Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 374

Heft

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

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

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

Download PDF: 16.08.2025

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

Fr. 12.– € 9.–
9 770257 785005 07

№ 7 / 2018
filmbulletin.ch

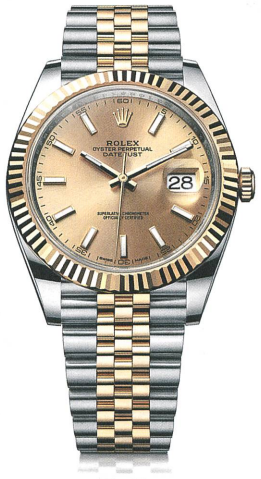
film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino

Krieg der Welten Visionen der kosmischen Kolonisation S. 54

EINE HOMMAGE AN DIE MEISTER DER FILMKUNST.

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



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 41

EXKLUSIVER ZEITGEBER DER
ACADEMY OF MOTION PICTURE
ARTS AND SCIENCES

ROLEX

HUMAN RIGHTS FILM FESTIVAL

ZURICH

5.–10. DEZ 18

RIFFRAFF KOSMOS

HUMANRIGHTSFILMFESTIVAL.CH

10,000 AD : A DOCU-BOT
FILMING LIFE ON EARTH
Lawrence Grimm
Momentum Cartoons

Anzeige

Anzeige

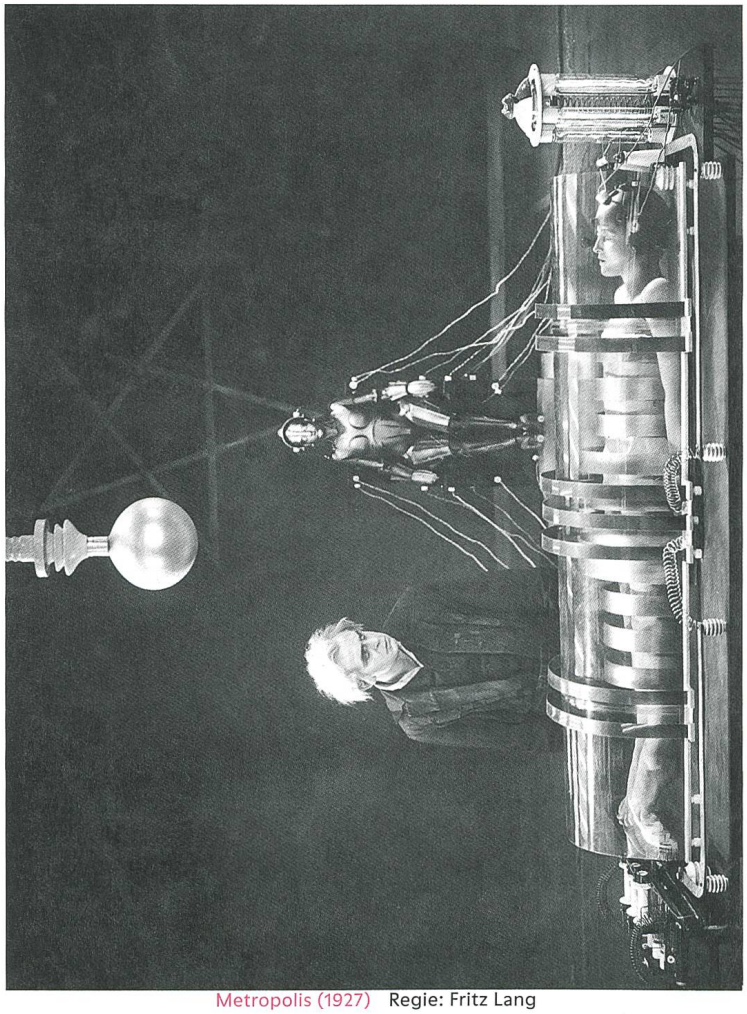
Reisen ins Unbekannte

Der Wissenschaft verdankt der Film seine Existenz. Ohne die technischen Erfindungen von Thomas Alva Edison, Eadweard Muybridge, der Brüder Lumière und von vielen anderen würde diese Kunst nicht existieren. So braucht es immer visionäre Menschen, die sich Dinge ausdenken, die es nicht gibt. In den Händen von Kunstschaffenden ermöglichen Letztere eine weitere Expansion des Denkens, wie schon ganz früh der erfinderische Georges Méliès bewies, als er 1902 in seinem Spielfilm Le voyage dans la lune auf den Mond reiste. Was schon Jules Verne ersann, wurde nun unmittelbar im Film sicht- und erlebbar. In diesem Sinn ähneln sich die beiden Bereiche, Wissenschaft und Kunst, wenn sie mit dem Bekannten etwas Unbekanntes, etwas Neues erschaffen und so die Grenzen des Denkbaren immer noch etwas mehr erweitern.

Hollywood liebt nicht zuletzt deshalb die faszinierende Figur des verrückten Wissenschaftlers, etwa des Dr. Frankenstein, der Gott spielt und die selbst gebaute Kreatur zum Leben erweckt. «The mad scientist», der wirr aussehende Forscher, ist ein Stereotyp, das das, was uns an der Wissenschaft unheimlich ist, in sich vereint. Zum einen ist da der nette, zerstreute Professor, dessen Genialität uns vor Rätsel stellt und dessen Erfindungen wir nicht verstehen. Wir können dieses Unbehagen jedoch mit einem herzhaften Lachen über einen Tollpatsch wie den «Nutty Professor» Jerry Lewis von uns weisen. Mehr zu schaffen machen uns jene fiktionalen Erfindungen, die in Wirklichkeit noch nicht existieren, aber im Bereich des Möglichen liegen. Vor allem dann, wenn sie von einem gewissenlosen und machtsüchtigen Wissenschaftler missbraucht werden, um die Welt zu beherrschen.

Ein solcher Mad Scientist liefert sich zurzeit im Kino einen Kampf mit einem investigativen Journalisten. Im Marvelfilm Venom schafft er es, ausserirdische Lebensformen auf die Erde zu bringen, um sie mit Menschen zu vereinen. Nur so, als gepimpte Lebensform, als Symbionten, könnten die Menschen das All kolonialisieren. *Philipp Spillmann* ist für uns in seinem Essay «Krieg der Welten. Visionen der kosmischen Kolonisation» (S. 54) dieser Verquickung von aktuellen Bestrebungen, den Mars zu besiedeln, und den Bildern, die uns Hollywood zu diesen Fantasien liefert, nachgegangen. Er verweist dabei auf die Ideen der kommerziellen Raumfahrtsindustrie, die davon ausgeht, dass die Expansion in den Weltraum zu einer multiplanetaren Spezies führen wird. Zu einem «Venom» also.

In seinem Essay «Unvorhersehbares. Wissenschaft und Film im Austausch» (S. 8) betrachtet unser Redaktor *Johannes Binotto* die Beziehungen zwischen Film und Wissenschaft als eine, die auf einer grundlegenden Affinität gründet. Wenn sich die Wissenschaft des Films bedient und Visionäres in Sichtbares wandelt, wird Forschung zur Kunst. Um mehr erforschen und zeigen zu können, ist wiederum technischer Erfindungsgeist notwendig, der die Apparaturen weiterentwickelt. Um mehr zu sehen und mehr sichtbar machen zu können.



Metropolis (1927) Regie: Fritz Lang

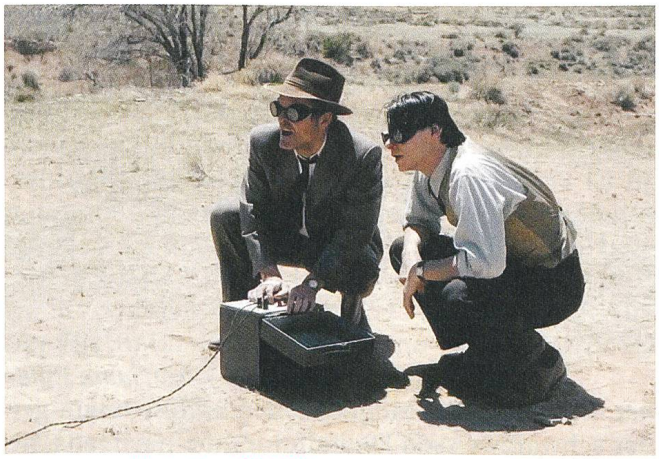
Die Digitalisierung war so eine Entwicklung, die das Filmschaffen nachhaltig verändert hat. Zum Beispiel stellt sie die Schwarzweisskinematografie vor neue Herausforderungen. Dominierte der Schwarzweissfilm bis in die Fünfzigerjahre auf den Leinwänden, so ist er seither zu einer künstlerischen Randerscheinung geworden. In diesen Wochen kommen aber gleich drei formal herausragende Filme in die Kinos, deren Regisseure sich für das Monochrome entschieden haben: Leto von Kirill Serebrennikow (S. 26), Cold War von Pawel Pawlikowski (S. 28) und Fortuna von Germinal Roaux (S. 48). *Mariama Balde* hat nicht nur über Möglichkeiten und Bedingungen der schwarzweissen Digitalfotografie nachgedacht, sondern auch Colin Lévêque, den Kameramann von Fortuna, befragt: zu den technischen Herausforderungen und ästhetischen Entscheidungen, zu Wissenschaft und Kunst also.

Tereza Fischer

Unvorher-sehbares

S. 8–17 Essay
von Johannes Binotto

Wissenschaft und Film im Austausch



Manhattan (2014/15) Created by: Sam Shaw

Les pigeons du square (1982) Regie: Jean Painlevé

Kritiken

S. 26
Leto
von Kirill Serebrennikow
Erwin Schaar

S. 28
Cold war / Zimna wojna
von Pawel Pawlikowski
Dominic Schmid

S. 29
Sir
von Rohena Gera
Till Brockmann

S. 32
Der Unschuldige
von Simon Jaquemet
Tereza Fischer

S. 33
The Guilty / Den skyldige
von Gustav Möller
Christoph Egger

S. 35
Subito. Das Sofortbild
von Peter Volkart
Tereza Fischer

S. 37
Genesis 2.0
von Christian Frei,
Maxim Arbugajew
Christoph Egger

S. 38
Glaubenberg
von Thomas Imbach
Martin Walder

S. 48
Fortuna
von Germinal Roaux
Michael Pekler

Reichtum der Monochromie

S. 41–45 Essay
von Mariama Balde

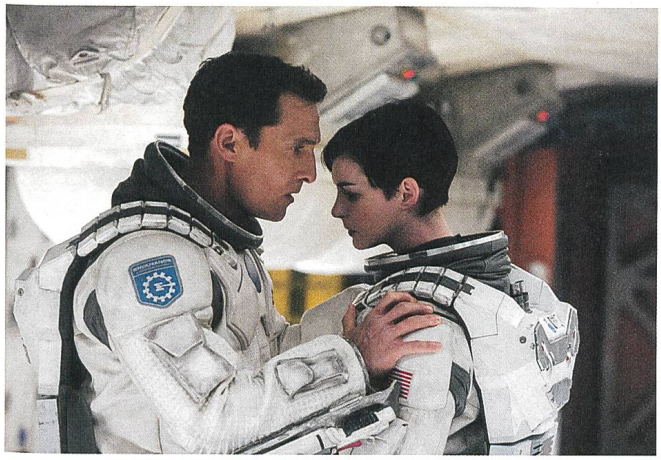
Schwarzweiss im digitalen Zeitalter

Ida (2013) Regie: Pawel Pawlikowski

Krieg der Welten

S. 54–59 Essay
von Philipp Spillmann

Visionen der kosmischen Kolonisation



Interstellar (2014) Regie: Christopher Nolan

Rubriken

S. 3 Editorial
Reisen ins Unbekannte
Tereza Fischer

S. 19 Standbild: Jess T. Dugan
Tony, 67, San Diego, CA, 2014
Nadine Wietlisbach

S. 20 Flashback: Das indische Tuch
«Hallo, hier spricht Edgar Wallace»
David Bucheli

S. 22 Graphic Novel: «El Eternauta»
Tückische Schönheit
Gerhard Midding

S. 24 Was bleibt: «The Parade's Gone By»
Ungebrochen enthusiastisch
Stephan Ahrens

S. 50 Festival: Human Rights Film Festival
«Filme, die eine Leinwand verdienen»
Katja Zellweger

S. 52 Porträt: Muriel Box
Antwort einer mutigen Frau
Catherine Silberschmidt

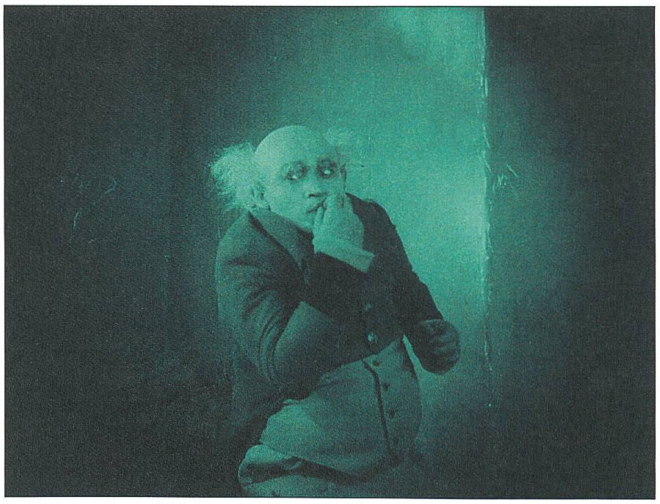
S. 60 Kurz belichtet
Bücher, Comics, Filme, Hörspiele, Serien, Videoessays, Zeitschriften

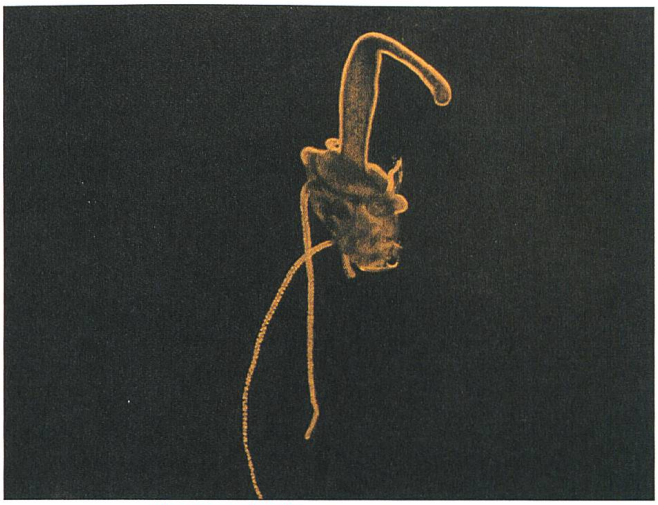
S. 64 Geschichten vom Kino
Roadmovie – zu Gast in Leutwil
Kristina Köhler

Unvorher-sehbares

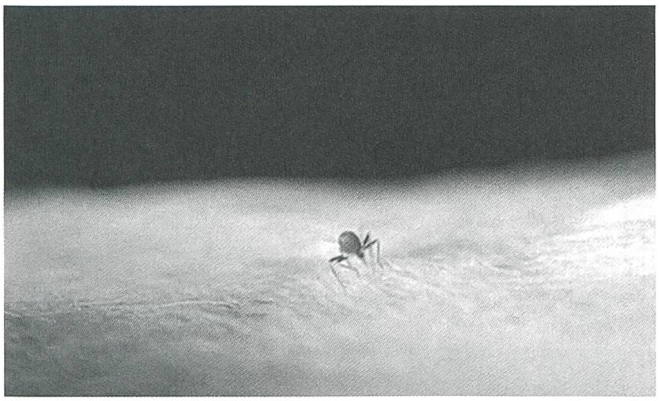
Johannes Binotto

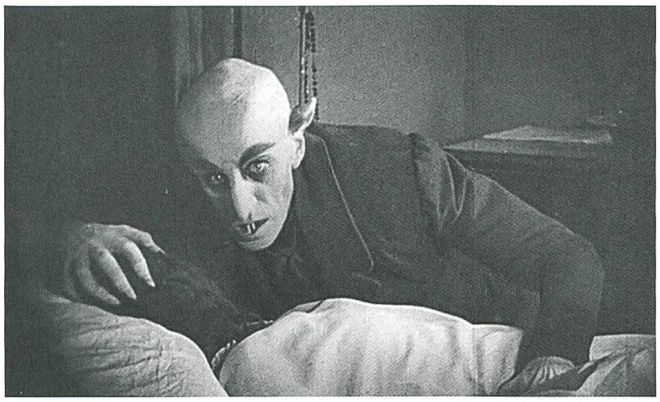
Wissen-schaft und Film im Aus-tausch

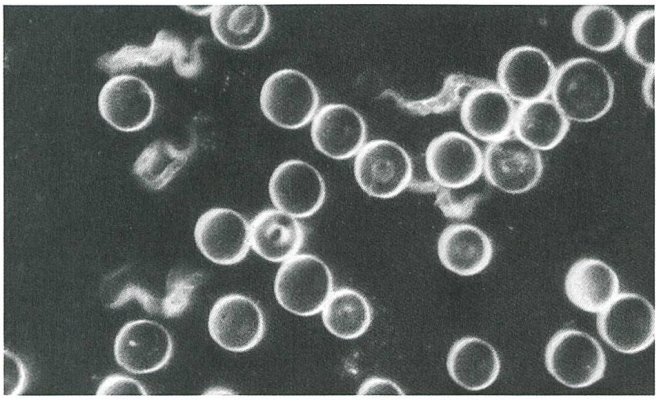




Nosferatu (1922) Regie: F. W. Murnau







Le vampire (1945) Regie: Jean Painlevé

Der Film ist nicht nur selbst ein Produkt intensiver wissenschaftlicher Forschung, sondern bringt seinerseits die Wissenschaft auf neue Ideen. Der Film und seine Geschichte bilden ein Experimentalsystem, an dem wir nicht nur lernen können, wie sehr Kunst auf Forschung angewiesen ist, sondern auch, wie sehr Forschung immer auch Kunst ist.

In *Friedrich Wilhelm Murnaus* Nosferatu, genau in der Mitte des Films, sehen wir den wahnsinnigen Häusermakler Knock, der Fliegen essend in seiner Irrenhauszelle der Ankunft seines Meisters, des Vampirs Graf Orlok, entgegenfiebert. In diese Szene ist aber eine andere eingeschnitten, die den Unterricht des Wissenschaftlers Professor Bulwer zeigt, der mit seinen Studenten über ein Aquarium gebeugt die Rätsel der Wasserlebewesen untersucht. Und so sehen wir die mikroskopische Aufnahme eines Süsswasserpolypen, der seine Fangarme um einen Einzeller schlingt und sich diesen einverleibt. Den Kommentar des Professors – «… ein Polyp mit Fangarmen … durchsichtig … fast körperlos … fast ein Phantom nur …» – verstehen wir dabei natürlich sogleich auch als Anspielung auf jene andere Bedrohung, von der der Professor zu diesem Zeitpunkt noch gar nichts ahnt. Offensichtlich soll hier Naturphänomen und der herannahende Vampir in Analogie gebracht werden. Doch genau das ist es auch, was diesen Einschub so irritierend und beunruhigend macht. Die Laboraufnahme aus dem Aquarium wird im Kontext dieses Films plötzlich selbst zu einer Geistererscheinung, von der wir nicht recht wissen, wo sie herkommt. Wissenschaft, von der man doch hätte annehmen können, dass sie den Aberglauben ausmerzt, erscheint als Spuk. Der präzise wissenschaftliche Blick macht uns die Welt nicht klarer, sondern unheimlicher.

Vor allem aber entpuppt sich hier Murnaus Film selbst als vampiristisch: denn so wie Graf Orlok das Blut seiner Opfer und der Polyp den Einzeller, so

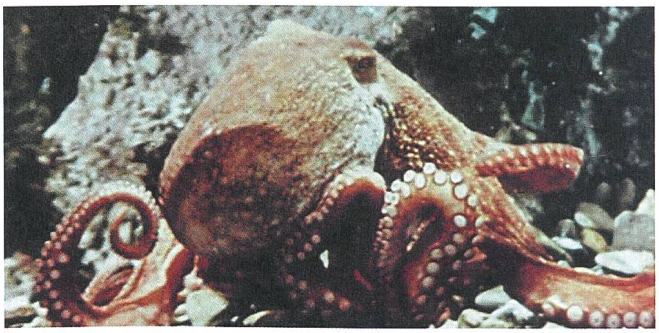
verleibt sich auch Murnaus Film fremdes Material ein. Buchstäblich mittendrin, im Herzen des Films finden wir die Überreste eines ganz anderen Filmkörpers. Tatsächlich stammen die Bilder des Polypen nicht von Murnau. Vielmehr handelt es sich um Aufnahmen aus Wissenschaftsfilmen der Zeit, deren Herkunft nicht eindeutig ausgewiesen ist, die man aber so etwa bei Murnaus Zeitgenossen findet, dem Zoologen und Pionier der wissenschaftlichen Mikrokinematografie *Otto Storch*. So vermischen sich in Nosferatu nicht nur unterschiedliche Filmkörper, sondern mit ihnen auch zwei Gattungen, die man doch üblicherweise säuberlich getrennt hält: fiktionaler Spiel- und wissenschaftlicher Gebrauchsfilm. Deren Bewertung ist denn auch traditionellerweise höchst unterschiedlich. Während wir in Spielfilmen (wie jenen von Murnau) Kunstwerke sehen, gilt der Gebrauchsfilm, wie sein Name schon andeutet, als blosses Mittel zum Zweck der Schulung oder Forschung ohne eigenen Wert, das in dem Moment als veraltet gilt, wenn «bessere» Visualisierungsmethoden erfunden sind. In der Tat: Wem von uns, die wir Murnau kennen, ist der Name Otto Storch ein Begriff?

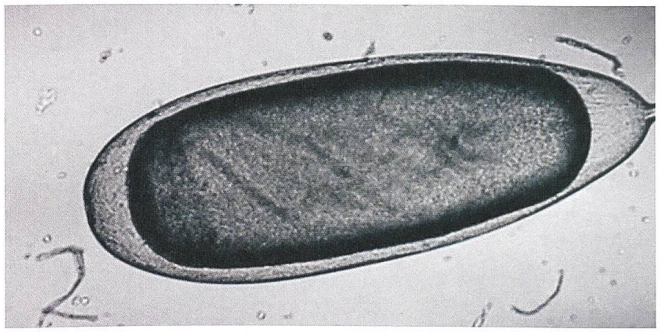
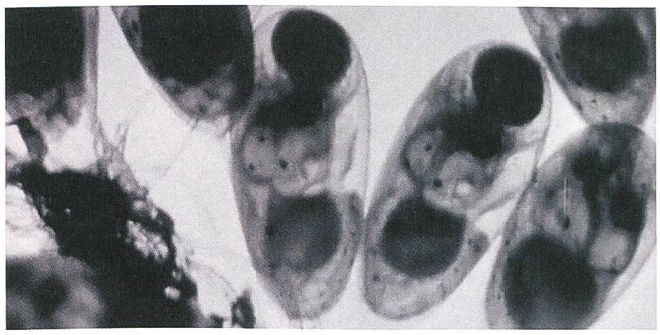
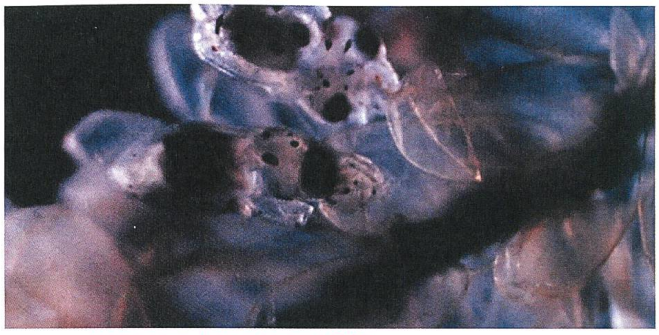
Wissenschaft als Attraktion

Eben deswegen aber ist diese merkwürdige Szene aus Nosferatu so bedeutsam: weil sie an eine Kinotradition erinnert, in der wissenschaftlicher Blick und fantastische Imagination sich nicht gegenseitig ausschliessen. Tatsächlich schlägt Murnau hier eine Brücke zurück in die Nuller- und Zehnerjahre des 20. Jahrhunderts, in denen (populär)wissenschaftliche Kurzfilme mit mikroskopischen Aufnahmen von Zellbewegungen, Unterwasserbildern aus Aquarien oder Zeitrafferaufnahmen vom Pflanzenwachstum eine auch beim grossen Publikum durchaus beliebte Jahrmarktsattraktion waren. Unter Überschriften wie «The Unseen World» – so der Titel der 1903 vom Zoologen Francis Martin Duncan produzierten ersten populärwissenschaftlichen Filmserie – konnte man als Kuriosität bestaunen, was die Mikroskope in den zeitgenössischen Labors und die Kameras auf dem Feld der Forschung an Bilddaten erzeugten. Wissenschaftliches Studienmaterial geht somit ein in das, was der Filmhistoriker Tom Gunning mit dem Begriff «Kino der Attraktionen» bezeichnet: jene frühe Filmkultur des Variétés und Jahrmarkts, in der nicht stringente Geschichten, sondern vielmehr die schieren Schauwerte des noch jungen Mediums ausgestellt werden sollten. Murnau, obwohl selbst bereits ein Virtuose des filmischen Erzählens (wie er denn auch mit Meisterwerken wie Der letzte Mann und Sunrise weiter unter Beweis stellen sollte), macht hier noch beides zugleich, Narrations- ebenso wie Attraktionskino.

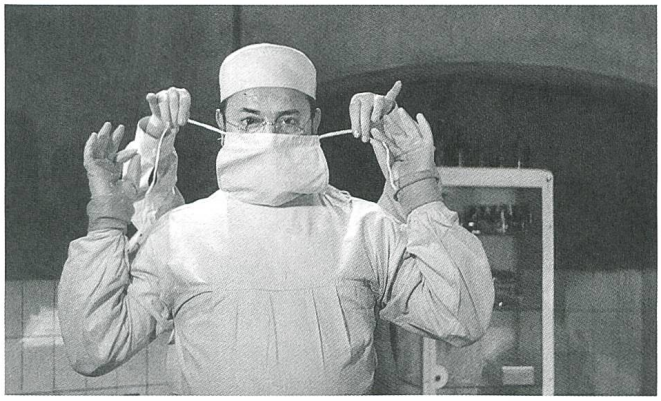
Künstlerische Forschung

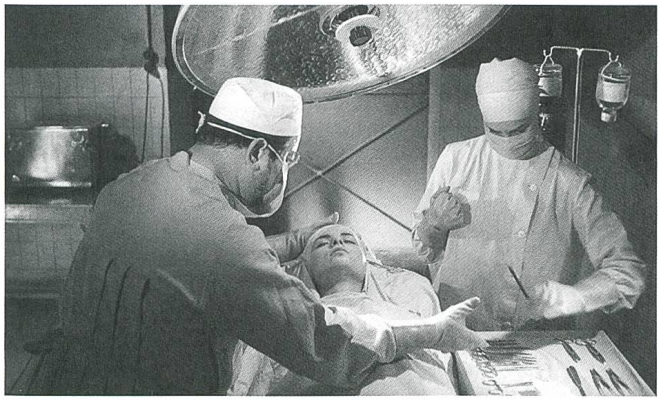
Murnau baut die wissenschaftliche Mikroaufnahme sozusagen als verblüffenden Spezialeffekt in seinen Horrorfilm ein, um damit den Eindruck des Fantastischen noch zu verstärken. Interessanterweise findet man vonseiten der Wissenschaft das exakte Gegenstück dazu, und zwar in den aussergewöhnlichen

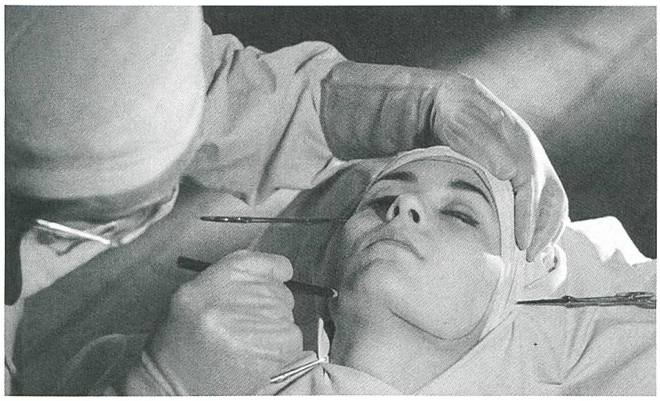


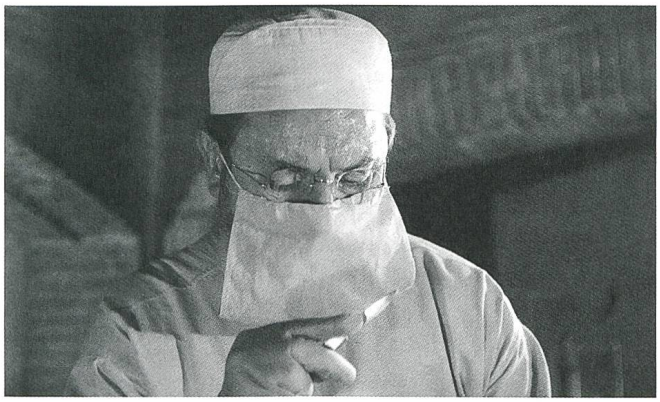




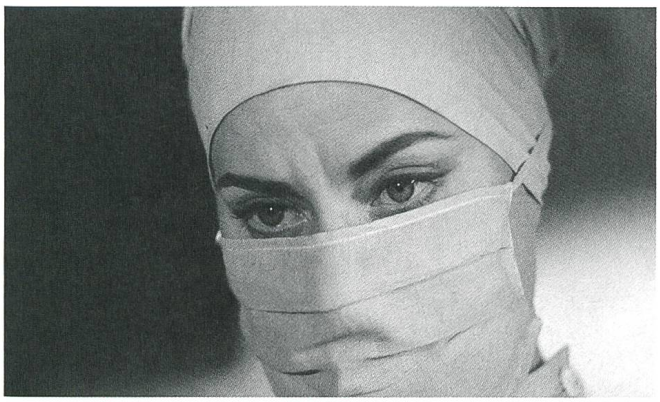
Les amours de la pieuvre (1967) Regie: Jean Painlevé











Les yeux sans visage (1960) Regie: Georges Franju

Naturfilmen des französischen Regisseurs, Forschers, Erfinders, Physikers und Biologen *Jean Painlevé*. Sein zwischen 1939 und 1945 entstandener Dokumentarfilm Le vampire, in dem beobachtet und erläutert wird, wie eine Fledermaus ein Meerschweinchen betäubt und dessen Blut saugt, nimmt explizit auf Murnaus Film Bezug. Beim Verweis auf die reiche Kulturgeschichte des Vampirmythos schneidet Painlevé nämlich kurzerhand Szenen aus Nosferatu ein. Hatte Murnau seinem Spielfilm wissenschaftliches Found Footage einverleibt, so revanchiert sich Painlevé, indem er nun umgekehrt die Aufnahmen des Stummfilmklassikers in die wissenschaftliche Studie integriert. Der Vampirismus funktioniert somit in beide Richtungen: Spiel- und Wissenschaftsfilm ernähren sich gegenseitig voneinander. Heraus kommt bei Painlevé damit ein verblüffendes Hybridwesen, gleichsam ein verschlingender Polypenfilm, der keine Kategoriegrenzen zu respektieren scheint. Denn nicht nur, dass Painlevé in direkten Bilderausstausch mit dem Spielfilm tritt, auch sonst bestückt er seine Filme mit Elementen, die mit dem wissenschaftlichen Anspruch in Kontrast zu stehen scheinen: Seinen Le vampire (wie später auch Les assassins d'eau douce, 1947) unterlegt er mit Jazzmusik von Duke Ellington. Oursins (1954), ein Film über die Seeigel, hat einen Soundtrack aus «organisierten Geräuschen» in Hommage an seinen Freund, den modernen Komponisten Edgar Varèse, und in einem seiner schönsten Filme, Les amours de la pieuvre (1965) über das Liebesleben der Tintenfische, wird der Soundtrack vom «musique concrète»-Künstler Pierre Henry gestaltet. Wissenschaft trifft Avantgarde.

Wissenschaft als Surrealismus

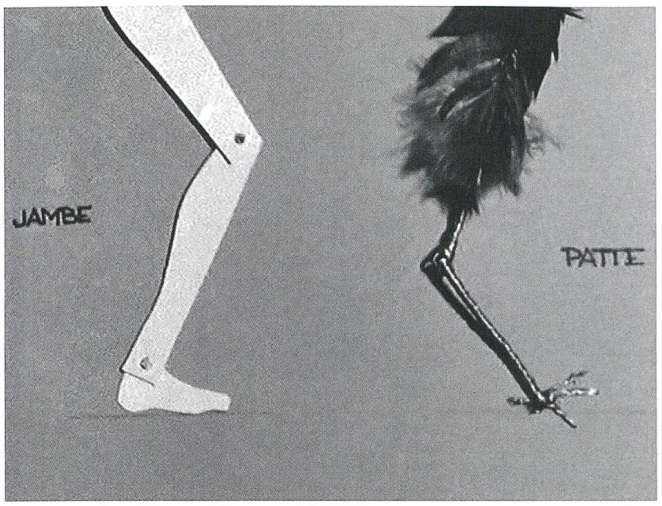
Kein Wunder, war Painlevé, als er in den Zwanzigerjahren an der Pariser Akademie der Wissenschaften über das Potenzial des Mediums Film für die Forschung referierte, vielen seiner Zuhörer einigermassen suspekt. Dafür machte er in der Bewegung des Surrealismus umso mehr Furore, wo man in seiner Verschränkung von Präzision und Poesie eben jene Übersteigerung des Realismus erkannte, die die Kunstbewegung im Namen führt. Denn so wie der Surrealismus nicht einfach das Gegenteil der Realität propagiert, als vielmehr eine Über-Realität, eben eine «sur-realité», so ist auch bei Painlevé das Fantastische nicht das Gegenteil, sondern die Folge von wissenschaftlich genauer Betrachtung. Sein Text «Exemple de surréalisme: le cinéma», erschienen 1924 in der ersten (und einzigen) Ausgabe der Zeitschrift «Surréalisme», ist zugleich auch ein Manifest für ein dokumentarisches Kino, das sich ganz auf die in der Realität beobachteten Vorgänge einlässt. Das lernte man schliesslich auch in den Bildungsinstitutionen schätzen, was zu der aussergewöhnlichen Situation führte, dass alsbald Painlevés Filme sowohl als Avantgardekunst gezeigt wie auch als Schulfilme im Unterricht eingesetzt wurden.

Als vielleicht wichtigster Innovator des wissenschaftlichen Films wird Painlevé schliesslich 1930 das auch heute noch existierende Institut de cinématographie scientifique gründen, das sich der Herstellung und

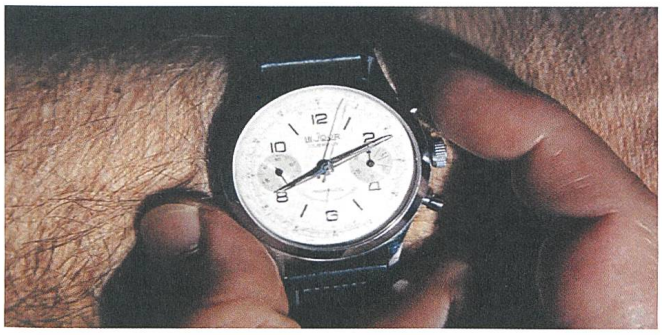
dem Vertrieb von Forschungs- und Unterrichtsfilmen in allen Sparten der Wissenschaft widmete. Painlevé selbst tourte mit seinen Filmen durch die französischen Filmklubs, wo er mit einer Kombination aus Vortrag und Filmvorführung dem Publikum den Reiz des wissenschaftlichen Films vermittelte, wobei er ebenso virtuos Fragen der Biologie wie auch technische Probleme des Farbfilms oder Verfahren der filmischen Rauminszenierung erörterte. So hat dieser solitäre Freigeist, der nie einer Forschungsinstitution angehörte, ausser jenen, die er selbst gründete, denn auch weit über die Filmpädagogik und Wissenschaftsvermittlung hinaus seine merkwürdigen Spuren hinterlassen. Bei *Georges Franju* etwa, für dessen skandalösen Dokumentarfilm Le sang des bêtes über die Schlachthäuser von Paris er den Offkommentar verfasste. Wenn man sich Franjus späteren Thriller Les yeux sans visage ansieht, in dem ein Chirurg versucht, seiner nach einem Unfall entstellten Tochter die Gesichter fremder Mädchen zu verpflanzen, dann wird man in der verstörenden Mischung aus Fantastik und geradezu chirurgischer Präzision unschwer das Erbe Painlevés erkennen. Und wenn in einer der Szenen die Abstossung eines Gesichtstransplantats als Serie von mittels Voice-over kommentierten Standbildern gezeigt wird, glaubt man tatsächlich medizinische Laboraufnahmen zu betrachten.

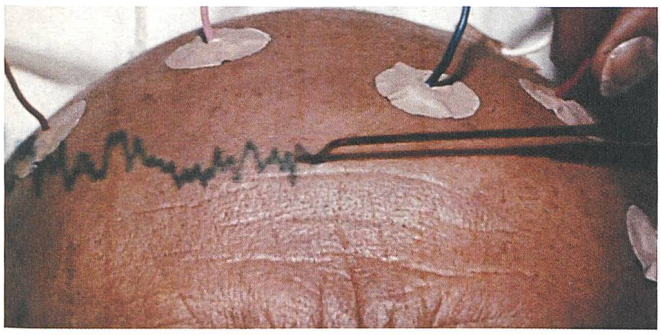
Die Geburt des Films im Labor

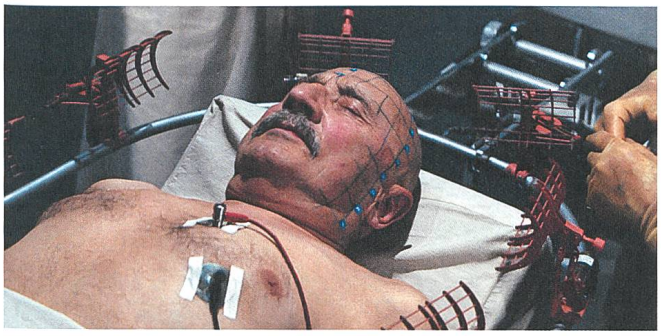
Was indes Painlevé über seine konkreten Einflüsse hinaus bis heute so faszinierend macht, ist, dass er uns dazu anhält, die Geschichte des Films im Verhältnis zur Wissenschaft neu zu überdenken: nicht als zwei voneinander getrennte, sondern notwendig verbundene Terrains. In seinem letzten Film, Les pigeons du square (1982), sehen wir den mittlerweile achtzigjährigen Painlevé auf einer Bank sitzen, wie er einer Schar Kinder die genaue Beobachtung der im Park herumflatternden Tauben beibringt. In diesem «Klassenzimmer ohne Wände», wie er es nennt, demonstriert Painlevé noch einmal sein sagenhaftes Talent als Redner und Vermittler wissenschaftlicher Neugier, aber auch als virtuoser Filmtechniker, der mit Close-ups und Zeitlupenaufnahmen zoologische Forschung betreibt, Entwicklungszyklen in cleveren Montagesequenzen rafft und mittels Kadrage Menschen und Tiere plötzlich in Dialog geraten lässt. Doch zugleich erinnert Painlevé mit diesem bewegenden Abschiedsgruss nicht nur an seine eigenen Anfänge, sondern auch an die des Mediums Film an sich: Les pigeons du square ist *Étienne-Jules Marey* gewidmet, jenem Physiologen und Erfinder, dessen Phasenfotografien von Bewegungsabläufen bei Tieren überhaupt am Anfang der Erfindung des Films stehen. Wie zuvor schon *Eadweard Muybridge* hatte Marey mit seiner eigens erfundenen «fotografischen Flinte» (eine Kombination aus Gewehr und Kamera) Bewegungen auf Fotopapier festgehalten, denen das Auge nicht folgen kann, und damit den Prototyp jener Bilderabfolge geliefert, wie man sie später vom Filmstreifen her kennen sollte. An einer Stelle von Painlevés Film sieht es gar aus, als habe er Mareys Taubenbilder genommen und sie zur bewegten Sequenz animiert.

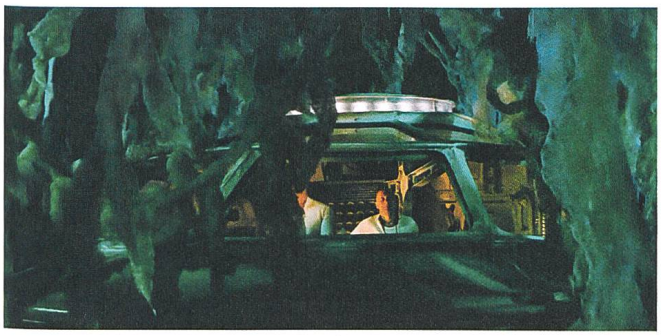


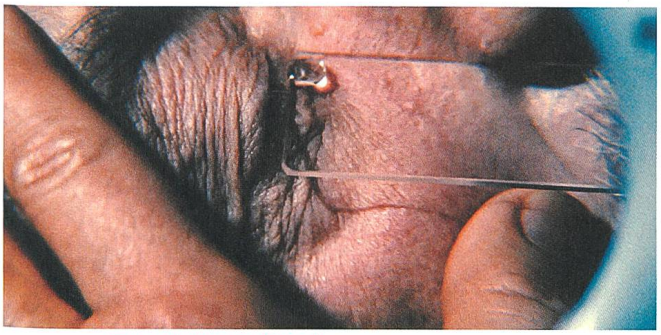
Les pigeons du square (1982) Regie: Jean Painlevé











Fantastic Voyage (1966) Regie: Richard Fleischer

Am Ende seines Lebens ruft Painlevé damit noch einmal in Erinnerung, dass sich das Kino von der Wissenschaft gar nicht separieren lässt, weil es nämlich selbst aus den Labors der Wissenschaftler stammt und von diesen zuallererst als Instrument ihrer Forschung entwickelt wurde. So schreibt auch André Bazin im Zusammenhang mit Painlevés Filmen: «Als Muybridge und Marey die ersten wissenschaftlichen Forschungsfilme machten, erfanden sie damit nicht nur die Technik des Films, sondern auch dessen reinste Ästhetik. Denn das ist das Wunder des Wissenschaftsfilms, sein unerschöpfliches Paradox. Am äussersten Punkt des hartnäckigen, zweckmässigen Forschens, wo künstlerische Intention absolut keinen Platz hat, entfaltet sich die Schönheit des Films als zusätzliche, übernatürliche Gabe.»

Was viele am Werk von Painlevé so verwundert, nämlich die mühelose Verbindung von Poesie und Wissenschaftlichkeit, wäre also laut Bazin eine, die dem filmischen Medium immer schon innewohnte. Und so erscheint die strikte Unterscheidung zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Film, an die wir uns gewöhnt haben, als irreführend. Richtig ist vielmehr, dass die Geschichte des Films mit jener der Wissenschaft verwoben ist, so wie auch manche ihrer frühen Förderer in beiden Bereichen zugleich zu Hause waren: Auguste Lumière, den wir zusammen mit seinem Bruder Louis als Erfinder des Films kennen, sah sich selbst vor allem als Forscher in Biomedizin und Pharmakologie, und derselbe Thomas Alva Edison der zu Phonographie, Telegrafie und elektrischem Licht forschte, liess auf seinem Laborgelände auch das erste kommerzielle Filmstudio der Welt bauen.

Das Filmstudio als Forschungsabteilung

Doch nicht nur, dass der Film seine Ursprünge im Labor hat, er bleibt auch später immer auf wissenschaftliche Forschung angewiesen. Nichts am Film, weder seine Apparaturen noch seine Materialien noch seine Verfahren wären denkbar ohne die entsprechenden Experimente und Untersuchungen auf dem Weg ihrer Entwicklung. Während wir uns die Filmgeschichte gerne als Abfolge glorioser Filme und ihrer künstlerischer Ambitionen erzählen, ist sie doch eigentlich mindestens so sehr, wenn nicht gar noch stärker, eine Geschichte der Ingenieurskunst. In den Gerätschaften des Kinos, von der Kamera bis zum Projektor und vom Zelluloidstreifen bis zur Festplatte, ist überall avancierteste Wissenschaft verbaut, und die Filmstudios sind immer auch Forschungsabteilungen in Physik, Chemie, Physiologie und Wahrnehmungspsychologie.

Im Gegenzug setzt die Wissenschaft diese neuen Wahrnehmungsapparate kurzerhand in ihren jeweiligen Fachgebieten ein, sei es, um psychiatrische Diagnosen zu stellen oder chirurgische Eingriffe zu erleichtern oder zur Beobachtung von astrophysikalischen Prozessen, Metamorphosen in Flora und Fauna bis zum Nachweis von Molekularbewegungen. Der Philosoph Henri Bergson bringt diese grundlegende Affinität zwischen Film und wissenschaftlicher Praxis auf den Punkt, wenn er schon 1907 erklärt, die ganze

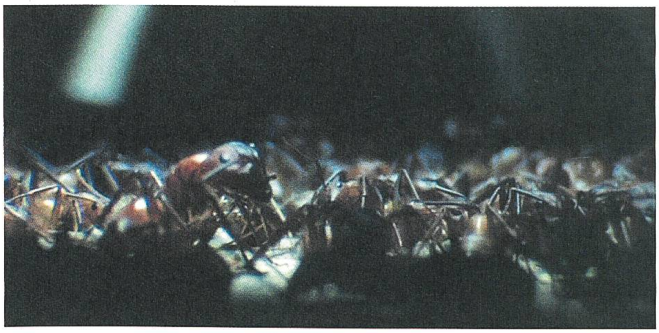
moderne Wissenschaft folge dem «kinematographischen Mechanismus». Tatsächlich kann man für die einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen wie auch die Wissenschaftsgeschichte an sich einen regelrechten *cinematic turn* beschreiben, wie dies wegweisend Lisa Cartwright in ihrem Buch «Screening the Body» getan hat, wo sie die neuen visuellen Praktiken und die Verwendung des Films in der Medizin um die Jahrhundertwende analysiert.

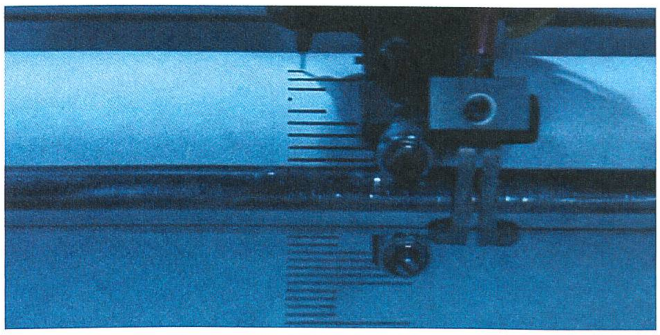
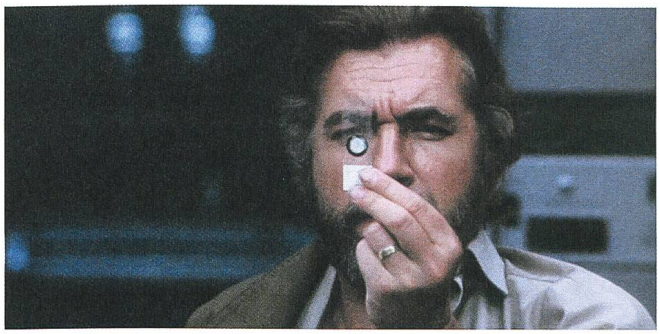
Geräte schaffen Tatsachen

Wie weitreichend eine solche Umwälzung ist, wird einem klar, wenn man begreift, dass mit dem Einsatz eines neuen Aufnahme- und Messgeräts in der wissenschaftlichen Praxis unweigerlich die Wissenschaft selbst umgestaltet wird. Neue Apparate – das haben Wissenschaftsgeschichte und Laborsoziologie eindrücklich gezeigt – sind niemals einfach nur bessere Lösungen für alte Probleme. Vielmehr stellen sie die Wissenschaft immer auch vor ganz neue Aufgaben und verändern damit nicht zuletzt, was man überhaupt unter Wissenschaft versteht. So hat sogar das, was doch angeblich von Beobachtung unbeeinflusst sein soll, nämlich die «wissenschaftliche Objektivität» selbst, eine Geschichte, die abhängig ist von den jeweiligen Medientechniken, derer man sich bedient. Ob man Zeichenstift, Fotokamera oder computerbasierte Datenauswertung zur Verfügung hat, verschiebt unweigerlich unsere Vorstellung davon, was als objektive Erkenntnis durchgehen kann. Dabei bedeuten diese Verschiebungen nicht bloss einen simplen Zuwachs an Wissen in dem Sinne, dass man mit neuen Methoden den früheren Untersuchungsgegenstand einfach immer genauer erkennen würde. Vielmehr entstehen durch die neuen Arbeitsinstrumente und ihre jeweilige Experimentalanordnung überhaupt erst neue Untersuchungsgegenstände, neue wissenschaftliche Objekte.

Die Entdeckung der Quantenphysik etwa, dass bei der Beobachtung atomarer Phänomene die Beobachtung selbst schon die Phänomene beeinflusst, erklärt der Wissenschaftstheoretiker Ludwik Fleck zum Normalfall jeglicher wissenschaftlicher Erkenntnis, wenn er in seinen bahnbrechenden Arbeiten festhält: «Beobachten, Erkennen, ist immer ein Abtasten, also wörtlich Umformen des Erkenntnisgegenstandes.» Entgegen unserer gewohnten Vorstellung sind Untersuchungsobjekte also nicht vorgängig vorhanden und werden dann anschliessend untersucht, sondern sie entstehen erst als Resultat der Untersuchung. Wissenschaftliche Tatsachen werden gebildet nach dem Massstab einer «gerichteten Wahrnehmung», eines bestimmten «Denkstils», wie das Fleck nennt. Dabei sind als Teil des Denkstils durchaus auch jene Apparate mitgemeint, die einerseits aufgrund eines bestimmten Denkstils entwickelt wurden, die aber ihrerseits einen bestimmten Denkstil mit- und umformen, Apparate zum Beispiel, wie die Filmkamera.

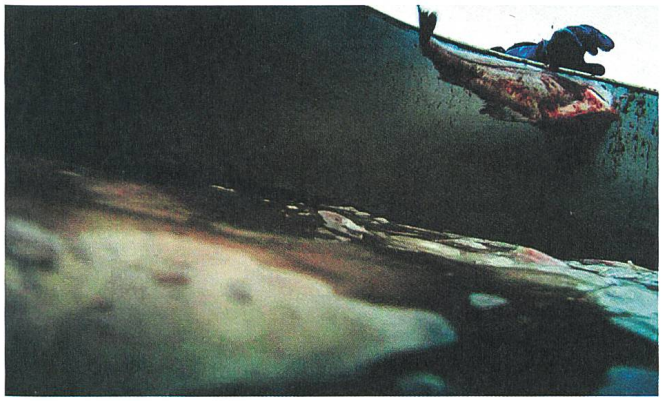
Interessanterweise finden wir genau dieselbe Überlegung von der beobachtenden Umformung auch bei Jean Painlevé, wenn er in seinen «Zehn Geboten» von 1948 schreibt, jeder dokumentarische Film

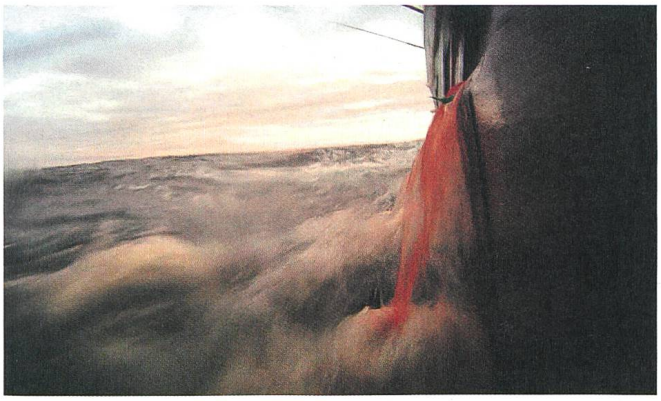


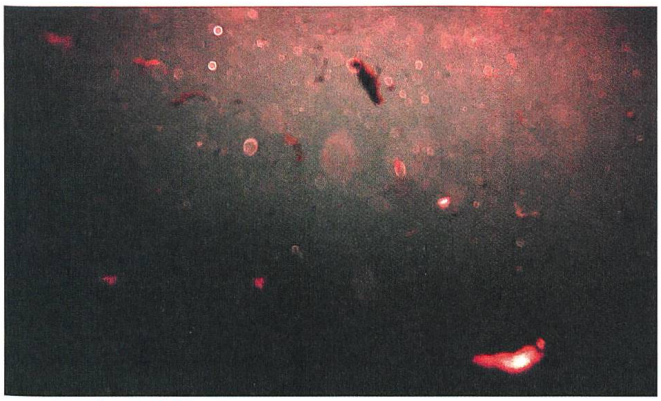



Phase IV (1974) Regie: Saul Bass

müsse so gedreht werden, dass die Überzeugungen der Person hinter der Kamera zum Ausdruck kämen. Das scheint eine unsinnige Anweisung, wo man doch denken sollte, bei der wissenschaftlich dokumentarischen Betrachtung dürfe die subjektive Perspektive keine Rolle spielen. Offenbar aber war Painlevé ganz einfach wissenschaftstheoretrisch klug genug, um zu wissen, dass es so etwas wie eine reine Beobachtung gar nicht gibt, sondern man vielmehr dazu gezwungen ist, die wechselseitige Umformung von Betrachter und Gegenstand immer mit zu reflektieren.







Leviathan (2012) Regie: Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel

Entkörperlichte Blicke

Der Film ist kein neutrales Werkzeug, sondern durch das Wissen und den Denkstil, das in ihm verbaut ist, immer schon «gerichtet». Er ermöglicht also eine Wahrnehmung, die bereits vorformatiert ist und entsprechend auch das Beobachtete in bestimmter Weise formatiert. Diese mangelnde Neutralität des Films ist aber weniger ein Problem als vielmehr genau das, was ihn für die Wissenschaft interessant macht. Die Tatsache zum Beispiel, dass die Wahrnehmung im Kino zwangsläufig eine andere ist, als wir sie von unseren Wahrnehmungsorganen kennen, dass die Perspektiven der Kamera nie kongruent sind mit unserem Blick, erkennen Filmemacher und Theoretiker wie Dziga Vertov oder Walter Benjamin schon früh nicht als Nach-, sondern als eigentlichen Vorteil des Mediums. Die Kamera ist gerade nicht Vertreter des menschlichen Auges, sondern ermöglicht ein entkörperlichtes Sehen, das dann wiederum für die Wissenschaft interessant ist, etwa beim Einsatz in der medizinischen Endoskopie, wenn es darum geht, das Innere von lebenden Organismen zu untersuchen. Tatsächlich kann es Ansichten aus dem Innern einer funktionierende Speiseröhre nur geben, wo der Blick an ein externes Sehgerät delegiert werden kann, das klein genug ist, um runtergeschluckt zu werden. Science-Fiction-Filme wie Richard Fleischers Fantastic Voyage (1966), in dem ein ganzes Medizinteam sich samt U-Boot schrumpfen lässt, um dann durch den Körper eines Patienten zu reisen und in dessen Hirn mit Laserkanonen eine Operation vorzunehmen, formulieren also nur als Story aus, was filmtechnisch eigentlich bereits Sache ist. Die neusten Entwicklungen in der Nanochirurgie wiederum haben das, was in Fleischers Film noch pure Fantasie war, längst schon wieder übertrumpft.

Die Praxis des an Apparate ausgelagerten Blicks, wie er in der Medizin dank filmtechnischer Grundlagenforschung üblich wird, kann dann wiederum für die Filmästhetik inspirierend sein: Der für seine Filmvorspanne berühmt gewordene Graphic Designer *Saul Bass* setzt in seinem einzigen Langfilm, der Science-Fiction-Dystopie Phase IV (siehe auch Filmbulletin 6.17) ganz auf die mikroskopischen Ameisenaufnahmen des Tierfilmers *Ken Middleham*, dessen Objektiv bis in die Insektenbauten hineinzukriechen scheint. Der wissenschaftliche Erkenntniswert von Phase IV liegt dabei gewiss nicht in der Story um eine feindliche Übernahme der Weltherrschaft durch Ameisen, sondern viel

grundsätzlicher darin, wie dieser Film buchstäblich die Optik verschiebt und das Verhältnis von Mensch und Insekt neu anordnet.

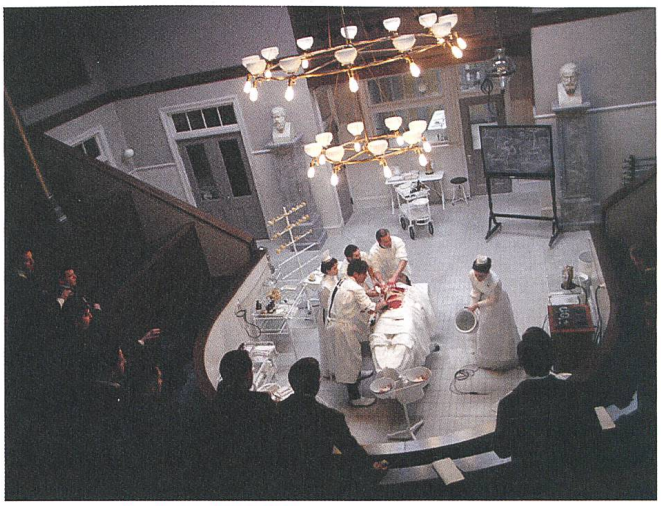
Und so praktiziert auch der experimentelle Dokumentarfilm Leviathan (2013) von *Lucien Castaing-Taylor* und *Verena Paravel* gleichsam einen endoskopischen Blick in der Aussenwelt, in dem sie ihre miniaturisierten GoPro-Kameras statt in Magenhöhlen in die Netze eines Fischerbootes werfen. Von dort erreichen uns Ansichten, wie wir sie buchstäblich noch nie gesehen haben, weil wir mit unseren eigenen Augen nie so sehen könnten. Das «Sensory Ethnography Lab» der Harvard Universität, an dem dieser Film entstanden ist, versteht sich nicht umsonst auch als wissenschaftliches Institut, in dem die filmästhetischen Experimente als das behandelt werden, was sie eigentlich immer schon waren: Forschung an der menschlichen Wahrnehmung.

Wissenschaftsgeschichte, neu gesehen

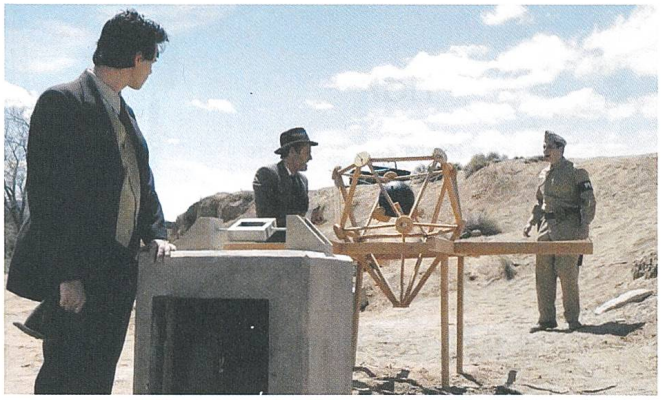
Ein anderes zwischen Spielfilm und Wissenschaft vermittelndes Experiment war unlängst die von *Steven Soderbergh* inszenierte Fernsehserie The Knick (2014/15), in der anhand eines New Yorker Spitals und seiner Belegschaft die medizintechnischen und arbeitssoziologischen Umbrüche um 1900 porträtiert werden. Dabei spielen Figuren wie der Protagonist Dr. John Thackery auf eine ganze Literatur- und Filmgeschichte des rücksichtslosen Wissenschaftlers an, von Dr. Jeckyll und Victor Frankenstein bis zu den *mad scientists* des Kinos bei Fritz Lang, Georges Franju oder David Cronenberg. Am wissenschaftstheoretisch interessantesten aber war bei dieser Serie weniger ihre mehr oder weniger melodramatische Handlung als vielmehr deren audiovisuelle Gestaltung. So hat Soderbergh dieses Kostümdrama in unangenehm überscharfem HD gedreht, das die Szenen wie Fernsehreportagen aussehen lässt, und mit dem Elektrosound von Cliff Martinez unterlegt. Die Vergangenheit mutet dabei wie unmittelbare Gegenwart an, als gäbe es ein gemeinsam mit unserer Zeit existierendes Paralleluniversum, in dem all die wissenschaftlichen Errungenschaften, deren Geschichte wir bereits vergessen haben, immer wieder neu errungen werden müssen. Hier wie auch in der zumindest thematisch ähnlich angelegten Serie Manhattan (2014) über das geheime US-Forschungsprogramm zum Bau der ersten Atombombe zeigt sich wissenschaftliche Erkenntnis nicht einfach als linearer Fortschritt, sondern als Prozess der Unterbrechungen und unerwarteten Ereignisse. Indem diese Serien von heute aus Rückschau halten auf die wissenschaftlichen Durchbrüche der Vergangenheit, wird klar, dass es immer auch anders hätte kommen können.

Praxis der Unwägbarkeit

Dass indes eben diese Unwägbarkeit und Unberechenbarkeit das zentrale Merkmal von Forschung per se ist, hat der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger mit seinen Arbeiten zur Geschichte des wissenschaftlichen Experiments gezeigt. Der von ihm entwickelte Begriff des «Experimentalsystems»



The Knick (2014/15) Regie: Steven Soderbergh



Manhattan (2014/15) Created by: Sam Shaw

meint denn auch genau das: eine Methode, mit der nicht etwa bloss bestätigt werden soll, was man bereits vermutet, sondern mit der man vielmehr unerwartete Ereignisse provozieren will. «Experimentalsysteme sind also äusserst trickreiche Anlagen; man muss sie als Orte der Emergenz ansehen, als Strukturen, die wir uns ausgedacht haben, um Nicht-Ausdenkbares einzufangen. Sie sind wie Spinnennetze. Es muss sich in ihnen etwas verfangen können, von dem man nicht genau weiss, was es ist, und auch nicht genau, wann es kommt. Es sind Vorkehrungen zur Erzeugung von unvorwegnehmbaren Ereignissen.» Wie Rheinberger selber verschiedentlich ausgeführt hat, ähnelt damit die wissenschaftliche Forschung also ganz stark den künstlerischen Prozessen, in denen es ja ebenfalls darum geht, im Atelier etwas entstehen zu lassen, von dem man am Anfang noch nicht genau weiss, was es ist.

Und so wäre auch der Film von Murnau bis Soderbergh und von Painlevé bis zu den Videoessayist_innen der Gegenwart als Experimentalsystem zu entdecken, in dem sogar die frühsten Filme bei jedem Wiedersehen noch neue verblüffende Daten produzieren. Die ganze Filmgeschichte ist eigentlich ein Arsenal an hochkomplexen Apparaten, die man nur in Betrieb zu setzen braucht, damit sie uns das zu sehen geben, was wir nicht vorhersehen konnten. ×

Anzeige

ARTHOUSE-FILME IM HEIMKINO

Über 260 Filme aus 72 Ländern

Jetzt entdecken

Mit Abonnement oder Einzelmiete:
www.trigon-film.org/vod

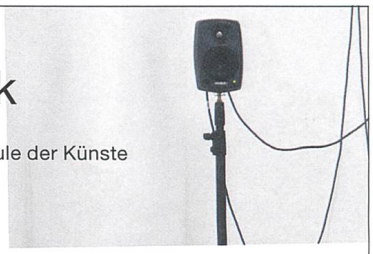
trigon-film

MIT DER **iOS-APP** VIA HANDY STREAMEN

Anzeige

z hdk

Zürcher Hochschule der Künste



Was ist digitale Kulturöffentlichkeit?

Im Master Art Education, Kulturpublizistik der ZHdK explorieren angehende Fachleute des Storytellings und der Medienkonzeption neue Konstellationen von Kultur, Künsten, Medien und Gesellschaft.

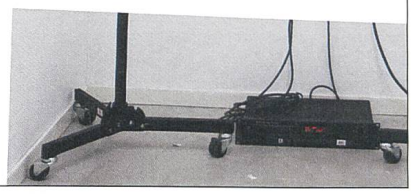
In Kooperation mit: IAM Institut für Angewandte Medienwissenschaft der ZHAW

Anmeldetermin:
1. März und 1. Mai 2019

Studienstart:
17. September 2019

Projekte/Publikationen:

zhdk.ch/kulturpublizistik

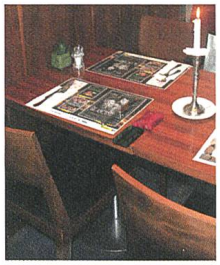


Anzeige

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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



Filmpromotion

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

STRAPAZIN

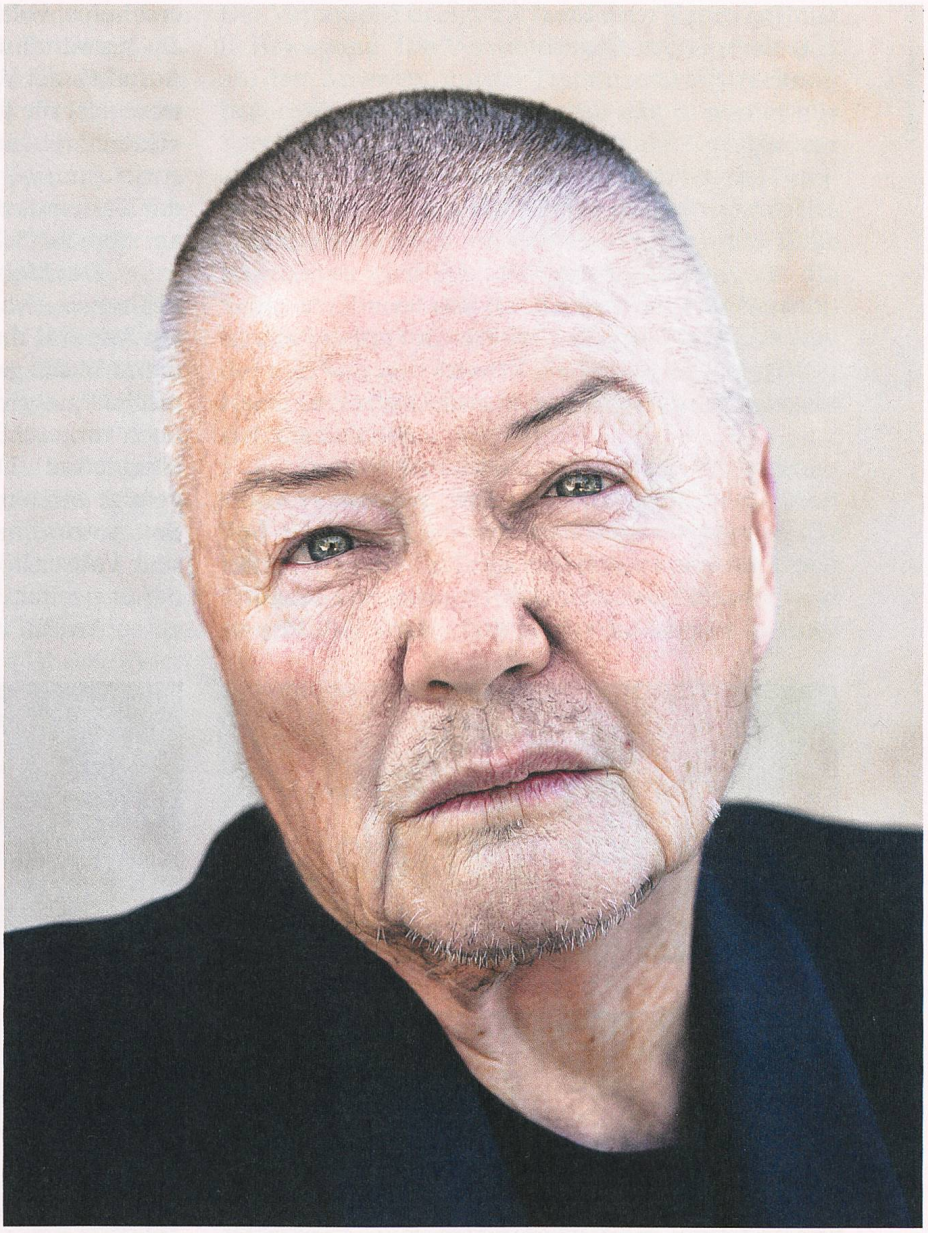
DAS COMIC MAGAZIN

JAHRES-ABO CHF 40 FÜR 4 HEFTE

STRAPAZIN.CH/ABO

THEMEN | LÄNDER
FIKTION | REPORTAGEN
ESSAYS | KRITIKEN
IKONEN | NACHWUCHS

Tony, 67, San Diego, CA, 2014



Jess T. Dugan: «Tony, 67, San Diego, CA, 2014» aus der Serie «To Survive on This Shore»

Die 2013 begonnene fotografische Serie «To Survive on this Shore» – benannt nach einer Zeile aus dem Lied «Talk to Me Now» von Ani DiFranco – geht von der Feststellung aus, dass in den Medien und in den Künsten Transgender- und nicht genderkonforme Menschen nur sehr selten durch ältere Personen repräsentiert werden. Die Arbeit der amerikanischen Fotografin *Jess T. Dugan* in Zusammenarbeit mit ihrer Partnerin *Dr. Vanessa Fabre*, Assistenzprofessorin an der Brown School of Social Work der Washington University in St. Louis, versucht, diese klaffende Lücke zu füllen.

Gemeinsam haben sie mehr als achtzig über fünfzigjährige Transmenschen getroffen, interviewt und porträtiert. Deren unterschiedliche Lebensgeschichten decken auf, wie komplex sich das (Über-)Leben gestaltet, wenn das biologische Geschlecht nicht mit der erlebten Geschlechtsidentität übereinstimmt. Die Mehrheit der porträtierten Personen haben lange ein ihrem biologischen Geschlecht entsprechendes Leben geführt, bekamen Kinder, verfolgten zum Teil militärische Karrieren. Erst im fortgeschrittenen Alter begannen sie, sich von bestehenden Zwängen zu befreien und ihre wahre Geschlechtsidentität auszuleben. Diese relativ spät getroffenen Entscheidungen lassen sich durch den gesellschaftlichen Druck erklären: Der soziale Druck, der nicht selten über konservativ-religiöse Konventionen ausgeübt wird, erschwerte für viele den überlebenswichtigen Ausbruch aus ihrem bisherigen Leben.

Die Transgemeinschaft wird immer sichtbarer und ist mittlerweile akzeptierter als noch vor zehn Jahren. Jess T. Dugan betont in ihren ausdrucksstarken Porträts, dass diese mittlerweile älteren Personen all jenen Menschen, die sich nicht mit einem binären Männlich-weiblich-Spektrum identifizieren können, einen Weg für mehr Toleranz eröffnet haben.

Nadine Wietlisbach,
Direktorin des Fotomuseums Winterthur

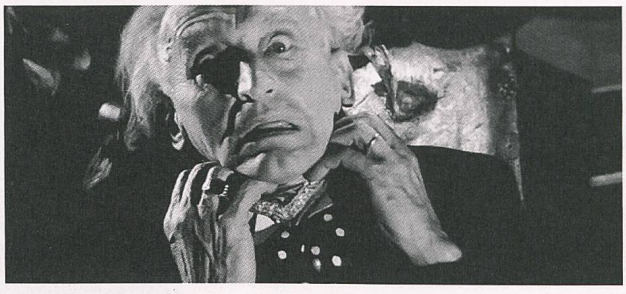
Telefonspiele im deutschen Nachkriegsgruselkrimi: Der Autor ruft bei seinen eigenen Figuren an und lässt damit den Film in sich selber kreisen.

«Hallo, hier spricht Edgar Wallace»

Der Meister ruft. «Hallo, hier spricht Edgar Wallace!» – eine Stimme wie aus einem Grab oder auf der Geisterbahn.

Seit Regisseur *Alfred Vohrer* die auktoriale Offstimme in Das Gasthaus an der Themse 1962 erstmals verlauten liess, beginnt jede Wallace-Verfilmung der Bundesrepublik mit dieser Ansage. Der Meister ruft, sein Name erscheint in blutroten Buchstaben auf der Leinwand. Kaum einer der über zwanzig Folgefilme hat auf das so einfache wie effektive Intro verzichtet. Die körperlose Stimme und ihr typografisches Echo verweisen dabei präzise auf die medialen Produktionsbedingungen der Romanvorlagen, die Wallace in tagelangen Tee- und Tabakräuschen auf Phonographenwalzen zu diktieren pflegte. Erst jene maschinenschreibenden Sekretärinnen, die in den Romanen nicht selten die Hauptrollen spielen, arbeiteten die Phonogramme des selbst ernannten *King of Thriller* zu druckfähigen Typoskripten um. Wenn der Meister spricht und sein Name ausbuchstabiert auf der Leinwand erscheint, vollzieht sich die Transsubstantiation, das Verwandlungswunder von Schall zu Schrift zum Auftakt jeder Wallace-Verfilmung von neuem. Doch wovon ist die Rede? Was teilt uns die Stimme mit? «Hallo, hier spricht Edgar Wallace!» Das Sprechen spricht nur von sich selbst, eine Transmission um der Transmission willen. «Hallo, bitte bleiben Sie am Apparat, ich verbinde.»

Der Meister ruft telefonisch. Bekanntlich war es Thomas Alva Edison, der als Standardbegrüssung am Apparat das Wort «Hello» durchsetzte und es damit in die ganze Welt exportierte (der amerikanische Patentinhaber Alexander Graham Bell hatte noch vorgeschlagen, ein jedes Telefonat mit «Ahoi» einzuleiten). Das technisch-verbindliche «Hallo», gefolgt von einer vermeintlichen Selbstvorstellung des Autors, hatte der vormalige Synchronregisseur Vohrer höchstpersönlich eingesprochen. Wer daran zweifelt, dass es sich bei der *catch phrase* um einen An-Ruf handelt, braucht nur im Prolog von



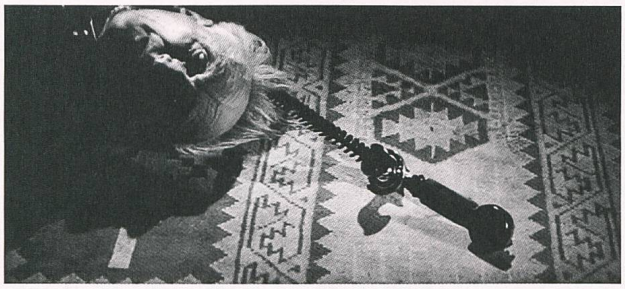
Das indische Tuch von 1963 genau hinzuhören. Das Telefon klingelt, das Oberhaupt der aristokratischen Grossfamilie greift zum Apparat. «Hallo, Lord Lebanon hier», meldet sich der Angerufene ganz im Sinne Edisons. Doch wartet er vergeblich auf eine Antwort. Bei Anruf: Schweigen. «Zum Donnerwetter, nun melden Sie sich doch!» Jemand kommt – aber nicht am Telefon. Der Mörder pirscht sich von hinten an den Angerufenen heran. Als dieser auflegen will, ist es schon zu spät: Das titelgebende Tuch, zur Mordwaffe aufgerollt, schlingt sich um den Hals des Lords. Danach liegt dieser stranguliert am Boden, als sich doch noch eine Stimme aus dem Hörer meldet und um Geduld bittet. «Bitte bleiben Sie am Apparat, ich verbinde.» Und dann, der Hörer erscheint jetzt in bildfüllender Grossaufnahme, ist die Verbindung hergestellt. «Hallo, hier spricht Edgar Wallace!»

Anruf, Unterbrechung, Verzögerung, Exitus und schliesslich eine Botschaft, die nur mitteilt, dass sie etwas mitteilt, während der Empfänger gar nichts hören kann, weil er ja schon tot ist. Hier hat die Struktur der ganzen Filmreihe ihre anschaulichste Erscheinung angenommen: ein kaskadenförmiges Schema von Übertragungen und Unterbrechungen – eine Verwicklung, wie in der Spirale der Wendeltreppe oder im verdrehten Seidentuch, der Mörderschlinge.

Der Telefonapparat ist dabei symptomatisch für die Nervosität, die die Familien in den Wallace-Adaptionen von Alfred Vohrer heimsucht. «Nicht viele, die heute den Apparat benutzen, wissen,

welche Verheerungen einst sein Erscheinen in den Familien verursacht hat», schreibt Walter Benjamin in seinen Erinnerungen an die Berliner Kindheit um 1900. Das Medium der Verbindung erweist sich nach seinem Einzug in die Privathaushalte zunächst als Unterbrechungsmaschine, die mit ihrem unseligen Alarmlaut zu jeder Tages- und Nachtstunde anschlagen kann. Allerdings, so lässt sich bei Michel Serres nachlesen, bringt dieser Lärm «ein neues System hervor, eine Ordnung von höherer Komplexität, als die einfache Kette sie hat.» Das Gesetz der Serie folgt genau dieser nachrichtentheoretischen Einsicht: Der Meister spricht und sagt nichts, solange er es nicht als Unterbrechung und Verwicklung tut.

Der Schauplatz dieses Anrufs zu Beginn von Das indische Tuch ist das Schloss Marks Priory, irgendwo an der schottischen Küste – und zugleich deutlich erkennbar im Berliner Atelier der CCC-Studios. Denn die Schlossfassade ist nur gemalt. Und zu Beginn des Films hebt sie sich wie ein Vorhang. Das bühnenhafte Interieur ist dekoriert mit einem ausgestopften Pferd, einer monumentalen Beethoven-Büste und einem Klavierflügel, der noch von Bedeutung sein wird. Die Kamera scheint fliessend durch den Raum zu gleiten, der sich doch nicht zu einem Ganzen fügen will, weil die Montage wie in Alfred Hitchcocks Rope jeden Schnitt durch Schwenks und bildfüllende Schwarzflächen kaschiert. Jeder Anschluss ist in Wahrheit also eine Unterbrechung und jede Unterbrechung

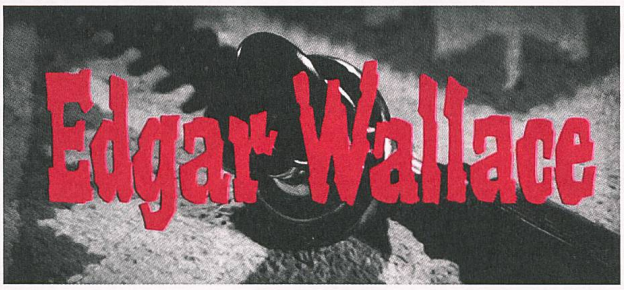


ein Anschluss. Wo eben noch der Flügel stand, sitzt jetzt die Mutter, und wenn die Kamera vorgibt, in den Boden zu sinken, taucht sie hinter dem Kamin wieder auf. Wir sind noch keine zwei Minuten im Film, und schon zieht er uns den Boden unter den Füssen weg.

Auch die Tonspur ist nicht zuverlässig: Lord Lebanon Junior übt Chopin, das Schloss ist erfüllt von Musik, als sein Vater seinen letzten Anruf entgegennimmt. Erst am Ende werden wir erfahren, dass das Klavierspiel ab Tonband kommt und der Pianist sich heimlich davongemacht und den Patriarchen am Telefon erwürgt hat. Möglich machen dies all die illegitimen Verbindungen der Vorväter, die sich auch architektonisch ins Gemäuer eingeschrieben haben: Geheime Treppen in den Wänden verbinden das Klavierzimmer mit den Schlafgemächern und erlaubten den Ahnen, ihren Geliebten nachzusteigen. «Muss ein ziemlich starker Verkehr geherrscht haben», kommentiert Anwalt Tanner diese Libido-Schleichwege, mit deren Hilfe die Grossfamilie einst gezeugt und nun wieder dezimiert wird.

Der Vatermord bringt die familiären Kapitalströme in Bewegung. Die Verwandschaft versammelt sich auf dem Anwesen, um der Testamentsvollstreckung beizuwohnen. Doch stattdessen gibt es wieder nur Verzögerung und die Bitte um Geduld: Gemäss dem «vorletzten Willen» des Verstorbenen hat die Familie sechs Tage und sechs Nächte auf dem Ahnensitz auszuharren, bevor am siebten Tag der letzte Wille kundgetan wird. Als auch noch ein Unwetter die Schlosshalbinsel von der Aussenwelt abschneidet, ist das Telefon tot, und das indische Tuch geht wieder um. Von nun an wird die Erbgemeinschaft von Nacht zu Nacht kleiner, in der Schlosskapelle stapeln sich die Leichen.

In der Juristensprache wird «Transmission» verwendet, wenn das Erbrecht von durch Tod erbunfähig gewordenen Begünstigten an die nächsten in der Erbfolge weitergegeben wird. Doch Transmission ist auch Rekursion: Das Erbrecht wird vererbt. Bei Vohrer fällt beides zusammen in einer



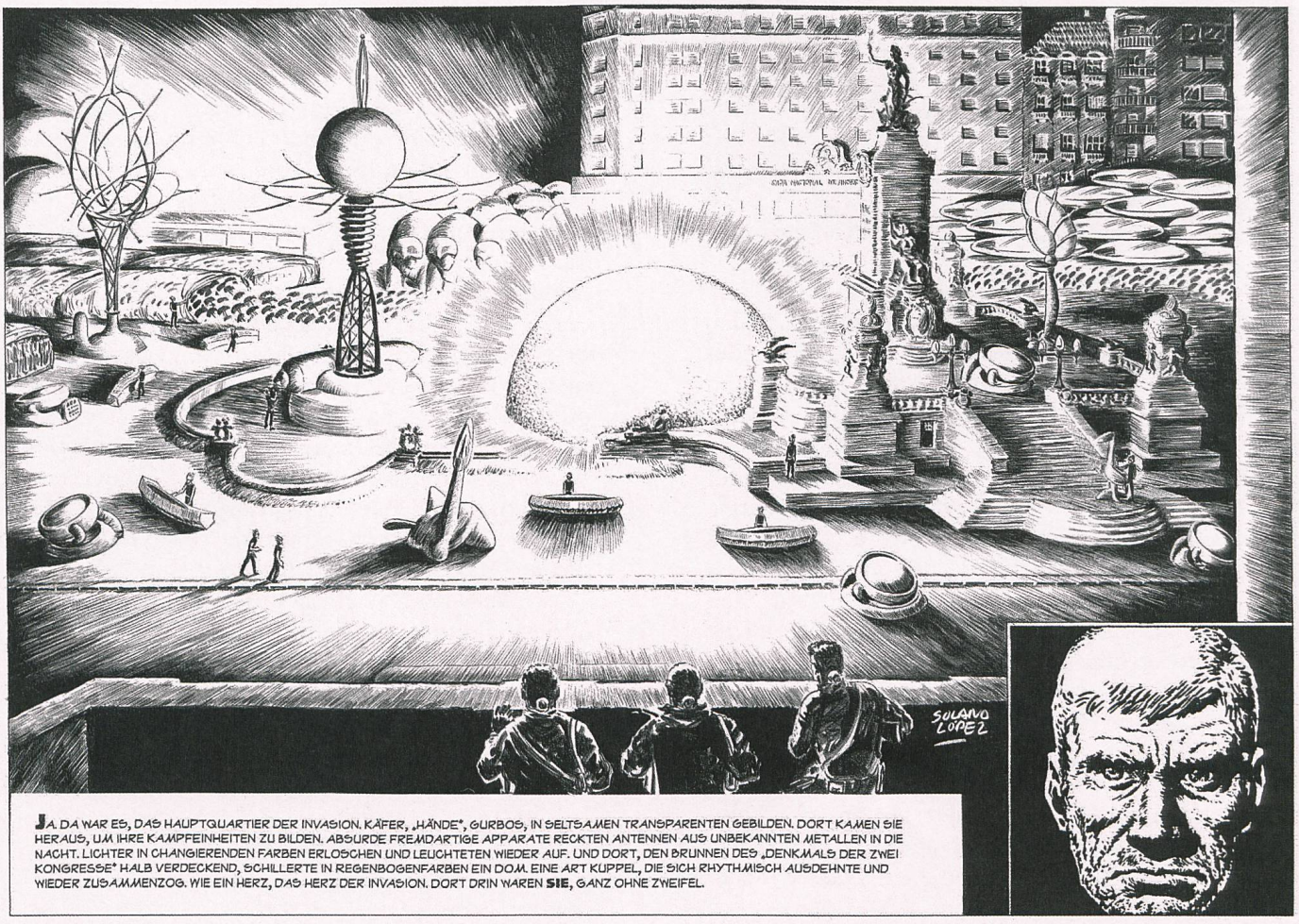
Übertragungskette, die nur durch den Tod als ultimative Unterbrechung zustande kommt.

Wie der Anruf des Meisters führt auch diese Transmission ins Leere und verweist am Ende wieder auf nichts anderes als auf die eigene Übertragung. Bis auf eine Erbin, die lediglich «um sieben Ecken herum mit dem ganzen Haufen verwandt ist», ist am Morgen des siebten Tages die ganze streitsüchtige Verwandtschaft gewaltsam zu Tode gekommen. Das Testament wird verlesen – natürlich nicht ohne wiederum vom Telefon unterbrochen zu werden. Selbst der letzte Wille ist nicht so endgültig, dass man ihn nicht zweimal kundtun müsste. Und was das Testament eröffnet, ist wieder nur eine finale Transmission oder Rekursion, ein Selbstverweis zurück auf den Sender, der die Grenzen der Diegese vollends überschreitet. Anwalt Tanner verkündet im Namen seiner Lordschaft: «Schloss Marks Priory sowie mein gesamtes sonstiges Vermögen hinterlasse ich dem Mann, den ich für den Grössten dieses Jahrhunderts halte: Edgar Wallace.» So zieht sich die Schlinge zusammen und wird zum Kreis. Return to sender. David Bucheli

NEIN! NICHT AUFMACHEN.
ABER ... WIESO?
DA IST ETWAS IN DER LUFT! SEHT IHR NICHT, DASS ES ZU SCHNEIEN SCHEINT?
DU HAST RECHT, LUCAS, SIEHT AUS WIE PHOSPHOREZIERENDER SCHNEE ...
SICH IN DER STILLEN LUFT WIEGEND, SCHWEBTEN ÜBERAUS ZARTE, FAST TRANSPARENTE SCHNEEFLOCKEN, DIE EIN SCHWACHES, JENSEITIGES LICHT AUSSTRAHLTEN, VON OBEN HERAB.

WOHIN MAN AUCH SAH, ÜBER ALLES LEGTE SICH DER SCHNEE. UNWIRKLICHER SCHNEE, ZEICHENTRICKSCHNEE. TODBRINGENDER, FURCHTBAR TÖDLICHER SCHNEE ...
DAS MUSS DIE RADIOAKTIVE SUBSTANZ SEIN, VON DER SIE IM RADIO SPRACHEN ...
MACHEN WIR ALLES DICHT! LOS!
EINE WAHNSINNIGE ANGST ÜBERKAM MICH.
ELENA! MARTITA!

DASS DA NUR KEIN FENSTER OFFEN GEBLIEBEN IST!
WAS HAST DU, JUAN? WAS IST LOS?
ERKLÄR ICH DIR DANN ... ÖFFNE BLOSS KEIN FENSTER!
ICH STÜRZTE INS ZIMMER VON MARTITA. MEIN HERZ KRAMPFTE SICH ZUSAMMEN.
DER MOND! DAS FENSTER IST AUF!


SOLANO LOPEZ
JA, DA WAR ES, DAS HAUPTQUARTIER DER INVASION. KÄFER, „HÄNDE", GURBOS, IN SELTSAMEN TRANSPARENTEN GEBILDEN. DORT KAMEN SIE HERAUS, UM IHRE KAMPFEINHEITEN ZU BILDEN. ABSURDE FREMDARTIGE APPARATE RECKTEN ANTENNEN AUS UNBEKANNTEN METALLEN IN DIE NACHT. LICHTER IN CHANGIERENDEN FARBEN ERLOSCHEN UND LEUCHTETEN WIEDER AUF. UND DORT, DEN BRUNNEN DES „DENKMALS DER ZWEI KONGRESSE" HALB VERDECKEND, SCHILLERTE IN REGENBOGENFARBEN EIN DOM. EINE ART KUPPEL, DIE SICH RHYTHMISCH AUSDEHNTE UND WIEDER ZUSAMMENZOG. WIE EIN HERZ, DAS HERZ DER INVASION. DORT DRIN WAREN SIE, GANZ OHNE ZWEIFEL.

Graphic Novel

Lucrecia Martel wollte «El Eternauta» verfilmen. Das gescheiterte Filmprojekt ist nur ein weiterer Grund, sich den argentinischen Comicklassiker anzuschauen.

Tückische Schönheit

Gegen Ende von Lucrecia Martels Zama erreicht eine Nachricht aus der Hauptstadt die entlegene, gottverlassene Provinz, in der der Titelheld ein auszehrend ereignisloses Dasein fristet: In Buenos Aires hat es geschneit! Das ist ein Geschehnis von hohem Seltenheitswert; für den Zeitraum der letzten hundert Jahre verzeichnen Meteorolog_innen gerade einmal zwei Schneefälle. Es ist nicht gesichert, ob dergleichen auch Ende des 18. Jahrhunderts, der Handlungszeit des Films, vorkam. Und für den Verlauf der Geschichte ist die Meldung ohne Belang. Aber da Lucrecia Martels Filme stets überaus empfindsam für die Witterung sind, lässt sie aufhorchen. Sie ist eine von mehreren Spuren, die zu einem Filmprojekt führen, das die Regisseurin für einen Gutteil jener acht Jahre beschäftigte, die zwischen ihrem vorangegangenen Film La mujer sin cabeza (2008) und Zama liegen: die Adaption von Héctor Germán Oesterhelds zuerst 1957 erschienener Comic-Saga «El Eternauta». Darin fällt zu Beginn ein rätselhafter Schnee auf Buenos Aires, der jeden Menschen tötet, sobald er mit ihm in Berührung kommt.

Dieser Niederschlag ist der Auftakt einer ausserirdischen Invasion, ein stilles Flächenbombardement, das den Bodentruppen die Eroberung des Terrains erleichtern soll. Oesterhelds Titelfigur Juan Salvo, seine Familie und seine Freunde verschanzen sich in seinem Haus, bevor sie in selbst gebastelten Taucheranzügen die Nachbarschaft erkunden, die sich in eine Schneelandschaft von grauenvoller Schönheit verwandelt hat. Sie kämpfen gegen Plünderer und schliessen sich einer versprengten Armeeeinheit an, die gegen die übermächtige Bedrohung Widerstand leistet. Tapfer stellt sich die Truppe gefrässigen Käfern entgegen, riesigen Rüsseltieren, ferngesteuerten Menschen und Ausserirdischen mit vielgliedrigen Händen, die ihrerseits Sklaven der unsichtbaren Invasoren sind.

Das von Francisco Solana López in kontrastreichem Schwarzweiss gezeichnete Science-Fiction-Epos erschien zuerst in 106 Episoden in der Zeitschrift «Hora Cero», die die Cliffhanger-Dramaturgie erklärt, welche die Protagonist_innen zuverlässig von einer aussichtslosen Situation zur nächsten hetzt. Oesterheld war eine herausragende Figur des Goldenen Zeitalters, das der argentinische Comic in den Fünfzigern erlebte. Er arbeitete mehrfach mit Hugo Pratt zusammen, unter anderem bei der Westernserie «El Sargento Kirk», deren Held ein Indianerfreund in der Uniform eines US-Kavalleristen ist. Seine anti-imperialistische Haltung prägt auch «El Eternauta», wo zuerst amerikanische Atomtests für das verheerende Wetterphänomen verantwortlich gemacht werden, das zudem den Napalm-Einsatz in Vietnam vorwegnimmt.

Die Seitenarchitektur ist von klassischer Strenge, die Panels sind wesentlich in Naheinstellungen gehalten. López' Figurenzeichnung ist deutlich von den Kriegsserien beeinflusst, die Harvey Kurtzman seinerzeit für EC Comics gestaltete. Szenarist und Zeichner konzentrieren sich jedoch nicht auf einen Einzelhelden, sondern auf ein Kollektiv und dessen solidarischen Zusammenhalt. 1969 schrieb Oesterheld ein Remake, das jedoch ein Torso blieb, da der Verlag die Serie wegen der massiven Kritik am Zeichenstil seines neuen Partners Alberto Breccia nach wenigen Episoden einstellte. 1976 verfasste Oesterheld, nun wieder mit López, eine Fortsetzung, die aber an den Erfolg des Originals nicht anknüpfen konnte.

Martels Filmprojekt scheiterte angeblich aus Budgetgründen; womöglich wird aber das Mitspracherecht von Oesterhelds Witwe ihrer künstlerischen Freiheit empfindliche Grenzen gesetzt haben. Allerdings besitzt «El Eternauta» auch eine gewisse Unantastbarkeit, denn er ist in den letzten Jahrzehnten zu einem Nationalepos avanciert (am 4. September, an dem 1957 die erste Folge erschien, wird landesweit der «Tag des Comic» gefeiert). Juan Salvos verzweifelte Suche nach seinen Angehörigen trifft die traumatisierte Gesellschaft Argentiniens in ihrem innersten Kern. Die Zukunftsvision eines öffentlichen Raums, der voller unentrinnbarer Bedrohungen steckt, sollte sich im Staatsterror der Militärdiktatur bewahrheiten und wurde durch Oesterhelds eigenes Schicksal furchtbar beglaubigt: Der Szenarist und seine Kinder gingen in den Untergrund und wurden, wie Zehntausende andere, von der Junta gewaltsam zum Verschwinden gebracht.

Für Martel, deren Werk bis Zama fest in der argentinischen Gegenwart verankert war, hätte die Verfilmung einen verblüffenden Registerwechsel bedeutet. Allein schon seine epische Dimension sprengt den konzentrierten Rahmen, den sie bis dahin ihren Studien einer lethargischen Provinzbourgeoisie gab. Die Vorlage hätte ihrem Kino eine reizvolle soziografische Facette hinzugefügt, denn dieses Milieu berief sich bei ihr bislang auf die Abkunft von den spanischen Kolonisten, während Oesterhelds Figurenensemble die argentinische Einwanderungsgesellschaft umfassender abbildet.

Darüber, wie sie den Stoff adaptiert hätte, gibt die Regisseurin in Interviews nur vage Auskunft. Ihr Drehbuch, so viel ist immerhin zu erfahren, endet damit, dass die Überlebenden auf dem Rio Paraná in Richtung Asuncíon aufbrechen – einer Strecke, die auch in Zama zurückgelegt wird. Hätte sich Martels Bildsprache eher an López' realistischem Stil orientiert oder an Breccias unergründlichen Kompositionen, in denen Konturen und Figuren im Schwarz verschwinden? Vermutlich weder noch. Weit faszinierender ist, darüber zu spekulieren, wie diese ungemein hellhörige, ihre Tonspur stets kunstvoll drapierende Filmemacherin die Schneelandschaft dargestellt hätte, die jeden Schrei des Entsetzens dämpft. Gerhard Midding

→ Héctor G. Oesterheld & Francisco Solano López: Eternauta. Berlin: Avant Verlag, 2016. 392 Seiten, CHF 52.90, € 39,95

Was bleibt

Einst vom Tonfilm komplett verdrängt und nahezu vergessen gemacht, ist der Stummfilm heute wieder sichtbarer denn je. Massgeblich verantwortlich für diese Wiederentdeckung der alten Filmkultur ist nicht zuletzt ein legendäres Buch.

Ungebrochen enthusiastisch

Purer Enthusiasmus und nicht etwa akademischer Karrieresinn war Ansporn für Kevin Brownlows «The Parade's Gone By». Sein Einsatz und seine Akribie, ja zuweilen sogar Schwärmerei machen das Buch auch fünfzig Jahre nach der Erstveröffentlichung zum mitreissenden Gefährten für eine Reise in die Epoche des Hollywood-Stummfilms. Dabei haben sich die Bedingungen, unter denen uns Stummfilme zur Verfügung stehen, seit 1968 radikal verändert. Wir sind nicht mehr auf rare und möglicherweise falsch umkopierte 16-mm-Filmrollen angewiesen. Archive weltweit restaurieren und digitalisieren Stummfilme und machen sie so zugänglich. Seit langem gehören etwa an der Berlinale Aufführungen frisch restaurierter Filme mit neuer Musikkomposition zu den Programmhighlights. Im Zürcher Filmpodium fand dieses Jahr zum 15. Mal das Stummfilmfestival statt, und Arte zeigt pro Jahr mindestens acht Stummfilme, die später in der Mediathek des Senders zur Verfügung gestellt werden. Diese erfreuliche Präsenz des Stummfilms verdankt sich sowohl einer sorgfältigen filmhistorischen Aufarbeitung als auch einem ungebrochenen Fan-Engagement und eben auch dem Einsatz Kevin Brownlows, der in den Sechzigerjahren Interviews mit jenen führte, die in den Zwanzigerjahren in Hollywood dieses unfassbar reiche Stummfilmkino geschaffen hatten.

«Es ist schön zu wissen, dass sich jemand erinnert und die harte Arbeit und die Träume würdigt, die in meine Anstrengungen eingegangen sind, in jenen kämpferischen Tagen der Filmkunst.» (Edward Sloman in einem Brief an Brownlow)

Mit dem Titel «The Parade's Gone By» wird der Blick auf jene Macherinnen und Macher des Stummfilms gerichtet, die in den Sechzigerjahren noch lebten und teilweise noch arbeiteten, denen aber kaum mehr Beachtung geschenkt wurde: Die Parade ist vorbeigezogen, die goldene Zeit ist vorbei, die Leistungen sind vergessen … Brownlow, der als Cutter begann und mit den Erneuerern des britischen Kinos wie Lindsay Anderson und Tony Richardson zusammenarbeitete, sammelte seit seiner Kindheit Relikte der Stummfilmzeit und begann in den späten Fünfzigerjahren besagte Interviews mit Filmschaffenden zu führen. Mit ihnen redete er auf Augenhöhe, war an technischen Problemen und Produktionszusammenhängen interessiert. Er wollte zum Beispiel von Mary Pickford erfahren, wie ihr Weg nach Hollywood verlief, von Joseph von Sternberg, wie er Lichter setzte, oder von Clarence Brown, wie die vertrackte Kamerafahrt in dessen The Eagle zu deuten sei. Ergänzt werden diese Interviews mit filmhistorischen Einordnungen und Texten über wegweisende Regisseure, Schauspielerinnen und Schauspieler, Cutter und Stuntmänner. Es sind Zeugnisse einer Problemlösungsgeschichte: mit welchen Schwierigkeiten die Filmemacher konfrontiert waren und wie sie diese zu meistern versuchten. Dabei erweitert Brownlow den Blick über die bereits damals «kanonisierten Regisseure» wie D. W. Griffith oder Charles Chaplin auf seinerzeit Vergessene wie Maurice Tourneur, dessen Werk unterdessen breit anerkannt ist, oder Edward Sloman oder Geraldine Farrar, die nicht zuletzt wegen der schwierigen Überlieferungslage ihrer Werke in Vergessenheit geraten sind.

«Sehr viele Melodramen haben die Filmgeschichte bereichert. Doch ohne dieses Element wäre der Film heute vielleicht unermesslich reicher.»

Manches muss aus dem Abstand eines halben Jahrhunderts heraus gelesen werden, so etwa Brownlows Ablehnung des Melodramas als einer theatralischen Gattung, von deren spezifischen Inszenierungsformen sich der Film zu befreien habe. Der Name des grossen Melodramatikers Christy Cabanne liest sich bei Brownlow negativ, Cecil B. DeMille gilt ihm ab Manslaughter als geschmackloser Entertainer (eine Meinung, die Brownlow in seiner Dokumentation über DeMille 2004 änderte). Indes erwachte in den letzten Jahren in den Cinephilen- und Fankreisen des Stummfilms gerade für das Melodrama eine neue Begeisterung: Le Giornate del Cinema Muto in Pordenone widmeten dieses Jahr eine ganz Sektion John M. Stahl und seinen Melodramen.

Insbesondere im Internet finden sich Stummfilmfans und teilen Fundstücke, und vermeintlich abseitige Werke werden auf Blogs wie *silentlondon.co.uk* besprochen. Jemand findet eine alte Ausgabe von «Photoplay» auf einem Flohmarkt in Dakota, lädt es hoch, worauf ein lebhafter, virtueller Austausch über Artikel und Bilder beginnt. Die Begeisterung für Zeugnisse ist gerade im Internet hoch. «Wir sollten Brownlow beneiden», so Lea Stans von *silentology.wordpress.com*. «Ich bin begeistert von der Energie, diese Interviews zu machen, solange die Filmschaffenden noch am Leben sind.» Da heute viel mehr Stummfilme zu sehen sind als zu Brownlows Zeiten, verlangt die heutige Stummfilmkultur entsprechend nach Zeugen. «Ich beziehe mich oft auf ‹The Parade's Gone By›», sagt Pamela Hutchinson von *silentlondon.co.uk*, «die Lebhaftigkeit der Regisseure und Handwerker springt einen von jeder Seite an.»

Ohne «The Parade's Gone By» wäre die heutige Filmkultur eine andere. Brownlow engagierte sich denn auch in der Filmrestaurierung, drehte preisgekrönte Dokumentarfilme zum Thema und veröffentlichte Bücher. Fünfzig Jahre nach dem Erscheinen erfährt der inzwischen achtzigjährige Brownlow nicht nur Ehrungen von eingeschworenen Fans. Bereits 2010 wurde ihm nicht nur als Anerkennung seiner eigenen filmkünstlerischen Leistungen, sondern auch wegen seines Bemühens um die Erinnerung an die Stummfilmzeit und die Erhaltung zahlreicher Filme der Ehren-Oscar für sein Lebenswerk überreicht.

Stephan Ahrens

→ Die Zitate stammen aus der deutschen Übersetzung «Pioniere des Films. Vom Stummfilm bis Hollywood», Basel (u. a.): Stroemfeld, 1997.

Kritiken

S. 26
Leto
von Kirill Serebrennikow
Erwin Schaar

S. 28
Cold war / Zimna wojna
von Pawel Pawlikowski
Dominic Schmid

S. 29
Sir
von Rohena Gera
Till Brockmann

S. 32
Der Unschuldige
von Simon Jaquemet
Tereza Fischer

S. 33
The Guilty / Den skyldige
von Gustav Möller
Christoph Egger

S. 35
Subito. Das Sofortbild
von Peter Volkart
Tereza Fischer

S. 37
Genesis 2.0
von Christian Frei,
Maxim Arbugajew
Christoph Egger

S. 38
Glaubenberg
von Thomas Imbach
Martin Walder

S. 48
Fortuna
von Germinal Roaux
Michael Pekler

Zimna wojna / Cold War Regie: Pawel Pawlikowski, mit Tomasz Kot und Joanna Kulig

Leto

So klingt der Aufbruch: Leto erzählt von der Rockmusik als Mittel des Widerstands in der Sowjetunion.

Kirill Serebrennikow

Kirill Serebrennikow, Regisseur und Leiter des angesehenen Moskauer Gogol-Theaters, ist zur politischen Figur geworden: Mit dem fadenscheinigen Vorwurf, Fördergelder unterschlagen zu haben, wurde er kurz vor Beendigung der Dreharbeiten zu Leto im August 2017 festgenommen und unter Hausarrest gestellt. Seinen Film konnte er nur mithilfe eines internetgesperrten Computers und via Notizen für seine Mitarbeiter_innen fertigstellen.

Das Resultat ist ein musikalischer, historischer, biografischer und auch politischer Film. Die Geschichte zu Beginn der Perestroika, Anfang der Achtzigerjahre, dreht sich um die Rockmusik, die das Leben von eher oppositionell eingestellten jungen Leuten bestimmte. Da Vorbilder wie Lou Reed, die Talking Heads, Iggy Pop oder David Bowie aus dem Westen kamen und deren Schallplatten schwarz gehandelt wurden, war dies für das sowjetische Regime mehr als nur ein Affront. Konzerte fanden abseits der Öffentlichkeit statt, von staatlichen Aufpassern überwacht.

Ein Rockclub in Leningrad bildet das Herz dieser aufmüpfigen Bewegung, die so sehr einen jugendlichen Freiheitswillen ausdrückt und zudem den Geist westlichen Fortschritts atmet. Im Club gibt Maik Naumenko mit seiner Band Zoopark den Ton an und testet damit auch aus, was die Aufpasser durchgehen lassen. Auch im öffentlichen Leben ist die Musikerexistenz eine Herausforderung, obgleich Maik ein eher bürgerliches Leben mit seiner Freundin Natasha und ihrem gemeinsamen Kind in engen Wohnverhältnissen führt. Bei einem gemeinsamen Strandausflug mit den Fans der Band treffen sie den Gitarristen Viktor Tsoi, der mit seinen Liedtexten ein Lebensgefühl trifft, das Maik als lyrische Ergänzung seiner eigenen Musik erkennt. Seine Förderung Viktors wird ihn aber in einen persönliche Zwiespalt bringen, wenn Natascha ihn um die Erlaubnis bittet, Viktor küssen zu dürfen. Die sich entwickelnde Zuneigung von Viktor und Natascha scheint nur durch einen Pakt des Verzichts gelöst werden zu können.

Serebrennikow dient der einfache Handlungsfaden einer Beziehungsgeschichte vor allem als Klammer für die Präsentation der Musik, die für diese Lebensgeschichte prägend wird. In dem technisch oft etwas burschikos inszenierten Schwarzweissfilm gibt es farbige Inserts im Super-8-mm-Stil mit russischen und englischen Kritzeltexten und animierten Zeichnungen über Realbildern. Erinnerungen an die Undergroundfilme der Siebzigerjahre werden wach. Ein sporadisch auftauchender Erzähler unterbricht mit Texttafeln, und die Fahrt in einer Strassenbahn wird zu einem Musikvideo des Iggy-Pop-Songs «The Passenger», in den alle Anwesenden einstimmen. Im Kontrast dazu steht immer wieder die Brutalität der zivilen Polizei der späten Breschnew-Ära.

Bei den widersprüchlichen Schilderungen und Beurteilungen der gegenwärtigen russischen Politik ist es schwer, den Stellenwert von Leto für Putins Regime einzuschätzen. Serebrennikow beurteilt seine künstlerischen Bemühungen in Opposition zur offiziellen Politik folgendermassen: «Wir beleben eine Kultur, die für die Mächtigen und staatlichen Kulturrichtlinien inakzeptabel ist, in genau derselben Weise wie Leningrad 1983 weder die Zeit noch der Ort für Rockkultur in der UdSSR war.» Die Widersprüchlichkeit der gegenwärtigen russischen Kulturpolitik zeigt sich allerdings auch darin, dass der Film auf dem offiziellen Filmfestival in Sotschi gezeigt wurde und die staatliche Nachrichtenagentur eine positive Kritik veröffentlichte.

Dass Leto bei Insidern nicht nur auf Lob gestossen ist, machen die Urteile musikalischer Popgrössen deutlich. Der «Grossvater» des sowjetischen Rock, Boris Grebenschikow, beurteilte das Skript des Films als eine Lüge von Anfang bis Ende. Und der Musikproduzent Andrei Tropillo, der in den Achtzigern in seinem Studio Aufnahmen mit der Band Kino mit Viktor Tsoi arrangierte, beschreibt Serebrennikow als jemanden, dem die Rockkultur fremd ist.

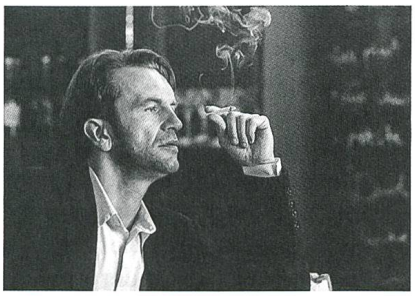
Lassen wir trotzdem die Musik des Films auf uns wirken. Und wenn die Inszenierung einleuchtend erscheint, gilt hier wohl, was der britischen Historiker Thomas Macaulay sagte: «Das beste Geschichtswerk ist eines, das solche Teile der Wahrheit vorführt, durch die am ehesten die Wirkung eines Ganzen entsteht.»

Erwin Schaar

→ Regie: Kirill Serebrennikow; Buch: Kirill Serebrennikow, Michail Idow, Lili Idowa, Iwan Kapitonow; Kamera: Wladislaw Opeljants; Schnitt: Juri Karich; Musik: Roman Bilik. Darsteller_in (Rolle): Teo Yoo (Viktor Tsoi), Irina Starschenbaum (Natascha), Roman Bilik (Maik Naumenko). Produktion: Hype Film, KinoVista. Russland, Frankreich 2018. Dauer: 126 Min. CH-Verleih: Xenix Filmverleih, D-Verleih: Weltkino Filmverleih

Leto Regie: Kirill Serebrennikow

Leto Regie: Kirill Serebrennikow



Zimna wojna / Cold War mit Tomasz Kot

Zimna wojna / Cold War Regie: Pawel Pawlikowski

Cold war / Zimna wojna

Eine Liebesgeschichte im zerrissenen Europa und ein Film, wie man ihn im Kino so elegant, verdichtet und sinnlich kaum mehr sieht.

Pawel Pawlikowski

Ein Mann sitzt spätabends in einem Pariser Café und wartet auf eine Frau. Das Türschild ist schon auf *fermé* gedreht, die Barfrau möchte gerne schliessen. Sie gibt dem Mann den Ratschlag, dass, wenn *elle* bisher noch nicht gekommen sei, sie auch nicht mehr kommen werde. In diesem Moment tritt eine Frau durch die Tür.

Seit zwei Jahren haben sich Wiktor und Zula nicht mehr gesehen. Über Ostberlin wollten sie damals gemeinsam ihr Heimatland Polen für immer verlassen und in den Westen fliehen. Gegangen ist schliesslich nur Wiktor. Sie habe das Gefühl gehabt, dass es nicht funktioniert hätte, sagt sie und meint damit nicht die Flucht. Heute haben beide neue Partner. Die Frage aber, ob sie glücklich seien, beantworten sie jeweils mit einem Schweigen. Ein paar Schritte durchs nächtliche Paris. Sie hat sich unerlaubt von ihrem Musikensemble entfernt, mit dem sie auf Tournee ist; er will, dass sie bei ihm in Paris bleibt. Sie möchte – oder kann – noch nicht. Es folgt ein weiterer Abschied auf unbestimmte Zeit. Mehrere Jahre werden sie sich nicht sehen – das will die Logik des Kalten Kriegs so. Da kehrt sie noch einmal um, für einen richtigen Kuss. Ob er bei den Huren gewesen sei, fragt ihn seine Freundin, als Wiktor später erschlagen nach Hause kommt. Dafür habe er kein Geld, entgegnet er kalt. «J'étais avec la femme de ma vie.»

Cold War ist ein Meisterwerk der Verdichtung. Das betrifft auch, aber bei weitem nicht nur, seine Bildsprache, die mit dem engen Academyformat (4:3) und dem kontrastreichen Schwarzweiss Erinnerungen an die Filme genau jener Zeit weckt, in der Cold War spielt. Doch nicht nur das Bild, sondern auch die über fünfzehn Jahre erzählte Liebesgeschichte zwischen Wiktor und Zula wird unbarmherzig auf ihr Wesentliches zusammengerafft. Das führt dazu, dass der Film die Psychologie seiner zwei Hauptfiguren weder über die Handlung noch über die Dialoge gestalten kann – dafür sind die gemeinsamen Momente zu selten und zu kurz und die Ellipsen dazwischen zu gross. Vielmehr entsteht hier ein musikalisch abstrahiertes Porträt der europäischen Psyche zwischen 1949 und 1964. Wie in Casablanca – der Vergleich ist mehrfach naheliegend – geht es um zwei Liebende, die wie füreinander geschaffen sein könnten, wenn nicht immer wieder die grossen historischen Entwicklungen, die konkrete Grenzpolitik, sowie ihre verschiedenen Weisen, sich zu Heimat und Exil zu verhalten, ihre Beziehung verunmöglichen würden. Der weltgewandte Wiktor kann sich der Situation und der Kultur in Frankreich anpassen; für Zula hingegen beginnen die Probleme bereits bei der Sprache. Beide müssten, um mit dem anderen zusammen zu sein, die eigene Identität ein Stück weit verleugnen.

Die ersten Bilder und vor allem Klänge sind noch hoffnungsvoll. Wiktor durchfährt 1949 mit seinen Partnern Irena und Kaczmarek in einem Kastenwagen voller Audioequipment die polnische Landschaft auf der Suche nach authentischer traditioneller Musik – erst zur ethnografischen Aufzeichnung, dann zur Etablierung eines Tanz- und Musikensembles. Bei einem Vorsingen irgendwo in der Provinz trifft Wiktor auf Zula, deren herausstechende Ambition und Talent vom ersten Augenblick an nicht nur ihn faszinieren, sondern auch dem Film, der bis dahin eine Abfolge von wunderschönen ethnografisch-musikalischen Momenten war, eine ganz neue Wendung geben.

Das Glück währt nur kurz – die Mühlen der Zeit und der Politik drehen unerbittlich. Das drei Jahre später sehr erfolgreich gewordene Ensemble Mazurek bietet nicht mehr nur unschuldige bäuerliche Liebeslieder dar, sondern, nach der Suggestion eines Parteifunktionärs, auch Hymnen auf die Agrarreform. Die Idealistin Irina hat da das Ensemble bereits verlassen und dem opportunistischen Kaczmarek die Führung überlassen. In diesem Moment also will sich Wiktor zusammen mit Zula in den Westen absetzen. So beginnt die Odyssee des unglücklichen Paares durch die europäische Geschichte der Fünfzigerjahre. Die kommunistischen Hymnen, die die bäuerlichen Weisen verdrängt haben, weichen ihrerseits dem Jazz und der Filmmusik, mit denen Wiktor in Paris sein Geld verdient. Und als Zula dann 1957 endlich für etwas längere Zeit bei Wiktor ist, halten auch noch das französische Chanson und der Rock 'n' Roll Einzug in den Film. Doch während Wiktor der Wechsel von der traditionellen polnischen Musik zum Jazz fast fliessend gelingt, schafft es Zula nicht, ihren Gesang erfolgreich ins westliche Register zu übersetzen. Es ist immer und zuallererst die Musik, die Cold War nicht nur den emotionalen roten Faden verleiht, sondern insbesondere das Thema der Identität auf eine nachvollziehbare Ebene hebt und dabei das Kunststück vollzieht, gleichsam musikalisch abstrakt – und damit allgemeingültig – zu bleiben.

Da kaum je etwas ausformuliert wird und die zahlreichen Ellipsen von mehreren Jahren dem Publikum teilweise eine regelrechten Detektivarbeit abverlangen bei der Rekonstruktion der Geschichte, wäre zu befürchten, dass es sich hier um einen «schweren» Film handelt. Doch Pawlikowski hat mit Cold War ein Werk von solcher Eleganz, erzählerischer Effizienz sowie visueller und musikalischer Sinnlichkeit geschaffen, dass sich als Vergleich wirklich fast einzig die grossen historischen Melodramen der Vierzigerjahre anbieten. Cold War ist ein Film von jener Art, wie sie eigentlich schon lange nicht mehr gemacht werden. Geschichten wie jene von Wiktor und Zula wird es hingegen geben, solange es Nationen und Grenzen gibt und solange es Liebende gibt, die von diesen Grenzen getrennt werden.

Dominic Schmid

→ Regie: Pawel Pawlikowski; Buch: Pawel Pawlikowski, Janusz Glowacki, Piotr Borkowski; Kamera: Lukasz Zal ; Schnitt: Jaroslaw Kaminski. Darsteller_in (Rolle): Joanna Kulig (Zula), Tomasz Kot (Wiktor), Borys Szyc (Kaczmarek), Agata Kulesza (Irena). Produktion: Opus Film, Apocalypso Pictures, BFI Film Fund, Film 4, Protagonist Pictures. Polen, Frankreich, Grossbritannien 2018. Dauer: 88 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: Neue Visionen Filmverleih

Sir

Buchstäblich zwischen Küche und Wohnzimmer kommen sich eine Hausangestellte und ihr Dienstherr näher. Kein kitschiges Märchen, sondern eine ebenso sensible wie präzise Studie der Sehnsucht über soziale Klüfte hinweg.

Rohena Gera

Eigentlich ist das Leben von Ratna schon gelaufen. Auf dem Land aufgewachsen und sehr jung verheiratet, wurde sie mit neunzehn bereits Witwe. In vielen Regionen Indiens hat man damit als Frau nur noch die Möglichkeit, zur eigenen Familie zurückzukehren und dort zu darben. Ohne Mann an der Seite ist einem die gesellschaftliche Bedeutungslosigkeit sicher, und einen neuen Gefährten zu finden, ist aufgrund von Traditionen von vornherein ausgeschlossen.

Und doch hat Ratna mehr Glück als andere. Um von ihrer armen Familie nicht durchgefüttert werden zu müssen, hat sie sich eine Stelle in der Metropole Mumbai gesucht. Als Hausangestellte hat sie dort lediglich für einen allein lebenden jungen Mann aus einer sehr wohlhabenden Familie zu sorgen. Anders als Millionen andere Hausangestellte in Indien wird sie zudem mit Respekt behandelt, nicht angebrüllt oder schikaniert, und sie schläft auch nicht unter der Treppe oder auf dem Gang auf einer schäbigen Matratze: Die grosse, modern eingerichtete Wohnung bietet genügend Platz, sodass Ratna ein eigenes Zimmer hat.

Trotzdem: Ratna und ihr Arbeitgeber Ashwin, den sie selbstverständlich nur mit «Sir» anspricht, wohnen zwar zusammen, aber aneinander vorbei. Sie nimmt an seinem Leben insofern teil, als sie seine alltäglichen Bedürfnisse kennt, durch Telefonate und Besuche von Gästen zudem von seinen Problemen erfährt: Seine Hochzeit ist im letzten Moment geplatzt, als er erfuhr, dass seine Zukünftige fremdgegangen ist. Er arbeitet in der Baufirma seines Vaters, obwohl er sich zuvor in den USA als Schriftsteller versucht hatte. Er liest, schaut in seinem Zimmer fern, starrt auf seine geplatzten Lebensträume und die Skyline Mumbais. Von Ratna weiss der Sir hingegen anfänglich nichts, weil Hausangestellte nicht als vollwertige Menschen wahrgenommen werden. Soziale Klüfte, Bildungsunterschiede und die Folgen des jahrtausendealten Kastensystems legitimieren diesen Zustand als Selbstverständlichkeit.

Wie sollte es jedoch anders sein – die Wendung ist so voraussehbar, dass sie hier bestimmt nicht als Spoiler moniert werden kann –, kommt es schrittweise zu einer Annäherungen. Der Sir lässt sich gar nicht mal so sehr durch die (professionell bedingte) Fürsorglichkeit seiner Hausangestellten bezirzen, vielmehr entdeckt er langsam ein facettenreiches Individuum in ihr. Er ist davon beeindruckt, wie Ratna mit ihrem Schicksal umgeht, dass sie trotz ihrer Situation den Mut und die Kraft für eigene Wünsche aufbringt: Sie möchte als Schneiderin oder gar Modeschöpferin arbeiten und geht neben der Hausarbeit zwei Stunden pro Tag dafür in die Lehre – freilich nur, weil der grosszügige Ashwin ihr das erlaubt.

Trotzdem hat der Film gar nichts von einer klebrigen Liebesgeschichte, ist kein Bollywoodding auf Sparflamme und weist keine klassische Märchenstruktur auf, wo gross gezeichnete Gefühlswelten die Triebfeder sozialer Mobilität sind. Sir lässt weder den Figuren noch dem Publikum allzu viel Raum für Illusionen. Das Spielfilmdebüt von Rohena Gera, die in Indien geboren ist, aber auch lange im Ausland gelebt und gearbeitet hat, fasziniert durch die haarfeine Inszenierung von

Filmbulletin-
Jahresabo

mit 8 Ausgaben

für CHF 80
oder € 56

film bulletin

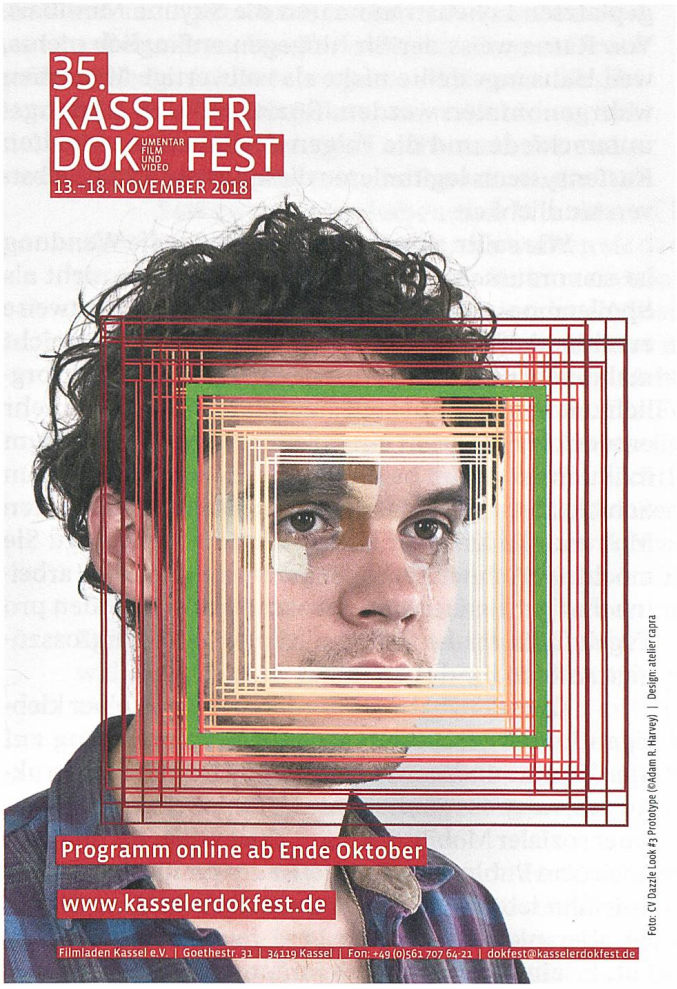
Zeitschrift für Film und Kino
www.filmbulletin.ch

Reduziertes
Jahresabo

für CHF 55 oder € 40

für Auszubildende,
mit Kulturlegi und AHV

Anzeige



Figuren, Räumen und narrativen Mikrostrukturen. In einem Interview verrät sie, dass Wong Kar-Wais In the Mood for Love als inspirierende Vorlage diente. Der Vergleich ist durchaus angebracht, wenn man daran denkt, wie in beiden Filmen das grösste erzählerische Gewicht auf atmosphärisch ausgelegte Innenwelten verlagert wird. Auf einer rein formalen Ebene übt sich Geras Werk jedoch in einer gestalterischen Zurückhaltung, die meilenweit von der Opulenz der Hongkonger Vorlage entfernt ist.

Wunderbar, in kleinen Verschiebungen und Variationen, nutzt Sir den filmischen Raum der Wohnung, in dem die überwiegende Mehrheit aller Szenen angesiedelt ist. Ratna ist Herrin über ihr Zimmer und besitzt in gewisser Weise auch die grosszügige Küche, die ihre Wirkungsstätte ist. Ashwin gehört sein Schlafzimmer, die Terrasse, das Wohn- und das Esszimmer – Räume, die Ratna nur flüchtig und aus dienstlichdienenden Gründen betritt. Einige Holzpalisaden, die als Trennelemente zur eleganten Innenarchitektur gehören, versinnbildlichen ausserdem, dass die freie Wohnfläche für Ashwin auch ein (goldener) Käfig ist.

Doch der spannendste und einzige gemeinsame Ort ist der Gang. Dort kreuzen sich ihre Wege immer wieder. Es ist der Ort der Begegnung und der Sehnsüchte. Nicht zufällig berührt genau hier Ashwin zum allersten Mal Ratnas Hand und küsst ihre Stirn. Dass Ashwins Beziehung zu ihr sich verändert hatte, war schon vorher topografisch ersichtlich, als er plötzlich im Stehen in der Küche ass. Und spätestens, als er in ihrer Abwesenheit sogar ihr Zimmer betrat und ihre Sachen betrachtete, war klar, dass es um ihn geschehen ist.

Ein grosser Gewinn für den Film ist auch die Besetzung. Ashwin wird von *Vivek Gomber* gespielt, der sowohl als bourgeoiser Charmeur als auch als etwas verunsicherter, doch sympathischer Bubi glaubhaft bleibt. *Tillotama Shome*, die schon in Monsoon Wedding eine Hausangestellte spielte, glänzt als Ratna. Und es ist eine überaus spannende Haupt- und eine starke Frauenfigur, denn sie ist schüchtern und selbstbewusst zugleich, sie unterwirft sich den gesellschaftlichen Regeln und lässt sich trotzdem nicht ausbeuten, sie wagt es zu träumen und bleibt dennoch realistisch. Sie ist es, die sofort die Unmöglichkeit einer solchen Liebesbeziehung im Rahmen der indischen Gesellschaft anspricht, die trotz ihrer Zuneigung Ashwin die Leviten liest. Und vor allem ist sie die Einzige, die die Courage und die Intelligenz besitzt, eine Katastrophe abzuwenden. Solche Frauenfiguren braucht nicht nur das indische, sondern das Kino überhaupt.

Till Brockmann

→ Regie, Buch: Rohena Gera; Kamera: Dominique Colin; Schnitt: Jacques Comets, Baptiste Ribrault; Musik: Pierre Aviat. Darsteller_in (Rolle): Tillotama Shome (Ratna), Vivek Gomber (Ashwin), Ahmareen Anjum (Devika), Geetanjali Kulkarni (Laxmi), Rahul Vohra (Haresh). Produktion: Inkpot Films. Indien, Frankreich 2018. Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Xenix Filmverleih, D-Verleih: Neue Visionen Filmverleih

Der Unschuldige mit Judith Hofmann

Der Unschuldige Regie: Simon Jaquemet

Sir mit Tillotama Shome

Sir Regie: Rohena Gera

Der Unschuldige

Die Lust scheint Ruth schon längst abhandengekommen zu sein. Das Leben ist grau. Bis sich die Geister der Vergangenheit melden und wieder zusammenfügen, was zusammengehört.

Simon Jaquemet

Immer wenn Ruth Auto fährt, lässt sie den Motor aufheulen. Sie rast, als sei sie auf der Flucht. Einmal wird sie es auch sein und so raffiniert vor der Polizei fliehen, dass Steve McQueen beeindruckt gewesen wäre. Die Raserei will aber nicht so recht zu dieser unauffälligen, eher biederen Frau passen, die mit Mann und zwei Töchtern im Teenagealter in einem Einfamilienhaus irgendwo im langweiligen Schweizer Mittelland lebt. Regelmässig besucht die ganze Familie den Gottesdienst einer Freikirche. Sinnlichkeit gibt es in ihrem Leben nicht. Liebkosungen, geschweige denn Sex scheinen schon sehr lange her zu sein, das gemeinsame Abendessen mit der Familie dient vor allem der Nahrungsaufnahme, und wenn Ruth joggen geht, dann wirkt es mehr als körperliche Selbstzüchtigung.

Auch dass Ruth in einem neurowissenschaftlichen Forschungslabor arbeitet, in dem Experimente an Affen gemacht werden, überrascht. Sie kümmert sich dort um einen Resusaffen, dessen Kopf auf einen anderen Körper verpflanzt wurde. Das Tier leidet offensichtlich, sie leidet mit. Wie passt da ihr Glaube an Gott zu einer Arbeit, die sich anmasst, Gott zu spielen und mittels Transplantation die Sterblichkeit besiegen zu wollen?

So wie uns Simon Jaquemet in seinem zweiten Spielfilm Ruths Welt präsentiert – mit vielen faszinierenden Lücken und Ambivalenzen –, scheint sie in einem Gefängnis zu leben. Die Räume, in denen sie sich bewegt, die Kirche, ihr Haus, ihre Arbeit, sind karg, kühl, farb- und schmucklos. Ruth ist eine graue Maus in einer grauen Welt. Doch wir ahnen bald, dass Ruth ein Geheimnis hat. So kramt sie am Anfang aus dem Keller Fotos und aus ihrer Vergangenheit Erinnerungen an ihren damaligen Freund Andreas hervor, mit dem sie mal glücklich war. Doch vor zwanzig Jahren wurde er wegen Raubmord ins Gefängnis gesteckt; sie aber glaubte an seine Unschuld. Nun meint sie, ihn wiedergesehen zu haben. Ein Umstand, der ihr Leben ins Wanken geraten lässt.

Und tatsächlich taucht Andreas bald nachts wie ein Geist in ihrem Wohnzimmer auf und will mit ihr fort. Sie aber kann nicht. Noch nicht. Ob er das Produkt von Ruths Fantasie ist oder wirklich vor ihr steht, das lässt Jaquemet meisterhaft in der Schwebe: Obwohl Ruth kurz darauf von seinem Tod in Indien erfährt, knarrt das Sofa, auf dem sie sich später lieben, auffällig laut, als wolle es seine Existenz beweisen. Während das Bild also ein Phantasma evoziert, widerspricht die Tonebene mit allzu wirklichkeitsnahen Geräuschen.

Da Ruth trotz der Todesmeldung keine Zweifel an seiner Existenz hat, wollen ihr Mann und die Freikirchler sie heilen und den Teufel austreiben. Schon während dieser Exorzismusrituale wird die Skepsis des Regisseurs gegenüber der Religion, insbesondere diesem inbrünstigen, blinden Glauben seiner Protagonistin, notabene einer Wissenschaftlerin, spürbar. Erst recht aber, als ihr Mann die Besessene in einen Swingerclub führt, um ihr sozusagen in der Hölle den Teufel auszutreiben. Das wirkt fast komödiantisch, so absurd ist diese Idee. Aber ausgerechnet an diesem Ort der expliziten Lust bricht der Film mit seiner Ambivalenz und kippt überraschend in Surrealismus. Damit verschiebt er das Geschehen weitgehend ins Reich von Ruths Fantasie. Diese erlebt tatsächlich in der «Hölle» eine Katharsis: Sie fährt danach ins Labor und fügt zusammen, was zuvor getrennt wurde, näht den Kopf des Affen wieder an seinen ursprünglichen Körper. Nicht nur eine auffällige Ähnlichkeit von Ruth und dem Affen – der uns zuvor in langen Einstellungen gezeigt wurde, als paralysiert und nur noch dank verschiedenster Aparaturen am Leben – legt nahe, dass sie damit auch sich selbst wieder ganz macht. Als würden die Ideen in ihrem Kopf (der Glaube, die Familie, der Job) nicht zu ihrem Körper (der Sinnlichkeit, dem Bedürfnis nach Liebe) passen.

Ob dieses Zusammenfügen gelingen kann, ist natürlich fraglich. Auch Jaquemet hat gewisse Schwierigkeiten, seine vielen tollen Ideen zu einem stringenten Ganzen zu verweben. Einiges ist nicht ganz sauber vernäht oder wäre nicht notwendig gewesen für die Lebenstüchtigkeit des Films. Das Ende fühlt sich dennoch wie ein Happy End an: Ruth fährt los, ans Meer in die aufgehende Sonne. Mit heulendem Motor und endlich Farbe im Gesicht.

Tereza Fischer

→ Regie, Buch: Simon Jaquemet; Kamera: Gabriel Sandru; Schnitt: Christoph Schertenleib; Ausstattung: Michael Baumgartner; Kostüme: Laura Gerster. Darsteller_in (Rolle): Judith Hofmann (Ruth), Naomi Scheiber (Naomi), Christian Kaiser (Hanspeter), Urs-Peter Wolters (Paul), Thomas Schüpback (Andreas). Produktion: 8horses, Augenschein Filmproduktion, ZDF, SRF, Arte, Teleclub AG. Schweiz, Deutschland 2018. Dauer: 114 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment

The Guilty / Den skyldige

Ein Mann, ein Zimmer, ein Telefon – mehr braucht es nicht für einen virtuosen Thriller. Reduktion als Spannungssteigerung.

Gustav Möller

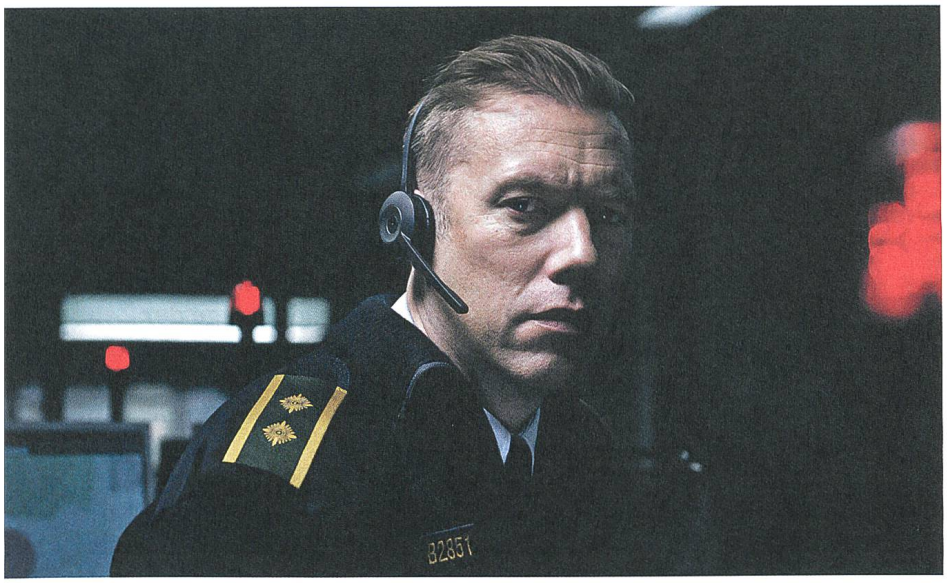
Das Telefon ist auch im Kino allgegenwärtig – bemerkenswerte Ausnahme in jüngster Zeit: Simon Jaquemets Der Unschuldige, in dem nicht einmal ein Mobiltelefon vorkommt – lässt leicht übersehen, dass es noch nicht reicht, es einfach mal klingeln zu lassen. Ob verräterisch, ob erlösend – zum dramaturgischen Faktor, zum wirklichen Mitspieler braucht es mehr als ein blosses Signal. Wir erinnern uns an den dichten, atmosphärischen Locke, in dem Steven Knight einen Bauleiter auf der nächtlichen Autofahrt von Birmingham nach London sich um Job und Ehefrau reden lässt. Hingegen spielt das Telefon etwa in Hitchcocks in diesem Zusammenhang oft genanntem Dial M for Murder eine eher untergeordnete Rolle. Bezeichnend ist aber die Einbettung in eine Krimihandlung. In Joel Schumachers Phone Booth hängt Colin Farrells angeberischer Yuppie während der gesamten Filmdauer in einer öffentlichen Telefonzelle am Draht, von einem moralisierenden Heckenschützen mit dem Tod bedroht, sollte er nicht per Telefon alle seine Verfehlungen bekennen. Und in Brad Andersons The Call steht Halle Berry als Polizistin einem entführten Mädchen im Kofferraum eines Autos über dessen Mobiltelefon bei – gepeinigt von der Erinnerung an einen ähnlichen, früheren Fall, in dem sie den Tod des Entführungsopfers verschuldete.

Während The Call zu einer dieser öden Haunted-House-Geschichten voller Leichen im Keller verkommt, gerät die dänische Produktion Der Schuldige (Den skyldige) bei vergleichbarer Ausgangslage geradezu zum Paradestück psychologischer Verdichtung. Das zeigt sich von der ersten (schwarzen) Einstellung an durch eine hoch konzentrierte Verbindung von Kamera, Schnitt und insbesondere Tonarbeit, die noch im Off weitere Handlungsebenen herauspräpariert. Schauplatz ist zunächst der eine Raum, in dem Kopenhagener Polizisten Telefonbereitschaftsdienst leisten; zwischendurch wird sich Asger Holm, in Erwartung eines Gerichtstermins in den Innendienst strafversetzt, in den Nebenraum zurückziehen. Zur Einheit des Ortes und der Handlung wird diejenige der Zeit gekommen sein, wenn er nach knapp anderthalb Stunden die Räumlichkeiten verlässt. Indem die Kamera bevorzugt in Gross-, ja Naheinstellungen von Gesicht und Kopfhörer des Polizisten verharrt, fordert sie dem Schauspieler ein Höchstmass an Mikrovariation, an subtiler Differenzierung von Ausdruck und Stimmlage ab. *Jakob Cedergren*, in Schweden geboren, in Dänemark aufgewachsen, hierzulande am ehesten bekannt als Kommissar Andreasson in der banalen schwedischen Fernsehserie Mord im Mittsommer (Morden i Sandhamn), demonstriert hier souveräne Beherrschung der Mittel. Fabelhaft ist aber auch, was die rund zwei Dutzend Sprechrollen leisten, die nur übers Telefon kommunizieren: Hörspielkunst in Vollendung.

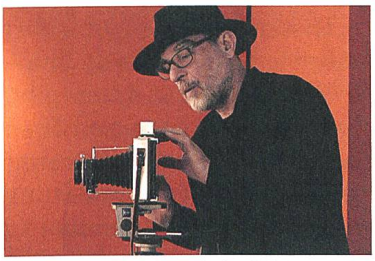
Der Nachtdienst beginnt entspannt mit allerlei Pechvögeln, bis eine Frauenstimme bei Asger sofort sämtliche Alarmsysteme aktiviert. Bald scheint ihm – und mit ihm uns! – die Sachlage klar: Iben, die vorgibt, mit ihrer kleinen Tochter zu sprechen, sitzt gegen ihren Willen im Auto neben ihrem von der Familie getrennt lebenden Mann, einem, wie die polizeiliche Abklärung schnell ergeben haben wird, zudem bereits einmal zu Gefängnis verurteilten Gewalttäter. Höchst alarmiert ist Asger, als Mathilde, ein rührend tapferes kleines Mädchen, das mit dem kleinen Bruder zu Hause geblieben ist, schluchzend erzählt, dass der Vater auch «das Messer» mitgenommen habe; entsetzt erfährt er von dem zu den Kindern geschickten Kollegen, dass das Baby «zerstückelt» wurde. Gekonnt hat Asger die polizeiliche Routine in Gang gesetzt, im Gespräch mit der Entführten ebenso wie bei der Kommunikation mit andern Dienststellen. Hier allerdings muss er sich wiederholt sagen lassen, dass er gefälligst «seinen» Job zu erledigen und den andern nicht dreinzureden habe. Seine kontrollierte Fassade bekommt Risse, mehrfach rastet er aus. Dann seine – und unsere! – Bestürzung, als er erkennt, dass seine Interpretation der Situation ebenso wie seine Handlungsanweisungen falsch waren. In langen, stummen Momenten geht er in sich. Seinem unbeholfenen Partner wird er nun nahelegen, morgen vor Gericht die Wahrheit zu sagen und ihn nicht länger zu decken. Und so lassen die Autoren den Kriminalfall, der tief in soziale Misere und psychische Drangsal lotet, unaufdringlich zur Reflexion über Schuld und Sühne werden. Das geht weit über blossen Nordic Noir hinaus.

Christoph Egger

→ Regie: Gustav Möller; Buch: Gustav Möller, Emil Nygaard Albertsen; Kamera: Jasper Spanning; Schnitt: Carla Luffe; Musik: Carl Coleman, Caspar Hesselager. Darsteller_in (Rolle): Jakob Cedergren (Asger Holm). Produktion: Nordisk Film. Dänemark 2018. Dauer: 85 Min. Verleih: Ascot Elite Entertainment



The Guilty / Den skyldige Regie: Gustav Möller, mit Jakob Cedergren



Subito. Das Sofortbild

Subito. Das Sofortbild Regie: Peter Volkart

Genesis 2.0 Regie: Christian Frei, Maxim Arbugajew

Subito. Das Sofortbild

Peter Volkart entführt uns mit seinem verspielten Dokumentarfilm in die fantastische Welt des Sofortbilds und steckt uns mit Nostalgie fürs Unkontrollierbare und Einmalige an.

Peter Volkart

Der Titel von Peter Volkarts letztem Kurzfilm Subotika (2015) tönt nicht nur erstaunlich ähnlich wie der seines nun ersten Langfilms Subito, auch entführen uns beide Filme dank Volkarts ganz eigenem Stil in fantastische Welten. In Subotika hatte der Schweizer Filmemacher und Designer einen fiktionalen Werbefilm gestaltet. Darin ist diese fantastische Welt ein nicht existierendes Land, ein Hirngespinst, das stark an einen heruntergewirtschafteten kommunistischen Staat erinnert. Durch die absurd-fröhliche Werbeoberfläche scheint die Kritik an einer nicht allzu fernen Wirklichkeit hindurch. Mit Subito wagt sich Volkart an den Dokumentarfilm und erzählt die Geschichte des genialen Tüftlers Edwin Land und seiner Erfindung der Sofortbildkamera. Und er tut dies auf eine ebenso fantastische und pointierte Weise wie in seinen Kurzfiktionen. Dazu kombiniert er Archivmaterial, Werbefilme, Homemovies, Lehrfilme, animiert Fotografien, lässt Schriftzüge ins und aus dem Bild sausen und vertont das Amalgam mit lebendigen Soundeffekten und beschwingten Songs aus der guten alten Zeit. Das Statische fügt sich mit dem Bewegten in ein organisches Ganzes – auch wenn die dann doch auffällig konventionell gefilmten Interviews dadurch etwas aus der Reihe tanzen.

Der ideenreiche Amerikaner Edwin Land, der in seinem Leben fünfhundert Patente anmeldete, darunter auch den Polarisationsfilter, hatte bereits 1947 die Idee für ein in die Kamera respektive in das Fotomaterial eingebautes Minilabor. Das Foto, das sich selbst innert Minuten entwickelt, war ein Soforterfolg, der erst mit der Digitalisierung eine Konkurrenz in Sachen Schnelligkeit bekam. Volkart zeichnet den sensationellen Aufstieg der Polaroidkamera nach, lässt den Fotografen Payram über dessen feine Grauabstufungen schwärmen und über die Möglichkeit, sich den Menschen besser nähern zu können. Von der Magie des vor unseren Augen entstehenden Bildes sind alle fasziniert. Vor allem aber preisen Kurator_innen, Fotograf_innen und Kunstschaffende die Spontaneität und die Einzigartigkeit des einzelnen Polaroidbildes.

Heute geraten auch Normalsterbliche in nostalgische Wallungen ob dieser Eigenschaften. Gerade, wie Kulturphilosoph Gerhard Johann Lischka betont, angesichts des Zugemülltwerdens mit digitalen Dutzendbildern. Gelobt wird das Zufällige, aber auch das Materielle, denn in die Emulsion kann man zusätzlich eingreifen und das Bild nach dem Entstehen in der Kamera nochmals durch manuelle Eingriffe verändern. Doch so sehr sich die Kunstgemeinde auch für dieses nicht ganz günstige Sofortbild begeisterte, die Normalbürger_innen griffen bereitwillig zur Digitalkamera. Als Folge des schwindenden Kaufinteresses schloss die letzte europäische Polaroidfabrik im holländischen Enschede seine Produktion 2008.

Doch «Totgesagte leben länger», wie Volkart den letzten von vier Teilen betitelt. Florian Kaps, Wiener Biologe und Liebhaber alles Analogen, hat mit seiner Firma The Impossible Project das Sofortbild wiederbelebt, mit neuen Filmen und Kameras. Er übernahm mit anderen Afficionados die Fabrik in Enschede und produzierte weiter. Das grenzt beinahe an ein Wunder, so zumindest feiert das Narrativ in Subito die Wiedergeburt dieser Fotografie, die «einem lebenden Ding ähnlich ist». Die Freude darüber und die Nostalgie, die Volkart mit seinem kurzweiligen, informativen und verspielten Dokumentarfilm, dem allerdings etwas weniger Talking Heads gutgetan hätten, in uns entfacht, würde jedes Werbeteam vor Neid erblassen lassen – so gross ist die Lust, nach dem Kinobesuch sofort in den nächsten Laden zu rennen und eine Polaroidkamera zu erstehen.

Ich muss zugeben, dass ich während der Vorführung so sehr von dieser ganzen Lebendigkeit gefangen war. Ich habe auch gestaunt, dass Volkart sogar den digital gefilmten Interviews etwas Unberechenbares hinzugefügt hat, und freute mich über einen Effekt, bei dem Grün und Rot im Bild ausscheren und neben den Objekten farbige Schatten hinterlassen. Am faszinierendsten war das Rot der Lippen von Kuratorin Rebekka Reuter, das plötzlich neben ihrem Mund herumhüpfte. Wie hat er das gemacht? Beim Überprüfen anhand eines Onlinescreeners musste ich enttäuscht feststellen, dass es ein Fehler in der Kinoprojektion war, Volkarts Interviews sind fehlerfrei. Aber da soll noch einer sagen, die digitale Technik könne keine überraschenden Effekte hervorbringen. Tereza Fischer

→ Regie, Buch: Peter Volkart; Kamera: Ueli Nüesch, Michelle Ettline; Schnitt: Peter Volkart, Stefan Kälin; Ton: Guido Keller; Animation: Peter Volkart. Produktion: Franziska Reck, RECK Filmproduktion, SRF. CH 2018. Dauer: 77 Min. CH-Verleih: RECK Filmproduktion

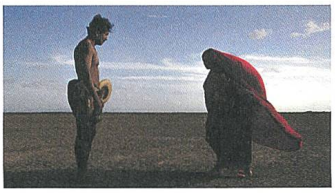
Anzeige

expand the experience

FILMEXPLORER

EXPLORE BY #REVIEWS

Becoming Animal | Peter Mettler
Reviews Interviews EN DE



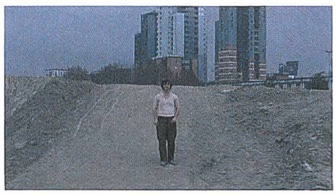
Pajaros de verano
Reviews EN

We the Animals
Reviews EN

Girl
Reviews EN

High Life
Reviews DE

La casa lobo
Reviews EN



Lazzaro felice
Reviews IT

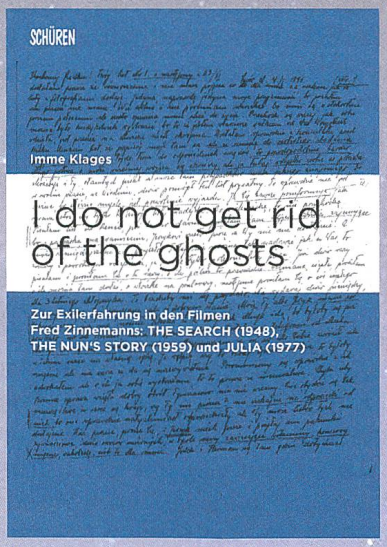
Firecrackers
Reviews EN

#reviews #interviews #tips #agenda #socialmedia

www.filmexplorer.ch

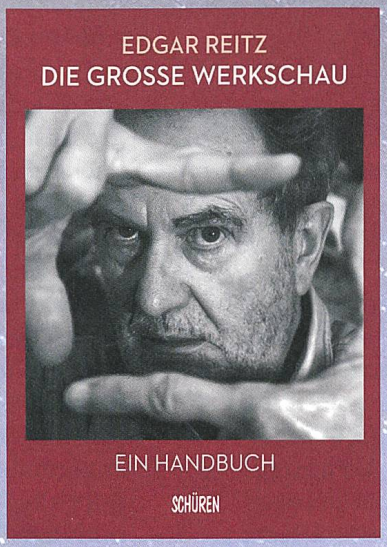
Anzeige

VERGANGENHEIT GEGENWART ZUKUNFT



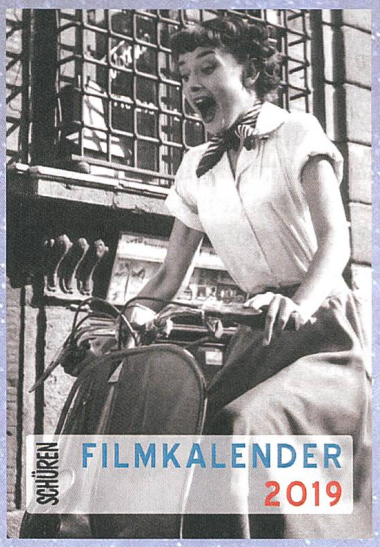
284 Seiten | einige Abb. | 29,90 €
ISBN 978-3-89472-843-4

Eine umfassende Analyse von Zinnemanns Filmen DIE GEZEICHNETEN (1948), GESCHICHTE EINER NONNE (1959) und JULIA (1977). Wie wirken sich die geschilderten Exilerfahrungen mit Motiven wie Identität, Verlust und Freund-schaft des Regisseurs auf seine Filme aus?



440 Seiten | zahlr. Abb. | 38,– €
ISBN 978-3-7410-0323-3

Was ist Kino? Was ist Film? Edgar Reitz gibt anhand seines Œvres, das sehr viel mehr ist als HEIMAT, fundiert Antwort. Auf Basis seiner Werkschau mit zahlreichen Interviews, die neben Reitz selbst auch viele seiner Darsteller umfassen. Kenntnisreich und spannend.



208 Seiten | zahlr. Abb. | 9,90 €
ISBN 978-3-89472-940-0

Alles, was das Herz des Filmfans begehrt: über 1 500 Geburts- und Todestage und ein großer Anhang: Zeitschriften, Verlage, Buchhandlungen, Festivals, Institutionen und Verleiher. Dazu viele Fotos und kurzweilige Textbeiträge von Jubilaren und Jahrestagen.

SCHÜREN www.schueren-verlag.de

Genesis 2.0

Mit den Überresten von Tieren aus der Eiszeit wollen Wissenschaftler Lebewesen der Zukunft schaffen. Die Schöpfungsgeschichte geht weiter.

Christian Frei, Maxim Arbugajew

Unter einem schwarz dräuenden, gegen den Horizont hin schwefelgelb aufgerissenen Himmel stapfen gebückt zwei Männer durch eine schlammig-nasse Küstenszenerie, wobei der vordere mit dem kolossalen gekrümmten Objekt auf seinen Schultern ein fast schon perfektes @ bildet. Die Ikonografie des Plakats ist dem Film entnommen, die effektvolle Lichtregie dagegen das Produkt von gekonntem Artwork. Der Film ist da weniger glanzvoll, wenngleich nicht weniger dramatisch. Es sind sibirische Mammutjäger, die, anders als ihre eiszeitlichen Vorgänger, nicht mehr den Spuren lebender Tiere folgen, sondern denjenigen ihrer vom Permafrost bewahrten und im Zuge der fortschreitenden Erderwärmung zunehmend freigegebenen Überreste, der mächtigen Stosszähne vor allem. Knochen und allfällige Gewebefragmente, Hautstücke, deren schüttere Behaarung der Laie als verdorrtes Gras (das es in der Kältesteppe freilich gar nicht gibt) übersehen würde, sind vor allem für die Wissenschaft von Interesse.

Genesis 2.0 reicht so in Urzeiten zurück und unternimmt zugleich eine Weitererzählung der Schöpfungsgeschichte. Denn das Wollhaarmammut, die jüngste der zahlreichen Mammutarten, ist mehr als bloss der Lieferant von jahrtausendealtem Elfenbein. Seit seinem Fund eines vorzüglich erhaltenen weiblichen Tiers im Mai 2013 auf einer der Neusibirischen Inseln träumt der Paläontologe Semjon Grigorjew, Leiter des Mammutmuseums in Jakutsk und eine der Hauptpersonen im Film, davon, aus damals gewonnenem lebendem Zellmaterial ein Mammut zu klonen (sein Bruder, Peter Grigorjew, ist der umsichtige Leiter der Suchtruppe). Keine Hilfe dabei wird ihm George Church sein. Der Molekularbiologe von der Harvard Medical School – den wir im Film sehen, wie er am Giant Jamboree in Boston, einer jährlichen Veranstaltung zur Förderung synthetischer Biologie, vom begeisterten Nachwuchs angehimmelt wird – will zwar auch mit Mammutgenmaterial arbeiten. Er will es jedoch einer Elefantenkuh implantieren, um damit, aus welchen Gründen immer, einen kälteresistenten Elefant-Mammut-Hybrid zu generieren, also Schöpfer einer neuen Tierart werden.

Christian Frei, der ein ausgesprochenes Flair für «exotische» und zugleich höchst aktuelle Themen besitzt, vermittelt hier einen anregenden Einblick in die Welt des Bioengineering, exemplifiziert am Wollhaarmammut. Aufschlussreich insbesondere der Besuch bei Sooam Biotech in Seoul, mit der Woo-suk Hwang eine wahre Klonfabrik aufgebaut hat; zum Zeitpunkt der Dreharbeiten sind es bereits gegen neunhundert Hunde, mit denen Hwang deren Besitzern über den Verlust des verstorbenen Lieblings hinweggeholfen hat. Kein Wunder, dass Hwang, der nach dreisten Fälschungen in der Stammzellenforschung internationaler Ächtung anheimfiel, höchst interessiert ist am Klumpen verwesenden, stinkenden Mammutfleischs, den die Gäste aus dem Norden mitgebracht haben. Vielsagend auch die von *Peter Indergands* Kamera wunderschön eingefangene kontrollierte Nichtreaktion der chinesischen Führerin in der riesigen nationalen Genbank Chinas in Shenzhen, als der schwedische Wissenschaftler in der Gruppe moralische Bedenken angesichts pränataler Elimination von Föten mit Down-Syndrom anspricht.

Was Genesis 2.0 aber eben weit über das Genre der «Laborfilme» hinaushebt, sind die von Maxim Arbugajew – der im Film mit Christian Frei einen Briefwechsel unterhält – im Archipel der Neusibirischen Inseln realisierten Episoden. Hier, ergänzt durch historisches Bildmaterial, ist wohl zum ersten Mal zu sehen, was für eine Schinderei und Plackerei diese Suchtouren für die Männer bedeuten, die da unter ewig grauem Himmel mit rudimentärem Gerät im eisigen Schlamm, im tückischen Brandungsgürtel zugange sind. Basis ist eine baufällige alte Wetterstation, die, packend gefilmt, einmal Besuch von einer Eisbärin mit zwei grossen Jungtieren erhält, was von den Männern als gutes Omen erachtet wird. Denn das Geschäft mit dem Elfenbein gilt seit alters als fluchbeladen; offenbar verlieren denn auch jeden Sommer zwei, drei Männer ihr Leben. Wenn es zuletzt ein ansehnlicher Haufen Stosszähne ist, der da am Strand liegt, rund 450 Kilo, so ist doch das meiste zweitklassig. Erstklassige Ware, insbesondere mit intakter Spitze, kann tausend Dollar pro Kilo bringen; extrem rar sind perfekt erhaltene Stücke, die dann mit kunstvoller Schnitzerei in China rund eine Million Dollar lösen können. Pro Jahr werden in der sibirischen Tundra so zwischen zwanzig und dreissig Tonnen Elfenbein geborgen, wie es im Nachspann heisst. Die Rückfahrt in den zwei Schlauchbooten auf

einem stürmischen Arktischen Ozean, 350 Kilometer offenes Meer, wird vier statt der üblichen zwei Tage dauern, ständig mit dem Risiko, die viel zu grosse Last, den Lohn eines harten Sommers über Bord werfen zu müssen, ja selber unterzugehen. Christoph Egger

→ Regie: Christian Frei, Maxim Argugaev; Buch: Christian Frei; Kamera: Peter Indergand, Maxim Argugaev; Schnitt: Christian Frei, Thomas Bachmann; Musik: Max Richter, Edward Artemyev. Produktion: Christian Frei Filmproduktion, SRF, ZDF/Arte. Schweiz, Deutschland 2018. Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Frenetic Films; D-Verleih: Rise and Shine Cinema

Glaubenberg

Geschwisterliebe, von Ovid inspiriert: «Nur innerlich siedet und wallt es.»

Thomas Imbach

Im neunten Buch seiner «Metamorphosen» erzählt Ovid von einer Geschwisterliebe. Es ist eine ergreifende Geschichte, angesiedelt im Zwischenreich von Wahn und Wirklichkeit, Traum und Wachzustand, von Entsagung und Begehren, Geheimnisqual und Selbstoffenbarung, von Schuld und Nichtschuld. So sehr ist Byblis angesichts ihres Zwillingsbruders Kaunos verstrickt. Von einer Gratwanderung um Leben und Tod wird erzählt, an deren Ende sich Byblis im Quell ihrer eigenen Tränen auflösen und meerwärts fliessen wird.

Auf Ovid (und offenbar biografisch Erlebtes) verweist der Titelvorspann von Thomas Imbachs neuem Film. Im Aufruhr einer jungen Frau von heute kommt er dem antiken Mythos nahe, wenn das Innenleben der Wirklichkeit und die Wirklichkeit dem Innenleben nicht mehr standzuhalten vermögen. In dieser Grenzzone bewegt sich Glaubenberg mit dem Mut und der künstlerischen Risikobereitschaft, die Imbach seit je auszeichnen.

Byblis heisst hier Lena, ist Gymnasiastin in einer Deutschschweizer Stadt. Sie redet knapp und cool im Dialektslang ihrer Generation, und sie hat ein Geheimnis, das eigentlich gar keines ist, so offensichtlich spricht es wortlos aus jeder Pore, aus jeder Geste, jedem Blick: Lena liebt ihren Bruder Noah. «Weiss nume, es zieht mi zue dir hi, i cha nid vo der laa», singt ihr die Volksweise im Chor in den gemarterten Kopf. Glaubenberg zeichnet die Anatomie dieser Obsession nach. Von Ovid her findet sich manches transformiert: des Mädchens Not und Zerrissenheit; ihres Bruders Flucht vor ihr, hier auf eine türkische Grabungsstätte in Aphrodisias, wohin Lena ihn verfolgt; ihr briefliches Geständnis von etwas, das beide haargenau wissen und doch im Ausgesprochen-Unausgesprochenen belassen. Lenas Neid und ihre Eifersucht auf Noahs vermeintliche oder reale Freundinnen, die sie mit ihrer Handykamera penibel in den Sucher nimmt. Da färbt sich ihr Gesicht in der Disco grün und gelb und blau. Wie metaphorisch brillant ist das in bloss sekundenschnellem Aufleuchten evoziert!

Von Ovid inspiriert ist auch Lenas Wunschtaumeln hinein in Schlaf und Traum, zu Hause, in der Schulbank, auf der Suche, das zu (er)leben, was sie sich wach nicht gestatten darf und in Scham und Erschrecken (noch) Abwehr provoziert. Nur um sozusagen mit Ovids Byblis zu erkennen: «Mit der Besinnung jedoch ist wiedergekommen der Wahnsinn.» Lenas vielleicht schrecklichster Trugschluss, der in jeder (Sehn-)Sucht steckt, ist ihr Glaube, dass in wenigstens einmaliger Erfüllung Heilung zur Normalität liegen könnte. In ihren Wahrnehmungsverschiebungen sind Raum und Zeit aufgelöst und doch von glasklarer innerer Logik. Vordergründig verortet der Film die Geschichte real in Lenas Schülerinnen- und Familienalltag. Rückblenden in die geschwisterlichen Balgereien der Kindheit sind leicht erkennbar, gerne in Zeitlupe und mit *Lukas Langeneggers* suggestivem Soundtrack verfremdet. Familiensystemische Adoleszenzmotive werden beiläufig platziert (Zuwendung des Vaters, provozierende Zärtlichkeiten des Elternpaars). Schön sodann, wie es vor allem ältere Frauen mit feinen Antennen sind, die die Odyssee der jungen Frau kreuzen. Schon schwieriger auszumachen sind in den Überblendungen von Bewusstheit

und Unbewusstem die obsessiven Tagträume. Die Filmmontage lässt uns damit wohl mit Absicht zunehmend allein. Was ist «real» und verlässlich?

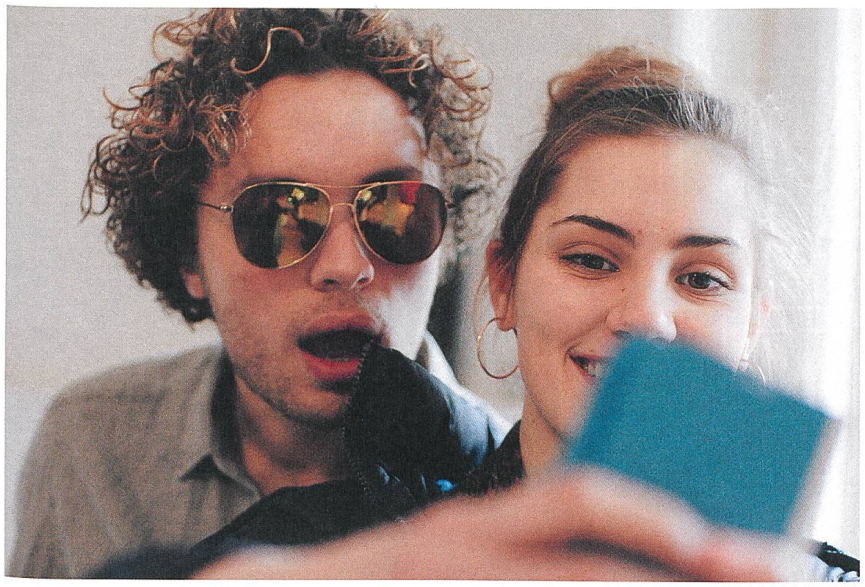
Lenas Präsenz ist es. Und wiederum vordergründig könnte man feststellen, Imbachs hypersensible Kamera sei doch sehr in das grosse, schöne Gesicht seiner Hauptdarstellerin verliebt – wie könnte sie anders. Bis man dieses Gesicht in den Grossaufnahmen mit der Zeit als regelrecht eingesperrt wahrnimmt in der unbedingten Art, wie Lena alles um sie herum registriert und deutet – es ist die Unbedingtheit und Kraft des Wahns. Fabelhaft, welche Facetten *Zsofia Körös* hier wie in kaltem Fieber zum Ausdruck bringt. Selbst unsere eigene Wahrnehmung bleibt davon desto weniger verschont, je ungesicherter zwischen Realität und Einbildung Lenas Suche in der Türkei und danach in der innerschweizerischen Urlandschaft des Orts Glaubenberg erscheint und unsere Zweifel nochmals rückwärts spulen lässt: Welche Wirklichkeit im Film kommt da eigentlich Lenas Eltern zu – der Vater in offenbar stiller Komplizenschaft mit der Tochter, die Mutter spröde distanziert? Muten sie im Grunde nicht etwas freakig an? Und ist dem zunächst warm zugewandten Blick von Lenas neuer Chemielehrerin Julia als vermuteter Liebhaberin ihres Bruders zu trauen? Was hat es mit der peinlichen und mehr als rüden Blossstellung Lenas vor versammelter Familie durch ihren Ersatzlover Enis auf sich, dem sie in Noahs Bett dessen T-Shirt und Mütze aufgedrängt hat? Und ganz banal: Wie hat die Minderjährige so leicht allein den Flug bis in die Türkei geschafft?

Wir beginnen zu spekulieren. Ob wir in Glaubenberg möglicherweise durchs Band in Lenas innerer Wirklichkeit mit gefangen und befangen gewesen sind? Deutet der Umstand, dass Lena am Ende dasselbe blaue Kleid trägt, das sie zu Beginn anlässlich von Noahs Maturafeier getragen hat, darauf hin, dass der «reale» Plot nur gefiltert im Prozess ihrer langsamen Auflösung geschieht? Gewiss zu weit insinuiert, doch liegt die Spannung des Films just in solch komplexem Spiel mit den Ungesichertheiten auch unserer Wahrnehmung vor der Leinwand. Man muss in Glaubenberg genau hinschauen.

Dann ist da noch etwas Wichtiges, was die Aufmerksamkeit zurück ganz zum Anfang in Erinnerung ruft. Wenn wir in der Folge Lenas Bruder hauptsächlich, aber eben nicht nur, als ihren Schatten erleben, wird in der Vorspannsequenz die Schwester mit einer Art Warnung an ihn als sein nicht minder mächtiger Schatten etabliert. Eines Bruders, dem seine Schwester ebenfalls nicht gleichgültig ist, dem eigene Liebesbeziehungen so wenig glücken wollen wie ihr, der ihr durch seine Flucht vergeblich zu entkommen sucht. Der manchmal so tief ratlose Blick von *Francis Meiers* Noah macht es bei aller Zurückhaltung dringlich spürbar. Dass das Mädchen um ihre Gefährlichkeit weiss, nimmt ihrem Wahn keineswegs die Spitze. Er wird dadurch bloss noch schrecklicher menschlich.

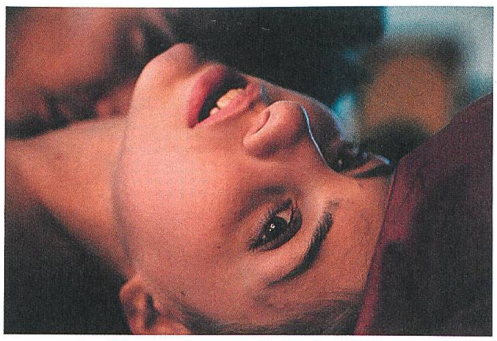
Martin Walder

→ Regie, Kamera, Schnitt: Thomas Imbach; Buch: Thomas Imbach, Arnaud de Cazes; Musik: Lukas Langenegger. Darsteller_in (Rolle): Zsofia Körös (Lena), Francis Meier (Noah), Milan Peschel (Stephan), Bettina Stucky (Cécilia). Produktion: Okofilms, SRF, Teleclub AG. CH 2018. Dauer: 115 Min. CH-Verleih: Frenetic Films



Glaubenberg mit Francis Meier und Zsofia Körös

Glaubenberg Regie: Thomas Imbach



Glaubenberg mit Zsofia Körös

Anzeige

مهرجان الفيلم العربي زيورخ الرابع

4th Arab Film Festival Zurich

15.11. – 16.12.2018

filmpodium
filmpodium.ch

INTERNATIONAL ARAB FILM FESTIVAL ZURICH
iaffz.com

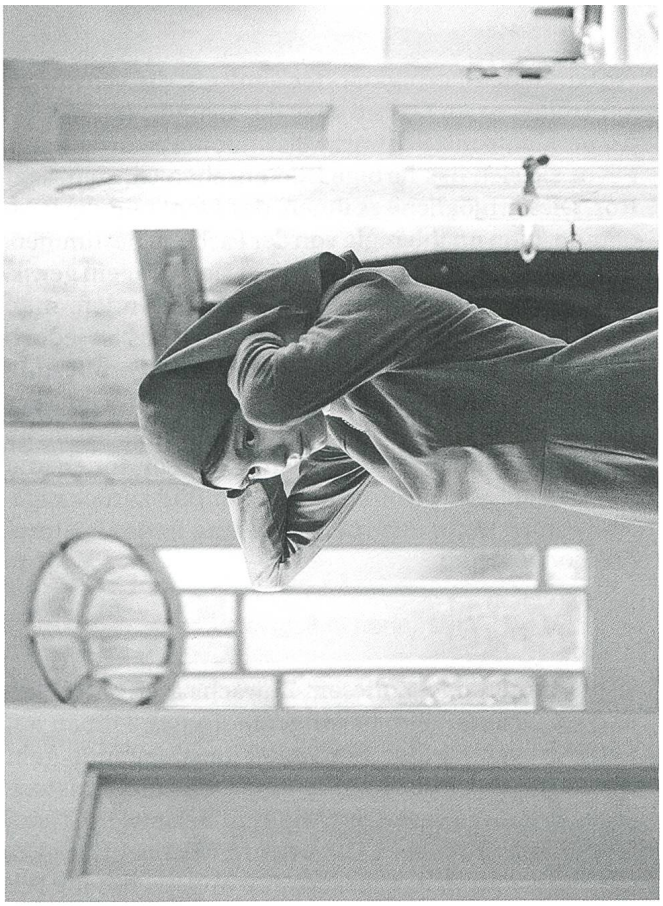
ab Januar 2019 in weiteren Städten → www.cinelibre.ch

Stadt Zürich Kultur

Dubai International Film Festival

SüdKulturFonds

Anzeige



Ida (2013) Regie: Pawel Pawlikowski

Schwarzweiss im digitalen Zeitalter

Reichtum der Monochromie

Mariama Balde

Filmemacherin und -kritikerin aus Lausanne.
Seit 2016 ist sie für das Programm des
Festival cinémas d'Afrique mitverantwortlich.

Spielfilmstudios und Fernsehsender haben wegen der wirtschaftlichen Dominanz von Farbe so etwas wie eine Schwarzweissphobie entwickelt. Umso interessanter ist es, mit denjenigen zu sprechen, die sich auch heute noch an die Ästhetik des Monochromen heranwagen, wie die Kameraleute Philippe Ros oder Colin Lévêque.

Bekanntlich vollzieht sich seit mehreren Jahrzehnten ein unaufhaltsamer Übergang vom analogen Filmmaterial zum digitalen Bild. Veranschaulichen lässt sich dieser Wandel mit der Umstellung der analogen auf die digitale Kinovorführung, die in den letzten Jahren in der Schweiz flächendeckend vollzogen wurde. In der grundlegenden Beziehung zum Bild bis hin zu den Arbeitsmethoden ist nichts mehr so wie früher. Und damit einher geht auch, dass die grossen Labors – die wenigen, die es noch gibt – sich nicht mehr oder nur noch am Rand für Schwarzweiss interessieren. Schwarzweissfilm wird von den Industrielabors nicht mehr entwickelt und auch fast nicht mehr produziert. Dabei wirft der elementare Unterschied zwischen dem digitalen Bild und dem analogen Film seit dem Aufkommen der «digitalen Revolution» auch neue Fragen zur Arbeit mit Schwarzweiss auf. Als Mitte der Neunzigerjahre Filme ins Kino kamen, die erst in der Postproduktionsphase in Schwarzweiss umgewandelt wurden, verurteilten viele diese nachträglich und mit Computerhilfe manipulierten Bilder aufs Schärfste: Das Schwarzweiss habe all seine Pracht und Authentizität verloren. Auch sei mit dem Übergang vom analogen zum digitalen Format dem Filmmaterial nicht nur dessen Körnung, sondern damit auch seine Sinnlichkeit abhanden gekommen. Bis heute trauern die Fans des analogen Films dem alten Format als einem verlorenen Paradies nach! Dabei hegen sie nicht so sehr den Wunsch, in die Vergangenheit zurückzukehren, sondern eher zu einer bestimmten Repräsentationsform zurückzufinden, die sich durch eine ganz eigene Materialästhetik, eine besondere filmische Anmutung aus Linien, Kontrasten und Schatten auszeichnet. Für andere, die nachsichtiger sind, stellt das Aufkommen neuer Formate hingegen eine Chance dar, moderne technologische Entwicklungen und traditionellere Wege der Bildgestaltung zu kombinieren, um die zeitgenössische Repräsentation der Welt noch komplexer zu gestalten.

Doch auch die Liebhaber_innen des Analogen müssen zugeben, dass sich die digitale Technik in letzter Zeit weiterentwickelt hat und vor allem dank der Kreativität von Filmschaffenden Resultate hervorbringt, bei denen es immer schwieriger wird, zu unterscheiden, ob auf monochromen Analogfilm gedreht oder das Bild mit digitalen Postproduktionswerkzeugen in Schwarzweiss umgewandelt wurde. So ist die Arbeit in und mit Schwarzweiss für viele Filmprofis zu einem Spielfeld für technische Experimente und persönliche Gesten geworden.

Eine Frage der Kontrolle

Ein Aspekt, der die Schwarzweissfotografie gegenüber dem Farbfilm vom ästhetischen Standpunkt attraktiv macht, ist die grössere Kontrollierbarkeit der Bildwirkung. So betont *Philippe Ros,* Kameramann und Digital Imaging Supervisor, dass, wenn man in Farbe arbeitet, man meist wenig im Griff hat: Oftmals sind Kameraleute mit Sets und Kostümen konfrontiert, die in der Vorbereitungsphase des Films ausgewählt wurden, ohne dabei die Kameraarbeit im Blick zu haben. Filmt man im Freien, kämpfte man erst recht mit der vorhandenen Farbigkeit der Umwelt, die schwer zu kontrollieren ist. Das sei auch der Grund, warum viele Kameraleute mit Schwarzweissmonitoren arbeiteten, bevor sie sich das farbige Bild ansehen würden, sagt Ros. Dies ermögliche es ihnen, das Licht und die Bildkomposition unabhängig von der Farbe zu bestimmen.

In der Postproduktion lässt sich zwar ein gewisses Mass an Kontrolle wiedererlangen, indem man etwa Farben verändert oder eliminiert, das ist jedoch aufwendig und teuer. Die Bedeutung der Farbbestimmung ist dabei für Ros ähnlich gross wie etwa jene der Kadrage. Dabei gilt für ihn die Regel: Weniger ist mehr. Und es sei eminent wichtig, den Regisseur_innen und Kameraleuten die Kontrolle über ihr Bild zurückzugeben – auch wenn dies mehr Aufwand in der Postproduktion bedeute.

Variationen in Schwarzweiss

Was könnten neben diesem Zuwachs an Kontrollierbarkeit Gründe sein, in zeitgenössischen Filmen auf Farbe zu verzichten? Für viele Filmschaffende geht es darum, das Publikum in eine bestimmte historische Periode zu versetzen, wie zum Beispiel in Steven Spielbergs Schindler's List oder in Michael Hanekes Das weisse Band. Auf diese Weise appellieren die Bilder an die kollektive Erinnerung und suggerieren historische Authentizität. Andere verwenden gezielt «Retro»-Codes, die sie manchmal auch übertreiben, seien es jene des Stummfilms wie in The Artist (Michel Hazanavicius, 2011), der Nouvelle Vague wie in Frances Ha (Noah Baumbach, 2013) oder des Film noir wie in Sin City (Frank Miller, Robert Rodriguez, 2005), wobei letzterer mit seineharten Kontrasten zusätzlich auch den Look der monochromen Graphic-Novel-Vorlage nachahmt.

Wieder andere Filme befreien sich mittels Einsatz von Schwarzweiss von der Tyrannei der Geschichte und schwimmen gegen den Strom des dominanten Realismus zugunsten einer Stilisierung, die sie nur in Schwarzweiss finden: etwa beim strengen, minimalen oder mithin zeitlosen Look, der zum Beispiel Nebraska (Alexander Payne, 2013) oder The Party (Sally Potter, 2017) aus dem Mainstream heraushob. Dabei ist auch Schwarzweiss nicht einfach ein einheitliches Format, vielmehr zeigen diese Filme ganz unterschiedliche Schwarzweissvarianten, und es sind die vielfältigen Möglichkeiten der digitalen Technik, die es erlauben, aus diesen unterschiedlichen Varianten auszuwählen.

Ob man es nun benutzt, um Vergangenheit zu suggerieren oder als stilisierte Repräsentation der Gegenwart: Schwarzweiss bleibt in jedem Fall eine aussergewöhnliche Darstellungsweise, mit der Filmschaffende unsere Wahrnehmung und unser Verhältnis zur Realität infrage stellen. Dabei belegen die erfolgreichen Werke der letzten Jahre, dass Schwarzweiss oder vielmehr: die verschiedenen Arten von Schwarzweiss für die Öffentlichkeit durchaus nicht abschreckend sein müssen. Dies sollten Produzenten und Investoren bedenken. Auch nach dem Verschwinden des analogen Films gibt es – sowohl technisch, als auch ästhetisch – in Schwarzweiss noch viel zu entdecken. →

Ida (2013) Regie: Pawel Pawlikowski, Kamera: Ryszard Lenczewski und Łukasz Żal

Ida (2013) Regie: Pawel Pawlikowski, Kamera: Ryszard Lenczewski und Łukasz Żal

Ida (2013) Regie: Pawel Pawlikowski, Kamera: Ryszard Lenczewski und Łukasz Żal

Im Dialog zwischen Tradition und Moderne

Interview mit Colin Lévêque

Filmbulletin *Herr Lévêque, wie sind Sie zu* Fortuna *gekommen?*
Colin Lévêque Bei diesem Film handelt es sich um eine belgische Koproduktion. Deshalb wurde ich unter anderem als Director of Photography angesprochen. Dann traf ich mich mit Germinal [Roaux]. Wir haben mehrere gemeinsame Interessen gefunden, insbesondere in der Schwarzweissfotografie, die ich seit einigen Jahren praktiziere.

Heute stehen viele verschiedene Techniken zur Auswahl, um zu einem schwarzweissen Bild zu gelangen. Wie hat sich Ihr Entscheidungsprozess in Bezug auf das Schwarzweiss in Fortuna *gestaltet?*
Es gab mehrere Phasen der Überlegungen. Germinal und ich liessen uns hauptsächlich von zwei Referenzen leiten: Ida von Pawel Pawlikowski und Michael Hanekes Das weisse Band, obwohl diese beiden Filme sehr unterschiedliche Techniken verwenden, um das Monochrom zu erreichen. Ida wurde mit einer Arri Alexa gedreht und Das weisse Band auf 35-mm-Film aufgenommen, danach gescannt und digital nachbearbeitet. Ich selbst habe verschiedene Kameras getestet. Beispielsweise gibt die RED das Schwarzweiss als eine komplexere Textur wieder. Aber das Ergebnis passte mir nicht, im Gegensatz zur Alexa, die dem Bild Schlichtheit verlieh. Zudem kam kurz vor dem Dreh die Alexa mini auf den Markt. Sie war perfekt, nicht sperrig, und ich war zuversichtlich, dass sie auch halten würde, wenn wir bei Minustemperaturen drehen. Germinal hatte eine Location weit oben in den Bergen gefunden. Trotz einiger Schwierigkeiten mit der Drehbewilligung blieb das Hospiz Simplon der Hauptort für die Dreharbeiten. Bei den Besichtigungen konnte ich Fotos mit verschiedenen Objektiven machen. Wir haben mehr oder weniger alte Objektive und verschiedene Filter getestet. Nachdem ich diese Testbilder nachbearbeitet hatte, zeigte ich sie Germinal, während ich weitermachte. Jedes Mal blieben wir bei einer Reihe von Bildern hängen, die mit der gleichen Serie von Objektiven (Zeiss Ultra Prime) aufgenommen wurden. Sie hatten die saubere und ordentliche Seite, nach der wir suchten. Am Ende haben wir die gleiche Kamera und den gleichen Satz Objektive wie Pawlikowski bei Ida verwendet.

Warum haben Sie sich für die digitale Technik und nicht für analogen Film entschieden?
Da Germinal mit nicht professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern drehen wollte, war klar, dass die Anzahl von Dailies beträchtlich sein würde. Der Vorteil der digitalen Technologie, kontinuierlich und günstig zu drehen, war daher wesentlich.

Eine weitere auffallende ästhetische Entscheidung ist das Seitenverhältnis von 4:3. Hat Sie die Produktionsfirma bei diesem gewagten Schritt unterstützt?
Germinal Roaux arbeitet ja immer in Schwarzweiss. Daher wurde dies nicht infrage gestellt. Doch bei der Frage des Formats gab es mehr Bedenken, so von Seiten der Produktion, die befürchtete, dass es Investoren verunsichern könnte. Auch Germinal zögerte, weil er sich zwischen dem 2,35:1-Format und dem 4:3-Format entscheiden musste, also zwischen zwei heute weniger üblichen Formaten. Germinal zitierte oft Andrea Arnolds Wuthering Heights, der ebenfalls im 4:3-Format gefilmt wurde. Um bei der Entscheidung zu helfen, zeigte ich ihm die zuvor aufgenommenen Testbilder in diesem Format und drängte ihn, seinem Instinkt zu folgen. Ich selbst war auch sehr davon begeistert, in Schwarzweiss und im 4:3-Format zu arbeiten, denn das mache ich auch gerne in meiner fotografischen Arbeit.

Welche Art von Lichtsetzung haben Sie gewählt?
Anstatt hartes, expressionistisches Licht zu verwenden, wurde weiches, naturalistisches Licht gewählt, ausser in den wenigen traumhaften Bildern des Films – zum Beispiel bei den Bildern von Fortunas Überfahrt. Wir wollten Kontraste durch Kostüme und Bühnenbilder schaffen. Insofern hat uns *Christian Bergers* Arbeit an Das weisse Band sehr inspiriert. Die Einstellungen der Kamera ermöglichten es zum Beispiel, unter- oder überbelichtete Haut zu vermeiden. Was die Kostüme betrifft, so spielten wir mit den Kontrasten in Bezug auf Dichte der Farben.

Dabei ist das strahlende Weiss schon durch den Schnee gegeben, der im Film ein wesentliches Element ist – der alles umhüllt.
Körper mit dunkler Haut in dieser weissen Unermesslichkeit filmen … Der Kontrast war da!

Konnten Sie eine Vorschau des Schwarzweiss-Renderings bereits auf dem Set ansehen?
Ja, das ist einer der grossen Vorteile von Digitalkameras. Die LUTs (Look-up-Tabellen, primäre Farbkorrekturen) können dem Bild-Rendering hinzugefügt werden und ermöglichen es, das gewünschte Bild gleich am Set auf dem Monitor zu betrachten. Am Ende der Kette erhält der Colorist diese LUT, die er in seine Colorgradingsoftware integrieren kann, sodass die Postproduktion dem entspricht, was am Set eingestellt wurde. Mit der LUT können Sie das Bild nach Belieben neu kontrastieren. Für Fortuna habe ich Test-LUTs mit einem jeweils mehr oder weniger intensiven Schwarz und Weiss erstellt. Nach einigen Drehtagen entschieden wir uns aber für ein weicheres Bild, mit nicht allzu dunklem Schwarz und nicht zu hellem Weiss.

Schwarzweiss gehört unter anderem zu den Anfängen des Kinos. Wenn Sie in Schwarzweiss drehen, haben Sie den Eindruck, im Olymp der Kameraleute angekommen zu sein?
Ich denke, manche Kameraleute oder Regisseur_innen haben diese nostalgische Beziehung zum Schwarzweiss und geniessen es, Teil dieser Ästhetik zu sein. Für mich aber ist Schwarzweiss einfach eine von vielen Möglichkeiten, um heute Bilder zu gestalten. Bei Fortuna hatte ich nicht das Gefühl, in der Tradition eines Dreyer oder Eisenstein zu stehen. Germinal und ich wollten einen zeitlosen Film machen. Zumal sich Fortuna gerade auch mit diesem Dialog zwischen der Tradition, verkörpert durch die Mönche, und dem aktuellen Thema der Migration beschäftigt. Diese Dialektik zwischen der Moderne und dem Althergebrachten hat unsere Wahl der Kostüme und Bühnenbilder stark beeinflusst. Germinals vorheriger Film, Left Foot, Right Foot, war ebenfalls in Schwarzweiss, aber mit einem sehr modernen Look. Hier haben wir versucht, in Hinsicht auf den Zeitrahmen der Erzählung eher vage zu bleiben.

Das Gespräch führte Mariama Balde
aus dem Französischen
übersetzt von Tereza Fischer

Bei den Dreharbeiten zu Fortuna

Fortuna

Ein Mädchen aus Äthiopien landet in einem zum Flüchtlingsquartier gewordenen Hospiz in den Schweizer Bergen. Die Antworten auf gewichtige gesellschaftspolitische und religiöse Fragen fallen selbst Bruno Ganz als Pater nicht leicht.

Germinal Roaux

Entgegen ihrem Namen hat Fortuna kein Glück. Wobei man sich auch da nicht ganz sicher sein kann, denn immerhin hat das vierzehnjährige Mädchen aus Äthiopien die Fahrt über das Mittelmeer überlebt. Besser jedoch passt der andere Aspekt, der der römischen Göttin Fortuna zugeschrieben wird, nämlich das Schicksal. Dieses wollte es offenbar, dass das Mädchen in einem Hospiz mitten in den Schweizer Bergen landet, noch dazu im Winter.

Fortuna kommt ganz ohne Erklärungen der Vorgeschichte aus, die Biografie des Mädchens bleibt auf zwei Fotografien seiner Eltern beschränkt. Die Einsamkeit schmerzt hier oben, denn obwohl das Hospiz andere Flüchtlinge beherbergt, hat Fortuna zu den Erwachsenen keinen Kontakt. Der Betreuer meint es gut mit ihr, der Pater sowieso, doch Trost spenden ihr einzig ein paar Tiere im Stall. Die Küken sind geschlüpft, den Esel nennt sie Glöckchen. Hier ist Fortunas Zufluchtsort und Schutzraum zugleich.

«Der Wind bläst, wo er will, und du hörst sein Sausen wohl, aber du weisst nicht, woher er kommt und wohin er fährt.» Das früh im Film eingeblendete Zitat aus dem Johannesevangelium stellt eine Art Wegweiser dar. Denn nicht nur ist Fortuna Christin und betet sie zur Jungfrau Maria (in einer Felsengrotte dient ihr ein kleiner behelfsmässiger Altar aus Stein), sondern man wird später eben diese testamentarischen Zeilen noch einmal hören – wenn *Bruno Ganz* als Pater Jean versucht, seine Brüder davon zu überzeugen, die Tore für die Flüchtlinge weiterhin offen zu halten. Die Polizei hat nämlich eine nächtliche Razzia angesetzt und die fragile Beziehung zwischen Staat und Kirche in der sogenannten Flüchtlingsfrage auch hier oben im Gebirge auf die Probe gestellt.

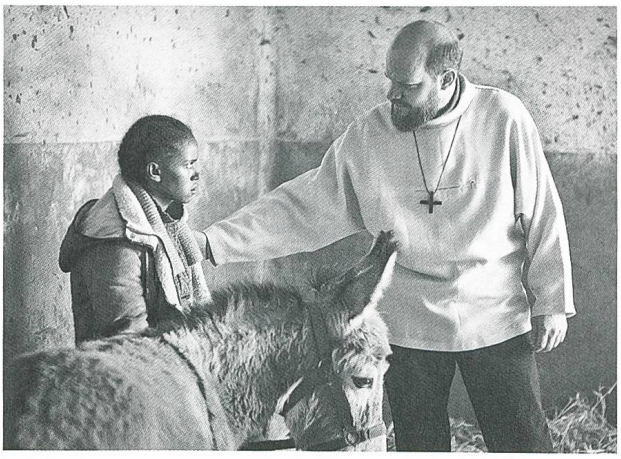
Dass der aus Lausanne stammende Germinal Roaux auch als Fotograf arbeitet, merkt man Fortuna in jeder Einstellung an. Gedreht in Schwarzweiss – wie bisher jeder von Roaux' Filmen – und im klassischen 4:3-Format, macht der Film optisch die Räume eng: dunkle Wände und schmale Fenster, durch die milchiges Licht bricht; schwarze Flecken auf blendend weissem Schnee; alles wirkt hermetisch abgeschlossen, so wie sich Fortuna ihrer Aussenwelt verschliesst. Nur dem bereits erwachsenen Moslem Kabir bringt sie Gefühle entgegen, womit sich bald auch Fragen nach Recht, Moral und Schuld in die Erzählung einschreiben. Dass Fortuna diese für sich nicht beantworten, sondern sie nur stellen möchte, mag durchaus an der Komplexität dieser Fragen liegen. Es sei eben alles kompliziert, wissen denn auch die Pater bei ihrer Krisensitzung. «Manchmal ist das Schlechte das aufgezwungene Gute», erklärt Pater Jean Fortunas Betreuer, der als Sozialarbeiter nur das Beste für das Mädchen will. Aber das Beste für den Menschen muss eben, wie der Pater zu bedenken gibt, nicht das Gute in christlichem Sinn sein.

Doch wichtiger als religionsphilosophische Diskussionen ist Roaux offensichtlich die an Bergman erinnernde Ästhetik seines Films. Ihre traumatischen Erlebnisse holen Fortuna im Traum ein: Menschen auf einem Boot in der Nacht und riesige schwarze Wellen, die alles zu verschlingen drohen. Diese surreal anmutenden Bilder brechen nicht in die Realität der abweisenden Schweizer Gebirgswelt herein, sondern ergänzen diese: Es sind zwei Welten, die sich hier nicht nur gegenüberstehen, sondern sich auch visuell überlagern. Das Geheimnisvolle, das Unterdrückte, das Unaussprechliche muss in diesem Film deshalb in den Bildern selbst zum Ausdruck kommen. Weshalb es nicht weiter verwundert, dass sich Roaux wiederholt der Verlockung expressiver Bilder hingibt. Als sich Fortuna im Tal mittels Radiologie einer Altersbestimmung unterziehen muss, spiegelt sich etwa ihre auf einer blendend weissen Unterlage liegende Hand in ihrem Auge – bis dieses sich langsam mit Tränen füllt. Doch wer im Kino alles zu sehen bekommt, der weiss deshalb nicht unbedingt mehr.

Natürlich will Fortuna als Plädoyer für Nächstenliebe verstanden werden, und dementsprechend formuliert er seine Botschaft: «Wir müssen sie für das lieben, was sie ist und sein will, und nicht für das, was wir uns für sie wünschen», fasst Pater Jean das Anliegen dieses Films zusammen. Für ein elternloses Mädchen in einem fremden Land trifft das wohl zu. Aber auch, dass Menschlichkeit nicht nur mit Glaube und Liebe zu tun hat, sondern auch mit Hoffnung, die man ermöglichen muss.

Michael Pekler

→ Regie, Buch: Germinal Roaux; Kamera: Colin Lévêque; Schnitt: Sophie Vercruysse, Jacques Comets. Darsteller_in: Kidist Siyum Beza, Bruno Ganz, Patrick D'Assumçao, Yoann Blanc. Produktion: Vega Production, SRG SSR, Need Productions, Schweiz, Belgien 2018. Dauer: 106 Minuten. CH-Verleih: Praesens-Film.



Fortuna Regie: Germinal Roaux

Auch an der vierten Ausgabe des Human Rights Film Festival Zurich stehen Filme im Zentrum, die nicht beschönigen, und trotzdem Perspektiven zeigen, die engagiert sind und trotzdem humorvoll.

«Filme, die eine Leinwand verdienen»

Die Direktorin des Human Rights Film Festival Zurich (HRFF), Filmwissenschaftlerin und Schauspielerin *Sascha Lara Bleuler* erläutert im Gespräch ihren Anspruch an Filme über Menschenrechte. In Zürich wird das HRFF 2018 zum vierten Mal durchgeführt. Das Festival entstand auf Initiative von Leo Kaneman, der bereits 2003 das Festival du Film et Forum International sur les Droits Humains (FIFDH) in Genf gegründet hatte.

Filmbulletin *Ein Festival über Menschenrechte, bedeutet das mehrheitlich erzieherische, bildende Filme?*

Sascha Lara Bleuler Erzieherisch klingt so bevormundend. Aber der Wunsch, zum Umdenken anzuregen, in die Tiefe zu gehen und Berührendes zu zeigen, ist definitiv da. Ich will keine thematisch passenden Filme zeigen, die formal und ästhetisch nicht über eine TV-Reportage mit Talking Heads und Voice-over hinausgehen. Es müssen künstlerisch hochstehende Filme mit gutem Storytelling und emotionaler Dichte sein, ohne zu manipulieren oder vorzukauen; Kino- und Festivalfilme also, die eine Leinwand verdienen.

Können Sie ein Beispiel nennen?

Der Eröffnungsfilm Los Versos del Olvido ist ein solches Beispiel: Der iranische Regisseur *Alireza Khatami* projiziert die aktuelle Lage des Irans auf eine Geschichte, die im historischen Kontext der chilenischen Diktatur stattfindet. Der Spielfilm Black Cop handelt von Racial Profiling und Polizeigewalt und vollzieht die einfache Umkehrung: Ein schwarzer Cop wird gewalttätig gegenüber Weissen. Doch ist das Thema sehr kreativ umgesetzt, der Film wühlt auf und irritiert, mehr als er pädagogisiert.

Sie haben jetzt Spielfilme erwähnt, am Festival überwiegen aber klar Dokumentarfilme. Warum?

Es ist eindeutig, dass es mehr Dokumentarfilme in diesem Feld gibt. Darum freue ich mich besonders, unter den zwanzig Filmen des diesjährigen Programms fünf starke Spielfilme zu wissen. Den Dokfilmen steht immer die Authentizität Pate, und das ist beim Thema Menschenrechte sicherlich förderlich. Die Meinung, Dokumentation gleich wahr, hält sich hartnäckig, obwohl auch hier immer eine Kamera den Ausschnitt, die Regie die Erzählperspektive vorgibt. Anstatt absolute Wahrheiten abzubilden, sind es vielmehr kreative «Visionen» der Realität, und die Grenzen zwischen Fiktion und Dokument ist ja auch nicht immer klar zu ziehen. Dennoch ist auch ein dokumentarischer Zugang, wie er in Fathers and Sons gezeigt wird, einzigartig. Darin wurde während mehrerer Jahre ein radikal-islamistischer Vater begleitet, der seine Söhne zu Kämpfern des IS-Kalifats ausbilden lässt. Spielfilme wiederum können zum Beispiel auch symbolhaftes oder überhöhtes Bildmaterial erzeugen oder mehrere Blickwinkel ausloten.

Wie programmiert man in einem so klar vorgegebenen thematischen Rahmen?

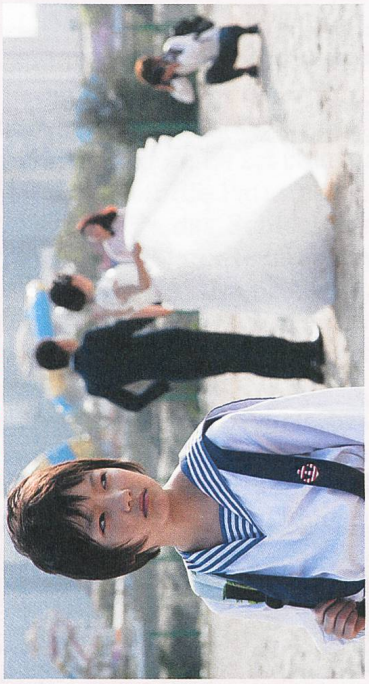
Ich verstehe das Thema sehr breit und suche darum nicht unbedingt nach spezifisch zu benennenden Menschenrechten. Zudem versuche ich, keine Filme auszuwählen, die allzu schwarzweiss malen und nur den moralischen Zeigefinger erheben. Filme, die nur vorgefertigte Antworten geben, statt Fragen zu stellen, ergeben selten spannende Diskussionen. Auch sind wir bemüht, über die, zynisch gesagt, «Evergreens der Menschenrechtsverletzungen» hinauszugehen.

Die da wären?

Es sollen nicht nur «die üblichen Verdächtigen» wie afrikanische und arabische Länder angeprangert werden. Es finden sich genug Beispiele von Menschenrechtsverletzungen vor der eigenen Haustür und in unseren Nachbarländern. Sicherlich haben wir eine andere Rechtslage und Schutzmöglichkeiten, aber es gibt sie dennoch, die unerwarteten Themen aus diesen Ecken. In The Cleaners beispielsweise geht es um Angestellte, die ohne psychologische Hilfe sichten und aussortieren müssen, was auf Social Media wie Google, Facebook, Twitter etc. tagtäglich an schrecklichem, traumatisierendem Material hochgeladen wird.

Welche Themen oder Konflikte haben Konjunktur?

Bis jetzt hatten wir jedes Jahr einen Film zum Nahostkonflikt im Programm: sei es zum Israel-Palästina-Konflikt, zum syrischen Bürgerkrieg oder zur Flüchtlingskrise. Diese Themen zähle ich zu solchen, die man behandeln muss. Hinzu kommt, dass die Filmindustrie gerade in Israel viel Gehaltvolles produziert. Aber auch aus dem Raum des ehemaligen Jugoslawien kommen in letzter Zeit auffallend viele und gute Werke.



Angels Wear White Regie: Vivian Qu

Wie erklären Sie sich das?

Mit der Vergangenheitsbewältigung durch eine neue Generation von Filmschaffenden. Zeitlicher Abstand war nötig, um das Geschehene künstlerisch verarbeiten zu können. Auch stehen viele jüngere Künstlerinnen und Künstler, die den Staat Jugoslawien so nicht gekannt haben, für eine andere Sichtweise und für Versöhnung ein. Hierzu hätte ich sehr gerne Chris the Swiss eingeladen. Der wunderbar animierte Dokumentarfilm der Schweizer Regisseurin *Anja Kofmel* behandelt den Jugoslawienkonflikt und folgt den Spuren ihres Cousins, eines Schweizer Kriegsreporters, der einer Brigade beitritt und umgebracht wird. Leider können wir den Film nun doch nicht zeigen, weil er bereits vor dem Festival in die Kinos gekommen ist. Stattdessen haben wir die kroatische Produktion Srbenka (Kritik auf *www.filmbulletin.ch*) eingeladen. Der Film macht deutlich, wie die ethnischen Konflikte und Feindbilder nach wie vor präsent sind und gleichzeitig zu bröckeln beginnen. Mit starken Bildern werden die Proben eines

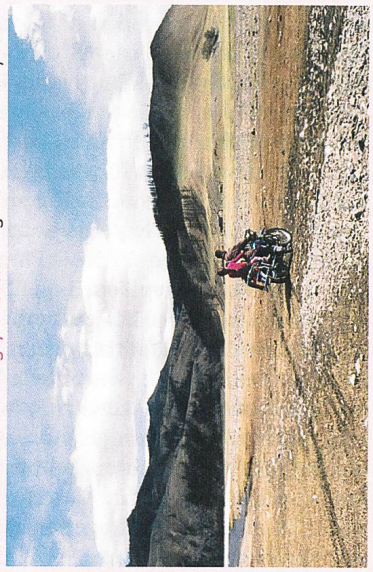
Theaterstücks von *Oliver Frljić* über den Mord an einem serbischen Mädchen in Kroatien dokumentiert. Zentral ist dabei die Frage, wie man mit dem historischen Erbe künstlerisch umgeht, wie man sich erinnern und doch verzeihen kann.

Im diesjährigen Programm sind auffallend viele Frauenporträts, ist das eine bewusste Setzung?

Nein. Ich habe glücklicherweise das Problem der Frauenquote überhaupt nicht. Von Anfang an fiel mir auf, dass es sowohl viele Regisseurinnen in diesem Themenbereich als auch viele Erzählungen mit beeindruckenden Frauenfiguren gibt – Konjunktur hat hierin insbesondere sexueller Missbrauch. Dies ist sicherlich ein Thema, das durch die #MeToo-Debatte noch befeuert wurde und nicht so schnell verschwinden wird. Doch auch hier ist es mir wichtig, dass die Filme Lösungsansätze zeigen und sich um Frauen drehen, die sich aus ihrem Elend kämpfen, wie zum Beispiel in den beiden grossartigen Spielfilmen Angels Wear White und Lemonade.

In Anote's Ark ist von einem stillen Klimakrieg die Rede. Die extremen Emissionen der westlichen Länder heizen dem Klima ein, sodass zum Beispiel der pazifische Inselstaat Kiribati bald untergeht. Ein Asylgrund wird bald auf Klimawandel lauten. Bezweckt das Festival mit solchen Filmen den üblichen Menschenrechtsbegriff auszuweiten?

Ja. Der Blick auf weniger offensichtliche Menschenrechte scheint mir sehr wichtig. Ein neuer Aspekt ist in meinen Augen ebenfalls die sehr anspruchsvolle und überfordernde Traumatherapie von Flüchtlingen, wie sie in Island of the Hungry Ghosts behandelt wird.



Island of the Hungry Ghosts Regie: Gabrielle Brady

Wenn jetzt in der Schweiz die sogenannte Selbstbestimmungsinitiative ansteht, die die Einhaltung der internationalen Menschenrechte infrage stellt – versuchen Sie darauf zu reagieren?

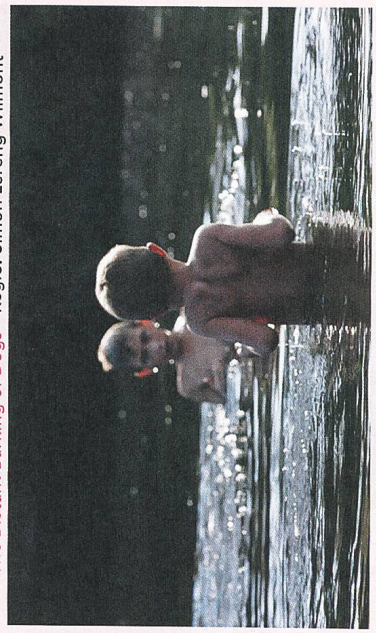
In diesem konkreten Fall bin ich sehr froh, dass wir The Silence of Others zeigen können. Der Film handelt vom staatlich legitimierten Vergessen in Spanien und dem dort gültigen Amnestiegesetz, das die strafrechtliche Ahndung von Bürgerkriegsverbrechen verunmöglicht. Nur internationales Recht und Gesuche um die Auslieferung noch lebender Kriegsverbrecher bieten die kleine Möglichkeit zum Handeln. Spätestens da wird einem bewusst, worüber die neutrale, nette Schweiz gerade im Begriff ist abzustimmen. Und worüber das Ausland regelmässig die Stirn runzelt. Grundsätzlich würde ich auch gerne mehr Filme von hier zeigen, die auch die eigenen Missstände aufzeigen. Aber weil viele Regisseure und Regisseurinnen im Ausland filmen, liegt deren Fokus dann nicht unbedingt auf der Schweiz. Der Kontext Schweiz wird aber oftmals in den Panels nach den Filmen hergestellt.

Bei welchen Themen werden Sie nicht fündig?

Filme aus spezifischen Ländern, die aufgrund ihrer aktuellen repressiven politischen Entwicklung unbedingt ins Festivalprogramm gehören würden – Russland ist so ein Fall. Immerhin zeigen wir dieses Jahr den Dokumentarfilm The Distant Barking of Dogs über einen Jungen, der mit seiner Grossmutter in der Ostukraine lebt und mit dem Näherkommen des auf der Tonebene sehr präsenten Kriegs das leer werdende Dorf beobachtet. Darin sehe ich eine ganz klare, aber indirekte Russlandkritik. Auch Filme aus der Türkei sind schwer zu finden. Seit Köpek, den wir vor vier Jahren gezeigt haben, ist spürbar geworden, dass es in der Türkei tatsächlich für kritische Filmschaffende heikel geworden ist. Und weil wir keine beschönigenden Filme zeigen wollen, fällt auch vieles weg.

Wenn Beschönigendes weggelassen wird, bleibt der harte Stoff – oder der Humor. Wie steht es damit?

Humor ist sicherlich ein wichtiger Faktor. Ich möchte, salopp gesagt, kein «Depro-Festival» organisieren. Sehr gerne hätte ich BlacKkKlansman von Spike Lee eingeladen, der ist aber schon in den Kinos angelaufen. Zum Konterkarieren habe ich ja immer genug ernsthafte Filme. Ich denke



The Distant Barking of Dogs Regie: Simon Lereng Wilmont

diese Ernsthaftigkeit, die auch dem Publikum einiges abverlangt, ist mit ein Grund, warum viele unserer Festivalfilme gar nicht in die Kinos kommen. Das Düstere und emotional Fordernde wird gefürchtet. Diese Angst hatte ich vor dem ersten Festival auch, aber unsere Zuschauerzahlen steigen, und immer mehr Verleiher sind an einer Vorpremiere bei uns interessiert.

Die Filme lösen Betroffenheit, aber auch den Wunsch zum Handeln aus. Ist es die Aufgabe eines und insbesondere dieses Festivals, dem Publikum hier an die Hand zu gehen?

Auch wenn für mich das Herzstück des Festivals die zwanzig Filme sind, so setzen wir, wie in Genf, auf eine mehrfache Herangehensweise: ein Thema, ein Film, eine Debatte. Da die Filme Fragen offenlassen, gibt es immer viel zu vertiefen, und der Wille zum Handeln ist gross. Diese Panels im Anschluss mit unseren NGO-Partnern wie Amnesty International, Human Rights Watch und Public Eye haben aber auch fast therapeutische Wirkung. Viele Zuschauende sind froh, nicht alleingelassen zu werden und das Thema gemeinsam diskutieren und verdauen zu können.

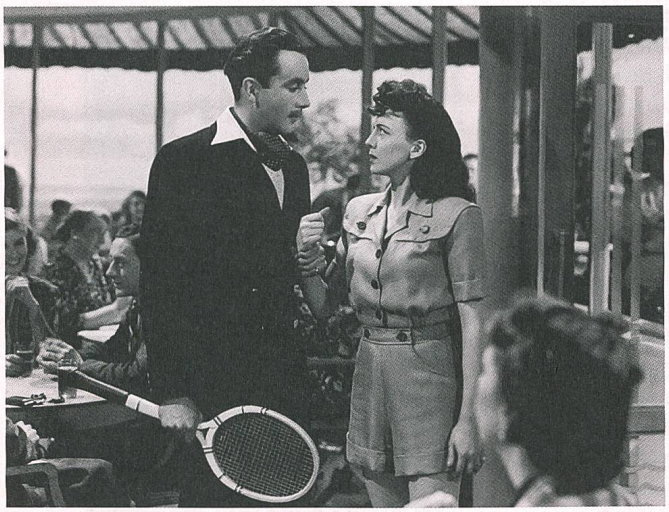
Das Gespräch führte Katja Zellweger

→ Kino RiffRaff und Kosmos, Zürich, 5. bis 10. Dezember 2018

Die Sängerin und Menschenrechtsaktivistin Barbara Hendricks kommt zur Eröffnung. Am Tag der Menschenrechte, dem 10.12., findet im Rahmen von Kosmopolitics ein grosses Podiumsgespräch statt zum Thema «Are we living in a post-human rights era?»

Weitere Big Debates zum Klimawandel und zu Black Lives Matter werden ebenfalls im Forum des Kino Kosmos geführt.

www.humanrightsfilmfestival.ch



Holyday Camp (1947)

To Dorothy a Son (1954)

Porträt

Muriel Box war eine der ganz wenigen Regisseurinnen in der britischen Filmindustrie der Fünfzigerjahre. Sie schuf starke Frauenfiguren und scheute auch kontroverse Themen nicht.

Antwort einer mutigen Frau

Nach Dorothy Arzner (2014) wurde am diesjährigen Filmfestival in San Sebastian zum zweiten Mal eine Filmpionierin gewürdigt. Es ist Muriel Box (1905–1991), deren Werk ausserhalb der britischen Filmwissenschaft kaum bekannt ist – auch deshalb, weil es filmhistorisch erst in Ansätzen erschlossen ist. Die Retrospektive mit 28 Filmen stiess auf reges Interesse, nicht nur bei Fachleuten, sondern auch beim lokalen Publikum – nicht zuletzt dank einer sorgfältig editierten Begleitpublikation.

Vom Drehbuchschreiben zur Regie

Mit vierzehn zwischen 1952 und 1964 realisierten Mainstream-Spielfilmen war Muriel Box eine der produktivsten Regisseurinnen Englands. Mit Komödien, Melodramen und Thrillern hat sie zwar mehrheitlich das populäre Kino bedient, war aber auch an genreübergreifenden Formen interessiert. Ihr Werk ist eine ebenso humorvolle wie intelligente Antwort auf die Geschlechterstereotype des konservativen britischen Nachkriegsfilms.

Fasziniert von amerikanischen Slapstickkomödien, die sie als Kind im Dorfkino gesehen hatte, entstand bei der in bescheidenen Verhältnissen aufgewachsenen Muriel Box früh der Wunsch, beim Film zu arbeiten. 1922 verliess die Siebzehnjährige das Elternhaus und begann als Daktylo in der Filmindustrie zu arbeiten. Sie sang auch und trat als Amateurschauspielerin auf, bevor sie anfing, in ihrer Freizeit eigene Stücke für Amateurbühnen zu schreiben. Bald wurde sie persönliche Assistentin von jungen Regisseuren, half Filme zu budgetieren und Terminpläne zu erarbeiten, wurde später Scriptgirl und las Drehbücher.

1936 heiratete sie den Journalisten Sydney Box, mit dem sie die Leidenschaft fürs Schreiben, fürs Theater und fürs Kino teilte. 1942 gründete Sidney, der aus gesundheitlichen Gründen militärisch ausgemustert worden war, die Verity Films, die wichtigste Produktionsfirma kurzer Dokumentarfilme, wie sie das britische Informationsministerium (MoI) am Band bestellte. Es war die kriegsbedingte Abwesenheit vieler Männer in der Filmindustrie, die Muriel Box – und auch anderen Frauen – zunächst mit kurzen Dokumentarfilmen den Einstieg in die Filmregie ermöglichte; und dies, obwohl das MoI Frauen als Regisseurinnen eigentlich kategorisch ablehnte.

In den Vierzigerjahren schrieb Muriel Box gemeinsam mit ihrem Ehemann vor allem Drehbücher für verschiedene Produktionsgesellschaften. Meist waren es Adaptionen von Theaterstücken. Das erfolgreichste und einträglichste war aber ein Originaldrehbuch: The Seventh Veil (1945) von Compton Bennett wurde 1947 mit einem Oscar ausgezeichnet. Ein sadomasochistisches Beziehungsdrama zwischen der Starpianistin Francesca und ihrem Vormund, einem zwanghaften, latent homosexuellen Frauenhasser, der sein Mündel zu Höchstleistungen antreibt und ihr Beziehungen zu andern Männern untersagt. Nach einem Selbstmordversuch – der Film erzählt in Rückblenden – weckt ein Psychoanalytiker durch Hypnose Francescas Lebensgeister, doch das Happy End bleibt aus.

Die Analyse patriarchaler Macht- und Ohnmachtsbeziehungen – ein wiederkehrendes Motiv in Muriel Box' Filmszenarien – sowie ihr klar feministisches Selbstverständnis gehen auf die Lektüre von Virginia Woolfs kämpferischem Essay «A Room of One's Own» (1929) zurück, der die Zwanzigjährige existenziell wachgerüttelt hatte. Daneben war auch das sozialkritische Theater George Bernhard Shaws für ihren Werdegang wichtig. Ihr politisches Engagement sollte alle ihre populären Genrefilme prägen. Eben dies trug aber auch wesentlich zu ihrer Marginalisierung innerhalb der britischen Filmindustrie bei.

Der Kampf der Frau

Erst mit 47 Jahren realisiert Muriel Box 1952 ihren ersten Spielfilm: Sydney Box produziert A Happy Family basierend auf dem gleichnamigen Stück von Michael Clayton Hutton für die London Independent Producers. Entgegen den sonst in der High Society angesiedelten Screwball-Komödien spielt der Film im englischen Arbeitermilieu. Es geht um einen erfolgreichen Häuserkampf gegen die Londoner Stadtbehörden, die das Häuschen samt Lebensmittelladen, der Existenzgrundlage der Familie Lord, für ein Strassenprojekt abreissen will. Angeführt wird dieser Kampf auch hier von einer Frau, Lilian, die sich ganz in der Tradition der Suffragetten gegen die Herren in Grau wehrt.

The Seventh Veil (1945)

The Passionate Stranger (1957)

Die weiblichen Hauptfiguren von Muriel Box sind in der Realität der englischen Nachkriegszeit verankert. Mit Street Corner (1953), einem halbdokumentarischen Melodrama über den Arbeitsalltag von Polizistinnen, exponiert sich die Regisseurin im konservativen Klima der britischen Filmindustrie, weil sie sich darin gegen die in den Fünfzigerjahren grassierende repressive Geschlechterideologie wendet, die Frauen im öffentlichen Dienst als Doppelverdienerinnen diffamierte. Ausgangspunkt für ihre Recherchen war die Tatsache, dass Polizistinnen im britischen Unterhaltungsfilm ganz einfach nicht vorkamen. Da Scotland Yard versuchte, die Aufnahmen an Originaldrehorten zu verhindern, musste ein Grossteil von Street Corner mit professionellen Schauspielerinnen im Studio gedreht werden, ein Kompromiss, der dem zwar sehr informativen, aber etwas steif wirkenden Melodrama anzumerken ist.

Ehekrieg im Studio

Die meisten ihrer Filme hat Muriel Box denn auch im Studio realisiert. So auch ihren erfolgreichsten und formal interessantesten Unterhaltungsfilm Simon and Laura (1955), eine scharfzüngige Satire über die Produktion von frühen TV-Soaps nach einem Theaterstück von Alan Melville: Die beiden Stars Kay Kendall und Peter Finch spielen darin das Ehepaar Forster, das für eine täglich ausgestrahlte BBC-Vorabendserie ihr harmonisches Zusammenleben zur Schau stellen soll, während in Tat und Wahrheit die Ehe gescheitert ist und das Paar sich in seinem Haus in wilden Ehekrächen bekämpft. Nebst einer gelungenen Ansammlung komischer Verwicklungen, die sich aus diesem Setting ergeben, ist Simon and Laura nicht zuletzt eine aufschlussreiche Darstellung der Technologie und Programmpolitik des frühen britischen Fernsehens. Im Zentrum aber steht hier der Konflikt zwischen einer starken, erfolgreichen Schauspielerin und ihrem finanziell abhängigen, dem Alkohol verfallenen und spielsüchtigen Ehemann.

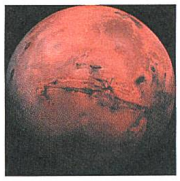
Lust und Kreativität

The Passionate Stranger (1957) basiert wieder auf einem Originaldrehbuch von Muriel und Sydney Box und inszeniert die Figur des Latin Lovers, der sich als Chauffeur in die Hausherrin und Schriftstellerin Judith Winter verliebt. Offensichtlich hat er mit seinem attraktiven Aussehen denn auch jenes Manuskript von ihr inspiriert, in dem sie eine Liebesgeschichte zwischen einer Schriftstellerin und ihrem Fahrer schildert. Während die realistische Ebene des Films in Schwarzweiss gedreht ist, schwelgt die Darstellung der Fantasie ironisch in den Farben von Eastmancolor. Brisant ist, wie hier sexuelle Fantasie mit weiblicher Kreativität korrespondiert. The Passionate Stranger widerspricht damit nämlich jenem freudschen Verdikt, wonach Frauen ihre Sexualtriebe nicht kulturell sublimieren können. Denn obwohl sich die Protagonistin zu ihrem Angestellten durchaus erotisch hingezogen fühlt, denkt sie gar nicht daran, sich mit ihm einzulassen. Leider ist dafür die Figur des Latin Lovers umso stereotyper geraten. In allen Filmen von Muriel Box liegt die dramatische Stärke in der Konstruktion der weiblichen Hauptfigur.

In Rattle of a Simple Man (1964) ist dies das Callgirl Cyrenne (hervorragend gespielt von der italobritischen Schauspielerin Diane Cilento). In einer Bar hört sie die abfälligen Kommentare von drei nordenglischen Arbeitern über ihren Kumpel, der noch Jungfrau ist, mit an. Die Männer wetten mit dem scheuen Percy, dass er es nicht schafft, mit Cyrenne zu schlafen. Sie nimmt ihn mit auf ihre Mansarde, und die beiden verbringen die Nacht ohne Sex, aber mit intensiven Gesprächen. Dabei deckt die Protagonistin die verklemmten moralischen Vorstellungen von Percy auf und bekennt sich zu ihrem selbstbestimmten Leben als Sexarbeiterin und zu ihrer Freude an der Sexualität. Ein faszinierendes Plädoyer gegen die lustfeindliche Geschlechterideologie des britischen Nachkriegsfilms.

Die englische Filmhistorikerin Caroline Merz bezeichnet Rattle of a Simple Man als «Antwort einer Frau auf die Autoren des Free Cinema, die mit ihren Filmen die proletarischen nordenglischen Helden hymnisch feierten». Mit seiner kargen Ausstattung und den eindringlichen, fast monologartigen Bekenntnissen der Protagonistin, halbnah aufgenommen im engen Raum ihrer Mansarde, nimmt sich Box in ihrem letzten Film formale Freiheiten, die nicht nur den knappen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln zuzuschreiben sind, sondern auch mit den raum-zeitlichen Konventionen des Mainstreamkinos brechen. Der Film fiel beim Publikum und bei der Kritik durch, und Muriel Box beendete damit 59-jährig ihre Regiekarriere. Erst aus der zeitlichen Distanz wird die Reichhaltigkeit ihres eigensinnigen Werks sichtbar, das am Rande der britischen Filmindustrie entstanden ist – mit knappen Budgets und wenig Zeit, aber deswegen nicht weniger radikal. Catherine Silberschmidt

Krieg der Welten



Philipp Spillmann

Philipp Spillmann (*1989) studierte Fine Arts, Cultural Publishing und Science & Technology Studies in Bern, Zürich und London. Er war u. a. tätig für «Vice Magazine», «Kunstbulletin», Manifesta 11 und documenta 14. Lebt und arbeitet zurzeit in London.

Visionen der kosmischen Kolonisation

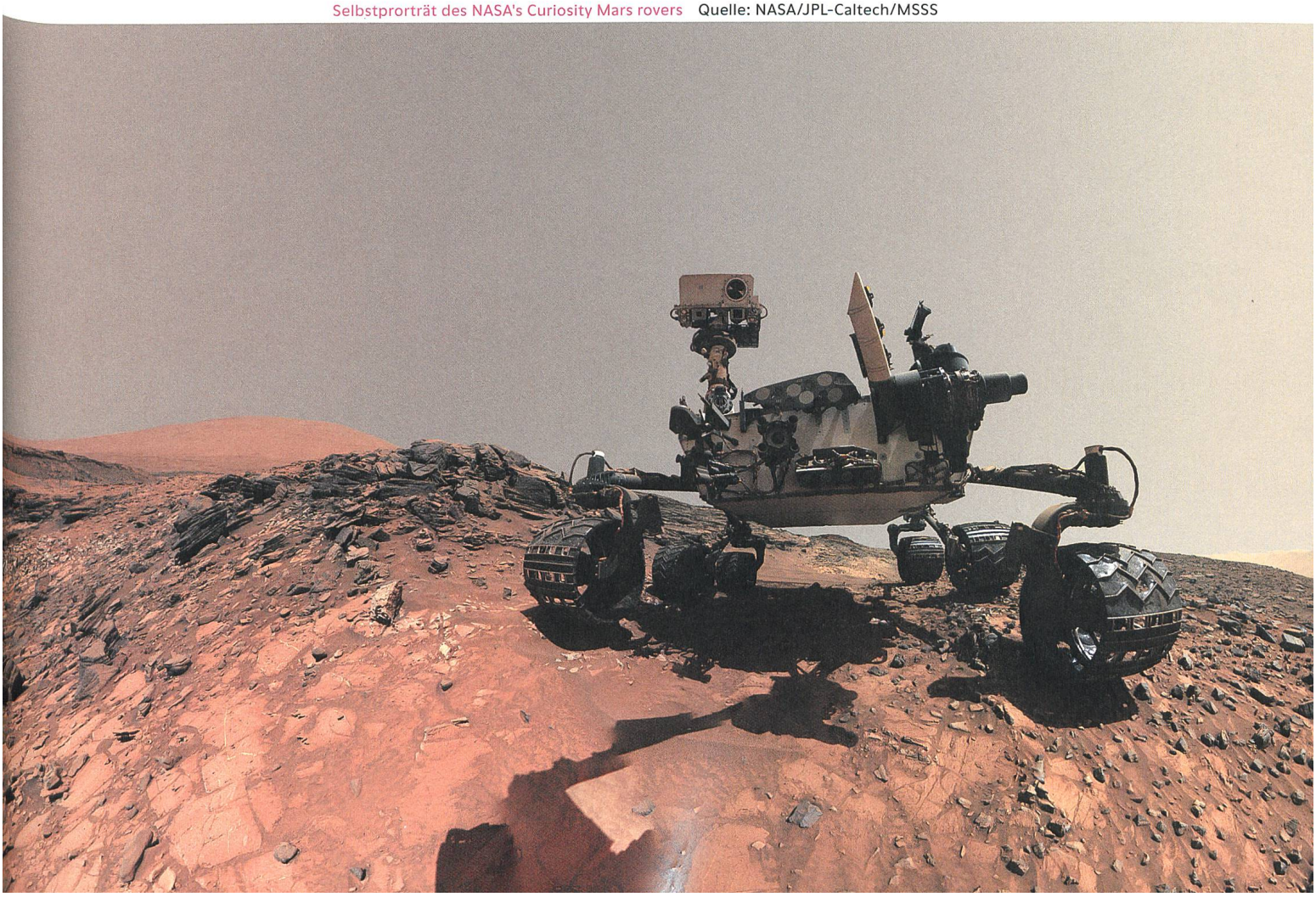
Frau im Mond (1929) Regie: Fritz Lang

Kommerzielle Raumfahrtunternehmen wie SpaceX versprechen, in den nächsten zehn Jahren mit der Kolonisation des Weltraums zu beginnen. Ihre Visionen sind nicht nur eng mit den Raumfahrtfantasien Hollywoods verbunden, sie lassen sich auch bis ins Zeitalter des Kolonialismus zurückverfolgen.

In einem actiongeladenen Trailer aus dem Jahr 2015 propagiert die unterdessen bankrott gegangene NGO Mars One ihr Vorhaben zur Kolonisierung des roten Planeten mit folgenden Worten: «Our future cannot be confined to earth. We must explore and look up to Mars. Who has what it takes? To colonize Mars?» Vergleichbares sagte auch Elon Musk, als er 2016 die Marspläne seiner Raketenfirma SpaceX vorstellte: «One path is we stay on Earth forever, and then there will be some eventual extinction event [...]. The alternative is to become a space-faring civilization and a multi-planet species [...].»

Zwei Dinge fallen auf: Erstens, wie wenig diese Darstellungen mit den reellen Möglichkeiten heutiger Raumfahrt zu tun haben. Zweitens, wie fest sie sich der Konventionen des Science-Fiction-Films und der -Literatur bedienen. Nicht nur ist der Mars um ein Vielfaches lebensfeindlicher als selbst der letzte Flecken der Erde, seine bleibende Besiedlung ist auch in finanzieller Hinsicht kaum durchführbar. Dennoch wird uns das Leben im Weltraum nicht nur versprochen, es wird uns auch als einzige denkbare Zukunft verkauft: Wenn «wir» langfristig überleben wollen, müssen «wir» uns in den Weltraum ausbreiten. Obwohl die Kolonisation des Weltraums bereits Mitte der 2020er-Jahre beginnen soll, geht es also eigentlich um eine Zukunft, die so weit entfernt ist, dass sie nur erzählte Fiktion sein kann. Mit anderen Worten: Nicht wissenschaftlich-technische Prognose, sondern Romanze ist das Genre, in dem uns die Story der Weltraumkolonisation hier entgegentritt.

Selbstprorträt des NASA's Curiosity Mars rovers Quelle: NASA/JPL-Caltech/MSSS



Dabei steht diese Erzählung nicht nur in Komplizenschaft mit dem zeitgenössischen Science-Fiction-Kino, sie steht genau wie dieses auch in einer langen Tradition politisierter Astrofiktion, die eng mit der Geschichte des Kolonialismus verwoben ist.

Master of the Universe

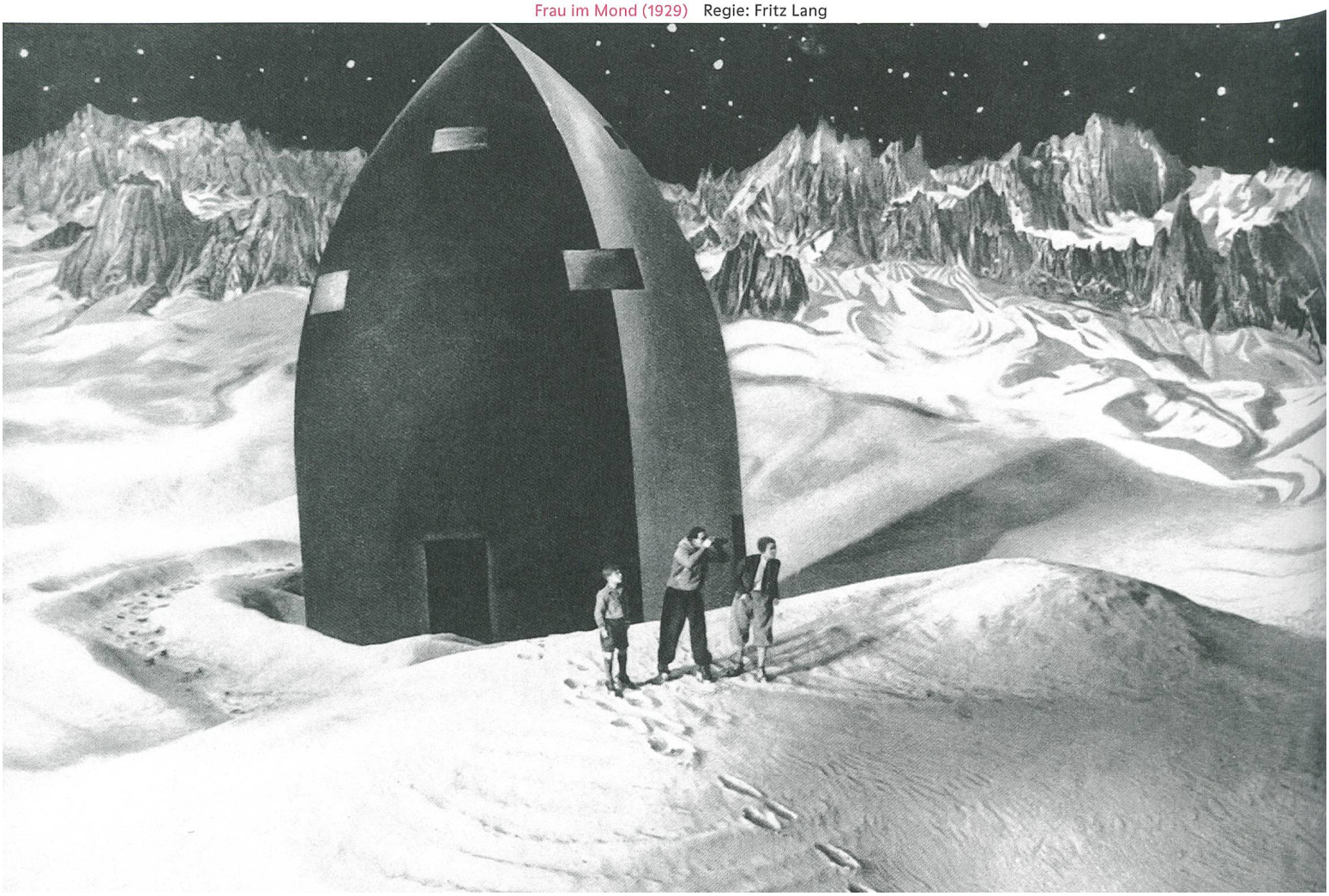
Der Schriftsteller H. G. Wells stellte seinem weltberühmten und vielfach verfilmten Roman «War of the Worlds» von 1898 einen Gedanken Johannes Keplers voran, den dieser 1610 brieflich an Galileo Galilei richtete: «Wer aber soll in diesen Welten leben, wenn sich herausstellen sollte, dass sie bewohnt sind? [...] Sind wir oder sie die Herren der Welt? [...] Und ist dies alles für den Menschen gemacht?» Kepler reagierte damit auf Galileis Entdeckung der Jupitermonde. Diese Entdeckung zeigte nicht nur, dass das All von Objekten bevölkert war, die bislang für unmöglich gehalten worden waren, sondern auch, dass es sich dabei um erdartige Himmelskörper handelte. Erstmals seit der Antike war damit im Abendland der Frage nach der politischen Besetzung des Weltalls Raum gegeben, und es ist gerade diese Frage, die bei Wells auf die Spitze getrieben wird.

Zwar wird dieser «Krieg der Welten» nicht im Weltraum, sondern auf der Erde ausgetragen, auf einer Erde aber, die selbst als Himmelskörper in den Blick rückt: als ressourcenreicher Lebensraum, der schutzlos um die Sonne kreist. Obwohl die Geschichte eines ausserirdischen Angriffs bereits im 17. Jahrhundert auftaucht, war es das kulturelle und politische Klima des Fin de Siècle, in dem sie zu einem Bestseller werden konnte. Einerseits vertraten damals einflussreiche Astronomen wie Giovanni Schiaparelli und Percival Lowell die Ansicht, dass auf dem Mars tatsächlich eine hoch entwickelte Zivilisation existiere. Andererseits prägten Sozialdarwinismus und technisch-industrielle Aufbruchsstimmung das politische Bewusstsein eines Europas, dem es gelungen war, den Grossteil des Planeten unter seine Kontrolle zu bringen. Gerade mit dem Verschwinden der letzten weissen Flecken auf der Landkarte und der panischen Angst, beim Aufteilen der Welt zu kurz zu kommen, erschien der Weltraum ebenso wie die Arktis und die Tiefsee als Chance, die koloniale Expansion bis in alle Ewigkeit fortzusetzen. In diesem Kontext wurde Wells' Roman gleich doppelt symptomatisch: Er verband die Erzählung der planetaren Katastrophe mit dem Bild des Weltraums als unbegrenztem Ausbreitungsraum.

Mastering the Universe

Es ist also kein Zufall, dass sich der Aufstieg von Science-Fiction zu einem massen- und multimedial erzählten Genre ebenso wie die technische Realisierung der Raumfahrt gerade in jenem Zeitraum zwischen 1900 und 1960 abzeichnete, in dem auch die koloniale Herrschaft am intensivsten ausgeübt wurde. Ähnlich wie die Südsee im 18. Jahrhundert oder der Wilde Westen im 19. Jahrhundert wurde jetzt aus dem

Frau im Mond (1929) Regie: Fritz Lang



Weltraum ein zentraler Projektionsraum westlicher Sehnsüchte, Ängste und Vorurteile. Das spiegelt sich in der Science-Fiction bis heute in der unablässigen Problematisierung des Kontakts mit Ausserirdischen, der Übertragung der geopolitischen Kategorie des Lebensraums auf das All oder der Idee einer «Final Frontier», die auf ihre Eroberung wartet.

Als exemplarisch für die Komplizenschaft zwischen aufkeimender Raumfahrt, Science-Fiction und kolonialer Sehnsucht kann der Stummfilm Frau im Mond von Fritz Lang von 1929 gelten. Titel und Drehbuch basieren auf einem SF-Roman von Thea von Harbou. Der Entwurf der Mondrakete stammt vom deutschen Raketenpionier Hermann von Oberth, der mit seinem ebenfalls 1929 erschienenen Werk «Wege zur Raumschifffahrt» nicht nur einen der Grundlagentexte der Raketentechnik lieferte, sondern darin auch vorschlug, einen riesigen Spiegel im Erdorbit zu platzieren, mit dem eine bessere Kontrolle über die Kolonialgebiete erreicht werden könne. In Langs Film verbindet sich die Vorstellung des Weltraums als Ort der Ressourcenausbeutung mit dem Genre des Ganovenfilms: Der Flugwerftbesitzer Wolf Helius glaubt an die Theorie des Mondexperten Georg Manfeldt, dass es Luft-, Wasser und Goldvorkommen auf dem Mond gebe. Während der Planung des ersten Mondflugs erpresst der Schurke Walter Turner den Mitflug, um für eine zwielichtige Gruppe von Geschäftsleuten die kommerzielle Ausbeutung des Mondgoldes vorzubereiten. Die Goldvorkommen des Mondes werden direkt in Beziehung mit der erdenbedingten Knappheit gestellt. So heisst es etwa, «dass das Urgestein des Mondes reicher an Gold ist als die Gebirge der Erde». Der irdische Mangel soll mit der Reise ins All aber nicht nur überwunden werden, sondern der «menschliche Geist» selbst soll sich damit verwirklichen: «Es gibt für den menschlichen Geist kein Niemals, höchstens ein Noch-nicht», heisst es prophetisch zu Beginn des Films.

Postkolonialer Weltraum?

Die Sechzigerjahre brachten eine doppelte Verschiebung in die populäre Vorstellung vom Weltraum. Erstens wurde dessen Eroberung im Westen auf den Kontext des Kalten Kriegs übertragen. Zweitens intensivierten sich mit den Bürgerrechts- und Frauenbewegungen die Anstrengungen, den Weltraum mental zu dekolonisieren. Grundsätzlich war das Verhältnis zwischen Science-Fiction und Kolonialismus aber seit den Anfängen des Genres ambivalent. Nicht nur nutzten schon früh Autor_innen sämtlicher Kontinente Science-Fiction dazu, um spekulative Zukunftsvisionen jenseits eurozentrischer Weltbilder zu entwerfen, auch übten viele westliche Autor_innen mittels Science-Fiction Kritik am Kolonialismus. «War of the Worlds» etwa ironisiert offenkundig den britischen Imperialismus. Wie aber gerade dieses Beispiel zeigt, waren auch solche Geschichten intensiv von kolonialen Erzählschemen durchdrungen, etwa der Romantisierung des Weltraums zu einer erhabenen kosmischen Landschaft.

Interstellar (2014) Regie: Christopher Nolan

Gerade auf dieser Ebene leben die kolonialen Fantasien im Hollywoodkino bis heute weiter. So lassen sich etwa die beiden Neunzigerjahre-Blockbuster Independence Day (1996) und Armageddon (1998) vordergründig als Filme betrachten, die die friedliche Vereinigung der Menschheit nach dem Ende des Kalten Kriegs zelebrieren. Sie porträtieren diese Menschheit aber primär durch die Linse weisser, westlicher Kultur. Und sie machen deutlich, wer oder was auch immer sich mit dem Westen anlegt, wird unausweichlich vernichtet werden. Die Bedrohung aus dem All bleibt eine Bedrohung durch etwas Fremdes, das in solchen Filmen nicht genutzt wird, um die eigene Identität kritisch zu befragen, sondern diese moralisch wie politisch zu überhöhen.

Der ewige Traum der unbegrenzten Expansion

Auch nach der Jahrtausendwende setzt sich die Erzählung des Weltraums als ambivalenter Ort zwischen unheimlicher Bedrohung und Heimat einer geeinten, vorwiegend weissen, westlichen Menschheit im Hollywoodkino fort. In Brian de Palmas Mission to Mars (2000) erscheint der rote Planet als sublimes Wesen, das durch Umwelteinwirkungen zu den Astronauten spricht und im Verlauf des Films ein kosmisches Geheimnis enthüllt: Das Leben auf der Erde stammt ursprünglich vom Mars. Es wurde von einer hoch entwickelten Spezies dorthin gesandt, die auf ihrem sterbenden Planeten nur noch einen Ausweg wusste, um das Leben fortbestehen zu lassen. Die planetare Katastrophe erscheint nicht nur unausweichlich, sie führt notwendig auch zu interplanetarer Migration. Daher finden die Abkömmlinge dieser Migration – die Menschen – ihre Selbstwerdung auch nur im Weltraum. An dieses Narrativ knüpfte vierzehn Jahre später auch Christopher Nolans Interstellar an: Die Geschichte setzt damit ein, dass das Leben auf der Erde kurz davor ist, einer globalen ökologischen Katastrophe zum Opfer zu fallen. Ein Team aus Astronaut_innen muss durch ein rätselhaftes Wurmloch in der Nähe des Saturns in einer fremden Galaxie nach möglichen Ersatzplaneten suchen. Gleichzeitig stellt sich für die Astrophysiker_innen auf der Erde das scheinbar unmögliche Problem, wie sich eine für das Überleben der Art hinreichend grosse Population ins All übersiedeln lässt. Die Lösung dieses Problems kommt schliesslich von jenen Wesen, die einmal aus der verbleibenden Menschheit hervorgehen werden. Die interstellare Exploration ist also der Pfad, der nicht nur zum Überleben führt, sondern auch zur Chance, die menschliche Spezies zu einer höheren Art zu entwickeln – einer Art, die die physikalischen Gesetze so gut manipulieren kann, dass sie Raum und Zeit selbst nach ihren Vorstellungen formen kann.

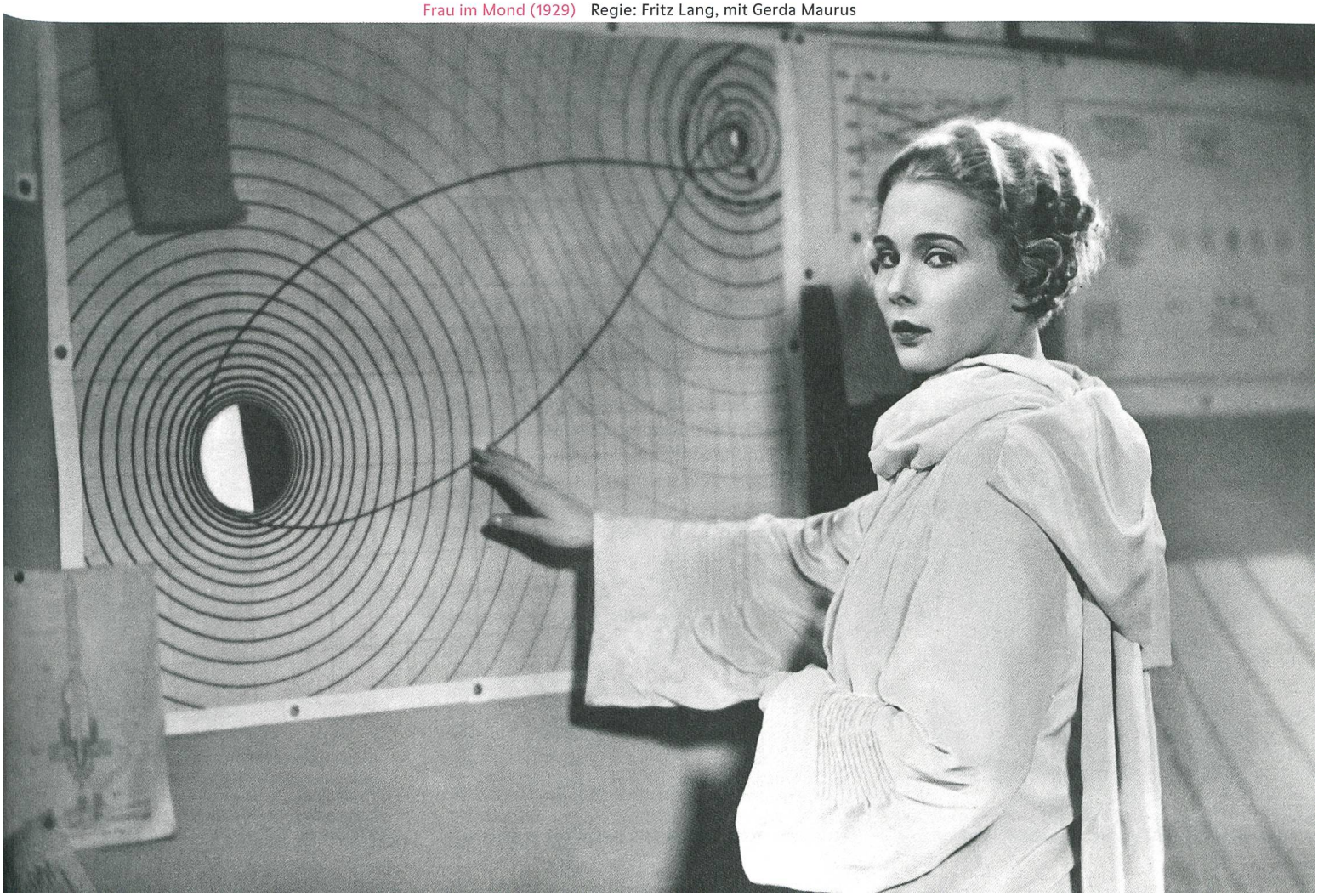
Dieses Narrativ erfährt im Diskurs kommerzieller Raumfahrtindustrien eine expansionistische Wendung: Die Menschheit von Mars One oder SpaceX soll weder das Leben selbst erhalten noch in den Weltraum migrieren, sondern sich durch

The Martian (2015) Regie: Ridley Scott, mit Matt Damon

Ausbreitung zu einer multiplanetaren Spezies fortentwickeln. Das Sonnensystem wird nicht nur als einziger grosser Expansionsraum porträtiert, sondern auch als ressourcenreicher Sehnsuchtsort, den es technologisch zu erobern gilt. Das Leitmotiv ist hier deshalb nicht die Flucht, sondern das Abenteuer. Ein Abenteuer, das über die sozialen Medien weltweit mitverfolgt werden können soll. Mars One hatte etwa vor, sich durch den Verkauf von Fernsehlizenzen zu finanzieren, wozu eine Mischung aus Casting- und Reality-TV-Show geplant wurde, die von der Auswahl ziviler Kandidat_innen bis zu deren Leben auf dem Mars alles ununterbrochen hätte dokumentieren sollen.

Diese Verbindung zwischen Abenteuerromantik und actiongeladenem Realdrama spiegelt sich schliesslich bei Ridley Scotts The Martian (2015). Nach einem Unglück verbleibt der für tot gehaltene Astronaut Mark Watney auf dem Mars und kämpft fortan um sein Überleben. Der Überlebenskampf führt schnell zu einem globalen Medienereignis, das mitunter auf die Erde übertragen wird. Dieser Kampf ist aber weniger dramatisches Ringen ums nackte Überleben, sondern vielmehr spektakuläres Abenteuer. Es geht darum, den Wüstenplaneten «mit Wissenschaft» zu kultivieren, wobei es im Film heisst: «Wenn man irgendwo Nahrung anbaut, hat man ein Land offiziell kolonisiert. Das heisst, ich kann sagen, ich habe den Mars kolonisiert.» Damit verweist der Film, ohne es zu wollen, auf die zentrale politische Aporie der interplanetaren Kolonisation, die auch von den kommerziellen Raumfahrtunternehmen geschickt ignoriert wird: Gemäss dem Weltraumvertrag von 1967 darf nämlich kein Staat Land auf einem Himmelskörper in Besitz nehmen – wobei es rechtlich unklar ist, wie es sich für nichtstaatliche Akteure verhält. Der US-Kongress verabschiedete 2015 etwa ein Gesetz, das es solchen Akteuren erlaubt, Ressourcen auf Asteroiden als Eigentum zu deklarieren. Das politische Konfliktpotenzial der Weltraumkolonisierung an sich wird aber von der privaten Raumfahrt ebenso wenig angesprochen wie von Hollywood. Im Gegenteil: Indem die reellen Bedingungen der Raumfahrt in einen fantastischen Imaginationsraum manövriert werden, sollen ebenso das Unbehagen wie auch die ungelösten Probleme dieser Weltraumkolonisation mittels Staunen, Träumerei und Jubel zum Verstummen bracht werden. ×

Frau im Mond (1929) Regie: Fritz Lang, mit Gerda Maurus



Kurz belichtet

Bücher
Comics
Hörspiele
Filme
Serien
Videoessays
Zeitschriften

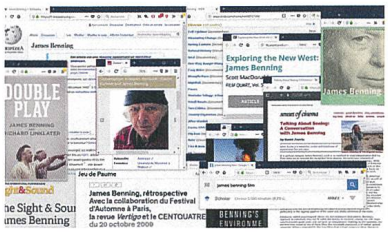
Elektronisches Filmgeblätter

Zeitschrift Unter dem Titel «Filmende Tiere. Diven, die das Jupiterlicht nicht vertragen» führt uns Walter Stein in die hohe Kunst, Tiere zu filmen ein. 1926 schrieb er diesen Artikel für die Zeitschrift «Illustrierte Filmwoche». Der 7. Jahrgang der «zappelnden Leinwand» ist nun neu auf *e-periodica.ch* zu entdecken, dem Onlinearchiv für Schweizer Filmzeitschriften. Der Tauchgang in die Vergangenheit des Schweizer Filmjournalismus bietet kleine und grosse Leckerbissen wie Wettbewerbe («Sind Sie filmkundig?»), Essays («Schiff und Meer im Film») oder den «Film-Salat». (tf)

→ «Illustrierte Filmwoche», 7. Jahrgang. www.e-periodica.ch

Mit Benning sehen

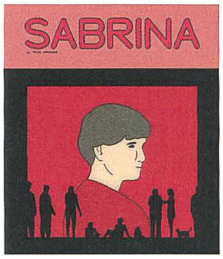
Videoessay Für den schnellen Verzehr sind die Filme des amerikanischen Avantgarderegisseurs *James Benning* nicht geeignet. «Benning is not bingeable.» Von dieser Unmöglichkeit gehen *Chloé Galibert-Laîné* und *Kevin B. Lee* in ihrem Videoessay Reading//Binging//Benning aus und fordern damit auch das eigene Genre heraus, dienen Videoessays doch oft genug dazu, schnellen Überblick zu geben, wo die Zeit für lange Betrachtung fehlt. Doch das virtuose Multitasking der beiden, die mit Offkommentar, Textinserts, Internetsuche und Filmdurchspulen Tempo machen, versagt angesichts von Bennings geduldigen Bildern. In eben diesem Versagen aber geben sie etwas zu fassen von dem, was uns bei Benning so packt. (jb)



→ www. vimeo.com/252840859

Anleitung für den Paranoiastaat

Comic Die Figuren erinnern an emotionslose Dummies auf Safety Cards in Flugzeugen. Sie stehen im Kontrast zu den brutalen Ereignissen der Geschichte: Gleich zu Beginn wird Sabrina entführt, ihre Ermordung in den sozialen Medien zum viralen Hit. Während die Familie versucht, dem Grauen einen Sinn zu geben, finden andere Antworten in Fake News und Verschwörungstheorien. Der für den Man-Booker-Prize nominierte *Nick Drnaso* geht der Frage nach, wie es ist, in Zeiten von Social Media und Falschnachrichten im medialen Mittelpunkt zu stehen: eine erschreckend aktuelle Momentaufnahme alltäglicher Paranoia. (gp)



→ Nick Drnaso: Sabrina. Montreal: Drawn & Quarterly 2018. 204 Seiten. CHF 29.90

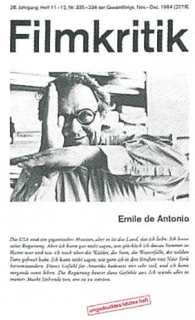
Vom Schmuck zur Abstraktion

Buch In den Filmen der 1910er-Jahren erfreute sich das Ornament als Dekorelement grosser Beliebtheit. Es war Schmuck und Bildgestaltungsstrategie zugleich. Denn was schön ist, gilt eher als Kunst. In den 1920er-Jahren wurde das Ornament gar zum Widerspruch zur filmischen Tiefenillusion und damit zur reinen Abbildungsmacht der Kinematografie. In der Avantgarde erlebte das Ornament seine Hochphase, als man euphorisch rufen konnte: Film ist Kunst! (tf)

→ Evelyn Echle: Ornamentale Oberflächen. Spurensuche zu einem ästhetischen Phänoment des Stummfilms. Zürcher Filmstudien 41. Marburg: Schüren, 2018. 239 Seiten. CHF 42.90, € 29,90

Mit Verspätung

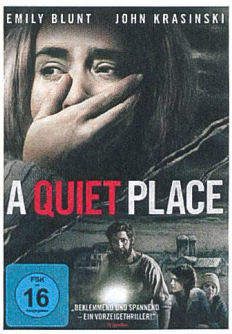
Zeitschrift Das Berliner HaFI, das Institut, das 2015 zwecks Erforschung und Weiterführung der Arbeit von *Harun Farocki* gegründet wurde, schickt mit seiner Schriftenreihe unermüdlich eine wichtige Flaschenpost nach der anderen. Kürzlich erschienen, ausser der Reihe: ein allerletztes, bis jetzt unveröffentlicht gebliebenes Heft der, ja, zentralen deutschen Filmzeitschrift, der «Filmkritik». Ende 1984 konnte es nicht mehr erscheinen, die Finanzierung war zusammengebrochen. Aber eine Ausgabe über den politischen Dokumentarfilmer *Emile de Antonio* können wir heute nicht weniger gebrauchen. (de)



→ Filmkritik, Nr. 335–336, Nov.–Dez. 1984. Das ungedruckte letzte Heft. Hg. von Erich Brinkmann und Volker Pantenburg. Berlin: Brinkmann + Bose, 2018. 64 Seiten. € 15. Das Harun Farocki Institut hat zudem eine instruktive Website: www.harun-farocki-institut.org/de

Schweigen ist Gold

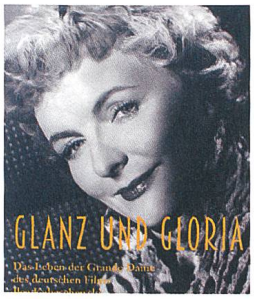
Film Nach der Invasion durch Aliens kann sich eine Familie nur retten, indem sie ein Leben in absoluter Lautlosigkeit führt, denn die blinden Monster werden selbst durch leiseste Geräusche angelockt. Als die Frau erneut schwanger wird, verschärft sich die Situation. Mit A Quiet Place legt der wandlungsfähige *John Krasinski* sein raffiniertes Regiedebüt vor und überzeugt dabei auf ganzer Linie: listige Ausgangslage, tolle Besetzung – mit Krasinski selbst und Ehefrau *Emily Blunt* in den Hauptrollen – und ausgeklügelte Tonspur. (phb)



→ A Quiet Place (John Krasinski, USA 2018). Anbieter: Paramount Pictures (engl. mit dt. UT).

Vergessene Grösse

Buch Als sie 2001 starb, war das Medienecho «erstaunlich leise», dabei war sie «eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der bundesrepublikanischen Filmgeschichte»: *Ilse Kubaschewski*, die 1949 mit dem Gloria Filmverleih und 1953 mit der Produktionsfirma Divina zu einer massgeblichen Instanz wurde. Diese erste umfassende Monografie, verfasst vom Historiker *Michael Kamp*, schafft den Spagat zwischen der Auswertung von Primärquellen und der populären Darstellung. (fa)



→ Michael Kamp: Glanz und Gloria. Das Leben der Grande Dame des deutschen Films. Ilse Kubaschewski 1907 bis 2001. München: August Dreesbach, 2017. 374 Seiten. CHF 67.90, € 48

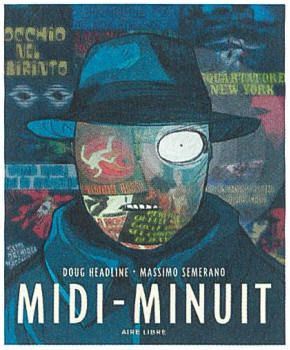
Aus dem Keller

Hörspiel Re-education war eine Angelegenheit des amerikanischen Kinos. Aber natürlich nicht nur. Die Musikerin, Künstlerin, Forscherin *Michaela Melián* ist in den Keller gegangen, um die Medien der Entnazifizierung und Neubildung in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg zu ergänzen: um Platten und Musik, genauer: um die Tonträgersammlung im Keller des ehemaligen Amerikahauses in München. Eine 24-Stunden-Installation und eine Ausstellung hat sie mit den über 1500 dort gefundenen Platten gemacht. Und eine eigene Platte und ein Hörstück aus ihnen destilliert: Klänge einer kulturellen Transmission. (de)

→ Michaela Melián: Music from a Frontier Town. Bayrischer Rundfunk 2018 in Zusammenarbeit mit Public Art Munich 2018. Mit visuellem Material zu finden und nachzuhören in der Mediathek des BR: www.br.de

Vom Giallo besessen

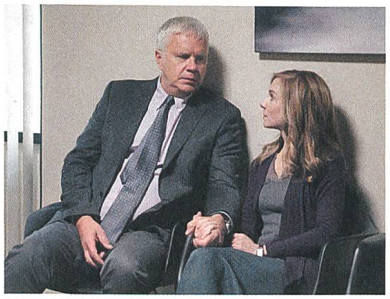
Comic Zwei Filmenthusiasten, die sonst jede Minute in den Pariser Programmkinos verbringen, wollen in Italien einen mysteriösen Gialloregisseur im Ruhestand interviewen und geraten dabei unweigerlich selbst in einen jener blutigen Thriller, die sie auf der Leinwand so gerne sehen. Derart besessen von der Liebe zum italienischen Genrekino ist diese Hommage, dass dessen Standbilder kurzerhand auch zwischen den gezeichneten Panels aufblitzen. So wird der Comic auch zum Rätselspiel, von wo all diese Bildzitate kommen. (jb)



→ Doug Headline, Massimo Semerano: Midi-Minuit. Paris: Aire Libre, 2018. 176 Seiten. CHF 35.10, € 22

Experiment Amerika

Serie Familie als Spiegel der Gesellschaft: In der HBO-Serie Here and Now sind *Holly Hunter* und *Tim Robbins* ein gut meinendes Ehepaar, das sich während der Clinton-Ära den Traum vom multikulturellen Amerika zusammenadoptiert hat. Als zwanzig Jahre später einer der Söhne Dinge sieht, die andere nicht wahrnehmen, beginnt die Fassade des Experiments zu bröckeln. Drehbuchautor *Allan Ball* kombiniert die Gesellschaftskritik von American Beauty und Six Feet Under mit dem Übersinnlichen von True Blood – und legt den Finger auf die Wunden von Donald Trumps USA. (phb)



→ Here and Now (Staffel 1, USA 2018). Anbieter: HBO (engl. mit dt. UT).

Anzeige

JOANNA KULIG TOMASZ KOT

BEST DIRECTOR
FESTIVAL DE CANNES

ZURICH FILM FESTIVAL

from academy award winning writer & director
PAWEL PAWLIKOWSKI

COLD WAR
DER BREITENGRAD DER LIEBE

«Ein wunderbarer Film, der Erinnerungen an die frühen Werke von Milos Forman, Jirí Menzel und François Truffaut wachruft.»
THE INDEPENDENT

AB 29. NOVEMBER IM KINO

FILM COOPI

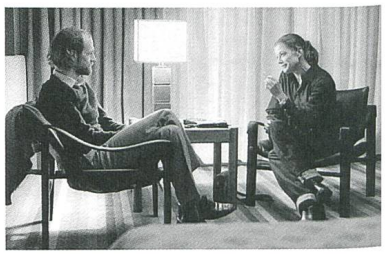
Neue Romanze

Film «Solche Filme werden heute gar nicht mehr gemacht.» So was liesse sich gewiss mit Recht über das grosse Hollywoodgenre der Romantic Comedy sagen. Das hat Gründe. Oder Abgründe. Was, wenn eine Beziehungsversehrte an einen maskulinistischen Zölibatären gerät? Das ist in etwa die Versuchsanordnung von Destination Wedding. Ein kleiner Konversationsfilm, nur zwei Sprechende, *Keanu Reeves* und *Winona Ryder* (seit Bram Stoker's Dracula möglicherweise rechtskräftig verheiratet, so das den Film begleitende Gerücht). Beide haben schöne Ticks und verbringen in einer Szene viel Zeit damit, sich gegenseitig ihre Reize zu erläutern. Nicht Howard Hawks, klar, aber *reality bites*, heute eben anders. (de)

→ Destination Wedding (Victor Levin, USA 2018) ab Dezember über VoD/DVD/BluRay verfügbar.

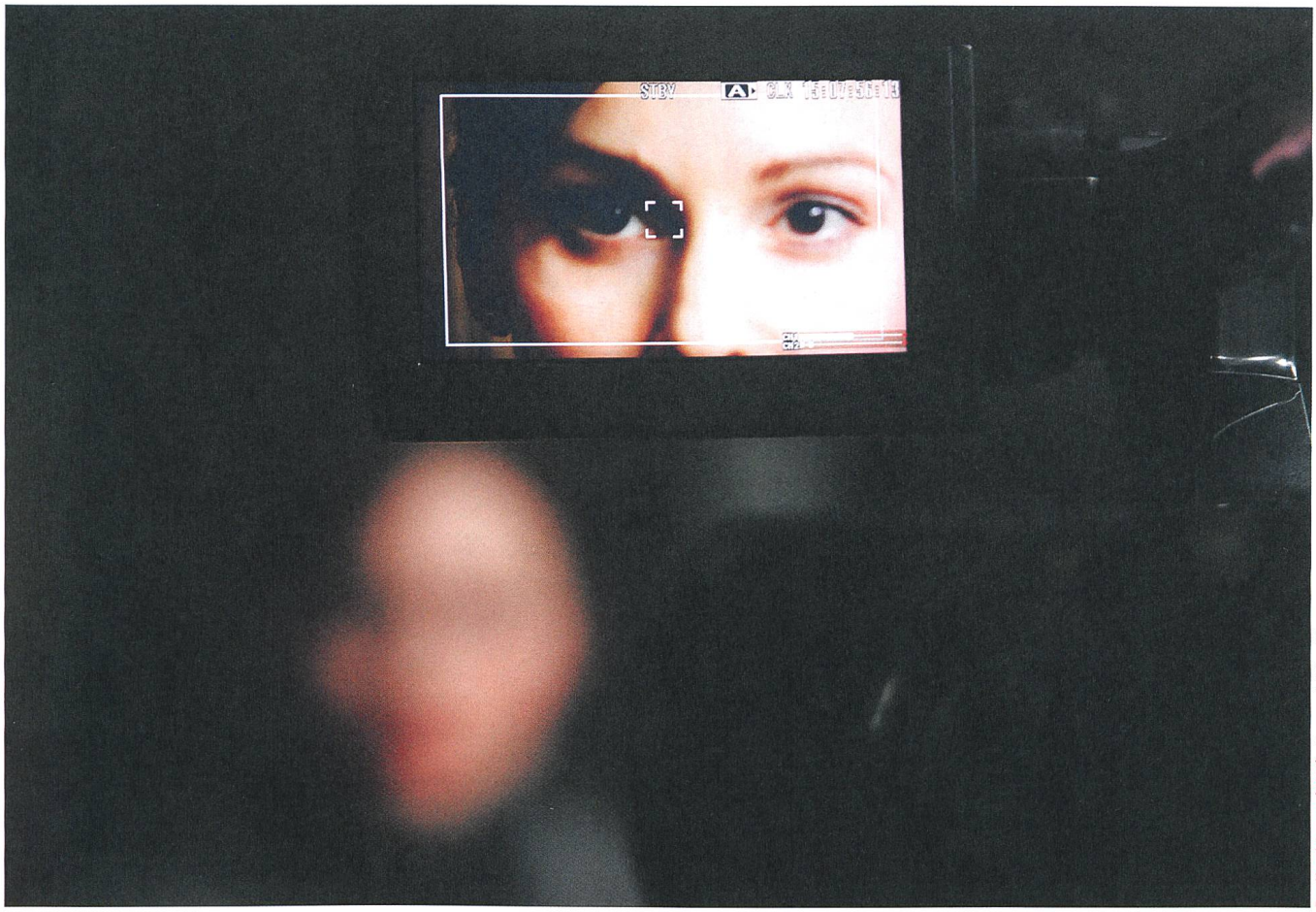
Letzte Worte

Film 1981 fährt die 42-jährige *Romy Schneider* zur Kur in die Bretagne, wo sie zwei «Stern»-Reporter trifft. Was als simples Interview gedacht war, weitet sich jedoch zur dreitägigen Berg-und-Talfahrt. In herbem Schwarzweiss und mit einer verblüffenden *Marie Bäumer* in der Hauptrolle erzählt 3 Tage in Quiberon die historische Begegnung zwischen der Schauspielerin und den Journalisten nach. Herausgekommen ist das nachdenkliche Bild einer Hochbegabten und früh Ausgebeuteten, die später keine Grenzen zu ziehen wusste – und nur ein Jahr nach dem Interview sterben sollte. (phb)



→ 3 Tage in Quiberon (Emily Atef, D/A/F 2018). Anbieter: Prokino (franz. und dt. mit dt. UT).

In der № 8 / 2018 ...



Das Hotelzimmer (2014) Kamera: Michael Hammon

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer (tf)
Johannes Binotto (jb)

Verlag und Inserate

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

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Titelbild

The Martian (2015), Regie: Ridley Scott, mit Matt Damon

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Nadine Wietlisbach, David Bucheli, Gerhard Midding, Stephan Ahrens, Erwin Schaar, Dominic Schmid, Till Brockmann, Christoph Egger, Martin Walder, Mariama Balde, Michael Pekler, Katja Zellweger, Catherine Silberschmidt, Philipp Spillmann, Giovanni Peduto (gp), Frank Arnold (fa), Daniel Eschkötter (de), Philipp Brunner (phb), Kristina Köhler

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Jess T. Dugan; Xenix Filmverleih; Filmcoopi Zürich; Ascot Elite Entertainment; RECK Filmproduktion; Frenetic Films; Praesens-Film; NASA/JPL-Caltech/MSSS

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 374 / November 2018 / Nr. 7

ISSN 0257–7852

MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C011710

Pro Filmkultur

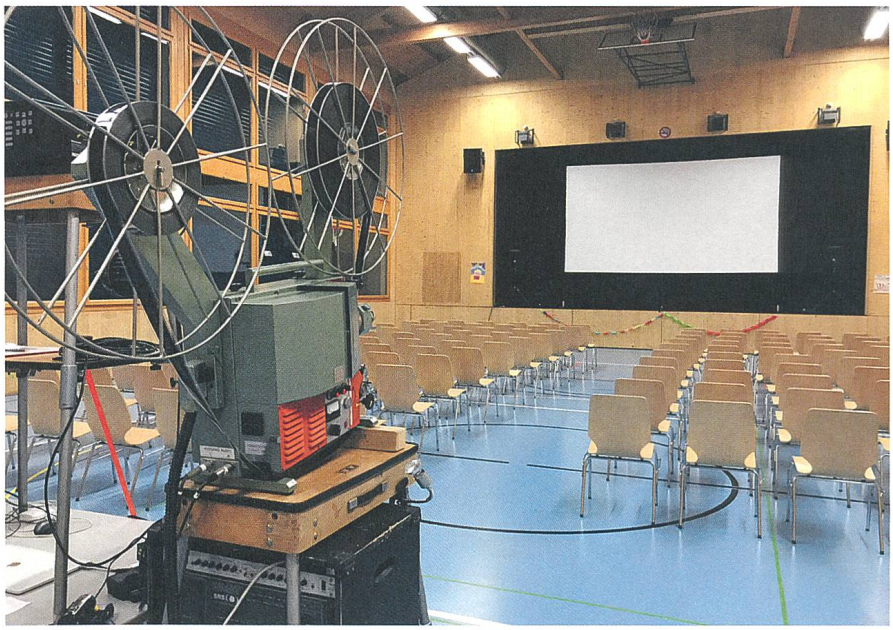
Filmbulletin – Zeitschrift für Film und Kino ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 50 000 und mehr unterstützt:

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

47°18'34.4"N 8°10'28.1"O



Roadmovie – zu Gast in Leutwil

Eigentlich ist es eine Turnhalle, doch für diesen Abend verwandelt sich die Mehrzweckhalle von Leutwil in ein Kino. Zwischen Sprossenwand und Basketballkörben stehen rund hundert Stühle; im hinteren Bereich des Raums sind – gut sichtbar – Filmprojektor und Soundanlage untergebracht. Sogar ein roter Teppich ist ausgerollt, sodass sich jeder, der den Saal betritt, wie ein Filmstar fühlen darf. Über den Geruch von Holz und Linoleum legt sich der Duft von frisch zubereitetem Popcorn.

Wenn sich Turnhallen wie im aargauischen «Lüppu» in ein Kino verwandeln, dann ist meistens Roadmovie zu Gast. «Grosses Kino für kleine Orte», das ist nun schon seit fünfzehn Jahren die Mission des gemeinnützigen Vereins. Jeweils im Herbst geht das Roadmovie-Team mit einem Kleinbus neun Wochen lang auf Tournee und macht halt in 36 Schweizer Gemeinden, die kein eigenes Kino (mehr) haben. Im Bus dabei sind Leinwand, ein digitaler und ein 35-mm-Projektor, Filmspulen und was es sonst noch alles braucht, um Filme vorzuführen. So werden Versammlungsräume, Schreinereien oder Aulen zu provisorischen Kinos – wie früher, als Wanderkinos übers Land fuhren und die Faszination für bewegte Bilder von Ort zu Ort brachten.

Anders als damals folgt der Roadmovie-Bus nicht kommerziellen Interessen, sondern auf einer ausgeklügelten Route dem Ruf der Gemeinden. Diese können sich, sofern sie weniger als 5000 Einwohner_innen und kein eigenes Kino haben, um die Teilnahme bewerben. Die Zusammenarbeit mit den Akteuren vor Ort – den Gemeinden, Schulen und lokalen Vereinen – ist ein zentraler Baustein des Projekts, das auf das Kino als Gemeinschaftserlebnis setzt. Entsprechend gibt es am Nachmittag ein spezielles Programm für die Schulkinder des Ortes; am analogen Projektor und Filmmaterial bekommen sie Film zum Anfassen vermittelt. Am Abend wird ein aktueller Schweizer Film für Erwachsene und Jugendliche gezeigt – den haben die Gemeinden aus dem Jahresprogramm selbst ausgesucht.

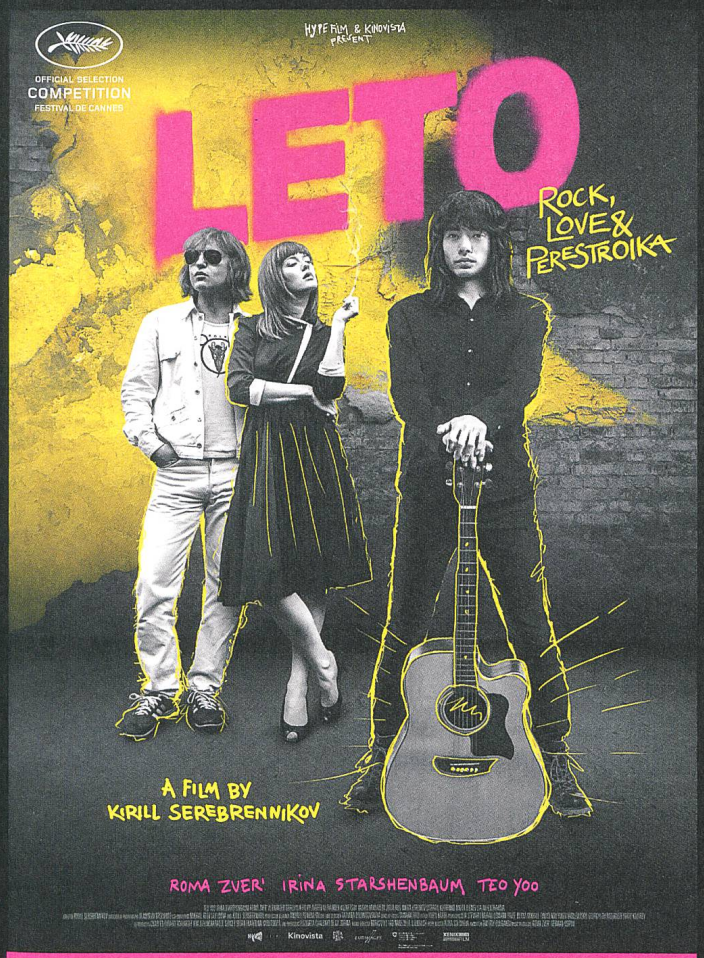
In Leutwil steht die Komödie Der Flitzer auf dem Programm. Selten hat ein Kinobesuch so ruhig begonnen. Eine Stunde vor Filmbeginn wirkt das Dorfzentrum noch wie verlassen; das Restaurant am Platz hat seinen Ruhetag. Doch nach und nach füllen sich zunächst der Parkplatz vor dem Schulhaus, dann die Turnhalle. Man kennt und begrüsst sich, trinkt noch etwas an der Bar, wo der Feuerwehrverein ausschenkt. Die Stimmung ist ausgelassen, fast überschwänglich. Als das Licht aus- und der Projektor angeht, tönt ein übermütiges «Ssssch» durch den Saal – als müsste man hier irgendjemanden daran erinnern, während der Filmvorführung still zu sein!

Und schon rattert der 35-mm-Projektor los. Als Vorfilm – wie es früher üblich war – wird eine historische Filmwochenschau gezeigt; darauf folgt Der Flitzer, der in Leutwil auf ein gut gelauntes Publikum trifft. Als Teil des Rahmenprogramms ist Hauptdarsteller und Koautor *Beat Schlatter* nach Leutwil gekommen. Er führt in den Film ein und steht im Anschluss an die Filmvorführung ebenso unterhaltsam wie ironisch Rede und Antwort. Dass sich der bekannte Komiker höchstpersönlich auf den Weg gemacht hat, wird hier besonders geschätzt. Und so erinnert dieser Abend tatsächlich gar nicht so sehr an einen normalen Kinoabend, sondern eher an eine Premierenvorstellung – mit rotem Teppich, VIP-Gast und beschwingtem Publikum eben.

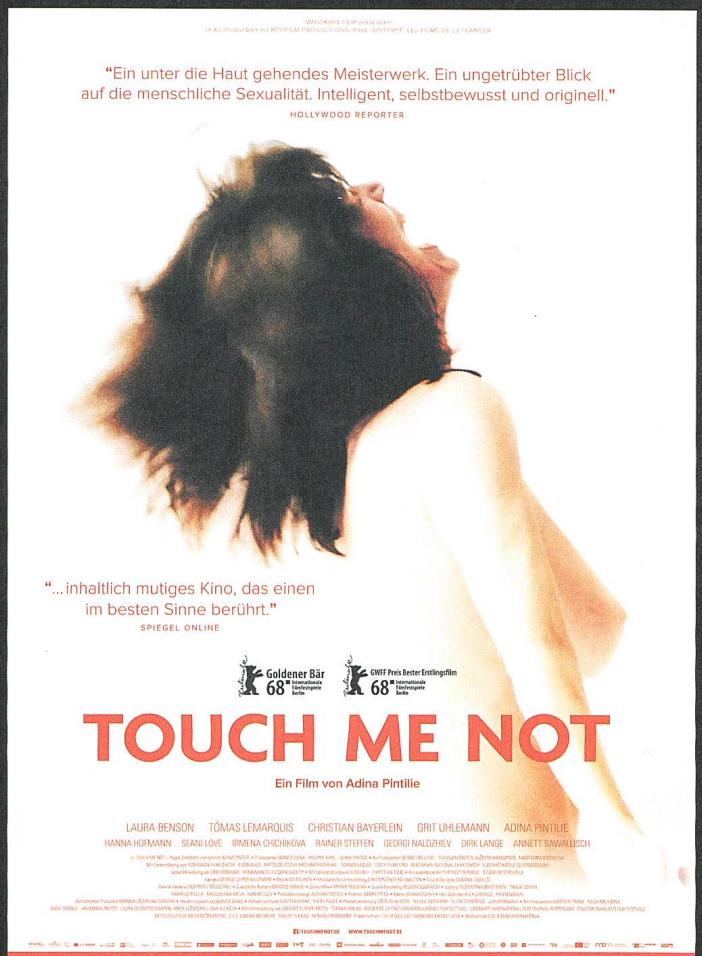
Abgesehen von der Kollekte beim Ausgang ist dieser Kinoabend für die Zuschauer_innen übrigens gratis, denn Roadmovie wird vom Bund, den Kantonen und privaten Stiftungen unterstützt. Derzeit ist der Verein auf Spenden angewiesen, um sich – nach fünfzehn Jahren, unzähligen Kilometern und Passkurven quer durch die ganze Schweiz – einen neuen Kinobus leisten zu können. Kristina Köhler

→ www.roadmovie.ch

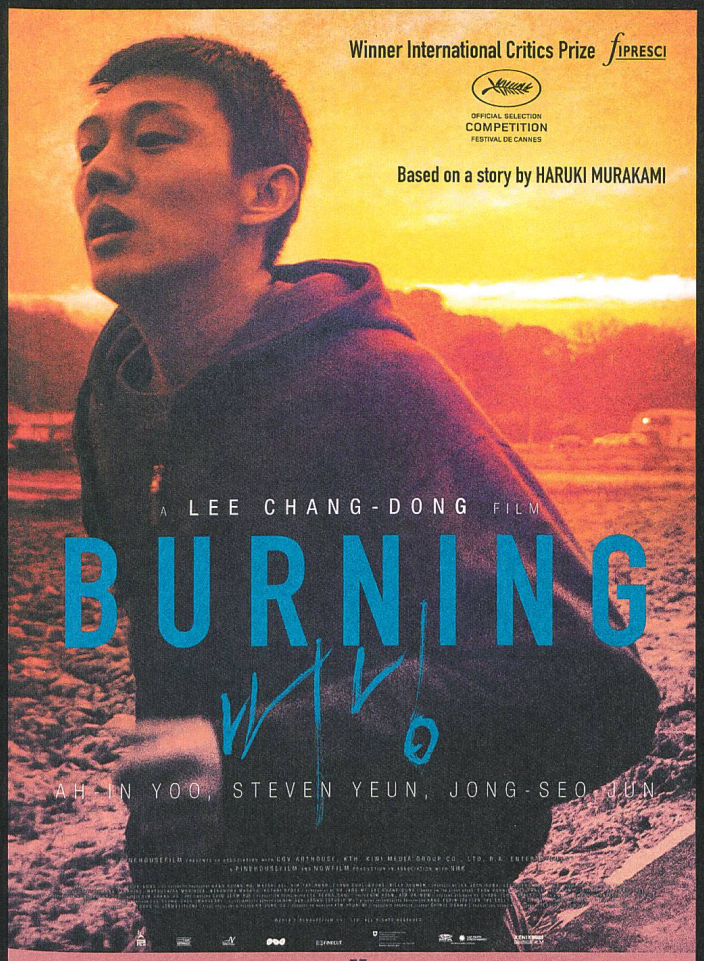
→ Noch bis 29. November 2018 sammelt Roadmovie auf der Crowdfunding-Plattform wemakeit für einen neuen Kinobus: wemakeit.com/projects/roadmovie-kinobus



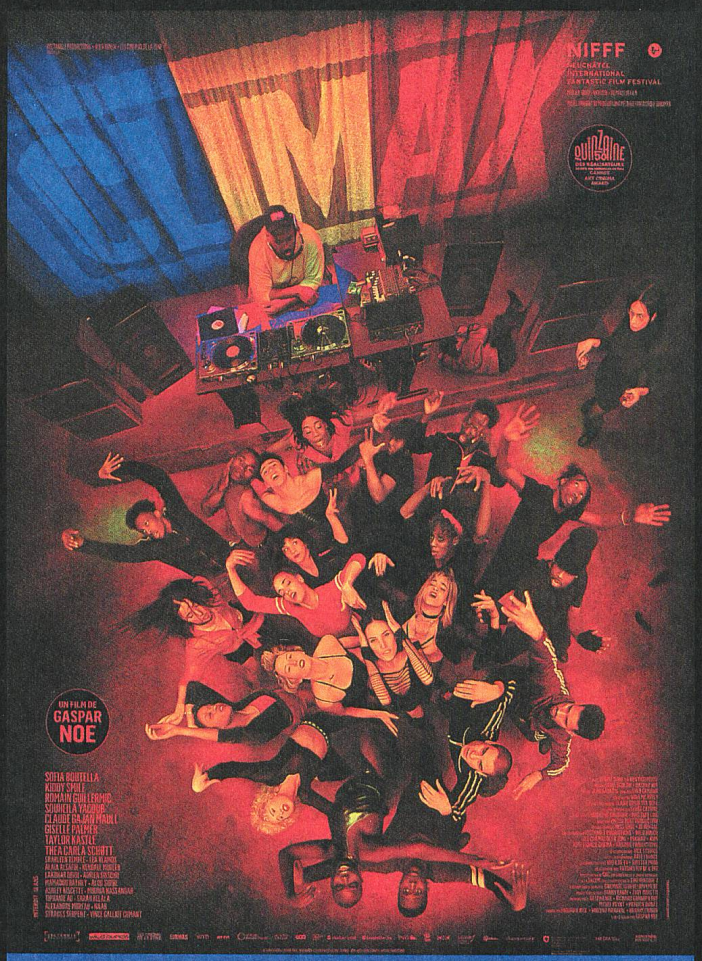
AB 15. NOVEMBER IM KINO



AB 29. NOVEMBER IM KINO



DEMNÄCHST



AB 13. DEZEMBER IM KINO

k.

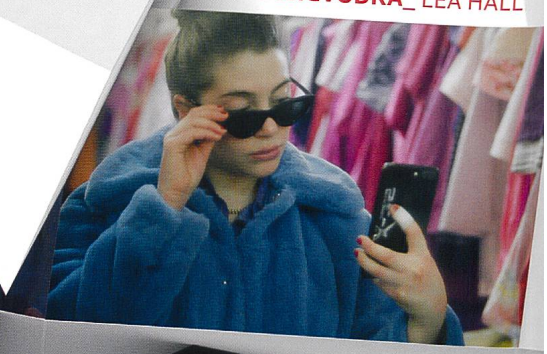
22. Internationale Kurzfilmtage Winterthur
6.–11. November 2018

LACHFALTEN PATRICIA WENGER

EMPREINTES JASMIN GORDON

SOEURS JARARIJU JORGE CADENA

YOUNGVODKA_ LEA HALL



SELFIES CLAUDIUS GENTINETTA

LES ÎLES DE BRISSOGNE JULIETTE RICCABONI

TENDRESSE MAXIME RAPPAZ

FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

Buchhandlung im Volkshaus
Tel 044 241 42 32, info@volkshausbuch.ch
ISBN/EAN 9910000034121
Lieferant FILM B WG 015
EK-Datum 06.11.18
CHF inkl. MwSt 2
12.00
gedruckt mit Galileo
film bulletin 7/2018