Darstellerin (Rolle): Halldóra Geirharðsdóttir (Halla). Produktion: Island, Frankreich, Ukraine 2018. Dauer: 101 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: Pandora Film Verleih



Woman at War mit Halldóra Geirharðsdóttir



Woman at War Regie: Benedikt Erlingsson



Searching mit Joseph Lee und John Cho



Searching Regie: Aneesh Chaganty, mit Debra Messing und John Cho

Searching



Ein Thriller, der sich auf einem Computerbildschirm abspielt. *Searching* variiert das noch junge Subgenre des Desktopfilms: Statt Paranoia herrscht hier Kontrolle über die digitale Welt.

Aneesh Chaganty

In gewissem Sinn sind die informationsärmsten Bilder in *Searching* die ausdrucksstärksten: etwa die Aufnahme einer die gesamte Leinwand absuchenden, sich in permanenter Modulation befindlichen, abstrakten Neonleuchtkrake, die erst grellgrün, dann grellgelb über ein rabenschwarzes Bildfeld wabert. Ein Bildschirmschonerbild wird zum Kinomoment, die Energiespar-Eigenbespassung eines Monitors wird ästhetisch umcodiert, mythologisch aufgeblasen und sinnentgrenzt. Dann schiebt sich oben rechts die Ankündigung eines eingehenden Anrufs ins Bild: «Margot Calling». Das Fenster verschwindet, die Krake wogt weiter durchs Schwarz. Dann taucht es wieder auf, bleibt eine Weile im Bildschirmschonerbild stehen, verschwindet, schiebt sich kurz darauf wieder ins Bild, verschwindet abermals und bleibt diesmal verschwunden. Es sind Margots letzte Lebenszeichen. Am nächsten Tag ist sie nicht auffindbar, geht nicht ans Telefon und antwortet nicht auf Textnachrichten, ihr Notebook liegt – das ist ungewöhnlich – auf der Küchenzeile. Margot verschwindet in dieser Nacht, durch die die Krake zog, in dieser Computerbildschirmschonernacht.

Searching ist die neueste Spielart eines noch sehr jungen Subgenres: Der Desktopfilm besteht meist nur aus der Ansicht eines Computerbildschirms. Beinahe alles, was wir in solchen Filmen sehen, findet in einem nach aussen hin umrahmten, nach innen hin aber grenzenlosen Raum der Benutzeroberfläche eines Computers statt. Wir sehen Dokumentenordner, Browserfenster, Facetime-Gespräche, Chatverläufe, aber auch Ladevorgänge, Cursorbewegungen, technische Ausfälle,

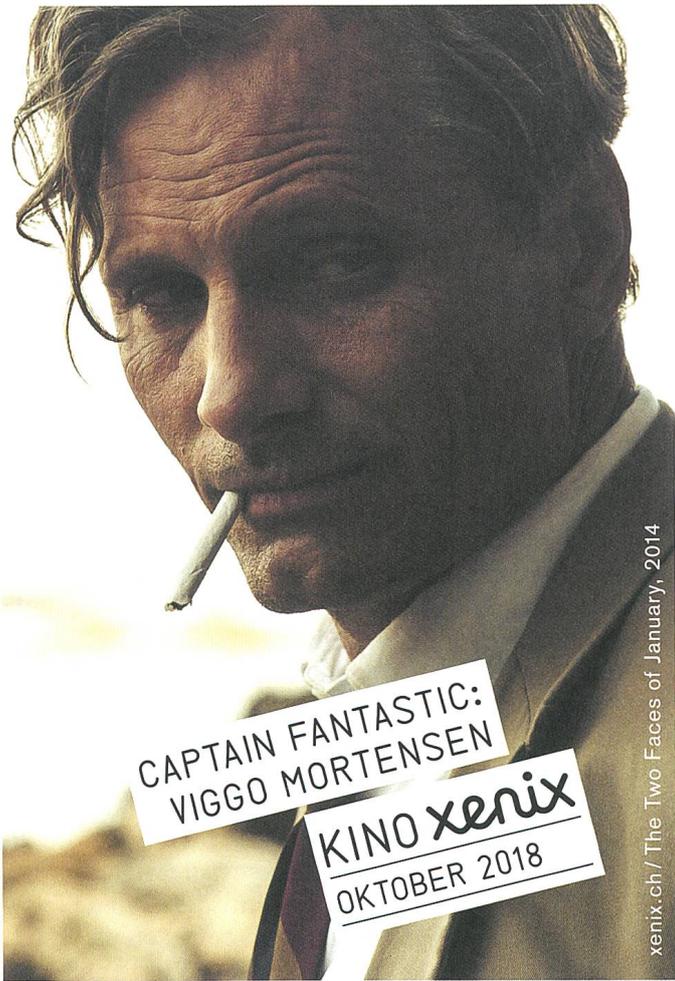
Fehlermeldungen und Bildschirmschoner. Der Desktopfilm entwickelt eine ausgesprochene Zentripetalkraft, alles wirkt ins Innere des Bildfeldes hinein, bis in die Erforschung der einzelnen Pixel, die aber niemals hinaustreten in jene Realität, in der sich die Maschine selbst befindet. An den Status solcher digitaler Bilder, die auf unsichtbaren, man könnte sagen: gespenstischen Codes basieren, lassen sich freilich gängige Horroraffekte knüpfen. Ein Beispiel wäre etwa *Unfriended* (2014) von Levan Gabriadze, in dem es um eine Onlinechatgruppe geht, die von einer unbekanntenen und qua Digitalität unabschätzbaren Macht infiltriert wird.

Gerade mit Blick auf solche Spielweisen und epistemischen Grundsettings ist es spannend zu sehen, worauf es Aneesh Chaganty in seinem Desktopthriller über ein vermisstes Mädchen und dessen verzweifelt den Hergang ihres Verschwindens rekonstruierenden Vater anlegt. Spannend ist das deshalb, weil diese Geschichte über den Verlust der Tochter gerade nicht als eine vom Kontrollverlust im multimedialen Dickicht erzählt wird, sondern ganz im Gegenteil als eine Geschichte des Kontrollgewinns. Am deutlichsten ist das zu sehen, als Vater David (Margot wird nun seit über 24 Stunden vermisst) die Facebook-, Instagram- und E-Mail-Konten seiner Tochter hackt. Fenster um Fenster klickt er sich durch Sicherheitssysteme, in denen er neue Passwörter anfordert, die wiederum an E-Mail-Server gesendet werden, für die er neue Passwörter anfordert: Fenster um Fenster verschafft er sich Zugang zum Leben seiner Tochter; Tab um Tab, Passwort um Passwort ergründet er die Umstände ihres Verschwindens – eine zielsichere Klickkette des Gelingens.

Über weite Strecken sehen wir David von der Webcam gefilmt. Meistens führt er Videotelefonate mit seinem Bruder Peter, mit Margots Mitschüler_innen, mit Detective Vick, die die Ermittlungen leitet. Das Band zwischen den Interfaces (Browser oder Messengersysteme) und dem User, der in und mit ihnen operiert, ist immer stabil. Das Desktopgeschehen wird stets rückgekoppelt an die Subjektivität des Vaters, nichts bricht aus dessen Intentionalität aus. Der digitale Raum – und das dürfte das bestimmende Wesensmerkmal dieses Films sein – ist kontrollierbar. Mit *Searching* sind die Gespenster der Digitalität nun vertrieben; die anonymen (bösen) Mächte, die es im Internet gibt, sind schnell demaskiert; die Unsicherheiten über den Status der Bilder, über ihre Urheber und ihre Vertrauenswürdigkeit sind im Nu aus der Welt geräumt.

Spannender als der Thrillerplot, der in *Searching* mit mal mehr, mal weniger gelungenen Hakenschlägen durchexerziert wird, ist daher die Frage, wie dieser Film den digitalen Multimediaraum einer Bildschirmoberfläche denkt, der sich in potenziell unendliche Simultaneitäten aufspaltet. Er versteht ihn als Aktionsraum, als Kontrollzentrum, als Lebensrettungsinstrument. Mediengeschichtlich ist das sicherlich kein allzu steiles Denkmodell; in der – wenngleich kurzen – Geschichte des Desktopfilms ist diese positivistische Umarmung des Digitalen jedoch fast radikal. Der Mensch beherrscht den digitalen Raum, nur in der Nacht kommen die Kraken.

Lukas Stern



CAPTAIN FANTASTIC:
VIGGO MORTENSEN

KINO *xerix*
OKTOBER 2018

xerix.ch / The Two Faces of January, 2014

Anzeige



Amerikanischer
Experimentalfilm
1940 – 1960

In den 1940er und 1950er Jahren entwickelte sich in den USA eine vielfältige und lebendige Experimentalfilmszene. Als Anderes dominierender Ästhetiken, Ökonomien und Gebrauchsformen fordert der Experimentalfilm dazu heraus, film- und mediengeschichtliche Konzepte, aber auch filmische Erfahrungsweisen und die <Identität> von Medien als Stränge eines sich kontinuierlich entwickelnden historischen Geflechts zu betrachten.

Metaphern einer anderen Filmgeschichte | 580 S. | Klappbr. | zahlr. farb. Abb. | € 48,00 | ISBN 978-3-89472-614-0

www.schueren-verlag.de **SCHÜREN**

Anzeige



35.
KASSELER
DOK FEST
13.-18. NOVEMBER 2018

Programm online ab Ende Oktober

www.kasselerdokfest.de

Filmladen Kassel e.V. | Goethestr. 31 | 34119 Kassel | Fon: +49 (0)561 707 64 21 | dokfest@kasselerdokfest.de

Anzeige



RE
X 10
18

KINO *Rex* BERN

MENSCHLICHE
KOMÖDIEN

RETROSPEKTIVE
LEO MCCAREY

Anzeige



Lara schindet ihren Körper: um Balletttänzerin zu werden – und endlich auch eine Frau. Ein brillanter Film über das Erwachsenwerden eines Transmädchens, über Körpervorstellungen und Identitäten.

Lukas Dhont

Ein früher dokumentarischer Kurzfilm von Lukas Dhont, Jahrgang 1991, trug den Titel *Huid von Glas*, also «Haut aus Glas». Dhont porträtierte darin einige Jungs in einem Internat und liess sie im Off Briefe an ihre abwesenden Eltern verlesen. Dabei rückte er seinen Protagonisten mit der Kamera beim Schlafen, Duschen und Durchs-Bild-Rennen auf die Pelle, also auf die Haut. War diese eine «Glashaut», dann weil sie die Verbindung zwischen äusserer Realität und Traum, den Körpern und den inneren Gefühlszuständen transparent machte. Ein simpler Film und ein kleines poetisches Wunderwerk.

Girl, Dhonts erster Langspielfilm, für den der erst 27-jährige Belgier heuer in Cannes die *Caméra d'Or* für den besten Erstlingsfilm erhielt, beginnt ebenfalls mit *Haut*: der sanften Haut eines jungen, adoleszenten Körpers, mit kleinen Flaumhärchen, die im Morgenlicht die Frische eines Körpers hervortreten lassen, vor dem noch das ganze Leben liegt, der noch alles werden kann. Es ist die Haut und der Körper der fast sechzehnjährigen Lara, die mit ihrem Vater und ihrem kleinen Bruder in einer belgischen Stadt lebt. Sie geht auf eine renommierte Tanzschule, um Balletttänzerin zu werden – die Familie ist extra deswegen hierhergezogen. Dass es eine liebevolle Familie ist und dass Lara, ungeachtet der Tatsache, dass sie einen Penis und noch keine Brüste hat, ein Mädchen ist, daran lässt niemand einen Zweifel: weder Lara selbst noch der Vater noch der Therapeut, der das Transmädchen bei der Hormonbehandlung und der bevorstehenden Operation begleitet.

Lara wartet ungeduldig auf die zukünftigen Veränderungen ihres Körpers; der Therapeut versucht, sie zu zügeln: sie sei doch jetzt schon ein Mädchen. Der Film indes beharrt sensibel und präzise auf dem, was noch stört: Laras Penis stellt zwar nicht zwangsläufig ihre Weiblichkeit infrage, ist aber dennoch etwas, was entfernt werden muss, damit Lara ganz und gar ein Mädchen sein kann. Es ist dieses Fastnichts, das Lara von sich selbst trennt und das Dhont in seinem Film betont. Es ist aber nicht der Abstand zwischen Lara und Viktor (wie sie früher hiess), für den sich Dhont interessiert. «Viktor» (ebenfalls der Name des brillanten Hauptdarstellers, *Victor Polster*) wird im Film nur einmal kurz verwendet. Damit vermeidet Dhont die falsche Debatte über das angeblich authentische Geschlecht von Lara, die unangemessen gewesen wäre und nahegelegt hätte, dass sie «ursprünglich» vielleicht doch ein Mann ist. Auch wird klar, dass die Transition, die Lara durchläuft, nicht nur von künstlichen Eingriffen abhängt, sondern auch vom natürlichen Altern. «Du bist schon längst ein Mädchen», sagt einmal der Vater, «aber eben noch keine Frau, dazu musst du älter werden.» So überwindet Dhont klassische Unterscheidungen wie die zwischen Natur und medizinischem Eingriff, zwischen Normal und Nichtnormal. Was bleibt, ist eine intime, singuläre Differenz nicht zwischen Mann und Frau, sondern zwischen Lara und Lara.

Diese interne Differenz entfaltet Dhont nicht beim Sprechen, sondern beim Tanzen. Lara ist Tänzerin, das Tanzen eine Art der permanenten Transition, des Übergangs und der Auflösung von Körperpositionen im Raum, und Dhonts Kamera tanzt mit, verschmilzt mit Laras Bewegungen, mitgerissen von ihren auseinanderfliegenden Gliedmassen. Dhont muss allein deswegen als extrem vielversprechender Filmemacher gelten, weil *Girl* nicht nach dem Muster «wichtiges Thema, tolle Bilder» abgetan werden kann. Inhalt und Form sind keineswegs getrennt, die Tanzbilder nicht einfach die Illustration eines Themas. Die Formung, die Lara an ihrem Körper vollziehen will, ist ebenso eine sexuelle wie eine tänzerische und in beiden Fällen gewaltsam. Lara klebt sich ihren Penis ab, tanzt sich die Füsse blutig und isst kaum noch. Auch Transphobie erfährt sie (ausschliesslich) im Ballettkontext. Auf einer Wochenendparty wollen die anderen Ballettschülerinnen ihren Penis sehen. «Willst du, dass wir dich für einen Jungen oder ein Mädchen halten?» Die Wunden, die körperlichen und die seelischen, machen sie dabei niemals zum Opfer. Sie sind stets mit dem Tanzen verbunden und allein Zeichen für die komplizierte Bewegung, die der Körper durchläuft.

Mit den Wunden kommen wir auch zur Haut. Wie in *Huid von Glas* filmt Dhont Laras Haut – in der Eingangsszene im Bett, unter der Dusche, beim Tanzen. Auf ihr zeigen sich die äusseren Zeichen ihrer sexuellen Identität, die mal mehr und mal weniger die eines Mädchens ist. Die Haut ist auch «aus Glas», macht sie doch eine Innenwelt transparent, die schmerzhafterweise mit diesen äusseren Zeichen niemals ganz übereinstimmt.

So gesehen zeigt Dhonts Film auch, was sich in der letzten Dekade im Kino geändert hat. Vor zehn Jahren erkundete Darren Aronofsky in *Black Swan* (2010)



Girl Regie: Lukas Dhont



Girl mit Victor Polster



Birds of Passage mit Natalia Reyes



Birds of Passage Regie: Ciro Guerra, Cristina Gallego

die Haut einer anderen Balletttänzerin, gespielt von *Natalie Portman*, der in der Schlusszene digitale Flügel wuchsen und sie langsam in einen schwarzen Schwan verwandelten. Auch hier war die Haut ein Schauplatz von Wunden, Differenzen und Uneindeutigkeiten: Portmans Haut verwies auf das damals noch relativ junge, von seinen eigenen virtuellen Potenzen übererregte digitale Bild, in dem sich, zwischen der Aufnahme echter Körper und ihrer digitalen Manipulation, mehrere Realitätsebenen überlagern konnten.

Mit diesem Potenzial des Bildes sind wir heute wohlvertraut. Fragt man sich, was ein Körper wie der von Lara uns über den gegenwärtigen Zustand und das gegenwärtige Kino beibringen kann, so könnte man antworten, dass es heute beeinflusst von aktuellen Debatten zu Sex, Gender oder Identitätspolitik vor allem von Identitäten besessen ist, aber auch von der Notwendigkeit, diese Identitäten aufzuschieben, ins Fliessen zu bringen. Das Kino gibt uns heute, im besten Fall, weniger Bilder als vielmehr Körper und Identitäten, die noch alles vor sich haben: ihr grösstes Glück und ihre grössten Kämpfe. Philipp Stadelmaier

→ Regie: Lukas Dhont; Buch: Lukas Dhont, Angelo Tijssens; Kamera: Frank van den Eeden; Schnitt: Alain Dessauvage; Musik: Valentin Hadjadj. Darsteller_in (Rolle): Victor Polster (Lara), Arie Walthal (Mathias), Katelijne Damen (Dr. Naert), Valentijn Dhaenens (Dr. Pascal). Produktion: Menuet Producties, Frakas Productions, Topkapi Films. Belgien, Niederlande 2018. Dauer: 105 Min. CH-Verleih: DCM, D-Verleih: Universum Film

Birds of Passage / Pájaros de verano



Ein Drogenmafiafilm, wie er noch nie erzählt worden ist: aus der Sicht des indigenen Volkes. Guerra und Gallego wagen sich an die Grenzen des Genres.

Ciro Guerra, Cristina Gallego

Genrefilme befassen sich immer mit der Gesellschaft, in der sie entstehen und mit deren Vorstellung von Gemeinschaft. Das Gleiche gilt für mündlich und schriftlich überlieferte Mythen, mit denen Traditionen zementiert und als unumstösslich etabliert werden. Das Patriarchat, das Recht auf Kolonisierung von weniger weit entwickelten Gesellschaften, der Kapitalismus – alles (gut erzählte) Geschichten, an deren Wahrheitsgehalt so viele Menschen glauben oder geglaubt haben, dass sie irgendwann nicht mehr als Geschichten, sondern als Fakten galten. *Birds of Passage* von *Ciro Guerra* und seiner Partnerin *Cristina Gallego* ist ein Film, der diese Wesensgleichheit von Mythos und Genre nicht nur wörtlich nimmt, sondern auch dem Wort selbst grössere Macht zugesteht als den Pistolen- und Maschinengewehrkugeln, von denen in ihrem Film nicht wenige herumschwirren und allzuoft auch ihr Ziel finden.

Das Genre ist der Gangster- oder Drogenmafiafilm, der typischerweise den ewigen Zyklus von Armut, Ambition, Aufstieg, Reichtum und schliesslichem Niedergang durchexerziert. Wenn Guerra und Gallego nun bekräftigen, dem Genre etwas gänzlich Neues hinzugefügt zu haben, können sie damit also kaum die Plotstruktur gemeint haben, die auch sie genregetreu wiederholen. Überraschend ist hier die Tatsache, dass *Birds of Passage* die Anfänge der kolumbianischen Drogenkriege nicht aus der gewohnten Perspektive der Kartelle zeigt, sondern aus jener der indigenen Gemeinschaft der Wayúu im abgelegenen Nordosten des Landes. Mehr noch aber ist es die Inszenierung, die den eigentlich bekannten Plot um Elemente der oralen Erzähl- und Mythentradition anreichert und den Film als Reihe von fünf *Cantos* – mit Jahreszahlen zwischen 1968 und 1980 versehenen «Gesängen» – gliedert. So betont die Inszenierung, dass das Genrekinos in seinem Grundwesen in der Tradition der mündlichen Überlieferung von konstituierenden Mythen der Gemeinschaft steht.

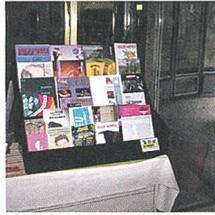
Birds of Passage beginnt mit einem farbenfrohen traditionellen Übergangsritual, in dem die eben erwachsen (sprich: heiratsfähig) gewordene Zaina im roten Kleid eine Art einseitigen Paarungstanz aufführt, bei dem sich die heiratswilligen Männer einer nach dem anderen nähern dürfen, sich aber auch abweisen lassen müssen. Flügelgleich breitet sich dabei ihr Kleid über die ganze Leinwand. Der ambitionierte, aber aus unbedeutender Familie stammende Rapayet will Zaina unbedingt heiraten. Zainas Mutter Ursula, die mächtige Matriarchin des einflussreichen Clans, auferlegt ihm wie im Märchen eine eigentlich unerfüllbare Aufgabe, nämlich eine horrende Mitgift mitzubringen. Sie ist überzeugt, dem Bestreben des unliebsamen Verehrers fürs Erste Einhalt geboten zu haben. Ursulas Macht beruht unter anderem auf ihren Fähigkeiten der Traumdeutung, und ihre Vision zu Zainas Hochzeit (eine direkt im Meer verschwindende Eisenbahnlinie) verheisst nichts Gutes.

Zusammen mit seinem unberechenbaren Cousin Moisés beginnt Rapayet, einer Gruppe von Amerikanern Marihuana zu verkaufen, das er von seinen Verwandten in den unzugänglichen Bergen gleich kiloweise

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

zu vorteilhaften Preisen erhält. Die Amerikaner sind glücklich, wollen mehr vom Stoff, der «inneren Frieden» bringen soll, und Rapayet will mehr vom Geld. Die Mitgift aus dreissig Ziegen, zwanzig Kühen und einer Kiste voll Schmuck nimmt Ursula zwar nur widerwillig in Empfang, fügt sich aber der Verheissung vom zukünftigen Reichtum. Bald schon werden es – man kennt sowohl den Mythos als auch die jüngere Geschichte Kolumbiens – statt des Reichtums Leichen sein, die die ganze Leinwand füllen.

Wurden in Guerras vorherigem Film *El abrazo de la serpiente* noch die Auswirkungen des Kolonialismus auf eine technologisch, aber nicht spirituell unterlegene Gesellschaft mithilfe eines mystisch-psychedelischen Zugangs beleuchtet, ist es hier das süsse Gift des Kapitalismus, mit dem die Urbevölkerung sich quasi selbst infiziert und dabei beinahe zugrunde geht. Das Wort steht über allem, und das neue Wort heisst «Geld». Da helfen auch die Tabus nicht, die den Kontakt mit *alijunas* – Nicht-Wayúus – betreffen. Denn die Krankheit hat in einem Terrain von archaischen Ehrbegriffen und von Prestigedenken, das so alt ist wie die Menschheit, fruchtbaren Boden gefunden. «Wir haben unsere Seele verloren», stellt Ursula am Ende fest, als der Krieg schon fast wieder vorüber ist. Es wird der erste von vielen sein. Das prägnanteste Symbol des dekadenten Zerfalls, die moderne Villa, die Rapayet für seine Familie mitten in der Wüste hat errichten lassen und die verloren in der weiten Landschaft steht, ist da bereits zu Schutt und Asche geschossen. Die nachfolgende Generation wird es kaum richten können, denn für die Traditionen, die immerhin noch für eine gewisse innere Stabilität sorgen konnten, haben sie kaum mehr Respekt, seit diese bereits von den Eltern bis zur Unkenntlichkeit verzerrt wurden. Alle Elemente, nicht nur die wiederkehrenden Breitwandkompositionen, finden in diesem Film irgendwann zu ihrem düsteren Echo. Und was sind Genrekonventionen anderes als in verständliche Formen gebrachte Echos einer sich immer und überall wiederholenden Geschichte?

Dominic Schmid

→ Regie: Cristina Gallego, Ciro Guerra; Buch: Maria Camila Arias, Jacques Toulemonde Vidal; Kamera: David Gallego; Schnitt: Miguel Schwerdfinger; Musik: Leonardo Heiblum. Darsteller_in: Natalia Reyes, Carmiña Martínez, José Acosta, Jhon Narváez. Produktion: Blond Indian Films, Bord Cadre Films, Ciudad Lunar Producciones, Films Boutique u. a. Kolumbien, Dänemark, Mexiko 2018. Dauer: 125 Min. CH-Verleih: trigon-film, D-Verleih: MFA

Anzeige

 **28. FFC** Festival of East European Cinema

28. Film Festival Cottbus

6.—11. 11.2018

filmfestivalcottbus.de



medienboard
BerlinBrandenburg



STADT COTTBUS
COTTBUS



Creative
Europe
MEDIA



Auswärtiges Amt

Becoming Animal



Der Ökologe und Philosoph David Abram will den Menschen zurück zur Natur führen. Der Film selbst führt jedoch viel weiter.

Emma Davie, Peter Mettler

Was wohl die Tiere sehen, wenn sie uns betrachten? So fragt sich unweigerlich, wem es schon einmal passiert ist, dass im Zoo plötzlich der eigene Blick vom Tier auf der anderen Seite des Gitters erwidert wurde. Und so scheinen auch wir während der ersten Einstellung von *Becoming Animal*, in der zwei Elche beobachtet werden, allmählich von der Rolle der Zuschauenden in die der Angeschauten zu wechseln. Um solche Perspektivwechsel geht es dem Film und darum, ein Gefühl zu bekommen für jene Welt, die uns zwar umgibt und uns dabei aber auch verschlossen bleibt, weil sie uns und unsere Wahrnehmung unweigerlich übersteigt.

Als «more-than-human world» bezeichnet sie deswegen der amerikanische Ökologe und Philosoph *David Abram*, den Peter Mettler und Emma Davie auf dessen Wanderungen durch die Natur begleiten und von dessen 2010 veröffentlichtem Buch «*Becoming Animal*» sie auch den Titel übernommen haben. Wir hätten den Kontakt verloren zu jener übermenschlichen Natur, von der wir doch eigentlich Teil sind, und die Ambition von Abrams Erlebnisberichten aus der Wildnis ist es, diesen Kontakt wiederherzustellen: Der Mensch, will er sich nicht abhanden kommen, muss wieder zu dem Tier werden, das er eigentlich ist. Das wäre ein faszinierender Gedanke, würde ihn Abram nicht gar so platt ausbuchstabieren und damit letztlich gar in sein Gegenteil verkehren. Wenn wir den Denker mit ausgebreiteten Armen den Flug der Vögel nachempfinden sehen, wird man das unguete Gefühl nicht los, dass hier nur behauptet wird, sich auf die Andersheit

der Tiere einzulassen, es eigentlich aber darum geht, sie sich einzuverleiben. Und wenn er vor der Kamera ferne Tierschreie ausdeutet als Klang gewordenes Gefühlsspektrum, das von grösster Ekstase bis abgrundtiefer Angst reiche, bemerkt er nicht, wie er damit genau jene Vereinnahmung der Natur betreibt, die anzuklagen er behauptet. Im Tierlaut hört Abram nur wieder das, was er aus der eigenen Gefühlswelt kennt und wofür er über das poetische Vokabular verfügt. Statt Tierwerdung geschieht Antropomorphismus: die Zurichtung der Phänomene auf den menschlichen Massstab.

Doch während uns Abram in seinen Büchern, aber auch hier vor der Filmkamera die Welt simpel macht, indem er sie in lauter angebliche Gegensätze aufteilt – in schöne Natur vs. verblendende Technologie, direkten Kontakt vs. störende Medialität und lustvolle Körperlichkeit vs. dürre Abstraktion – sind die Filmbilder selbst ungleich komplexer und radikaler. Wenn wir in riesenhafter Vergrößerung sehen, wie eine Schnecke langsam ihre Fühler ausstreckt, sind wir fasziniert, gerade weil das Bild zu denken gibt, statt uns etwas Eindeutiges sagen zu wollen. Der Blick von Mettlers Kamera ist weder naturromantisch verklärt, noch wissenschaftlich sezierend, sondern beobachtet die Vorgänge der Natur als Rätsel, das umso geheimnisvoller wird, je länger man zuschaut. Dass sich die Fremdartigkeit der Schnecke gerade mittels modernster Kameratechnologie zeigt und die dazu passenden Laute aus dem Studio stammen, ist dabei kein Widerspruch, sondern die eigentliche Pointe. Die Technik, so macht der Film damit klar, steht gar nicht im schroffen Widerspruch zur Natur, sondern verbindet sich vielmehr mit ihr. So ist denn die vielleicht faszinierendste Sequenz des Films eine, in der es von der Natur fast nichts zu sehen gibt: Tief in der Nacht spüren der Philosoph und seine Begleitung den Wildtieren nach, die es zu belauschen gilt. Das Bild, würde man meinen, braucht es dazu nicht. Doch Mettler lässt die Kamera laufen und ob des fehlenden Lichts beginnt das technische Gerät alsbald eigene, merkwürdige optische Phänomene hervorzubringen. In der Dunkelheit zeigt die Elektronik ihr eigenes internes Rauschen. Das Bild fängt an zu wabern, kristallisiert und zerfasert in schwarzgrünes Flirren, das unwirklich und körperlich zugleich anmutet – Signalregen, Digitalmoos, Elektronikengras. Was 3-D-Kino so oft vergeblich versucht, glückt hier ganz ohne Brille: Der Blick verliert sich in der Tiefe eines Materials, das doch eigentlich niemals da, sondern nur optisches Artefakt war und noch dazu unbeabsichtigt. Wer kann nach solch einer Szene von Technologie noch behaupten, sie sei bloss auf menschliche Kontrolle ausgerichtet, wie es die Voice-over von Emma Davie gegen Filmende noch einmal unterstellt? Haben wir denn nicht mit eigenen Augen gesehen, mit dem eigenen Körper erlebt, wie der filmische Apparat Dinge entstehen lässt, die nie vorgesehen waren und die wir nicht verstehen.

Für ein Tierwerden hat lange vor Abram bereits der französische Philosoph Gilles Deleuze plädiert und dabei etwas ungleich rätselhafteres gemeint. Nicht ein Abwenden von der angeblich dystopischen Technologie zurück zu einem vermeintlich ursprünglichen

Naturzustand, sondern vielmehr ein Werden, das auch von solch klaren Dualismen abweicht. Tierwerden meint hier Anderswerden im radikalsten Sinn, ohne eindeutiges Ziel. Technik, gerade auch die Technik des Films, steht zu diesem Anderswerden nicht im Widerspruch, sondern macht daran mit, weil auch die Apparate nie nur das tun, wofür sie angeblich gebaut wurden. Auch der Film und seine Technik ist eine «more-than-human world» – sein andauerndes Anderswerden führt uns über uns selbst hinaus. Peter Mettlers Bilder sind schon so viel weiter, als das Denken hinreicht.

Johannes Binotto

→ Regie: Emma Davie, Peter Mettler; Bild: Peter Mettler; Ton: Jacques Kieffer, Peter Bräker, Peter Mettler; Musik: Jacques Kieffer. Mit: David Abram. Produktion: Maximage, Scottish Documentary Institute, SRF. Schweiz, GB 2018. Dauer: 78 Min. CH-Verleih: Outside the Box

Dogman



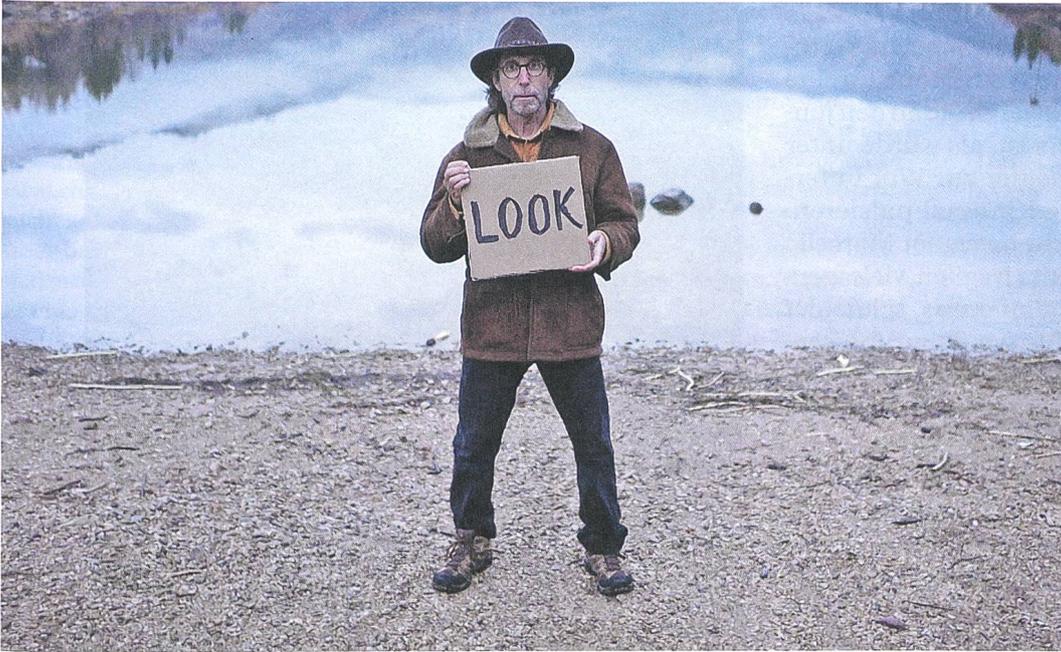
Matteo Garrone verlässt sich ganz auf die visuelle Kraft seiner Bilder, die derart deutungsoffen oszillieren, dass sie nie zu Klischees erstarren. Das Kino also, es lebt noch.

Matteo Garrone

Die Saison ist vorbei im kleinen, verlotterten Seebad irgendwo in Süditalien, in dem Matteo Garrones *Dogman* spielt. Nebel hat sich über die verlassene Strandpromenade gelegt. Regen verrührt den Sand zwischen den leeren Buden zu einer dreckigen Brühe. Von den Häuserfassaden ist die Farbe abgebröckelt. Über weite Strecken gleicht der Strand einem Schrottplatz. Man kann sich angesichts der farbentsättigten, braungrau matschigen Bilder, in die Kameramann *Nicolai Brüel* das Viertel taucht, nur mit Mühe vorstellen, dass es in diesem tristen, heruntergekommenen Vorort einmal nach Eis und Sonnencreme gerochen haben könnte. Die letzte richtige Saison ist höchstens noch eine geisterhafte Erinnerung. Trotzdem halten sich ein paar Relikte aus besseren Tagen. Es gibt da die obligatorische Spielhölle, eine Rotlichtbar, ein Cash-für-Gold-Shop und eben jenen Hundefriseurladen, nach dem der Film benannt ist.

Das wirkt alles so schäbig, heruntergekommen, und Matteo Garrone inszeniert es derart unglamourös, dass man beim schnellen Hinsehen versucht sein könnte, den Film für eine naturalistische Sozialstudie zu halten, mit der Garrone an sein preisgekröntes Mafiadrama *Gomorra* anknüpfen möchte. Je länger man aber mit Marcello, dem Betreiber des Hundesalons, in dem abgehalfterten Viertel verweilt, umso unwirklicher fühlt es sich an. Das Verbrechen etwa breitet sich nicht über mafiöse Strukturen aus, sondern steckt wie ein hartnäckiger Parasit in der bulligen Gestalt eines ehemaligen Boxers fest. Simoncino taumelt durch die Nachbarschaft, als wäre er ein egoistisches, trotziges Kind im Körper eines Riesen, und terrorisiert die Bewohner_innen so lange, bis diese planen, einen Killer anzuheuern, um sich des Problems ein für alle Mal zu entledigen. Eine Vorstellung, bei der sich Marcello sichtlich unwohl fühlt. Der kleine, dürre Mann mit den vorstehenden Zähnen und dem melancholischen Blick gibt sich alle Mühe, ein Teil der Gemeinschaft zu sein, die sich abends unter Flutlicht auf dem Hartplatz zum Kicken trifft. Um sich ein wenig Geld dazuzuverdienen, vertickt er aber auch Koks an Simoncino, zu dem es ihn wie zu einem Bruder hinzieht oder, vielleicht könnte man auch sagen, wie ein Hund zu seinem Herrchen. Egal wie mies Simoncino ihn behandelt, wie dreist er ihn für seine Raubzüge ausnützt, Marcello ist stets doch wieder zur Stelle, wenn dieser seine Hilfe braucht.

So unterschiedlich die beiden auf den ersten Blick auch sind – wie David und Goliath, wie Asterix und Obelix – verbindet sie ein vages Aussenseitergefühl. Der dumpfe Tyrann, der mit heulendem Motor auf dem Motorrad durch die Nacht jagt, und der gutherzige Vater, der sich um seine Tochter, die er nur alle paar Tage sehen darf, ebenso rührend kümmert wie um seine Hunde, sie gehören beide nicht wirklich dazu. Wortkarg und in sich gekehrt leben sie in ihrer eigenen Welt. Doch während Simone seine Fäuste sprechen lässt, schweigt Marcello freundlich lächelnd in sich hinein. Ein widersprüchliches, ganz und gar gegensätzliches und doch irgendwie seelenverwandtes Paar, das nicht nur die Dynamik der Dramaturgie vorgibt, indem es nahezu unausweichlich auf eine finale Kollision zusteuert, sondern den Film auch atmosphärisch trägt.



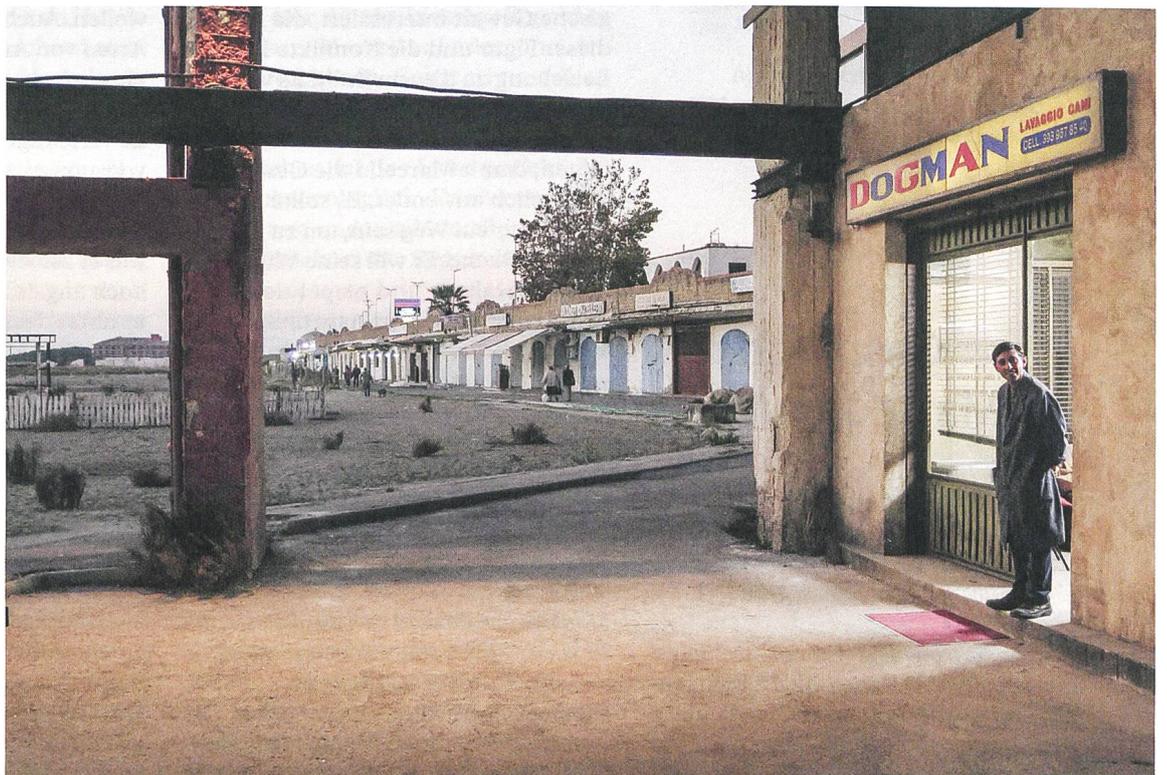
Becoming Animal Regie: Emma Davie, Peter Mettler, mit David Abram



Dogman mit Edoardo Ghezzo und Marcello Fonte



Becoming Animal

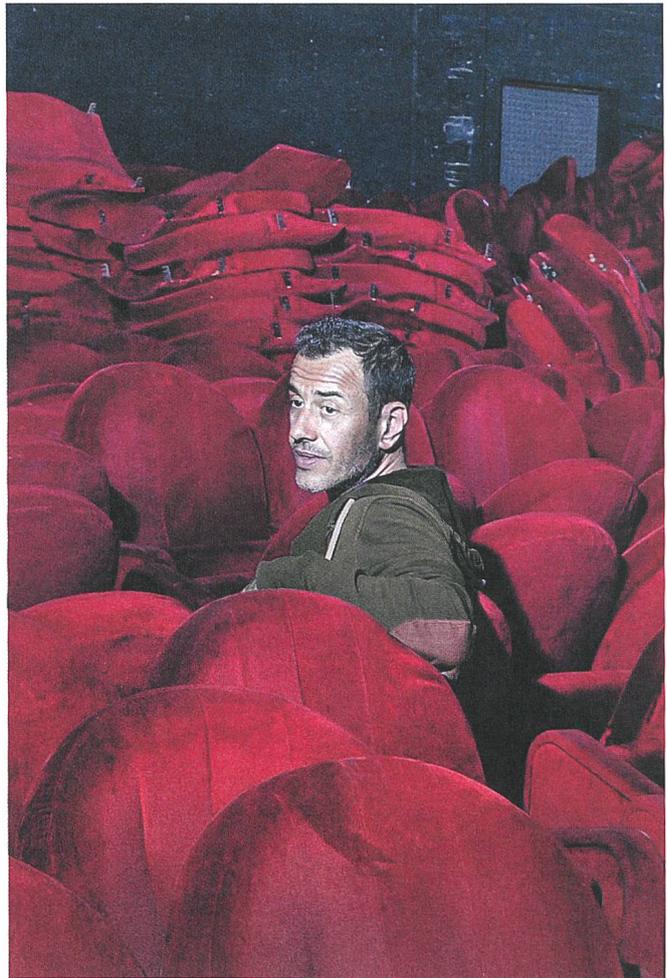


Dogman Regie: Matteo Garrone, mit Marcello Fonte

Das Zusammenspiel von *Marcello Fonte* und *Edoardo Gero* in den Hauptrollen ist eine darstellerische Sternstunde. Gero bringt in der Rolle von Simoncino eine körperliche Präsenz auf die Leinwand, die an den jungen Robert De Niro erinnert. Es ist, als würde unter seiner inneren Zerrissenheit, seiner zur Wut unterdrückten Energie der gesamte Kinosaal pulsieren. Dieser schauspielerischen Wucht begegnet Marcello Fonte mit kleinen Gesten und einer fragilen, vielsagenden Mimik. Auch er redet ja kaum etwas, schneidet keinesfalls expressionistische Stummfilmgrimassen, und doch kann man ihm die Gedanken im Gesicht ablesen: die Kränkungen, die Schmach, sein Zaudern, seine Zweifel, die Verzweiflung, den Abscheu.

Im Takt der Hassliebe dieser beiden ungleichen Doppelgänger schlägt das Herz eines skurrilen, surrealen Films, der mit seiner kafkaesken Stimmung nicht nur zu *Gomorra*, sondern auch zu Garrones bildgewaltigem Märchenfilm *Il racconto dei racconti* in krassm Gegensatz steht. Mit *Dogman* kreierte er einen dunkelpoetischen Parallelkosmos, der an die allegorischen Universen aus *Léolo* oder *Delicatessen* anschliesst. Glück leuchtet in dieser traurig-schönen Tristesse stets nur dann in bunten Farben von der Leinwand, wenn Marcello für ein paar Tage mit seiner Tochter im Urlaub am Meer buchstäblich abtaucht. Inmitten eines zähen, endlosen Alptrahms entsteht so ein flüchtiger, gleissender Glücksmoment. Worte braucht es auch dafür nicht; Garrone verlässt sich ganz auf die visuelle Kraft seiner Bilder.

Stefan Volk



Matteo Garrone

Die Sprache der Gewalt

Das Gespräch wurde von John Bleasdale in Cannes im Mai dieses Jahres geführt.

Gespräch mit Matteo Garrone

Filmbulletin Matteo Garrone, *Dogman* basiert auf einem wahren Mordfall. Sie haben jedoch viele der überlieferten Fakten geändert. Warum?

Matteo Garrone Die wahre Geschichte ereignete sich in Italien vor dreissig Jahren und wurde wegen der Grausamkeit des Mordes und der makabren Art, wie das Opfer gefoltert wurde, bekannt.

Also eigentlich perfekt für einen Splatterfilm. Diese Art des Zugangs hat mich aber nicht interessiert, weil ich den Rachefilm nach dem Muster «Schwächling tötet den starken Typen» zu oft gesehen habe. Mich hat vielmehr die psychologische Gewalt interessiert, die Psyche dieser Figur und die Konflikte in ihrer Beziehung zu diesem Bully. Es war mir auch sehr wichtig, der Menschlichkeit der Hauptfigur bis zum Schluss zu folgen, damit Marcello die Gewalt nie vorsätzlich anwendet. Es sollte für ihn immer nur ein Weg sein, um zu überleben, nie Rache. Er will seine Würde als Mensch wahren und respektiert werden. Dabei ist er sehr naiv und meint, wenn sich der andere entschuldigen würde, könnte man die Sache begraben. Aber manchmal spricht der andere eben eine andere Sprache, die Sprache der Gewalt. Auch wenn es nicht die eigene Sprache ist, bleibt man in diesem Mechanismus gefangen. Wie in einem Spinnennetz.

Die Gewalt zieht sich durch viele Ihrer Filme, von *L'imbalsamatore* über *Gomorra* zu *Dogman*.

Die Gewalt ist in der Geschichte wichtig, um zu verstehen, wie Marcello handelt. Auch Angst spielt eine grosse Rolle. Und

zwar, weil es verschiedene Stufen von Angst gibt. Sie können sich vor jemandem fürchten, der Ihnen gegenüber gewalttätig werden könnte, oder Sie können Angst haben, weil Leute andere Leute durch Angstmache kontrollieren wollen. Auch politisch. Es gibt so viele Arten von Angst, und Marcello ist nur ein einfacher Mann, der seine Tochter, sein Leben und sein Geschäft retten will. Er verteidigt all dies gegen Aggression von aussen, vor allem gegen diese zwiespältige Beziehung zu Simoncino. An Simoncino fasziniert Marcello all das, was er selber nicht ist: stark, mutig und auch angsteinflössend. Zugleich leidet er unter dessen Gewalt.

Steckt darin auch eine politische Allegorie? Der starke Mann in Italien?

In der Welt. Der Wind der extremen Rechten weht überall, nicht nur in Italien.

Wir sind von Gewalt umgeben, aber es ist auch Machtlosigkeit im Film.

Gibt es eine Antwort auf Gewalt?

Es gibt keine allgemeingültige Antwort auf Gewalt, auf das Böse. Woher kommt es? Aus uns, unserer Natur? Von den Umständen, in denen man aufwächst?

Oder vom zufälligen Zur-falschen-Zeit-am-falschen-Ort-Sein? Schwer zu sagen. Aber was mich interessiert, ist diese Figur, die darum kämpft, sich selbst zu sein: geliebt zu werden und glücklich mit seiner Tochter zu sein. Er ist auch jemand, der Fehler begeht. Er ist nicht ganz unschuldig, sondern verfügt über helle und dunkle Seiten. Manchmal macht er Fehler aus Angst oder, weil er eine falsche Entscheidung getroffen hat. Das kann jedem passieren. Auch mir. Im Film war ich immer auf der Seite von Marcello, nie über ihm, nie über ihn urteilend. Es ist eine Frage des Glücks, so wenig Fehler wie möglich zu machen, und wir müssen immer auf der Hut sein.

Marcello beweist aber auch grossen Mut, als er den Hund aus der Gefriertruhe rettet.

Die Szene zeigt, wie zärtlich, fürsorglich und grosszügig Marcello ist. Er ist ein Mann, der Liebe für seine Tochter, den Hund und die Gemeinschaft empfindet. Er ist ein friedlicher Typ. Spielt Fussball mit seinen Freunden und ist in die Gemeinschaft integriert. Doch dann entwickeln sich die Dinge in die falsche Richtung.

Auch die Hunde spielen eine wichtige Rolle.

Die Hunde waren vor allem visuell wichtig, denn sie sind sozusagen das erste Publikum des Kampfes am Ende des Films. Ich habe sie mir als Theaterpublikum eines brutalen Kampfes vorgestellt. An ihnen zeigt sich aber auch Marcellos Menschlichkeit. Er ist wie ein moderner Buster Keaton. In der Art, wie er mit den Hunden spielt, wie er mit seinem Hund isst oder die anderen Hunde massiert. So kommt ein bisschen Leichtigkeit in den Film, bevor Marcello in der zweiten Hälfte ins dunkle Loch fällt.

Trotz der Härte der Geschichte, ist der Film auch wunderschön.

Wenn man einen Film macht, muss man die richtige Bildsprache wählen: Farbe, Gesichter, Atmosphäre. Es ist, wie wenn man die Sonnenblumen von Vincent van Gogh betrachtet. Da spricht man nicht über die Wahl der Blume, man ist von der Art, wie sie gemalt ist, betört. Ich war früher Maler, sodass mir die Form, wie eine Geschichte erzählt wird, sehr wichtig ist. Die Geschichte selbst ist ja ganz einfach: Es ist der ewige Kampf zwischen Schwach und Stark. Je nach dem aber, wie man die Figur zeichnet, kann der Film gut oder schlecht werden. Es ist wichtig, wie man die Geschichte erzählt, nicht die Geschichte selbst und auch nicht, ob sie schon mal erzählt wurde.

Auch in Dogman kommt das organisierte Verbrechen vor, jedoch weniger direkt als in Gomorra.

In *Gomorra* habe ich mich mehr auf die menschlichen Archetypen und auf die Psychologie konzentriert. Kinder handeln wie Kriminelle, weil sie meinen, sie seien in einem Film und nicht im wahren Leben. Ich wähle immer eine humanistische Perspektive. Manchmal mache ich dabei auch einen Genrefilm, wie *Gomorra* ein Mafiafilm ist. Gleichzeitig sind meine Filme immer auch Märchen. Und *Gomorra* war ein düsteres Märchen.

Dogman schliesst in dieser Hinsicht an *L'imbalsamatore, Il racconto dei racconti* und *Gomorra* an: Ich beginne mit einer wahren Begebenheit und entwickle dann eine Geschichte mit einer fantastischen oder abstrakten Dimension.

Wenn wir vom Genre sprechen:

Dogman hat etwas von einem modernen Western. War der Western ein Vorbild?

Absolut. Das Dorf, in dem wir drehten [Castel Volturno, nördlich von Neapel], erinnerte uns an einen Western. Der Ort wurde zu einer eigenständigen Figur in der Story. Es war sehr wichtig, ein Dorf zu haben, in dem jeder jeden kennt, sodass der Verrat durch Marcello an der Gemeinschaft zu seiner Isolation führen würde. Darum bin ich nach *Gomorra* und *L'imbalsamatore* dorthin zurückgekehrt.

Wie hat es sich verändert?

Es geht bergab; es wird verlassener. Für mich ist es aber wunderschön. Und für den Film passt es perfekt. Wir haben nur wenig hinzugefügt: den Spielplatz, Marcellos Laden und den seines Nachbarn. Sonst stimmt alles, die Farben, das Licht. Dieser Ort muss mich lieben, denn jedes Mal, wenn wir dort drehen, ist das Licht perfekt. Ich drehe chronologisch. Das hiess: erster Teil Sonne und, als Marcello aus dem Gefängnis kommt, Regen. Von da an regnet es immer, es ist eine graue, triste Atmosphäre.

Sie haben in Castel Volturno gleich drei Filme gedreht. Wie haben Sie den Ort überhaupt entdeckt?

Ich kann mich noch gut daran erinnern. Ein guter Freund aus Neapel führte mich dorthin. Es war ein verlassenes Dorf, das in den Siebzigerjahren für US-amerikanische Soldaten der NATO und ihre Familien gebaut worden war. Für alle meine Freunde, die damals dort lebten, war es ein Paradies. Sie hatten sowohl die amerikanische als auch die neapolitanische Kultur, und das Meer. In den späten Neunzigerjahren zogen

die Soldaten in eine kleinere Basis. Es ist nun verlassen, aber ich liebe es. Beim Film gibt es hier keine Probleme mit dem Verkehr.

Das Schauspiel in Dogman ist wunderbar und Edoardo Pesce als Exboxer Simoncino furchterregend.

Simoncino ist engstirnig. Seine Zukunftsperspektive umfasst nicht mehr als zehn Minuten. Wenn er etwas will, dann sofort. Edoardo Pesce war sehr, sehr gut, denn er hat in der Figur eine menschliche Seite entdeckt, die nicht dem Stereotyp des Bösewichts entspricht. Auf der Leinwand ist er lebendig. Und wir wissen ja, wie wichtig der Bösewicht in Filmen ist. Wenn dieser nicht stark und glaubwürdig ist, fällt alles in sich zusammen.

Als er ans Set kam, hatte sich Edoardo an Robert De Niro in *Raging Bull* orientiert, doch ich habe das alles wieder rausgenommen. Wir entschieden uns für eine Figur, die selten spricht. Nur ganz wenige Worte. Er ist unberechenbar und geheimnisvoll. Auch Marcello Fontes Arbeit ist unglaublich; er spielt mit den Augen. Ich hoffe, er gewinnt hier in Cannes. [Für seine herausragende Schauspielleistung wurde Marcello Fonte in Cannes zu Recht mit dem Preis für den besten Darsteller ausgezeichnet.]

Übersetzt von Tereza Fischer

→ Regie: Matteo Garrone; Buch: Ugo Chiti, Massimo Gaudioso, Matteo Garrone; Kamera: Nicolai Brüel; Schnitt: Marco Spoletini; Musik: Michele Bragaj; Produktion Design: Francesco Vedovati. Darsteller (Rolle): Marcello Fonte (Marcello), Edoardo Pesce (Simoncino), Adamo Dionisi (Franco). Produktion: Archimede, Le Pacte, Rai Cinema u. a. Italien, Frankreich 2018. Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Xenix Filmverleih, D-Verleih: Alamode Film

Festival

Das Filmfestival in Jerusalem findet an einem Konflikt beladenen Ort statt. In den Filmen widerspiegelt sich dies nur bedingt.

Jerusalem International Film Festival

Die Aussicht von der Terrasse der Cinematheque in Jerusalem ist schon fast zu beeindruckend. Links auf einem Hügel thront die Altstadt, und lässt man den Blick rechts über das Tal schweifen, sieht man das palästinensische Ostjerusalem, das vom Rest der Stadt durch eine Mauer abgetrennt ist. Das Jerusalem International Film Festival, das hier seit 1984 alljährlich – auch während kriegerischer Konflikte wie zuletzt 2014 – aufgeführt wird, befindet sich also direkt neben einer der umstrittensten Grenzen der Welt, und man würde vielleicht naiverweise annehmen, dass diese Position sich direkt oder indirekt in seiner Programmauswahl reflektiert fände. Das tut es zwar auf gewisse Weise, insbesondere in der Auswahl von internationalen Filmen, doch die (kultur-)politischen Realitäten hier sind komplizierter als anderswo. Natürlich geht es auch an diesem Festival vornehmlich um Filmkultur und nicht um die Diskussion konkreter Grenzpolitik, aber in einer Stadt wie Jerusalem lassen sich diese Fragen auch in der geschützten Dunkelheit des Kinos nicht ganz verdrängen.

Im Programm, das zum grossen Teil aus hervorragenden Filmen, die bereits auf grösseren Festivals erfolgreich liefen, sowie aus einer Übersicht über das aktuelle israelische Filmschaffen besteht, lassen sich die Beiträge, die sich direkt mit israelischer Politik beschäftigen, an einer Hand abzählen. Beiträge aus dem arabischen oder gar palästinensischen Raum, die Anlass zu schwierigen, aber vielleicht auch konstruktiven Debatten geben könnten, sucht man vergebens. *The Oslo Diaries* von Daniel Sivan und *Mor Loushy* bietet immerhin eine auch formal interessante Aufarbeitung

der gescheiterten Oslo-Gespräche von 1992 – jenem letzten Versuch, im Nahostkonflikt zu einer sowohl für Israel als auch für Palästina annehmbaren Einigung zu kommen. Teilnehmer_innen der damaligen Gespräche erzählen unverblümt, berührend und auch wehmütig von den anfänglichen Versteckspielen, den entstehenden freundschaftlichen Annäherungen an die Verhandlungspartner und schliesslich von der Enttäuschung, als die kurze Periode der Hoffnung durch die Ermordung Yitzhak Rabins abrupt und brutal zu ihrem Ende kam und die Rechtsnationalist_innen unter Netanjahu an die Macht gelangten, die sie heute noch innehaben.

Noa Regev, die junge Leiterin der Cinematheque wie auch des Festivals, antwortet diplomatisch ausweichend auf die Frage, wie gross der politische Einfluss insbesondere des Kulturministeriums unter Likud-Politikerin Miri Regev auf die Programmierung des Festivals sei. Es scheint aber ein offenes Geheimnis zu sein, dass durch die unausgesprochene Drohung, öffentliche Fördergelder zu reduzieren, die Festivalleitung keine grossen Risiken eingehen kann. Auf die allgemeine Qualität des Festivals haben diese Konflikte, von den erwähnten Leerstellen einmal abgesehen, kaum einen Einfluss. Das einzige offensichtliche Zeichen politischer Dissonanzen bleibt dann auch das fast schon zur Tradition gewordene Ausbuhen der Kulturministerin während des obligatorischen Begrüssungsvideos vor dem Eröffnungsfilm.

In diesem Jahr eröffnete *The Unorthodox* von Eliran Malka, der die Gründung der ultraorthodoxen Schas-Partei als eine Art Schelmenkomödie imaginiert. Das ist ein – vorsichtig ausgedrückt – origineller Zugang zur Geschichte einer Partei, die immer wieder durch Korruptionsskandale und durch ihre unnachgiebige Haltung bezüglich der Palästina-Frage von sich reden macht. Der Film ist aber gleichzeitig auch durchaus symptomatisch für eine auffällige Häufung von israelischen Filmen, die den Blick auf Fragen und Konflikte richten, die sich aus der Existenz einer grossen religiös-orthodoxen Gemeinschaft innerhalb eines liberalen Staates ergeben. Dabei gestalten sich die Zugänge sehr unterschiedlich, was wohl auch am Einfluss der diversen Filmschulen liegen könnte. Während Eliran Malka an der explizit auf orthodoxe Studierende ausgerichteten Ma'aleh-Filmschule studiert hat, kommt beispielsweise Tsivia Barkai von der weltlich orientierten Sam Spiegel Film and

Television School, deren Philosophie es ist, spezifische kulturelle Fragen und Dilemmata filmisch so zu vermitteln, dass sie allgemein verständlich und emotional nachvollziehbar werden und so die Filme zu internationalem Erfolg führen sollen. Im Fall von Barkais *Red Cow* kann man dieses Vorhaben als besonders geglückt bezeichnen. Der Film erzählt von der jugendlichen Benny, die in einer jüdischen Siedlung in Ostjerusalem lebt. Von ihrem radikal-orthodoxen Vater wird sie damit beauftragt, ein rotes Kalb aufzuziehen, das – einer alten Prophezeiung zufolge – dereinst ein neues Zeitalter einläuten soll, in dem der Tempelberg wieder den Juden gehört. Benny lässt sich jedoch weder für diese Pläne einspannen, noch fügt sie sich dem väterlichen Rollenverständnis. Als sie sich in eine ihrer Mitschülerinnen verliebt, begehrt sie entschieden gegen diese Vorstellungen auf. *Red Cow* bietet einen faszinierenden Einblick in die Gesellschaft fundamentalistischer Siedler_innen und ist gleichzeitig ein berührendes queeres Coming-of-Age-Drama, das zu Recht mit dem Hauptpreis des Festivals ausgezeichnet wurde.

Am meisten beeindruckt war ich an diesem Festival aber von Ines Moldavskys *The Men Behind the Wall*, der in Berlin bereits den Goldenen Bären für den besten Kurzfilm gewonnen hatte. In der halbstündigen experimentellen Dokumentation kontaktiert und trifft die Regisseurin über Dating-Apps wie Tinder, die zwar geografische Nähe, aber keine politischen Grenzen erkennen, Männer aus der West Bank. Mit diesen führt sie überraschend offene Gespräche über Sexualität und Begehren, aber auch über eine Politik, die diese Dinge wie auch allgemein jeden menschlichen Kontakt, der nötig ist, um gegenseitig Vertrauen aufzubauen, durch Mauern und Checkpoints so gut wie verunmöglicht. In einer geradezu ikonischen Einstellung sehen wir die Regisseurin im leuchtend roten Kleid mitten auf einer Strassenkreuzung in Ramallah stehen, eine Tonangel über ihrem Kopf haltend: Von der Neugier auf das Andere getrieben, lässt die Filmemacherin die fremde Umgebung auf sich einwirken und wirkt dabei zugleich ihrerseits durch ihre Präsenz auf diese ein. Es ist ein chaotisches und aufrichtiges Plädoyer für den Kontakt und den Dialog – und gegen die Grenzen und die Mauern. Dominic Schmid



Red Cow Regie: Tsvia Barkai



The Men Behind the Wall Regie: Ines Moldavsky

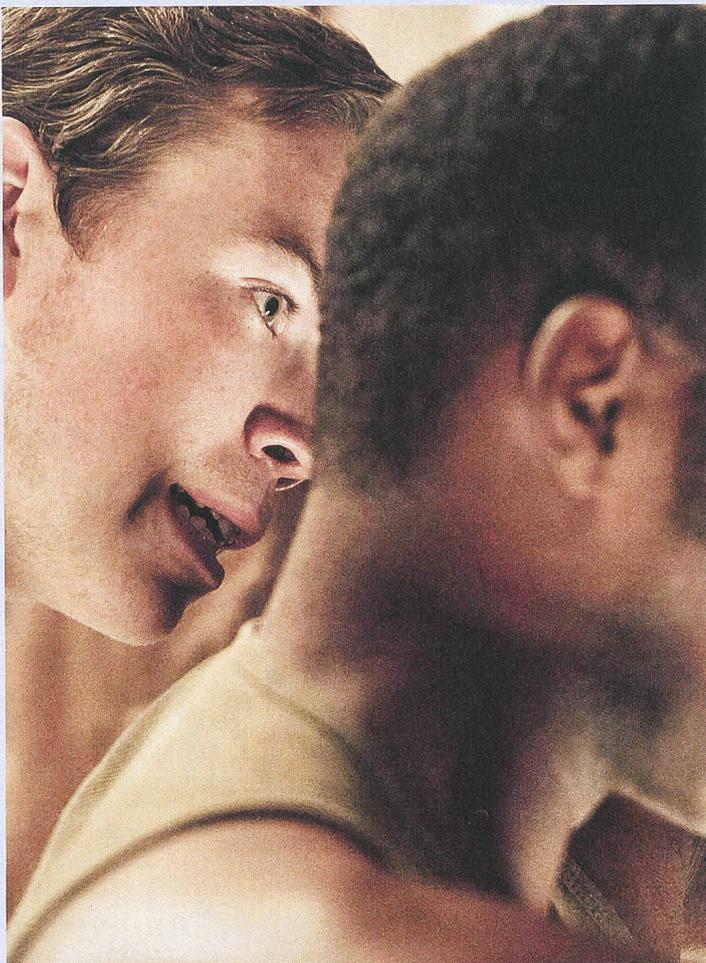


The Oslo Diaries Regie: Mor Loushy und Daniel Sivan

Was bleibt

Cecil B. DeMilles *Unconquered* schwelgt im Rassismus, Kathryn Bigelows *Detroit* entlarvt ihn durch seine drastische Darstellung. Wie soll man solche Filme «lieben»?

Das zerrissene Banner



Detroit mit Will Poulter und Anthony Mackie

Unconquered von Cecil B. DeMille von 1947 ist ein rassistischer Film. Gary Cooper als weisser Held kämpft gegen einen anderen Weissen, der Waffen an die wilden, unzivilisierten Indianer verkauft. Die Indianer sind die Bösen und haben daher die Ausmerzung verdient. Naiv sind sie ausserdem: Am Ende verscheucht Cooper sie mit dem Trugbild einer Armee, die aus lebensecht ausgestaffierten Leichen besteht.

Es gab einmal Leute, die diesen Film sehr mochten, eine Gruppe von Cinephilen im Paris der Nachkriegszeit: die «Mac-Mahonianer», die ihren Namen einem Kinosaal in der Avenue Mac-Mahon verdanken, wo sie ihre Filme sahen. «Das Kino ersetzt unseren Blick durch eine Welt, die sich unseren Wünschen anpasst» – das ist der berühmte Satz, den Godard am Anfang von *Le mépris* (1963) André Bazin zuschreibt, der aber in Wahrheit vom Chef-Mac-Mahonianer Michel Mourlet stammt. Für die Mac-Mahonianer hat das Kino keinen Bezug zur Welt und zum Wirklichen, sondern es formt sie nach der Begierde der Cinephilen, die ebenso weisse Männer waren wie jene, die sie auf der Leinwand bewunderten. Die *Mise en Scène* diente der Herstellung einer souveränen Monokultur, aus der jede andere herausgehalten werden musste.

Der lange Abschied von der weissen Utopie

«Das Kino der Mac-Mahonianer», so hat Louis Skorecki später in seinem Aufsatz «Contre la nouvelle cinéphilie» (1978) geschrieben, ist «ein Kino der Verteidigung (...) des sublimen und durchscheinenden Details, das in den letzten Werten des christlichen Abendlandes seine Spuren hinterlassen hat und das aufsummiert ein Fresko bilden würde: ein zerrissenes Banner, eine Flagge erleuchteter Gesten, den Traum einer souveränen Totalität. Eine überkommene und abgedroschene Utopie, die vielleicht weniger abstoßend ist, als es scheint: wenn sich das Abgedroschene an seinen letzten Verwirrungen misst.» Als Beispiel nennt er unter anderem den Film von DeMille. Die Leinwand, die *Mise en Scène*, die weissen männlichen Körper der Schauspieler – all das bildet ein «Banner», das vor den Augen flattert und flackert: das Banner des rechten Kinos, das Banner der weissen Westler, das Banner von DeMille. Aber dieses Banner ist, wie Skorecki sagt, am Zerreißen, am Ausbleichen. Es weht längst über einer untergehenden Welt. Es ist eine «abgedroschene Utopie», die sich nur noch an ihrer eigenen Verwirrung messen lassen kann, weil sie noch nicht begriffen hat, dass ihre Zeit längst vorbei ist (Cooper legt die Indianer ja mit den Leichen toter Soldaten rein; der Sieg des weissen Mannes ist selbst nur noch eine Illusion, eine Inszenierung). Zugleich ist diese Utopie, wie man Skorecki ergänzen kann, nichts weiter als ein heilsgeschichtliches Delirium über eine Welt, die immer nur in der Zukunft liegt.

So stösst Cooper auf von Indianern dahingeschlachtete Weisse und entwirft über ihren Leichen die Utopie der Eroberung der Wildnis und einer kommenden weissen Zivilisation. Dabei werden besagte Leichen, also der Beweis der Grausamkeit

der «Wilden», jedoch nicht gezeigt, sondern im Off bleiben. DeMille, der Spektakelregisseur, der, wie Serge Daney später mal schrieb, «nur an das glaubt, was er sieht», dieser DeMille verzichtet also ausgerechnet hier darauf, uns den bildlichen Beweis für die Grausamkeit der «Wilden» zu präsentieren? Man spürt, dass es schon zu spät ist, dieses Bild zu zeigen, dass es zu billige Propaganda wäre, dass DeMille das, was er zeigen müsste, schon nicht mehr zeigen kann. Und gleichzeitig wird klar, dass die weiße Zivilisation eine Utopie ist, die in der Zukunft liegt. Genau in ihrem Ausbleichen dauert sie fort.

Die Pointe des Kinos der Halbgötter

Siebzig Jahre nach *Unconquered* sind wir weder aus der Utopie der überkommenen weissen Vorherrschaft und des Rassismus ausgestiegen noch aus dem Kino der Mac-Mahonianer. 2017 entsteht *Detroit* von Kathryn Bigelow. Bigelow, die in *The Hurt Locker* von amerikanischen Bombenentschärfern im Irakkrieg erzählt und dabei ein mac-mahonisches Kino rund um die Körper von weissen Halbgöttern macht, für die Krieg Leidenschaft, Sucht und Bestimmung ist und die sich nur lebendig fühlen, wenn sie sich in tödlicher Gefahr befinden; Bigelow, die in *Zero Dark Thirty* eine weiße Halbgöttin auf die Jagd nach Osama Bin Laden schickt, eine Frau, die nur für diese Jagd lebt und der dabei alle Mittel recht sind. Diese Bigelow hat schliesslich mit *Detroit* das weisse Heldenepos seiner rassistischen Pointe zugeführt, auf die es irgendwann stossen musste. Und so zeigt sie nun, wie während der Aufstände in Detroit 1967 weisse Polizisten eine Gruppe Schwarzer (und zwei weisse Frauen) in einem Motel vergewaltigten. Gerade weil Bigelow weiterhin von weisser Macht fasziniert ist, kann sie deren Aggressivität und Abgründigkeit erfassen, die ebenso bodenlos ist wie die Angst und die Minderwertigkeitsgefühle, aus denen sie hervorgeht. Bigelow zeichnet diese Bodenlosigkeit mit einer ebenso unendlich scheinenden Zahl von Close-ups nach. Close-ups wie diesem: ein silberglänzender Pistolenlauf neben dem auf den Boden gepressten Gesicht eines schwarzen Mannes – silbern funkelnde Brutalität, die das Opfer im Bild fixiert, kühl und klar gefilmt und dennoch zitternd, weniger vor der Grässlichkeit der Gewalt als vor der Aufgabe, sie mit der Kamera nachzuzeichnen. Mit einer fortlaufenden Reihung von Close-ups der sich über Stunden hinziehenden Brutalität im Motel in Detroit stellt sich Bigelow mitten in die Gegenwart des Rassismus, der fort dauert, im Film und in der Welt.

Die Fortdauer des Rassismus und die Lebendigkeit des Kinos

Ob es nun 1947, 1967 oder 2017 ist, zwischen der vor enthaltenen Einstellung von DeMille und der Nahaufnahme von Bigelow hat sich wenig geändert. Was bei all ihrer ideologischen und historischen Unterschiedlichkeit mac-mahonische Cineast_innen wie der Rassist DeMille und die Antirassistin Bigelow zu zeigen wissen, ist weniger das Thema «Rassismus»



Unconquered mit Gary Cooper und Boris Karloff

als seine Fortdauer. Man muss nicht cinephil sein, um den Bildern ihren Rassismus abzulesen, ob sie diesen nun vertreten (DeMille) oder anklagen (Bigelow) – dazu genügt ein wenig Anstand. Aber man muss Filme lieben, muss immer ein wenig mehr von ihnen wollen, als sie geben können, um zu sehen, wie Filme erfinden oder antizipieren, was sie noch nicht kennen können: nämlich die über ihre Gegenwart hinausgehende Fortdauer der Phänomene, die sie zeigen. Was DeMille und Bigelow erfinden, ist die Zeitstruktur des Phänomens Rassismus. Man muss cinephil sein, um in einem Bild immer auch sein Ausbleichen zu sehen, und in seinem Ausbleichen immer auch sein Überleben wie bei DeMille. Oder um, wie bei Bigelow, zu erkennen, wie die lange Faszination für weisse Gewalt notwendig auf jenen Moment zuläuft, an dem sie zur Gewalt gegen andere wird. Kino steht niemals ausserhalb der Gräuel der Gegenwart – es ist verfangen im Schmutz der Welt. Cinephilie muss diesen Schmutz und die unabsehbare, lebendige Dauer des Rassismus mitlieben. Denn diese Dauer ist immer auch die Lebendigkeit des Kinos selbst.

Philipp Stadelmaier

- *Unconquered* (USA 1947)
Regie, Produktion: Cecil B. DeMille; Drehbuch: Charles Bennett u. a.; Kamera: Ray Rennahan; Schnitt: Anne Bauchens. Darsteller_in (Rolle): Gary Cooper (Captain Holden), Paulette Goddard (Abigail Hale), Howard Da Silva (Martin Garth)
- *Detroit* (USA 2017)
Regie, Produktion: Kathryn Bigelow; Drehbuch: Mark Boal; Kamera: Barry Ackroyd; Schnitt: William Goldenberg. Darsteller_in (Rolle): John Boyega (Melvin Dismukes), Will Poulter (Philip Krauss)

Als Porträt früher Jazzmusik taugt *King of Jazz* ganz gewiss nicht. Als geradezu psychedelisch wirkendes Farbfilmexperiment beeindruckt er umso mehr.

Rhapsody in White

Spoiler: Was auch immer man sich unter Jazz vorstellen mag, in *King of Jazz* wird man davon höchstens eine homöopathisch dosierte Andeutung vorfinden. Was die Story betrifft, so gibt es nichts zu spoilern, denn eine Handlung fehlt dem Film ebenfalls. So weit die zentralen Absenzen dieses US-Musicals aus dem Jahr 1930, dem es nur an einem nicht mangelt: an Exzess. Der enorm kostspielige und aufwendige Film ist eine prall gefüllte Zeitkapsel, die amüsante, erhellende und zuweilen bizarre Einblicke in die populärkulturellen Strömungen seiner Entstehungszeit gewährt.

Titelfigur ist *Paul Whiteman*, der erfolgreichste amerikanische Bandleader der Zwanzigerjahre, dessen Schallplatten sich millionenfach verkauften. Da der korpulente Dirigent nicht schauspielern wollte, einigte man sich nach mehreren von ihm abgelehnten Drehbuchvorschlägen auf das Genre des Revuemusicals, das in Hollywood gerade Hochkonjunktur feierte. Der Umbruch vom Stumm- zum Tonfilm war grösstenteils vollzogen, und die Studios überboten sich gegenseitig mit Nummernrevuen aus Musik, Tanz und Komik. Mit *King of Jazz* leistete sich Universal alles, was Stand der Technik und Budget erlaubten: überdimensionale bewegliche Bühnenbauten, glamouröse Kostüme, fotografische Tricks wie etwa Doppelbelichtungen und Kaleidoskopeffekte, Kamerafahrten mit Kran und vieles mehr. Vor allem aber sollte der durchgehende Einsatz von Technicolor Nr. III die Konkurrenz in den Schatten stellen. Das relativ neue Zweifarbenverfahren wurde bis dahin vor allem in Musicals und nur für einzelne Szenen verwendet, aber

erst selten in abendfüllender Länge. Doch die Produktion verzögerte sich, und bis der Film 1930 endlich in die Kinos kam, waren Musicals beim Publikum bereits wieder in Ungnade gefallen, und der Film konnte sein immenses Budget von zwei Millionen Dollar nicht einspielen. *King of Jazz* geriet bald in Vergessenheit und war jahrelang (sofern überhaupt auffindbar) nur in miserabler Qualität mit verwaschenen Farben zu sehen. Die Bemühungen von Fans und Historiker_innen führten schliesslich zur aufwendigen und viel beachteten Restaurierung des Films, mitsamt Buchpublikation und Blu-ray-Edition.

Die restaurierte Fassung bringt die Opulenz der Inszenierung wieder voll zur Geltung – wobei betont sei, dass *King of Jazz* kein Film für Handybildschirme ist! Die Ästhetik der eingeschränkten rot-grünen Farbpalette und die rosigen Wangen der Darsteller_innen mögen für moderne

Augen gewöhnungsbedürftig sein. Doch in Kombination mit viel Silber gehen die dominierenden Pastelltöne Flamingo-Pink und Türkis eine überaus reizvolle Verbindung ein, die hervorragend zum Kontext von Glamour und Spektakel passt.

So sehr *King of Jazz* filmtechnische Innovationen zur Schau stellt, so sehr betont er gleichzeitig die Kontinuität mit Theatertraditionen. Regisseur *John Murray Anderson* war ein Broadway-Veteran, und mehrere der besonders aufwendigen *production numbers* hatten entsprechende Bühnenvorläufer. Diese teils überaus schmalzigen Massenspektakel wechseln sich ab mit unterhaltsamen und eindrucksvollen Einblicken in die reichhaltige Vaudeville-Kultur, deren Niedergang zu diesem Zeitpunkt bereits besiegelt war. Gleichzeitig führte das Kino die auf Tricks und Abwechslung basierende Tradition ein Stück weit fort. Insbesondere der frühe Tonfilm



erweist sich rückblickend als reichhaltige Fundgrube von Vaudeville-Darbietungen mehrheitlich vergessener Darsteller_innen. In *King of Jazz* gibt es neben (eher schlecht gealterten) Comedy-Einlagen etwa den trickreichen Geiger *Willie Hall* zu bestaunen, der dann auch noch auf einer Fahrradpumpe musiziert. Oder die akrobatische Tanznummer zu «Ragamuffin Romeo», in der sich *Marion Stadler* verrenkt, als ob sie überhaupt keine Knochen hätte.

Musikalische Leckerbissen bietet der mehrstimmige Gesang der *Rhythm Boys*, eines populären Trios, aus dem schon bald ein gewisser *Bing Crosby* als Solist hervortreten würde. Ausserdem gibt es die Virtuosität von Gitarrist *Eddie Lang* und Violinist *Joe Venuti* zu bewundern, die hier in ihrem einzigen gemeinsamen Filmauftritt verewigt sind. In diesen kurzen Momenten mag man – bei grosszügiger Auslegung des Begriffs – Spuren eines Jazzeinflusses feststellen. Doch

bei aller historischen Wandelbarkeit von Stilbezeichnungen ist es in *King of Jazz* vor allem die auffällige Absenz der titelgebenden Musik, die einiges über deren Rezeption und Instrumentalisierung durch den Mainstream verrät.

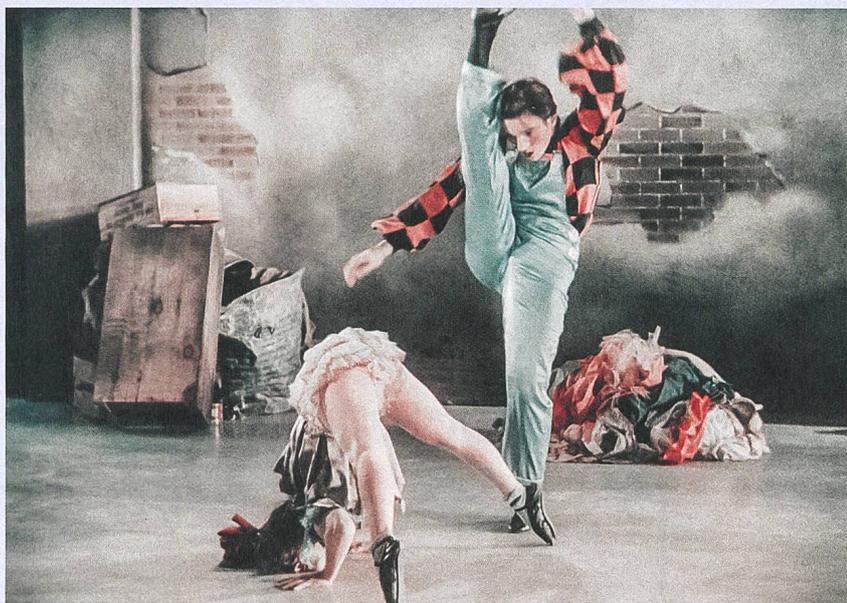
Paul Whitemans Bedeutung für die Jazzgeschichte ist, gelinde gesagt, umstritten. Bei seinem sogenannten *Symphonic Jazz* handelte es sich um streng arrangierte Orchestermusik, der die improvisatorischen und rhythmischen Qualitäten des Jazz weitgehend fehlten. Gleichzeitig beschäftigte Whiteman einige der renommiertesten Jazzmusiker der Zeit, die gelegentlich in Solos glänzen durften. Dass sein Orchester ausschliesslich aus weissen Männern bestand, ist für damalige Verhältnisse nicht überraschend. Von öffentlichen Auftritten mit Afroamerikaner_innen wurde ihm abgeraten, und schwarze Musiker_innen fehlen erwartungsgemäss auch in *King of Jazz*. Trotzdem ist geradezu grotesk, wie emphatisch der

Jazz – mitsamt afrikanischen Wurzeln – hier zwar verbal behauptet, aber musikalisch totgeschwiegen wird. Zu Beginn zeigt uns ein kurzer Slapstick-Cartoon von *Walter Lantz*, wie Paul sich auf Safari «in darkest Africa» mit einem Löwen anlegt und anschliessend zum Jazzkönig gekrönt wird. Ein zweites Mal wird das Afrikaklischee in Gestalt des weissen Tänzers *Jacques Cartier* bemüht, der in glänzend-schwarzem Ganzkörper-Make-up auf einer gigantischen «voodoo drum» einen expressiven Tanz aufführt. Dieser fungiert als musikalisch zusammenhangsloses Intro zu *George Gershwins* konzertantem Meisterstück «Rhapsody in Blue» (bereits 1924 von Whitemans Orchester uraufgeführt), das hier allerdings vom visuellen Pomp eher erdrückt wird.

Gänzlich absurd wird die filmische Musiklektion im berühmt-berüchtigten Finale, das sich folgendermassen ankündigt: «America is a melting pot of music wherein the melodies of all nations are fused into one great new rhythm – Jazz!» Alle Nationen meint hier eine Auswahl europäischer Völker, die ihre angeblichen Traditionen (Dudelsack = Schottland, Holzschuh = Holland etc.) als beinahe faschistisch anmutende Masseninszenierung präsentieren, bevor sie in den gigantischen *melting pot* eintauchen. In diesem braut sich dann das Schlussmedley zusammen, samt obligater Chorus Line aus leicht bekleideten Steeptänzerinnen. All dies ist durch und durch amerikanisch, schneeweiss und frei von Jazz.

Über die Ursprünge und Frühgeschichte des Jazz werden in der Forschung bis heute lebhaft und ideologisch motivierte Debatten geführt. Im klassischen Hollywoodmusical etablierte sich das Paradox der gleichzeitigen Anerkennung und Leugnung afroamerikanischer Einflüsse bald als Standard, auch wenn es nur selten so auf die Spitze getrieben wurde wie in *King of Jazz*. Wenn Whiteman in einer der opulenten Revuenummern für wenige Sekunden mit einem kleinen schwarzen Mädchen auf dem Schoss erscheint, drängt sich eine freudianische Lesart – als Rückkehr des aus dem kollektiven Bewusstsein Verdrängten – geradezu auf: Das schwarze Kind Amerikas kneift den dicken weissen Mann kurz in die Wange.

Susie Trenka



→ *King of Jazz* (John Murray Anderson, USA 1930), 98 Min., Farbe, Format: 1.33:1, Sprache: English, Anbieter: The Criterion Collection

WIR BRINGEN DEN SCHWEIZER FILM ZUM PUBLIKUM

ROAD MOVIE

seit 15 Jahren unterwegs
Mobiles Kino & Filmvermittlung
www.roadmovie.ch

29.10. – 4.11.2018

INTERNATIONALES LEIPZIGER FESTIVAL
FÜR DOKUMENTAR- UND ANIMATIONS-

DOX
LEIPZIG

FILM

Filmen, die einst für Aufruhr gesorgt haben, gehört das Interesse des Historikers Martin Bürgin. Indem er diese Filme wieder zeigt und über sie diskutieren lässt, untersucht er, wie Skandalisierung funktioniert.

Skandal als Programm

Unter dem Titel «royalscandalcinema» zeigen *Martin Bürgin*, *Nadine Burger* und *Pascal Etzensperger* seit Mai 2015 monatlich einen «Skandalfilm» im alten Kino Royal in Baden. Als Massenmedium mit öffentlichem Veranstaltungsort war und ist der Kinofilm geradezu prädestiniert für Debatten und Dispute. Mit rund dreissig aufgeführten Filmen kann das bis ins Jahr 2021 angelegte Filmprogrammprojekt bereits auf eine ansehnliche Skandalgeschichte des bewegten Bilds zurückblicken. Anlass genug, in der Halbzeit den Programmverantwortlichen Martin Bürgin über seine bisherigen Erfahrungen und seine Wünsche zu befragen.

Filmbulletin *Wie entstand die Idee zum «royalscandalcinema»?*

Martin Bürgin Am Anfang stand die Anfrage von Marc Angst, der zur damaligen Betreibergruppe des Kulturlokals Royal in Baden gehörte, ob wir – Pascal Etzensperger und ich – ein Donnerstagsprogramm zu «politischer Subversion» gestalten möchten. Eines der unterschiedlichen Projekte, die wir daraufhin skizzierten, kreiste um Amos Vogels Buch «Film as a Subversive Art». Da es mir wichtig war, die Veranstaltungsreihe mit einem wissenschaftlichen Projekt zu verbinden, kamen wir von der Subversion zum Skandal.

Warum Skandalfilme?

Skandalisierungsprozesse sind historisch spannend, weil an ihnen empirisch aufgezeigt werden kann, wie unterschiedliche Weltbilder aufeinanderprallten und in zuweilen hoch emotionalisierter Form, diskursiv wie performativ, ausgehandelt wurden. Das Skandalon an sich betrachten wir als einen Indikator für politische und religiöse, soziale und kulturelle

Differenzierungsprozesse. Am Beispiel von Debatten um skandalisierte Filme lässt sich das beispielhaft aufzeigen. In rund zwanzigminütigen Einführungen kontextualisieren unsere Referent_innen die Filme und die darum entstandenen Skandalisierungsprozesse. Auf der Basis der Einstiegsreferate soll gegen Ende des Zyklus auch ein Sammelband zur Geschichte des cineastischen Skandals entstehen. Die Filmreihe selbst hat sich wiederum zu einer gut besuchten Kulturveranstaltung entwickelt.

Können Sie ein wenig über die Recherche erzählen? Wie «entdecken» Sie Ihre Filme?

Bevor wir losgelegt haben, habe ich eine Liste mit Filmen zusammengestellt, die ich zeigen wollte – aufgrund eigener Recherchen und auf der Basis von Literatur. Das hat letztlich etwas Subjektives. Darum diskutiere ich die Liste auch mit den Referent_innen, passe sie kontinuierlich an und setze neue Schwerpunkte. Immer wieder erhalte ich zudem Hinweise von befreundeten Akademiker_innen und nicht zuletzt auch von unseren Gästen.

Wie gestaltet sich die Rechteabklärung der jeweiligen Filme? Stossen Sie auf Hindernisse, wenn es um die Aufführung eines Films im Rahmen Ihrer Reihe geht?

Ja, da gibt es immer wieder Hindernisse. Allerdings nicht, weil sich die Rechteinhaber gegen eine Aufführung stellen, sondern weil es bei manchen Filmen äusserst schwierig ist, den Rechteinhaber zu eruieren, etwa wenn Produktionsfirmen nicht mehr existieren. In einem Fall konnte Pascal Etzensperger, der die Filmrechte für uns abklärt, den aktuellen Rechteinhaber erst über fünfzehn Stationen ermitteln. Bei älteren oder ausgefallenen Produktionen ist man öfter mit Produzenten konfrontiert, die nur per Briefpost erreichbar sind.

In der Liste der Personen, die Ihre Programme einleiten, finden sich hochqualifizierte Fachleute. Wie reagieren diese auf Ihr Konzept?

Die Reaktionen sind fast durchweg positiv. Es braucht keine eigentliche Überzeugungsarbeit, um die Referent_innen zu gewinnen. Die Kombination eines wissenschaftlichen Publikationsprojekts mit einer über sechs Jahre laufenden Filmreihe in lockerem Rahmen und der Fokus auf skandalisierte Filme scheinen zu reizen. Bücher, die sich mit «Skandalfilmen» beschäftigen, gibt es zwar schon. Empfehlenswert sind die von Stefan Volk oder von Alain Riou. Im Unterschied dazu fokussieren wir aber

stärker auf gesellschaftliche Diskurse, vereinen eine Vielfalt an disziplinären Perspektiven und stellen eine etwas andere Auswahl vor.

Funktionieren die fachkundigen Einleitungen, die den Film kontextualisieren und letztlich akademisieren, nicht auch als Alibi? Berauben die Einführungen die Filme allenfalls ihrer Schockwirkung?

Ein Alibi wofür? Die Referate sollen über die historische Rezeption der Filme und den kulturellen Kontext des jeweiligen Skandalisierungsprozesses informieren. Darin liegt gerade das Ziel der Einführungen. Ob die Filme individuell über eine Schockwirkung verfügen, ist dabei, zumindest aus unserer Warte, sekundär. An der angesprochenen Akademisierung beschäftigt uns eher die Frage, wie die Referent_innen – angesichts eines nicht ausschliesslich akademischen Publikums – die Balance zwischen wissenschaftlichem Anspruch und publikumsgerechter Sprache halten. Bisher haben wir dabei aber überwiegend positive Erfahrungen gemacht.

Oftmals wurden Skandale um Filme vom Film- und Kinogewerbe bewusst provoziert – machen Sie sich nicht der Komplizenschaft schuldig, wenn Sie solche Filme wieder unter der Affiche des Skandals programmieren?

Versuche, Skandale im Sinne einer Publicitymassnahme bewusst herbeizuführen, gibt es tatsächlich. Sie stellen für mich kein Ausschlusskriterium für einen Film dar, sondern ein in der Einführung zu thematisierendes, durchaus spannendes Phänomen.

Die Mehrzahl der bisher gezeigten Filme waren Spielfilme. Wie schätzen Sie das Skandalpotenzial des Dokumentarfilms ein?

Mir ging es in der bisherigen Auswahl vor allem darum, solche Dokumentarfilme aufzunehmen, um die sich eine Kontroverse entfaltete, die mehr beinhaltete als eine Perpetuierung der Kontroverse, die der Film bereits darstellt. Anhand der Debatten um *Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.* oder *Africa addio* ist uns das, glaube ich, ganz gut gelungen. Ich muss aber gestehen, dass ich kein Experte für Dokumentarfilme bin. Ich könnte mir vorstellen, dass skandalisierte Dokumentarfilme gar eine eigene Reihe wert wären. Für Filmvorschläge bin ich natürlich offen!



Martin Bürgin im alten Operateurraum des Kino Royal (Fotografie: Nadine Burger)

Haben Sie je einen Film gezeigt, der abermals einen «Skandal» hervorrief? Gab es negative Reaktionen in der Öffentlichkeit oder gar Repressionen im Vorfeld?

Bisher nicht. Zumindest nicht so, dass wir davon etwas mitbekommen hätten. Repressionen gab es ohnehin nicht. In Baden wird der Aushang von Plakaten im öffentlichen Raum durch die Stadtpolizei kontrolliert. Die Affichen sind bei der Polizei abzugeben; sie werden also mit einem polizeilichen Gütesiegel versehen. Es kommt vor, dass Besuchende den Saal vorzeitig verlassen. Das ist auch in Ordnung. Aufgrund unserer Filmbeschreibungen kann sich das Publikum aber immer darüber informieren, was es zu erwarten hat.

Wären Sie bereit, zwecks Steigerung der Medienpräsenz selbst eine Demonstration gegen Sie zu organisieren?

Nein. Das entspräche kaum unserem Stil. Organisierte Demonstrationen zur Steigerung der medialen Wirkung gab es aber, etwa bei *All Quiet on the Western Front*.

Was ist Ihr typisches Publikum? Haben Sie Stammgäste?

Es gibt ein treues Stammpublikum. Dann gibt es ein Gros von variierenden Gästen, die zu spezifischen Abenden kommen. Als wir etwa Filme von Deepa Mehta gezeigt haben, hatten wir viele Ethnologie- und Indologiestudent_innen im Saal, bei Derek Jarmans *Sebastiane* ein überwiegend schwules

Publikum oder bei Pier Paolo Pasolinis *Teorema* interessanterweise eine grössere Gruppe älterer italienischer Gewerkschafter. Wie sich das Publikum an einem spezifischen Abend zusammensetzt, ist im Voraus nicht abzuschätzen. Für mich ebenfalls unerwartet ist das breite Altersspektrum, das von Kantonsschüler_innen bis zu neunzigjährigen Filmfans reicht.

Das tönt ja nicht nach einem leicht erregbaren Kundenkreis ...

Ob das Publikum eher anreist, um sich mit der Reflexion von Skandalisierungsprozessen, mit Film- und Gesellschaftsgeschichte auseinanderzusetzen oder um der «Erregung auf Zelluloid» zu frönen, kann ich nicht mit Sicherheit sagen. Ich tippe allerdings auf Ersteres.

Welche Filme stiessen bei Ihrem – also eher empörungsresistenten – Publikum auf Widerspruch? Gab es Dispute in den Diskussionen nach den Vorführungen?

Diskussionen gibt es im Anschluss an die Vorführungen fast immer. Das gehört zum Konzept. Und dafür stehen wir und die Referent_innen auch gerne zur Verfügung. Auf Opposition bei Teilen der Anwesenden stiessen *Baise-moi*, *Africa addio* und *Caligula*. Bei anderen Filmen, bei denen wir mit Ablehnung rechneten, wie *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, zeigte sich das Publikum eher interessiert als enerviert. Die Reaktionen hängen von der Zusammensetzung des Publikums ab.

Betreffend die «Reizthemen» Sex, Gewalt, Religion, Politik – lassen sich Themenkomplexe oder Motive ausmachen, die Unmut hervorriefen?

Politische Subversion, Kapitalismuskritik, Machtkritik, Militärkritik oder andererseits militaristische Propaganda, Antisemitismus, Rassismus, Religionskritik, blasphemische oder alternative Lesarten religiöser Doktrin – je nach Perspektive –, Geschlechterverhältnisse und -definition, die explizite Darstellung von Nacktheit, von sexuellen Praktiken (speziell von solchen, die als deviant gelten), von Behinderungen, von Geburt und Tod, von Ausscheidungen aller Art sowie von Gewalt in unterschiedlichen Formen, gegen Menschen wie gegen Tiere. Skandalisierungsprozesse entfalteten sich um diese «Reizthemen» aber vor allem in Kombination mit Debatten um gesellschaftliche Werte und Normen.

Wie sähe eine skandalisierende «Allzweckwaffe» in Filmform aus? Welcher konkrete Film könnte als solche gelten?

Ich weiss nicht, ob es so etwas geben kann. Was als skandalös gilt, hängt vom jeweiligen historischen und kulturellen Kontext ab. Bei uns scheinen aktuell Religionskritik oder Diskussionen um Geschlechterrollen besonders skandalträchtig zu sein.

Mit Antichrist, The Last Temptation of Christ, Life of Brian und Water lässt sich eine kleine Gruppe von

Filmen innerhalb Ihres Programms identifizieren, die um das Thema Religion kreist ...

So klein ist die Gruppe gar nicht. Es finden sich noch weitere Filme im Programm zu diesem Themenkomplex. Etwa *Das Gespenst*, *Liebeskonzil*, *Viridiana*, *Teorema*, *The Devils*, *Diabet*, *Sebastiane*, *The Message*, *Ursula*, *Je vous salue*, *Marie* oder *Fire*. Tatsächlich handelt es sich bei Religion um einen Bereich mit hohem Skandalisierungspotenzial. Der Ethnologe Clifford Geertz definierte Religion als kulturelles Symbolsystem. Dessen Ziel ist es, starke, umfassende und dauerhafte Stimmungen und Motivationen im Menschen zu erzeugen, indem Vorstellungen einer allgemeinen Seinsordnung formuliert werden, die mit einer solchen Aura von Faktizität umgeben werden, dass die Stimmungen und Motivationen vollkommen der Realität zu entsprechen scheinen. Einerseits wird Wahrheit verhandelt, andererseits geschieht dies auf einer hochemotionalen Ebene. Wird Religion attackiert, kritisiert oder zum Objekt von Parodien gemacht, reagieren Gläubige, die in einer «Realität» religiöser «Seinsordnung» mit starker «Aura von Faktizität» leben, entsprechend emotional.

Allgemein gefragt: Hat der kommerzielle (Spiel-)Film sein Skandalpotenzial mittlerweile verloren? Ist das heutige Publikum – sind «wir» – abgestumpft?

Geht man davon aus, dass einmal «überschrittene Grenzen» oder «gebrochene Tabus» – welches Sprachbild man auch immer verwenden möchte – ein zweites Mal weniger heftig debattiert werden, kann man je nach Sichtweise von einer «Abstumpfung», einer zunehmenden Indifferenz gegenüber sozialen Normvorstellungen oder einer gesellschaftlichen Liberalisierung oder Rationalisierung sprechen. Die Art und Weise, wie wir das bewerten, ist letztlich Teil sozialer Aushandlungsprozesse. Geht man von einem weniger linearen Modell sozialer Normdebatten aus, kann auf unterschiedliche Zyklen verwiesen werden, auf Zeiten, in denen die normprägenden Diskurse einmal konservativer, einmal liberaler oder in harter Auseinandersetzung zwischen den beiden Polen geführt werden. Man denke beispielsweise daran, dass *Basic Instinct* 1992 aufgrund einer relativ harmlosen Szene, in der man angeblich eine Vulva sah, für Furore sorgte, nachdem in den Siebzigerjahren beinahe jedes sexuelle Tabu auf die Leinwand projiziert wurde. Da wurden weitaus explizitere Bilder weitaus weniger skandalisiert.

Gibt es Filme, die Sie nicht zeigen durften, weil sie «verboten» sind?

Nein. Die Filme, die wir zeigen, verstossen ja nicht gegen das Gesetz – auch indem ihnen ein künstlerischer und kultureller Wert zugesprochen wird, der eine Vorführung zulässt. Für spezifische Filme bedarf es allerdings einer Genehmigung. Im Fall von *Jud Süß* etwa musste das Auswärtige Amt Deutschlands einer Vorführung zustimmen, was aufgrund unserer Einbettung kein Problem darstellte. Filme, die in anderen Ländern verboten sind, können wir natürlich zeigen, beispielsweise Werner Schroeters *Liebeskonzil*, einen Film, dessen Vorführung in Österreich bis heute untersagt ist und dessen Verbot 1994 durch den Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte bestätigt wurde. Hier interessiert mich die Begründung des Verdikts mit der «berechtigten Beschränkung der Kunstfreiheit», da der Film die religiösen Gefühle von Katholiken verletzen könne.

Haben Sie sich selbst ethische Grenzen gesetzt?

Grundsätzlich müssen die Debatten um die Filme als Verhandlung unterschiedlicher Weltbilder spannend sein. Es muss aufgezeigt werden können, dass die an die Filme gekoppelten Skandalisierungsprozesse als Prozesse sozialer und kultureller Differenzierung fungierten. Ist dies der Fall, kann jeder Film gezeigt werden. Es sei denn, er unterliege juristischen Restriktionen.

Gibt es bewegte Bilder, die Sie im Nachhinein lieber nicht gezeigt hätten? Oder bereuen, sie gesehen zu haben?

Natürlich gibt es in den Filmen, die wir zeigen, Darstellungen, die man nicht unbedingt sehen muss. Und es ist auch völlig legitim, wenn man diese nicht sehen will. Für uns sind die Filme aber historisches Quellenmaterial. Entsprechend gilt es also, sie als Quellen zu betrachten, zu analysieren und zu diskutieren.

Darf also alles, was gezeigt werden kann, letztlich auch gezeigt werden?

Ja. Dürfen ohnehin. Für uns steht allerdings weniger das Dürfen oder Können im Vordergrund, sondern die Frage, ob mit dem Film und seiner Skandalisierung eine spannende gesellschaftliche Debatte verknüpft war.

Was wünschen Sie Ihrer Reihe für die Zukunft?

Seit Anfang Februar ist gesichert, dass das Kulturlokal Royal Baden noch einige Jahre bestehen bleibt. Das freut

uns sehr. Denn wir haben noch den einen oder anderen Film in petto. Zeigen wir alle Werke auf unserer Liste, beenden wir den Zyklus frühestens im Mai 2021. Wir sind weiterhin bemüht, unser Netzwerk an Referentinnen und Referenten auszubauen und ein spannendes Programm zu bieten. Zudem arbeiten wir an neuen Kooperationen. Seit Dezember 2017 spannen wir mit der Badener Buchhandlung Librium zusammen, in der ein Sortiment an Büchern zum jeweils aktuellen Film und dessen Skandalisierung aufliegt. Im August 2018 haben wir im Rahmen des «24h-Shops», einem Kulturprojekt der Zürcher Kulturveranstalter Perlaton und Blaublau, *The Death of Stalin* gezeigt. Nächstes Jahr werden wir am internationalen Animationsfilmfestival Fantoche und am Basler Luststreifen-Filmfestival je einen Block mit festivalspezifischer Ausrichtung gestalten. Darauf freue ich mich sehr. Gerne würde ich mehr Werke aus dem subsaharischen Afrika, aus Zentralasien oder aus Südamerika zeigen; da weist unser Programm noch Lücken auf. Ansonsten bleibt zu wünschen, dass sich unser Publikum unverändert interessiert und sich diskussionsfreudig einfindet, dass die hohe Motivation des Teams bestehen bleibt und dass die eine oder andere Stiftung uns vielleicht einen finanziellen Zustupf gewährt.

- Das Gespräch führten Wolfgang Fuhrmann und Matthias Uhlmann
- www.royalscandalcinema.ch
- 4. Oktober 2018
Ursula, Egon Günther (CH/DDR 1978)
Referat: Thomas Beutelschmidt, Historiker
- 1. November 2018
Do the Right Thing, Spike Lee (USA 1989)
Referat: Monika Dommann, Professorin für Geschichte
- 13. Dezember 2018
Reconstituirea, Lucian Pintilie (RO 1969)
Referat: Patricia Pfeifer, Filmwissenschaftlerin

Die wieder- entdeckte Welt

Fabian Tietke

Fabian Tietke kuratiert Filmreihen und schreibt über Filme.

Sein Interesse gilt Filmen und sozialen Bewegungen, der italienischen, nordafrikanischen und chinesischen Filmproduktion und -geschichte. Er schreibt u. a. für die «taz», den «Freitag», für «Perlentaucher» und «Cargo».

Nach dem Zweiten Weltkrieg hat der Neorealismo das Kino revolutioniert. In den letzten Jahrzehnten ist es aber stiller geworden um das italienische Kino, das zunehmend in Provinzialität abrutschte. Das aktuelle Filmschaffen gibt indes Anlass zu neuen Hoffnungen und hält – nicht zuletzt im Bereich des Dokumentarfilms – viele Entdeckungen bereit. Versuch eines Überblicks.

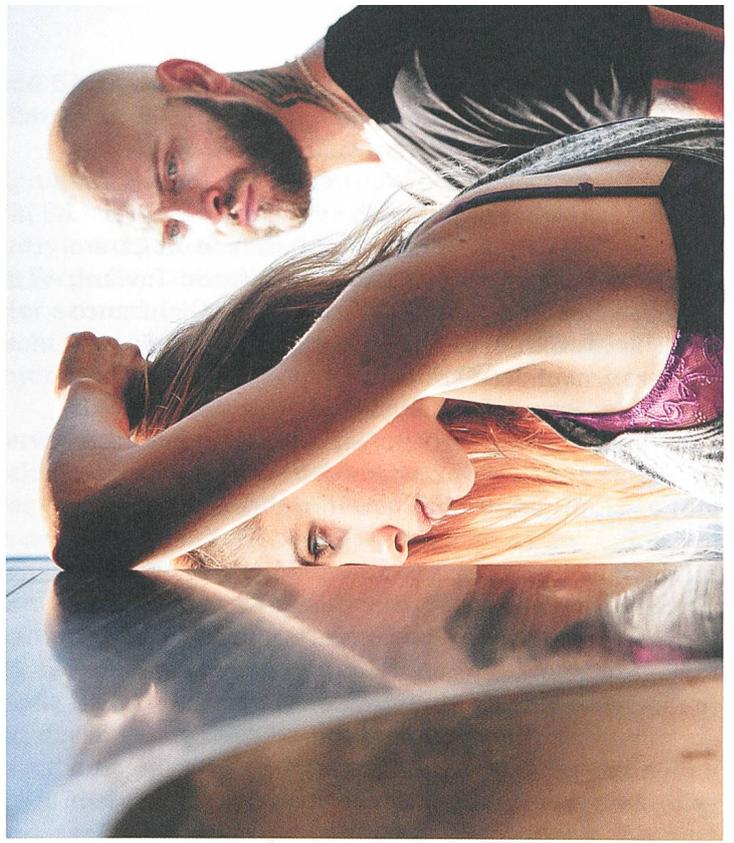
Italienisches Kino heute



Liberami (2016) Regie: Federica Di Giacomo



Mediterranea (2015) Regie: Jonas Carpignano



Suburra (2015) Regie: Stefano Sollima



Pio (2018) Regie: Jonas Carpignano

Das italienische Kino ist zurück. Nach einer längeren Durststrecke seit den Neunzigerjahren finden in den letzten zehn Jahren wieder mehr Filme aus Italien ihren Weg in die Wettbewerbe internationaler Filmfestivals. Dreimal gab es sogar Hauptpreise: 2012 den Goldenen Bären auf der Berlinale für *Cesare deve morire* der Brüder Paolo und Vittorio Taviani, 2013 den Goldenen Löwen in Venedig für Gianfranco Rosi's *Sacro GRA*, und 2016 gewann Rosi mit *Fuocammare* erneut den Goldenen Bären. In Cannes muss man derzeit noch bis zum Anfang des Jahrtausends zurückblicken: 2001 erhielt Nanni Moretti die Goldene Palme für *La stanza del figlio*. Doch auch dort gibt es Hoffnung: Heuer gewann Alice Rohrwacher in Cannes mit *Lazzaro felice* (Kritik S. 28) den Preis für das beste Drehbuch. Während Paolo und Vittorio Taviani Altmeister des italienischen Kinos sind (Vittorio Taviani starb in diesem Jahr mit 88 Jahren in Rom), stecken Rosi (geboren 1963) und Rohrwacher (geboren 1981) das Altersfeld der Regisseur_innen ab, mit denen die neuen internationalen Erfolge des italienischen Kinos verbunden sind. Zu den jüngeren gehören neben Rohrwacher Jonas Carpignano, dem 2015 mit *Mediterranea* über die Migration über das Mittelmeer nach Europa der richtige Film zur richtigen Zeit gelang, und Laura Bispurì, die im selben Jahr mit *Vergine giurata* ihr Langfilmdebüt im Wettbewerb der Berlinale präsentieren durfte. Gianfranco Rosi hingegen ist altersmässig näher an Matteo Garrone und Paolo Sorrentino, die ab Mitte der Nullerjahre auch international wahrgenommen wurden: Rosi gewann nach einem Regiestudium in New York mit *Below Sea Level* über eine Gemeinschaft von Aussenseitern in Venedig den Preis der Sektion Orizzonti, Garrones Verfilmung von Roberto Savianos Mafia-Recherchoman *Gomorra* wurde weltweit bekannt, und Paolo Sorrentinos *Il divo*, die Biografie des legendären Strippenziehers der italienischen Christdemokraten Giulio Andreotti, löste mit ihrer opulenten Barockästhetik eine bis heute andauernden Rezeption aus. Ein Jahr später legte Luca Guadagnino mit *Io sono l'amore* in Sundance nach.

Raus aus der Provinz

Mit ihrer Orientierung auf den internationalen Markt setzten sich diese Filme zum Zeitpunkt ihres Entstehens von jener Selbstprovinzialisierung ab, die seit dem Ende der Achtzigerjahre das italienische Kino erfasst hatte. Ricky Tognazzi etwa, der 1990 noch an der Berlinale den Silbernen Bären für die Regie bei *Ultrà* erhalten hatte, leckte danach erst einmal zwei Filme lang die Wunden, die die Implosion des gesamten politischen Systems des Landes, das Ende der juristischen und gesellschaftlichen Antimafiabewegung und der Aufstieg Silvio Berlusconis gerissen hatten. Zwischen all den stumpfen Komödien, schlecht konzipierten Dramen und den Filmen, die man nur mit einem fast schon tagesaktuellen Wissen um die Wirren italienischer Politskandale verstehen konnte, ragen zu diesem Zeitpunkt einzig die Filme von Nanni Moretti hervor. Er konnte ein internationales

Publikum erreichen, zog sich jedoch mit Introspektion ganz ins Persönliche zurück.

In den aktuellen Filmen hingegen ist der Blick wieder weiter. Die Gesellschaft ist zurückgekehrt: Alice Rohrwacher erzählt in *Lazzaro felice* die Geschichte eines Bauernjungen inmitten einer Gruppe Landarbeiter, der sich von diesen in erhabener Einfalt absetzt. Rohrwachers «Naturalismus mit [...] magischen Momenten», wie dies Hannah Pilarczyk nannte, greift dabei die grosse sozialrealistische Tradition des italienischen Nachkriegskinos auf und haucht ihr auf unerwartete Weise neues Leben ein. Jonas Carpignano realisierte nach *Mediterranea* mit *A Ciambra* (auch bekannt als *Pio*) einen bemerkenswerten zweiten Langfilm. Dieser kreist um den vierzehnjährigen Pio, der gemeinsam mit seinem Bruder Cosimo in einer Roma-Gemeinschaft lebt. Auch in der Geschichte der Beziehung zwischen den beiden jungen Männern in Luca Guadagninos *Call Me by Your Name* ist die Gesellschaft präsent – nicht zuletzt in Form von Erwartungen, denen man entsprechen muss oder sich ihnen widersetzt.

Das italienische Kino der letzten zehn Jahre hat damit die Fähigkeit wiederentdeckt, Geschichten zu erzählen, die auch für das Ausland von Interesse sind. Folgerichtig entstanden viele der oben genannten Filme in Koproduktion mit anderen europäischen Ländern, was wiederum die Vermarktung erleichterte. Zugleich haben sich nicht nur im Fall von Gianfranco Rosi (der in den USA Film studierte), Jonas Carpignano (der in New York geboren ist) und Luca Guadagnino (der bei *Call Me by Your Name* für den ursprünglich vorgesehenen James Ivory einsprang) die Verbindungen zwischen der italienischen und der US-amerikanischen Filmindustrie wieder intensiviert. Fast wundert es, dass gerade das italienische Kino nach seinem allmählichen Abgang von der internationalen Bühne so lange gebraucht hat, um die Erfolgsformel der europäischen und – wann immer möglich – transatlantischen Koproduktionen wiederzuentdecken, die ihm bereits in den Fünfziger- und Sechzigerjahren ein goldenes Zeitalter beschert hatte.

Früchte der Veränderung

Die Präsenz des aktuellen italienischen Kinos auf internationalen Festivals ist unter anderem das Ergebnis einer Reihe von Veränderungen in der italienischen Filmpolitik der letzten zwanzig Jahre: 1994 reformierte Italien endlich seine Filmförderung grundlegend und führte einen staatlichen Garantiefonds ein. In den Nullerjahren entstanden in Italien neben der zentralistischen Förderung aus Rom erstmals flächendeckend regionale Filmförderinstitutionen, die Italian Film Commissions. Da diese in der Regel Filmförderung als Standortmarketing betreiben, also Ausgaben in der Region fördern, haben die Film Commissions dazu geführt, dass Geschichten aus deutlich mehr Teilen Italiens erzählt werden und die Drehorte diversifizierter geworden sind. Es entstanden folgerichtig zahlreiche kleinere bis mittelgrosse Filme, die stark in den regionalen Schauplätzen verankert sind. Für die Vermarktung

ins Ausland hat sich diese Art der Regionalisierung im Rückblick aber als hinderlich herausgestellt. Der nachhaltigste Effekt der regionalen Filmförderung ist die Fokussierung auf Stoffe, die auch im Ausland eine Chance haben und dem Süden des Landes, der lange ein filmisches Schattendasein führte, eine grössere Sichtbarkeit verschafft.

International sind die Film Commissions indes relevant geworden, weil es teilweise Partnerorganisationen in anderen Ländern gibt. So unterhält die Roma e Lazio Film Commission über das Netzwerk Capital Regions for Cinema Kontakte zu den regionalen Filmförderanstalten in Paris, Berlin und Madrid. Zum anderen ist da die Filmförderung des italienischen staatlichen Fernsehens, der RAI. Hatte die RAI ihre Kinoaktivitäten Anfang der Neunzigerjahre sehr unrühmlich zurückgefahren, um das Geld lieber in den medialen Konkurrenzkampf mit dem Privatfernsehen Silvio Berlusconi zu stecken, so hat sie diese für das italienische Kino verhängnisvolle Entscheidung schon Ende desselben Jahrzehnts wieder korrigiert. Ihre Tochterfirma RAI Cinema ist mittlerweile allgegenwärtig in den Vorspannen italienischer Filme mit internationalem Anspruch. RAI Cinema hat unter anderem die letzten vier Filme von Matteo Garrone (*Gomorra*, *Reality*, *Il racconto dei racconti* und *Dogman*) mitproduziert.

Interessanterweise wurden die Filme Paolo Sorrentinos, dem zweiten international bekannten Regisseur aus Garrones Generation, bislang von Medusa Film produziert, der Produktionsfirma von Silvio Berlusconi Medienkonzern Mediaset. Sorrentinos Filme waren dabei so etwas wie das hochkulturelle Aushängeschild in deren Produktionsprogramm. Mit seinem neusten Film, *Loro* (2018), wechselte Sorrentino jedoch zur römischen Indigo Film, in Kooperation mit Pathé und Universal Italien. Dies ist kein Zufall: Eine fiktionalisierte Kollektivbiografie des «imaginären Fegefeuers» der italienischen Politik zwischen 2006 und 2010 rund um Silvio Berlusconi dürfte mit dessen Medusa schwer zu realisieren gewesen sein. Blickt man auf die Produktionen der vergangenen Jahre, fällt auf, dass sich unter den Produktionen, an denen Medusa Film beteiligt war, deutlich weniger Koproduktionen finden als unter denen der RAI Cinema. Die Internationalisierung des italienischen Kinos durch Koproduktionen scheint weitgehend ein Projekt von RAI Cinema zu sein.

Spielbein, Standbein

Eine Internationalisierung anderer Art betreiben die Brüder Antonio und Marco Manetti bereits seit Ende der Neunzigerjahre mit einigem Erfolg: Mit ihren Genrefilmen, die in der Regel zwischen Krimis mit Hang zu viel Kunstblut und Horror anzusiedeln sind, haben sie es geschafft, ihre Filme auf Horror- und Fantasyfilmfesten weltweit erfolgreich zu vermarkten. Ihr aktueller Film *Ammore e malavita* (2017), ein Camorrafilm mit Musicalelementen und viel neapolitanischem Lokalkolorit (dem es leider bisweilen etwas an Timing und Stringenz fehlt) hat es mit Verleihern in Japan

und China unmittelbar auf den genrefilmfreundigen Filmmarkt in Asien geschafft.

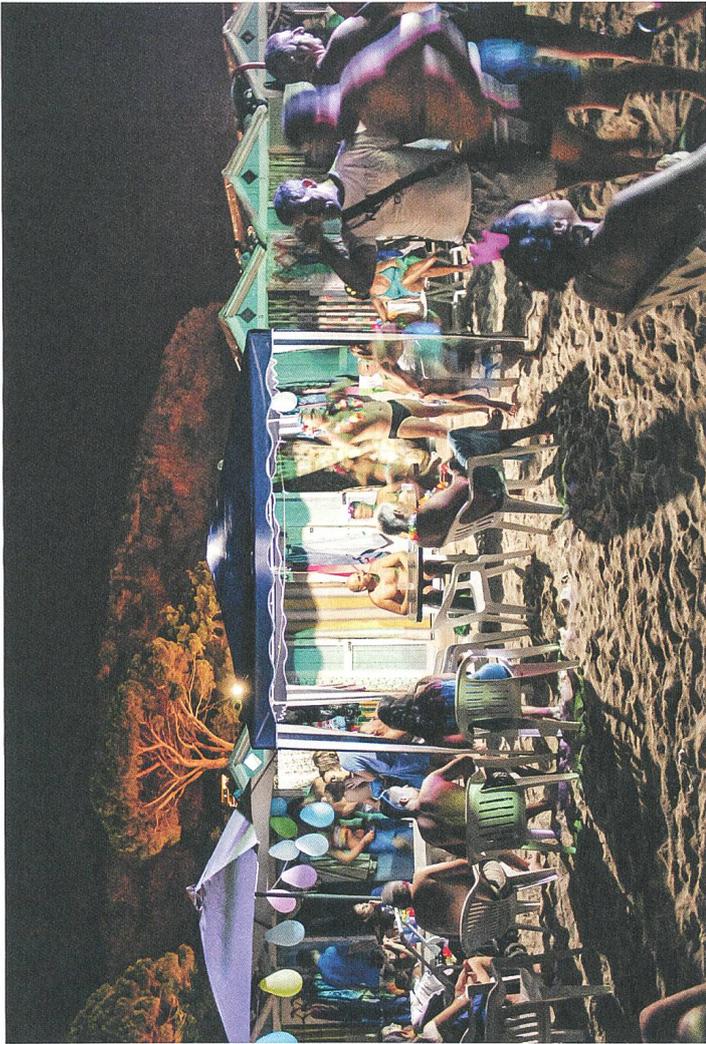
Ansonsten hat beim Kriminalfilm die staubige Konventionalität auch vor Italien nicht haltgemacht. Ein Film wie Donato Carrisis *La ragazza nella nebbia* (2017) erträgt man vielleicht als Sonntagabendkrimi im Fernsehen, aber sicher nicht im Kino. Carrisi durfte hier seinen eigenen Roman verfilmen, ohne indes recht über die Fähigkeiten oder auch nur erkennbare Interessen am Medium Film zu verfügen.

Erfreulicherweise gibt es in Italien ein ureigenes verwandtes Genre, dessen Konventionen offensichtlich anregender wirken: Gleich zwei Regisseure aus der Generation von Garrone und Sorrentino haben in den letzten Jahren dem Mafiafilm neues Leben eingehaucht: Stefano Sollima stach vor drei Jahren mit dem Mafia-Politthriller *Suburra* hervor. Schwungvoll und mit erkennbarer Freude wirbelt Sollima durch die Geschichte eines grossen Showdowns zwischen Mafia und Politik, dessen Anlass ein fiktives Gesetz ist, das ein Vergnügungsviertel in Ostia nahe Roms erlauben würde. 2014, ein Jahr vor *Suburra*, gab Francesco Munzi dem Genre des Mafiathrillers einen ganz anderen Dreh und erzählte in *Anime nere* gezielt an den Genreerwartungen vorbei. Statt ausgiebiger Actionszenen setzte Munzi in *Anime nere* lieber auf Familienkonflikte innerhalb einer mässig erfolgreichen Sippe der kalabrischen 'Ndrangheta.

Ein anderes Genre, das sich im zeitgenössischen italienischen Kino überraschender Beliebtheit erfreut, ist der Science-Fiction-Film. Zwar geht (wie im Fall von Louis Neros italienisch-britischer Koproduktion *The Broken Key*) bei den Storys nicht immer alles auf, doch Gabriele Mainettis interessanter, wenn auch nicht durchgehend gelungener Lowtech-Superheldenfilm *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) macht Mut für weitere Versuche, das Genre neu zu beleben. Das gilt auch für einen der meist übersehenen Aussenseiter in der italienischen Produktion der letzten Jahre: Der Comicautor Alessandro Rak realisierte in *Gatta Cenerentola* (2017) zusammen mit Ivan Cappiello, Marino Guarnieri und Dario Sansone einen abendfüllenden Animationsfilm. Trotz der etwas verworrenen Handlung um ein zum Bordell umfunktioniertes Luxussschiff, auf dem sich die Bordellbesitzerin und der Drogenbaron in die Haare kommen, ist *Gatta Cenerentola* beeindruckend. Die Bilder eines futuristisch-dekadenten Neapels mögen in ihrer Klotzigkeit etwas gewöhnungsbedürftig sein, aber die interessant gezeichneten Figuren und die souveräne Regie zeigen trotz der etwas konfusen Narration viel Potenzial. Es liegt nahe, diese Faszination für den Science-Fiction-Film auch als Symptom zu lesen für jenen aktuellen Wunsch, sich neu zu erfinden und die Selbstentwürfe in futuristischen Settings zu erproben.

Nachwuchs

Unter den Spielfilmdebüts der letzten Jahre sticht Dario Albertinis *Il figlio Manuel* (2017) hervor, ein liebevoller Film ohne Rührseligkeit, der dem jungen Manuel bei den ersten Gehversuchen ausserhalb jenes Erziehungsheims folgt, in dem er aufgewachsen ist. Vom



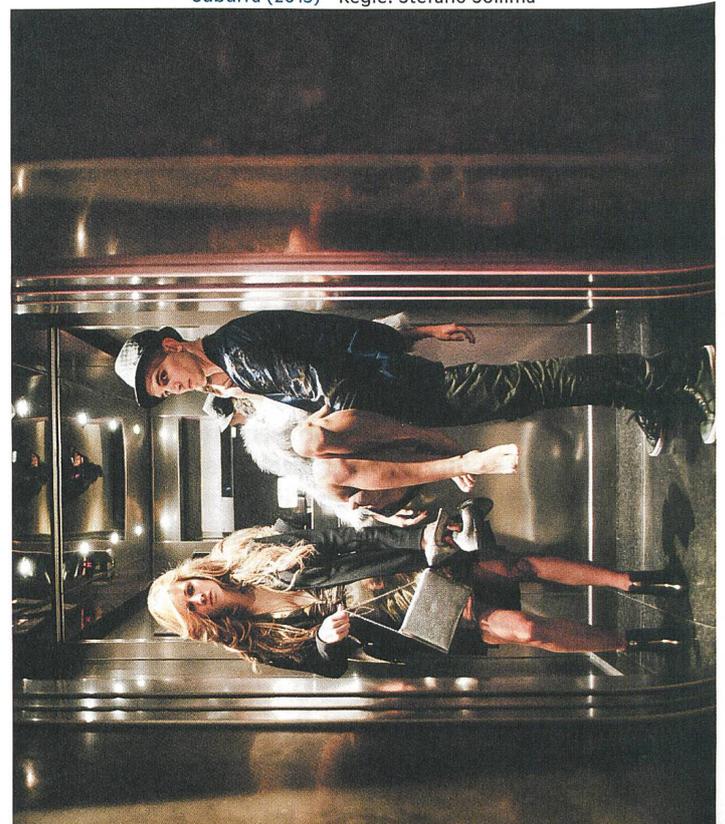
Buon inverno (2017) Regie: Giovanni Totaro

Anime nere (2014) Regie: Francesco Munzi



Lo chiamavano Jeeg Robot (2015) Regie: Gabriele Mainetti

Suburra (2015) Regie: Stefano Sollima



Heim aus fährt Manuel in die Wohnung seiner Mutter, die im Gefängnis sitzt. Manuels Plan ist es, nunmehr volljährig, seine Mutter zu sich zu holen, damit sie den Rest ihrer Haftstrafe in Hausarrest verbringen kann. Dario Albertini und sein Kameramann Giuseppe Maio erzählen diese Geschichte in farblich kühlen, unpräzisen, eher statischen Bildern. Die Handlung findet statt wie in einem Bühnenraum, dessen räumliche Tiefe für die Inszenierung fruchtbar gemacht wird, in den die Kamera jedoch so gut wie nie vordringen kann. Darin zeigt sich eine Ästhetik des doppelten Beobachtens: Wie der wortkarge, schüchterne Manuel die Welt eher beobachtet, so verhält sich auch der Film zu seinem Protagonisten. Schon 2014 hatte Albertini in dem Dokumentarfilm *La repubblica dei ragazzi* die Geschichte jenes Heims erzählt, von dem aus Manuel in die Freiheit aufbricht. Weil Albertini sich bereits an dieser Vorgeschichte abgearbeitet hat, ist es ihm nun erlaubt, in *Il figlio Manuel* dies alles nur noch als Hintergrund einfließen zu lassen, vor dem die Figuren umso freier agieren können.

Diese Souveränität im Umgang mit den Figuren hätte man sich auch von Salvatore Allocca in *Taranta on the Road* (2017) gewünscht. Stattdessen hat Allocca einen soliden Arthousefilm über eine Pizzica-Band gedreht, die zwei junge Geflüchtete aus Tunesien aufgabelt und mit auf Tour nimmt. An keiner Stelle entwickeln die Figuren in Alloccas Film ein Eigenleben, alles an dem Film wirkt allzu kontrolliert und routiniert. Die Fernsehfilmästhetik von *Taranta on the Road*, die nur selten andere Einstellungen als Halbtotale und Halbnahe zulässt, tut ihr übriges.

Auch Fabio Mollo's Roadmovie *Il padre d'Italia* hinterlässt einen gemischten Eindruck: Der dreissigjährige Paolo hält die Kontakte zur Aussenwelt bewusst knapp. Als er eines Abends die junge Mia trifft und diese kurz darauf ins Krankenhaus kommt und er herausfindet, dass sie schwanger ist, hat Paolo seine Mission gefunden: Er will Mia helfen, den Vater des Kindes ausfindig zu machen. *Il padre d'Italia* bleibt aber bald in den Konventionen des Roadmovies stecken und lässt leider auch das Klischee nicht aus, die geografische Reise zugleich als Reise zu sich selbst zu erklären.

Exemplarisch zeigt sich hier, dass auch in Italien die grössten Schwächen des Nachwuchses im Drehbuch liegen, der Zeichnung von Charakteren und der erdrückenden Last filmischer Konventionen. Immerhin haben die Drehbuchwerkstätten, die in den letzten Jahren in Italien wie Pilze aus dem Boden schossen, hier auf Jahre hinaus ein sicheres Betätigungsfeld. Können erzählerische Schwächen so angegangen werden, fehlt es indes bislang an einer entschiedenen Stärkung von experimentellen Formaten als einer Alternative zu alten Formeln.

Rituale in Krisenzeiten

Vielleicht ist diese Angst vor Innovation aber auch symptomatisch für eine allgemeine Verunsicherung in Zeiten der Krise. Als Antwort darauf suchen die Menschen in Strukturen und Ritualen Halt – und auch

das ist ein Thema, das das derzeitige italienische Kino umtreibt. Davon zeugen insbesondere einige jüngere dokumentarische Arbeiten. Giovanni Totaro beobachtet in *Buon inverno* (2017) den Strand von Mondello bei Palermo. Inmitten des scheinbar sorglosen Treibens zwischen Strandkabinen, die die Urlauber_innen für den Sommer mieten, schälen sich im Laufe des Films ökonomische Strukturen heraus. Der Betreiber der Bar, der tagein, tagaus mit einer Kühltasche über der Schulter die Sonnenden mit Getränken versorgt, hofft, genug zu verdienen, um über den Winter zu kommen. Als einer der Urlauber, der mit einer unausgegorenen und reichlich xenophoben Agenda für den Stadtrat seiner Heimatstadt kandidieren will, den Barbesitzer darauf anspricht, dass auch er auf seine Einkünfte keine Steuern zahle, bricht die Wut über vermeintliche und tatsächliche Selbstbereicherung der Politik aus diesem heraus. Zugleich lotet die Frau des Barbesitzers in Gesprächen mit Tourist_innen Optionen aus, wohin man auswandern könnte, um wieder Aussicht auf etwas mehr finanzielle Sicherheit zu bekommen.

In der Enge der Kabinen und den Weiten des Strands findet Totaro einen Mikrokosmos des Italiens nach der Finanzkrise: Einige machen weiter auf der Suche nach neuen Perspektiven, andere verschulden sich, um den Anschein zu wahren, wieder andere wollen einfach nur die Sonne geniessen und bei der grossen Party zu Ferragosto ihre Sorgen vergessen. Dass Italiens Strände ein idealer Ort sind, um die Stimmung im Land einzufangen, hat bereits Pier Paolo Pasolinis *Comizi d'amore* von 1965 gezeigt. Dort stellte Pasolini Menschen an den Stränden Italiens Fragen zu Sexualität und Rollenvorstellungen und erhielt erstaunlich offene Antworten. Totaro hingegen bleibt Beobachter, beweist dabei jedoch grosses Gespür für Momente, in denen sich soziale Strukturen offenbaren, und macht damit *Buon inverno* zu einem kleinen Meisterwerk.

Auch Federica Di Giacomas Dokumentarfilm *Liberami* (2016) ist in Palermo entstanden und auch er kreist um ein Krisensymptom: die neue Welle von Exorzismen, die Europa ergriffen hat. Di Giacomo zeigt den erfahrenen Exorzisten Padre Cataldo bei der Betreuung von Menschen, die bei ihm Hilfe suchen. Die zunächst absurde Vorstellung von Teufelsaustreibungen im 21. Jahrhundert bekommt schnell ungeahnte Dringlichkeit angesichts der aufrichtigen Verzweiflung vieler Hilfesuchender und den erschreckenden Ausbrüchen während der Rituale. *Liberami* schliesst dabei an eine italienische Filmtradition an, die in der Nachkriegszeit unter dem Einfluss des Ethnologen und Religionsforschers Ernesto De Martino entstand. De Martino erforschte damals religiöse und parareligiöse Bräuche, vorrangig im Süden Italiens, und dokumentierte sie teils selbst oder regte Filmemacher_innen dazu an. Während es jedoch dabei vor allem darum ging, Rituale filmisch festzuhalten, die im Verschwinden begriffen waren, versucht Federica Di Giacomo in *Liberami*, die neue Aktualität des Exorzismus zu verstehen.

Leider harren, im Unterschied zum italienischen Spielfilm, brillante Dokumentarfilme und insgesamt das breite Dokumentarfilmschaffen Italiens auch zwei Jahre nach dem Goldenen Bären für *Fuocoammare* noch

der Entdeckung. Dabei entstehen hier bei zahlreichen kleinen Produktionsfirmen Jahr für Jahr kleinere und grössere Perlen. Eine ganze Perlenkette kann etwa das Kollektiv ZaLab vorweisen. Seit Andrea Segre, Dagmawi Yimer und Riccardo Biadene vor zehn Jahren in ihrem Dokumentarfilm *Come un'uomo sulla terra* die Migrationsgeschichte von Dagmawi Yimer erzählt haben, hat ZaLab unerschütterlich Dokumentarfilme produziert, die die soziale Wirklichkeit Italiens an den Rändern der Gesellschaft in den Blick rücken. *Come un'uomo sulla terra* entfaltet Yimers Migrationsgeschichte vor dem historischen Hintergrund der italienischen Kolonisation Äthiopiens und machte zugleich das System der von der Europäischen Union geförderten Foltergefängnisse im damals noch von Ghaddafi regierten Libyen öffentlich, das Menschen an der Weiterreise nach Europa hindern sollte. Das ist auch heute wieder aktuell. Bis heute wechselt Andrea Segre, Koautor von *Come un'uomo sulla terra* und Mitbegründer von ZaLab, laufend zwischen Dokumentar- und Spielfilm, bleibt dabei aber seinen Anliegen treu: 2017, fast zehn Jahre nach *Come un'uomo sulla terra*, realisierte er seinen dritten Spielfilm, *L'ordine delle cose*, über einen Beamten des italienischen Innenministeriums, der in Libyen Wege finden soll, die Migration nach Europa zu stoppen.

Quo vadis?

Mit Filmen wie diesen hat das italienische Kino endlich jene Qualität erreicht, die lange nur als Potenzial zu spüren war. Die Bandbreite von Positionen im italienischen Kino lässt hoffen, dass der Höhepunkt noch lange nicht erreicht ist. Gegen die Mängel der Vergangenheit – fehlendes Geld, allzu partikuläre Geschichten, handwerkliche Mängel – wurden endlich vielversprechende Mittel gefunden. Mit RAI Cinema gibt es neben den unzähligen kleinen Firmen der italienischen Filmindustrie eine Produktionsfirma, die schon aufgrund der Grösse in der Lage ist, die Vermarktung des italienischen Films ins Ausland systematisch zu fördern. Wenn dennoch ein grosses Fragezeichen über der Zukunft des Kinos in Italien schwebt, dann hat das – wieder einmal – vor allem politische Gründe: Im November 2016, einen Monat vor dem Ende der Regierung Matteo Renzis, wurde erneut eine grundlegende Reform der italienischen Filmförderung beschlossen, die unter anderem eine gezielte Förderung von jungen Filmemacher_innen vorsah. Diese Reform ist bis heute nur ansatzweise umgesetzt.

Blickt man indes auf die Pläne von Lega und Movimento Cinque Stelle für die Muttergesellschaft der RAI Cinema, deren Verwaltungsrat in diesem Sommer mit dem erklärten Ziel eines Richtungswechsels neu besetzt wird, steht eine zentrale Quelle für die Qualität des italienischen Kinos unter Umständen wieder zur Disposition. So droht das italienische Kino auf halbem Weg stehen zu bleiben. Zumal es der aktuellen Qualität zum Trotz an Handlungsbedarf nicht mangelt: Wie alle Filmindustrien Europas ist auch die italienische überproportional zur Bevölkerung weiss und männlich; wie alle Filmlandschaften Europas würde auch die

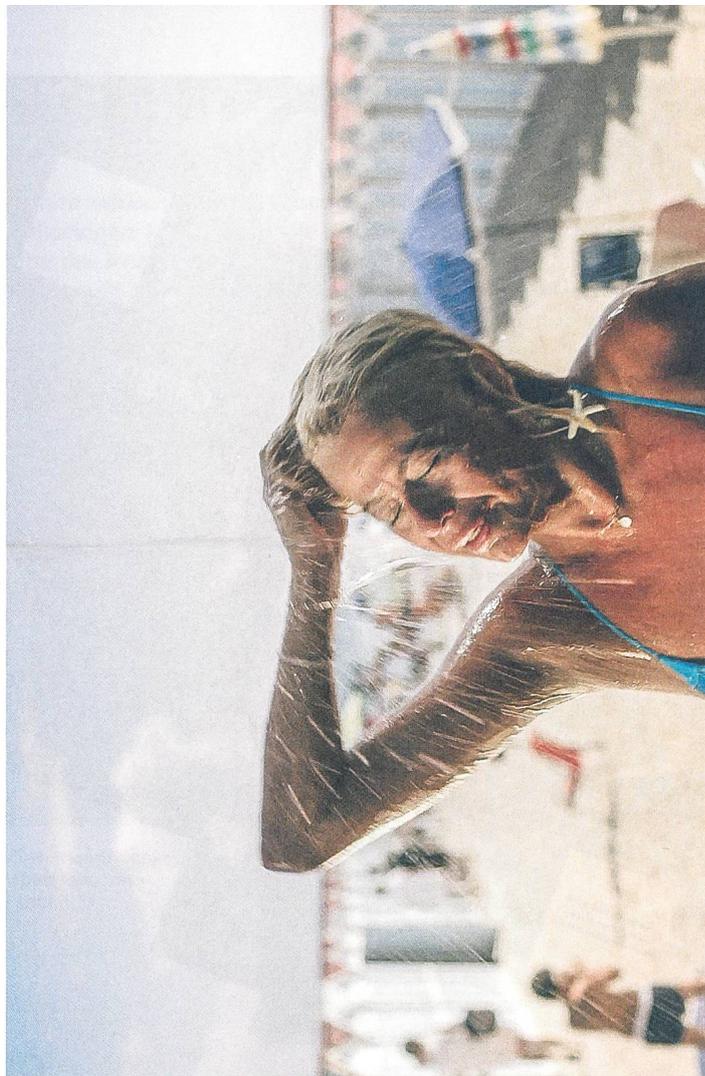
italienische von einer Diversifizierung profitieren. Sollten hier den politischen Widrig- und Widerlichkeiten zum Trotz Fortschritte gemacht werden und zugleich Qualitäten, von denen das italienische Kino in seinen besten Filmen zeugt, etwas weiter in die Breite vordringen, dann stehen dem italienischen Kino rosige Zeiten bevor.

- Zurich Film Festival: Neue Welt Sicht: Italien
27. September bis 7. Oktober 2018
Dogman von Matteo Garrone
Dopo la guerra von Annarita Zambrano
Easy von Andrea Magnani
Euforia von Valeria Golino
Buon inverno/Happy Winter von Giovanni Totaro
Il figlio Manuel von Dario Albertini
Il padre d'Italia von Fabio Mollo
Indivisibili von Edoardo De Angelis
Lazzaro felice von Alice Rohrwacher
Liberami von Federica Di Giacomo
Loro von Paolo Sorrentino
Orecchie von Alessandro Aronadio
Sicilian Ghost Story von Fabio Grassadonia, Antonio Piazza
www.zff.com
- Cinema italiano Tourneefestival 2018
23. September bis 29. Dezember 2018 in folgenden Städten:
Aarau, Bern, Biel, Chur, Frauenfeld, Heiden, Ilanz, Luzern, Meiringen, St. Gallen, Solothurn, Wettingen, Winterthur, Zürich
Ammore e malavita von Antonio Manetti & Marco Manetti
Come un gatto in tangenziale von Riccardo Milani
L'equilibrio von Vincenzo Marra
Taranta on the Road von Salvatore Allocca
Tutto quello che vuoi von Francesco Bruni
www.cinema-italiano.ch



Ammore e malavita (2017) Regie: Marco und Antonio Manetti

Figlia mia (2018) Regie: Laura Bispuri



Buon inverno (2017) Regie: Giovanni Totaro

Il figlio Manuel (2017) Regie: Dario Albertini





Anzeige

www.cargo-film.de

I.k.Z.v.b.

 k.

in kurzer Zeit viel bewegt.

22. Internationale Kurzfilmtage Winterthur, **The Short Film Festival of Switzerland**
6.–11. November 2018, kurzfilmtage.ch

Hauptsponsorin



Medienpartner



Anzeige

Irish Folk Unplugged

DVD Der Film *Song of Granite* zeichnet das Leben des irischen Folksängers Joe Heaney nach, den es Mitte des letzten Jahrhunderts von Galway nach New York verschlug. Die Konventionen des Biopics lässt Regisseur *Pat Collins* dabei weitgehend hinter sich. Stattdessen reiht er lyrische Momentaufnahmen in zeitlosem Schwarzweiss aneinander, die andächtige Feier und tiefe Verneigung zugleich sind: vor dem traditionellen Sean-nós-Gesang, den Menschen, die ihn leben, und dem Land, das sie hervorgebracht hat. (phb)



→ *Song of Granite* (Pat Collins, Irland/Kanada 2017). Anbieter: Thunderbird Releasing (irisch und englisch mit engl. UT)

Tennis, Drogen, Kino

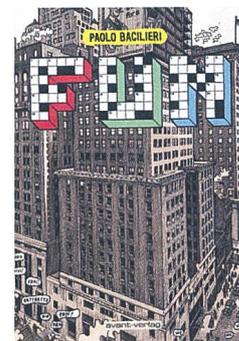
Hörspiel Unter den literarischen Grossmassiven ist «Infinite Jest» vielleicht das cinephilste, auch wenn das dort verhandelte (experimentelle) Kino nicht nur grösstenteils fiktiv, sondern zudem von unwahrscheinlicher Wirkungsgewalt ist. Der eigentlich strenge Charakter des Buches, die monumentale Konzentration auf Kernkompetenzen des Autors (Tennis, Abhängigkeit, Kino), kommt paradoxerweise im *crowdsourcing* einer extrem vielstimmigen Lesung mit Hunderten mal mehr, mal minder ambitionierten, versierten, technisch adäquat aufgenommenen, dialektal gefärbten Stimmen gut zur Geltung. Der Spass: ein (nicht ganz) unendliches Spiel, in dem allein das Vorlesen einer Anmerkung 55 Minuten dauern kann. (de)



→ David Foster Wallace: *Unendlicher Spass*. Gelesen von 1400 Sprechern. München: Hörverlag 2017. 79 Std. Download frei verfügbar unter www.unendlichkeitsspiel.de

Kreuz und quer

Comic «Fun» beginnt mit Nahaufnahmen von Wolkenkratzern im New York des frühen 20. Jahrhunderts. Die vertikal in die Höhe schiessenden Fassaden mit kleinen, rechteckigen Fenstern führen grafisch ins Thema dieser hervorragend recherchierten Kulturgeschichte des Kreuzworträtsels ein. Die «New York World» veröffentlicht als Erste das beliebte Ratespiel. Der Comic zeigt seine Entwicklung und weltweite Verbreitung und verwebt darin eine fiktive Geschichte um den Autor Pippo Quenter, der eine Chronik über das Phänomen schreibt, und seinen Bewunderer Zeno Porno. Als die geheimnisvolle Mafalda mit einer selbst gebauten Pistole auftaucht, entwickelt sich die Geschichte selbst zum Rätsel. (gp)



→ Paolo Bacilieri: *Fun*. Berlin: Avant-Verlag, 2018. 296 Seiten. CHF 47.90, € 30

Schön unangepasst

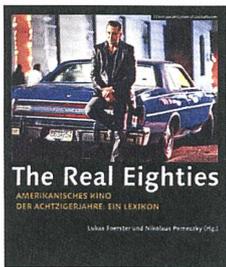
Serie *Phoebe Waller-Bridge* schafft scheinbar Unmögliches: In ihrer neuesten Serie, *Killing Eve*, gewinnen wir Zuschauer_innen bis zum Ende der leider viel zu kurzen ersten Staffel sogar die soziopathische Auftragskillerin lieb. Bis die BBC-Serie *Killing Eve* auch bei uns zu sehen sein wird, kann man mit dem Multitalent Waller-Bridge in *Fleabag* durch ihren verrückten Alltag stolpern. Die Protagonistin ist zwar etwa so neurotisch wie Lena Dunhams hysterische *Girls*, aber eben britisch. Hinter dem manchmal derben Humor liegen Melancholie, Verletzung und Trauer. (tf)



→ *Fleabag*, 1. Staffel (von und mit Phoebe Waller-Bridge, GB 2016–). Zu sehen auf Amazon Prime

Mehr als gedacht

Buch Dass das US-Kino der Achtzigerjahre unter Cineast_innen keinen guten Ruf besitzt, hat seine Gründe. Es ist bekanntlich das Jahrzehnt, in dem New Hollywood endgültig von der Maschinerie der Blockbuster überrollt wurde. «The Real Eighties» möchte sich gegen diese «Verhärtungen» der Geschichtsschreibung stark machen und zeigt, dass die Ära durchaus mehr zu bieten hat. Entstanden ist ein bunter Strauss von Einträgen und Essays, der Themen, Biografien und Einzelfilme lexikalisch durcheinandermischt. Mindestens so bunt wie die Achtziger es auch waren. (mp)



- Lukas Foerster, Nikolaus Perneczky (Hg.): *The Real Eighties. Amerikanisches Kino der Achtzigerjahre: Ein Lexikon*. Wien: FilmmuseumSynemaPublikation 2018. 224 Seiten, € 22

Weggehen oder bleiben?

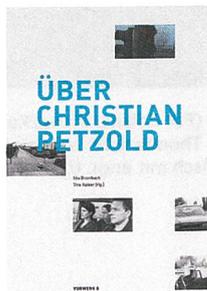
DVD Der junge Johnny möchte nur eins: aus der Misere des Indianerreservats abhauen und in Los Angeles ein eigenes Leben anfangen. Wäre da nur nicht seine kleine Schwester, die er dadurch im Stich lassen würde. Wer *Chloé Zhao's The Rider* mochte, dem wird auch *Songs My Brothers Taught Me* gefallen, mit dem sie 2015 debütierte: dasselbe Talent, mit kleinen Geschichten Grosses zu erzählen, dasselbe Gespür für Landschaften und Laiendarsteller_innen und derselbe Reichtum an Sinnlichkeit. Zhao empfiehlt sich als wichtige Stimme unter den zeitgenössischen Regisseurinnen. (phb)



- *Songs My Brothers Taught Me* (Chloé Zhao, USA 2015). Anbieter: Diaphana Edition (engl. mit franz. UT)

Richtig sehen

Buch Unglaublich, dass es das bislang noch nicht gab: ein deutschsprachiges Buch über den diskursivsten deutschen Filmemacher der Gegenwart. Nun, endlich, ein Sammelband über *Christian Petzold*, herausgegeben von den Filmwissenschaftlerinnen *Ilka Brombach* und *Tina Kaiser*. Bibliografie, Filmografie, Aufsätze zum Werk, zwar nicht alles Erstpublikationen, unterschiedlich anregend auch, wie immer. Über Petzold schreiben heisst eben oft auch, ihm nachschreiben. So sind die schönsten Texte des Buches an Anfang und Ende zu finden: einige von Petzolds verstreuten Texten, eine Montage über seine DFFB-Zeit und ein langes chronologisches Gespräch über Sozialisation, Ausbildung, Filmarbeit, Filmgeschichte: bei Petzold ist das alles eins. (de)



- Ilka Brombach, Tina Kaiser (Hg.): *Über Christian Petzold*. Berlin: Vorwerk 8 2018. 264 Seiten. CHF 24.90, € 19

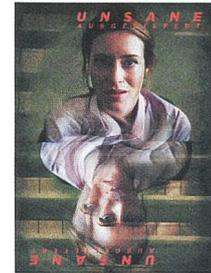
Im Takt der Gezeiten

Hörspiel Fanny liebt Marius, Marius liebt Fanny, aber auch das Meer und will hinaus. Dass zu Hause in Marseille dereinst auch ein Kind, César, auf ihn warten wird, ahnt er dabei nicht. Das Leben nimmt seinen Lauf, im Rhythmus des Meers. Die sogenannte «Trilogie marseillaise», jenes ebenso stimmungswie liebevolle Hafenvolkporträt von *Marcel Pagnol*, nahm als Theatererfolg seinen Anfang und wurde vom Autor selbst ins Kino weitergezogen. Zum Hörspielklassiker taugte es auch: 1958 in drei Hörspielen zu je zwei Teilen von *Walter Matthias Diggelmann* fürs Schweizer Radio adaptiert, treffen in der Hafenkneipe «Zum Goldenen Anker» die grossen Stimmen zusammen, von *Wolfgang Stendar* über *Anne-Marie Blanc* bis *Leopold Biberti*. Im Onlinearchiv von SRF reden sie weiter. (jb)

- «Marius», «Fanny» und «César» (SRF 1958). Hörspielfassung: Walter Matthias Diggelmann; Regie: Robert Bichler. Nachzuhören unter: www.srf.ch/sendungen/hoerspiel/pagnol-trilogie

Handyhorror

DVD Eine Frau wird gegen ihren Willen in die Psychiatrie eingeliefert, wo sie in einem Pfleger ihren Stalker wiederzuerkennen glaubt. *Claire Foy*, die in *The Crown* noch königlich Contenance bewahrte, überzeugt als ebenso traumatisierte wie wütende Patientin in einem Psychothriller von Tausendsassa *Steven Soderbergh*. Der wiederum führte nicht nur Regie und besorgte den Schnitt, sondern sass auch noch gleich hinter der Kamera, in diesem Fall seinem iPhone, mit dem er den gesamten Film drehte. (phb)



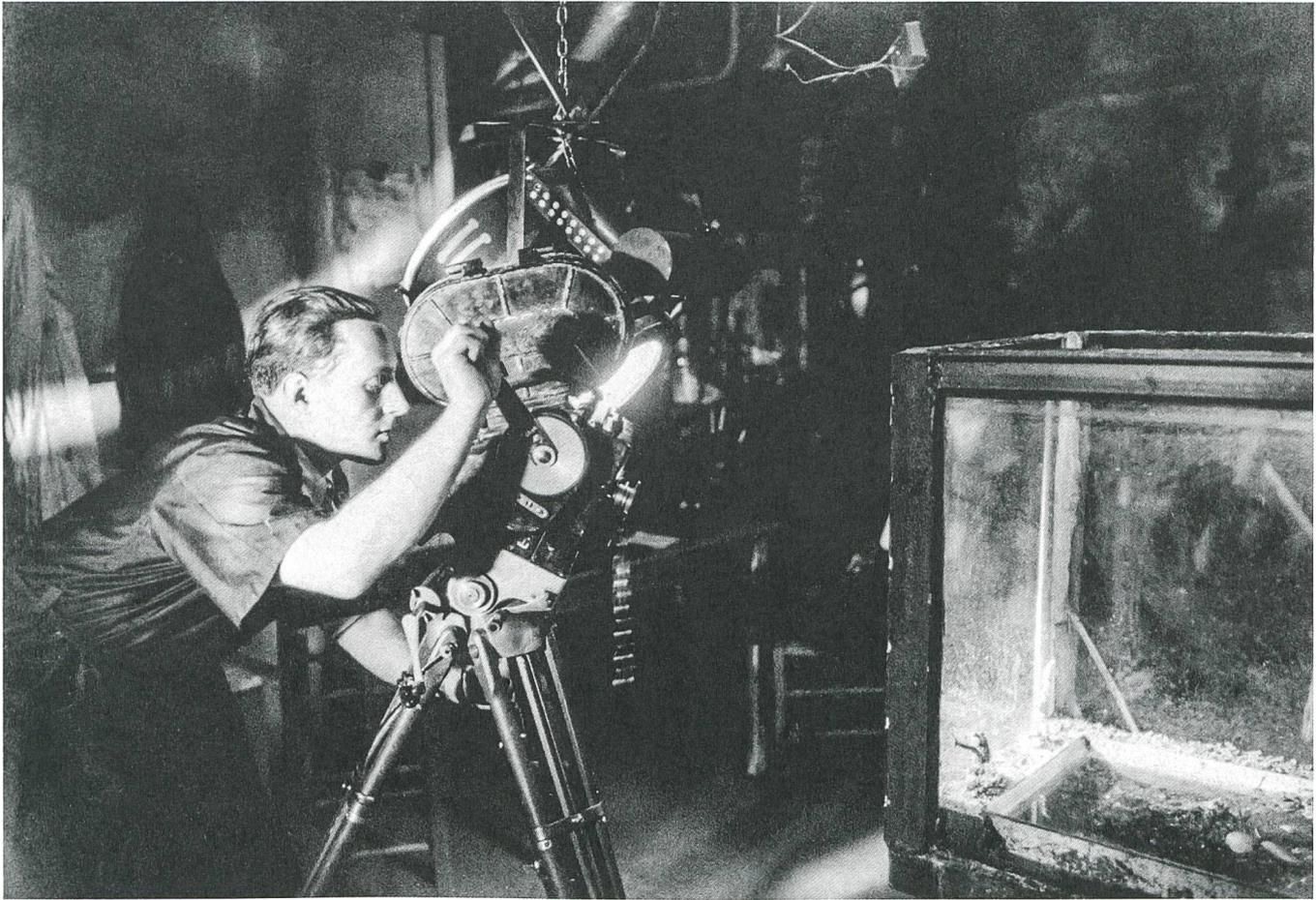
- *Unsane – Ausgeliefert* (Steven Soderbergh, USA 2018). Anbieter: Twentieth Century Fox Home Entertainment (engl. mit dt. UT)

Die mit dem Werwolf tanzt

Comic Die zehnjährige Karen Reyes wäre am liebsten ein Werwolf. In ihrem Tagebuch erzählt sie mit leidenschaftlichem Kugelschreiberstrich und expressiven Farben die bewegte Geschichte ihrer Nachbarin, der KZ-Überlebenden Anka Silverberg, die sich eines Tages das Leben nimmt. Die Hobbydetektivin Karen glaubt nicht an einen Selbstmord und will den mysteriösen Fall aufklären. «Am liebsten mag ich Monster» bewegt sich zwischen den politischen Wirren nach dem Anschlag auf Martin Luther King, Karens erwachender Homosexualität und der Krankheit ihrer Mutter. Dazwischen stehen herrliche Zeichnungen aus der Ikonografie trashiger Horrorfilmklassiker. (gp)



- Emil Ferris: *Am liebsten mag ich Monster*. Band 1. Stuttgart: Panini, 2018. 420 Seiten. CHF 54.90, € 39



Jean Palmévé beim Dreh vor dem Aquarium

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer (tf)
Johannes Binotto (jb)

Verlag und Inserate

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

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

Bonbon – Valeria Bonin, Diego Bontognali,
Mirko Leuenberger mit Deborah Meier, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Titelbild

Captain Phillips (2013), Regie: Paul Greengrass
Il figlio Manuel (2017), Regie: Dario Albertini

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Michael Pekler (mp), Nadine Wietlisbach,
Oswald Iten, Simon Spiegel, Uwe Lützen,
Pamela Jahn, Michael Ranze, Julia Zutavern,
Lukas Stern, Philipp Stadelmaier, Dominic
Schmid, Stefan Volk, John Bleasdale, Susie
Trenka, Wolfgang Fuhrmann, Matthias Uhlmann,
Fabian Tietke, Philipp Brunner (phb), Giovanni
Peduto (gp), Daniel Eschkötter (de), Kristina
Köhler

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle
Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque,
Penthaz; Roger Eberhard; Filmcoopi Zürich;
trigon-film; Praesens-Film; Sony Pictures
Releasing; DCM; Outside the Box; Xenix
Filmdistribution; Nadine Burger; Zurich Film
Festival; Barbara Staubach

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

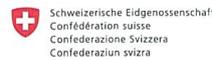
© 2018 Filmbulletin

60. Jahrgang
Heft Nummer 373 / September 2018 / Nr. 6
ISSN 0257-7852



Pro Filmkultur

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



Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

50° 04' 58" N 08° 14' 42" O

Caligari FilmBühne, Wiesbaden

Als «Juwel unter den Lichtspielhäusern» hat der Regisseur und gebürtige Wiesbadener Volker Schlöndorff das Caligari einmal bezeichnet. Und tatsächlich – so schlicht das direkt hinter der Marktkirche gelegene Kino von aussen wirkt, so spektakulär ist sein Innenleben.

Schon im Foyer lassen der schwarze Marmor und das dezente Gold auf Türrahmen und Treppengeländer an ein Theater- oder Opernhaus denken. Was in den Vorräumen mit zurückhaltender Eleganz angedeutet ist, entlädt sich im Kinosaal zu einem Fest für die Sinne. Es ist die Farbgebung in Schwarz, Weiss, Rot und Gold, die sofort ins Auge springt. Das kontrastreiche Zusammenspiel von Schwarz und Weiss wird durch das Rot der Samtessel und Goldakzente harmonisch ergänzt. Goldene Ornamente an Wänden und Decken ziehen die Blicke auf sich – etwa die überdimensionierten Blütenkelche, die an den Seitenwänden emporragen und als Lampen die Decke fluten; die schwarz-goldenen Blätter, die über die Decke zu schweben scheinen, und die drei Goldmosaiken, die an der Rückwand des Saales für den Kulturfilm, die heitere und tragische Muse und das Auge der Wochenschau stehen. Unterstützt wird die elegante Raumgestaltung durch eine indirekte Lichtsetzung, die das Interieur zum Glänzen bringt und zugleich eine vornehm-zurückhaltende, fast schon intime Stimmung verbreitet. Ja, dieser Saal schindet Eindruck; betritt man das Kino in Alltagskleidung, fühlt man sich fast ein wenig «underdressed» – grad so, als sei man versehentlich mit Jeans in eine Opernvorstellung geraten.

Zugleich wirkt der Raum durch die geschwungene Linienführung dynamisch, wie in Bewegung versetzt – etwa



Barbara Staubach

durch die weiss-goldene Brüstung des Balkons, die hell beleuchtete Wandbordüre und vor allem die schwebende Decke, die sich wie eine überdimensionierte Pergament(oder Film-)rolle zur Leinwand hin aufrollt. Mit seinen Wellenlinien und floralen Motiven erinnert der Saal an Jugendstil und Art déco, doch das Interieur ist wesentlich jünger. Das Kino wurde 1926 als «Ufa im Park» erbaut und in der Nachkriegszeit aufwendig umgestaltet. So, wie sich das Caligari heute präsentiert, wurde es 2000 bei einer Generalsanierung nach Bauplänen der Fünfzigerjahre realisiert.

Schon damals war die Zeit der opulenten Kinopaläste eigentlich längst vorbei; doch die Ausstattung des Caligari setzte auf theatrale Effekte, die die Architektur selbst zum Spektakel – oder zum Vorspiel des Films – machten. Dass Kinoraum und Filmerleben somit fast in Konkurrenz zueinander geraten, muss wohl auch der Architekt Ludwig Goerz gespürt haben, der den Umbau 1955 anleitete und kommentierte: «Ich muss gestehen, dass mir bei der Eröffnung nicht so ganz geheuer war. Ich hatte den Auftrag, ein Kino zu bauen, ein Kino ist kein rauschend-festlicher Raum, man geht meist im Dunkeln hinein, und wenn der Film zu Ende ist, trachtet man danach, so rasch als möglich an die frische Luft zu kommen.»

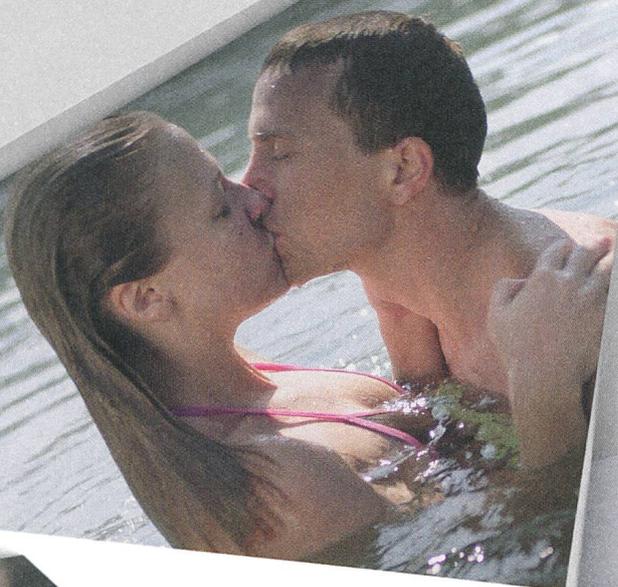
Ganz anders im Caligari, wo man auch nach der Vorstellung gerne noch etwas länger verweilt. Und tatsächlich fokussiert sich der staunende Blick hier erst dann auf die Leinwand, wenn die Saallichter erlöschen und der prachtvolle schwarze Samtvorhang mit glitzernder Goldbordüre den Blick auf den Film freigibt. Über vierhundert Zuschauer_innen finden in dem Saal Platz – und zwar äusserst bequem mit viel Beinfreiheit und

einer kleinen Tischleiste für das Glas Wein, Bier oder Saft.

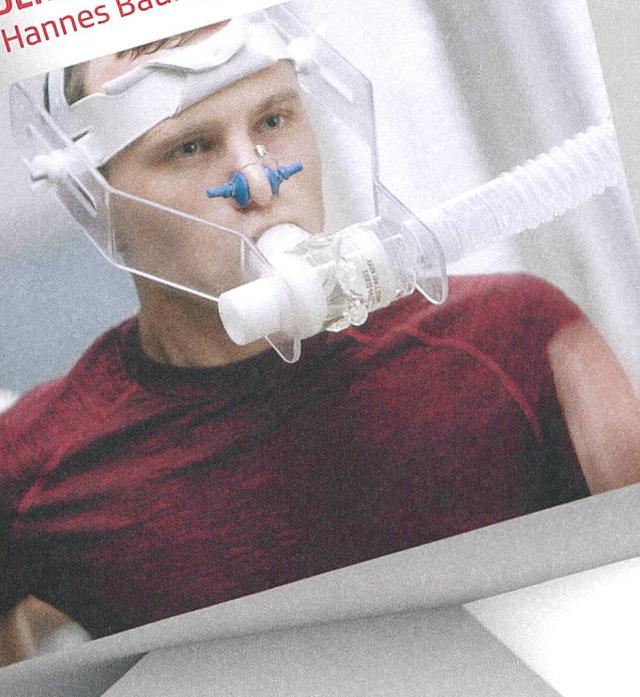
Viele Jahre lang diente das Caligari dem in Frankfurt und Wiesbaden ansässigen Deutschen Filminstitut (DFI) als Vorführort für seine Archivfilme und Restaurierungen. Seit 1989 wird es als kommunales Kino von der Stadt Wiesbaden betrieben – und ist fest verankert im Kulturleben der Stadt. Aus der Zusammenarbeit mit zahlreichen Kulturinstitutionen, Theatern, Museen und Schulen entsteht jeden Monat ein ambitioniertes und originelles Filmprogramm, das aktuelle Arthouse-Filme ebenso zeigt, wie Klassiker der Filmgeschichte und engagierte Dokumentarfilme. Entferntere Filmkulturen (aus Osteuropa oder Lateinamerika) stehen dabei ebenso auf dem Programm wie Regional- und Stadtgeschichte. Das DFI hat montags und dienstags seinen Programmplatz und zeigt regelmässig Stummfilme mit Live-Musikbegleitung und Filme aus seinem Archiv – häufig noch in analoger Projektion. Höhepunkt des Kinojahrs sind die Festivals wie die schwul-lesbische «Homonale», das Fernsehkrimi-Festival oder das goEast-Filmfestival des mittel- und osteuropäischen Films. Zu diesen Anlässen kommen Vertreter_innen der Filmbranche und Filmliebhaber_innen aus ganz Deutschland im festlichen Ambiente des Caligari zusammen. Es gibt wohl kaum einen schöneren Ort, um Filmkultur zu zelebrieren! Kristina Köhler

Coming soon

ab 4. Oktober 2018 im Kino



DER LÄUFER
Hannes Baumgartner



FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

SRG SSR

