Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 375

Heft

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

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

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

Download PDF: 16.08.2025

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

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino

Die reichere Hälfte des Kinos Liebeserklärung an die B-Movies S. 50

Nº 8 / 2018
filmbulletin.ch

Fr. 12.– € 9.–
9 770257 785005 08

Anzeige

Anzeige

STRAPAZIN
DAS COMIC MAGAZIN

JAHRES-ABO CHF 40 FÜR 4 HEFTE

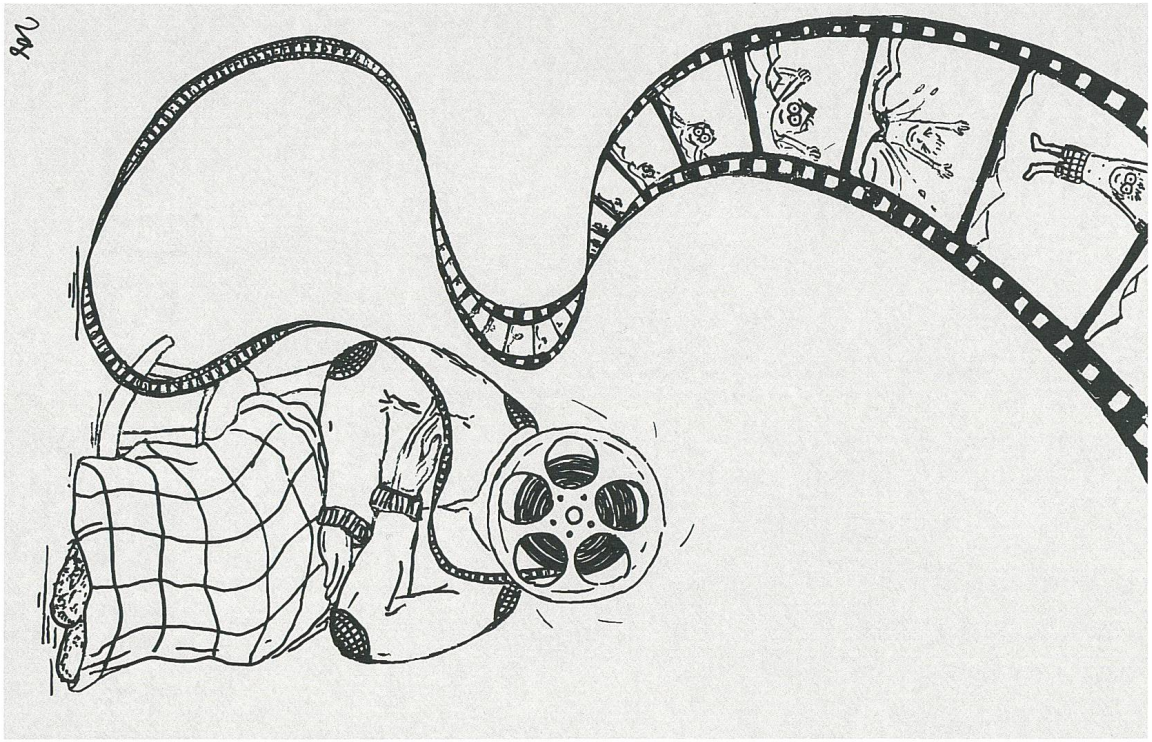
STRAPAZIN.CH/ABO

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

>> JETZT << SCHENKEN

FÜR MENSCHEN, WELCHE AN AVANTGARDISTISCHEN GESCHICHTEN FERNAB VOM MAINSTREAM INTERESSIERT SIND, IST DAS COMIC MAGAZIN STRAPAZIN EIN IDEALES WEIHNACHTSGESCHENK.

DAS ERSTE HEFT (INKLUSIVE GESCHENKKARTE) KANN WAHLWEISE DIREKT ZU DER/DEM BESCHENKTEN GELIEFERT WERDEN ODER ZUR SCHENKENDEN PERSON – FÜR EINE PERSÖNLICHE ÜBERGABE.
>> WWW.STRAPAZIN.CH/ABO



Momentum Cartoons Lawrence Grimm

Wang Bing

Kunsthalle Zürich

08.12.2018–
03.02.2019

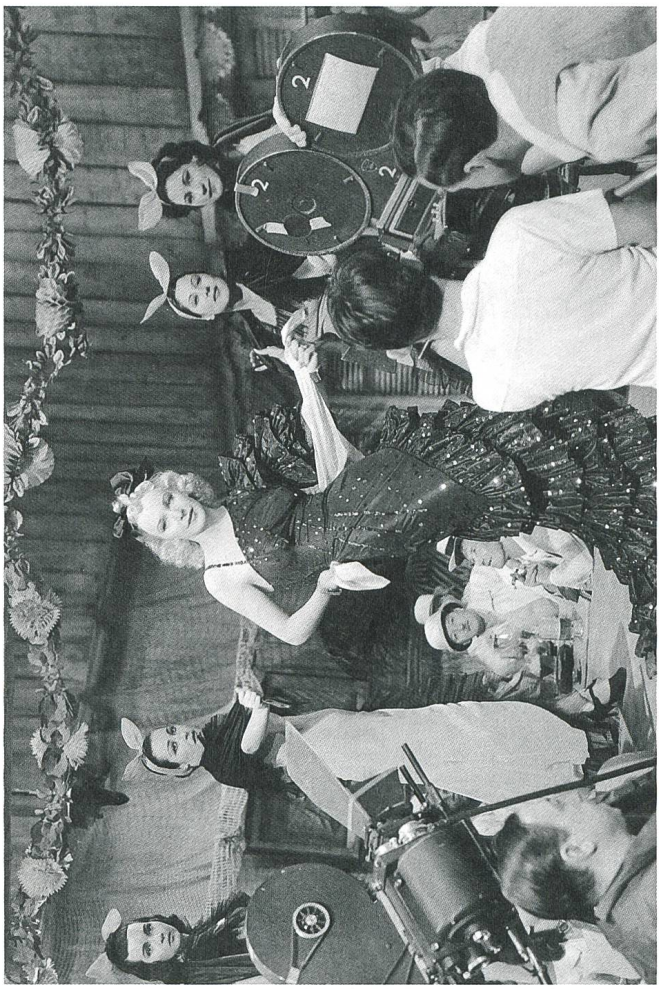
Mit beschränkten Mitteln

«Kenne deine Mittel», heisst es gleich im ersten Eintrag in den «Notizen zum Kinematographen» des Regisseurs Robert Bresson. Die eigenen Mittel zu kennen, bedeutet dabei nicht zuletzt auch, um deren Beschränkungen zu wissen. Bei Filmen sind die Budgets nie unbegrenzt. Die Schauspieler_innen, die man sich gewünscht hat, sind anderweitig verpflichtet oder werden krank. Die Technik tut nicht, was sie soll. Das Wetter spielt nicht mit. Filmschaffende müssen zwangsläufig immer Expertinnen und Spezialisten im Improvisieren sein.

Orson Welles zum Beispiel, der bereits in seinem ersten Spielfilm, Citizen Kane, mehr Freiheiten und Möglichkeiten hatte, als sie die meisten Hollywoodregisseure während ihrer ganzen Karriere je erlangten, musste nach diesem aussergewöhnlich luxuriösen Einstieg ins Filmgeschäft unter immer prekäreren Umständen arbeiten. Dass seine Filme deswegen aber nicht weniger spannend geworden sind, lässt sich aktuell auf Netflix überprüfen, wo sein letztes, unvollendet gebliebenes Werk zu sehen ist, The Other Side of the Wind – ein experimenteller Mockumentary, der denn auch prompt genau das zum Thema macht, woran er am Ende gescheitert ist: die Unwägbarkeiten beim Entstehen eines Films. Im Interview mit *John Bleasdale* spricht auch der Filmkritiker *Mark Cousins*, der jüngst einen Dokumentarfilm über Welles gemacht hat, über dieses Talent von Welles, aus den wenigen Möglichkeiten ein Maximum an Expression herauszuholen.

Ein zeitgenössischer Meister in der Kenntnis seiner Mittel und deren Beschränkungen ist der Kameramann Michael Hammon, dessen Bilder unter anderem demnächst in Stefan Haupts Zwingli zu bewundern sein werden. Doch egal, wie gelungen am Ende das Resultat auf der Leinwand aussieht, die Dreharbeiten selbst, so Hammon, seien für ihn immer eine riesige Baustelle, die nicht zu bewältigen scheine. Im grossen Werkstattgespräch erzählt er davon, wie man sich auf diesen Baustellen des Films trotzdem nicht den Hals bricht und wie ihn die Arbeit als Dokumentarfilmer darin geschult hat, mit unberechenbaren Situationen umzugehen. So ist Hammon bestens trainiert, um in Spielfilmen wie etwa jenen von *Andreas Dresen* auch mal spontan mit seiner Kamera auf der Jagd nach der besten Einstellung über einen Schreibtisch zu hechten.

Die Beschränkung der Mittel kurzerhand zum Prinzip erhoben haben die sogenannten B-Movies, denen sich *Lukas Foerster* in seinem Essay widmet. Im Hollywood der Dreissiger- und Vierzigerjahre, als billigere Hälfte einer Doppelvorstellung an der Seite eines prestigeträchtigeren A-Films entstanden, ist hier produktionstechnisch alles eine Nummer kleiner, von der Besetzung über die technische Ausstattung und die Produktionsdauer bis zur Lauflänge. Aber gerade weil die B-Movies sozusagen als billiges Nebenprodukt im Schatten der Blockbuster entstanden sind, konnten sich die hier beteiligten Filmschaffenden Experimente erlauben und Ideen ausprobieren, die in den besser dotierten Filmen unmöglich gewesen wären.



Daughter of Shanghai (1973) Regie: Robert Florey

Dass also die beschränkten Mittel nicht nur Fluch sein müssen, sondern dass die Beschränkung auch zu originellen Lösungen zwingt, das ist tröstlich, auch für uns und unsere Filmzeitschrift. Auch wir hätten oft gerne noch mehr Zeit und noch mehr Platz, um all das besprechen zu können, was uns an der zeitgenössischen und auch an der alten Film- und Kinokultur fasziniert. Der beschränkte Platz und die begrenzten Mittel zwingen dagegen zu einer Fokussierung, die gerade in Zeiten des massenmedialen Überangebots immer noch wichtiger wird.

Leser und Leserinnen hingegen können auch wir nie genug haben. Zumindest hier ist die Beschränkung niemals produktiv, sondern einfach nur schade. Darum wünschen wir uns auch fürs neue Jahr vor allem das: unbegrenzt viel Publikum – fürs Kino und für Filmbulletin.

Johannes Binotto

Willenbrock (2005) **Regie: Andreas Dresen**

Die Sprache des Körpers lesen

S. 6–17 Gespräch
von Thomas Binotto

Michael Hammon, Kameramann

Kritiken

S. 26
Widows
von Steve McQueen
Philipp Brunner

S. 28
Three Faces
von Jafar Panahi
Patrick Straumann

S. 29
Shoplifters
von Hirokazu Kore-eda
Philipp Stadelmaier

S. 32
Burning
von Lee Chang-dong
Tereza Fischer

S. 33
À l'école des philosophes
von Fernand Melgar
Doris Senn

S. 34
Mackie Messer.
Brechts Dreigroschenfilm
von Joachim A. Lang
Martin Walder

S. 36
Cómprame un revólver
von Julio Hernández Cordón
Philipp Schwarz

S. 38
Las Herederas
von Marcelo Martinessi
Tereza Fischer

S. 39
Roma
von Alfonso Cuarón
Murièle Weber

Die reichere Hälfte des Kinos

S. 50–59 Essay
von Lukas Foerster

Liebeserklärung an die B-Movies

Raw Deal (1948) **Regie: Anthony Mann**

Rubriken

S. 3 Editorial
Mit beschränkten Mitteln
Johannes Binotto

S. 19 Standbild
Ester Vonplon: Val Curciusa
Nadine Wietlisbach

S. 20 Close-up: It's a Wonderful Life
Das Symptom in der Hand
Johannes Binotto

S. 22 Festival: DOK Leipzig
Realitäten schaffen. Gespräch mit Annina Wettstein
Miriam Erni

S. 24 Fade in/out
Es taget – Umwege erweitern die Ortskenntnis. Oder: Letzte Fragen
Uwe Lützen

S. 42 Was bleibt: Literaturbiopics
Leben wie im Film
Daniel Ammann

S. 45 Interview: Mark Cousins über Orson Welles
Ein Zecher und Mythenschöpfer
John Bleasdale

S. 48 Flashback: Peau d'âne
Der Prinzessin neue Kleider
Michael Pekler

S. 60 Kurz belichtet
Bücher, Comics, Hörspiele, Filme, Soundtracks, Websites, Zeitschriften

S. 64 Geschichten vom Kino
Institut Lumière, Lyon
Kristina Köhler

Halbe Treppe (2002) Regie: Andreas Dresen, mit Steffi Kühnert und Axel Prahl

Willenbrock (2005) Regie: Andreas Dresen, mit Axel Prahl

Die Sprache des Körpers lesen

Michael Hammon im Gespräch
mit Thomas Binotto

Michael Hammon, Kameramann

Für ihn ist ein Dreh stets eine Baustelle. Und das ist gut so, denn das Unfertige lässt sich gemeinsam weiterdenken. Der Kameramann Michael Hammon schätzt das Spontane etwa in seiner Zusammenarbeit mit Andreas Dresen ebenso wie die Präzision, wie er sie in Stefan Haupts Zwingli umgesetzt hat. Seine Arbeit erfordert Einfühlungsvermögen, Fantasie und Ausdauer. Ein Gespräch über Krisen und Glücksmomente zwischen Improvisation und Planung.

Als Ort des Gesprächs wählt Michael Hammon eine Baustelle. Allerdings kein glamouröses Architekturprojekt, keine schicke Rohbaukulisse und auch kein artifizielles «Wir-machen-jetzt-auf-Bauarbeiter»-Set – nur eine schlichte, ganz alltägliche Baustelle. Direkt und unverfälscht aus dem Leben gegriffen: den Dachstock seiner neuen Wohnung. Die Renovation scheint gerade an jenem Punkt angelangt, wo schon viel geschehen ist, man sich aber nicht recht vorstellen kann, dass es damit bald etwas wird. Diese Baustelle ist ein leer geräumtes Dazwischen. Aber braucht es mehr Interieur für ein Werkstattgespräch als zwei wacklige Stühle und eine einsame Kaffeemaschine?

Filmbulletin: *Weshalb treffen wir uns gerade hier?*
Michael Hammon: Jeder Film ist eine Baustelle. Man lässt sich dabei auf einen Prozess mit vielen Unsicherheiten ein. Selbst wenn ein komplettes Drehbuch vorliegt. Bei der Arbeit mit *Andreas Dresen* steht am Anfang praktisch ein blankes Papier, eine Idee, vielleicht drei Zeilen. Danach entsteht allmählich ein Exposé von vielleicht zwei Seiten, dann über mehrere Wochen hinweg eine Outline von ungefähr einem Dutzend Seiten. Und all das wird im Team zusammen mit Andreas entwickelt. So ist meine Arbeit: immer Baustelle. Ständig Neubeginn. Stets auf Abruf. Nie ganz und gar angekommen.

Am Anfang stand bei Ihnen allerdings nicht der Film, sondern die Malerei.

Malerei war meine Möglichkeit, mich auszudrücken. Ich habe immer sehr realistisch gemalt, wollte vor allem Geschichten erzählen. Das hat sich im Laufe meiner Zeit an der Kunstakademie in Kapstadt sogar noch verstärkt.

Dann habe ich die Fotografie entdeckt, bin in die Townships gegangen, um damit das Leben dort zu dokumentieren. Ich selbst kam aus einer wohlbehüteten Mittelstandsfamilie. Wir waren nicht reich, aber weiss und privilegiert. In meiner Schulzeit waren Schwarze überhaupt kein Thema. Das Leben war weiss. An der Uni wurde mir erst richtig bewusst, was in Südafrika los war. Und nun wollte ich dokumentarische Bilder machen. Bilder, die etwas erzählen. Bilder, die Stellung beziehen. Vielleicht wäre ich in einem anderen Land viel früher zum Film gekommen. Aber Südafrika war eines der letzten Länder weltweit, in dem das Fernsehen eingeführt wurde, nämlich erst 1976. Da war ich schon zwei Jahre im Studium und konnte mir einen Fernseher gar nicht leisten.

Sie hatten also nicht dieses cineastische Früherlebnis, von dem so viele andere Filmschaffende berichten?

An der Kunstakademie haben in den Siebzigerjahren einige Studierende mit Videoinstallationen experimentiert. Das hat mich zwar formal beeindruckt, aber nicht wirklich gepackt. Entscheidender war, dass ich nach der Uni bei einer Werbeagentur als Storyboardzeichner für Werbefilme anheuerte. Allerdings arbeitete ich in einem abgeschlossenen Sicherheitsbereich, weil nichts von unserer Arbeit an Konkurrenten durchsickern durfte. Bis es eines Tages hiess: «Michael, geh raus ans Set. Krieg raus, wie dein Storyboard dort umgesetzt wird.» Und da habe ich zum ersten Mal erlebt, wie Menschen mit meinen Bildkonzepten umgehen. Es war ein begeisterndes Erlebnis: «Wow, das ist total geil! Da kann man im Team arbeiten, kann Einfluss nehmen, kann Bildgeschichten mit der Kamera umsetzen.» Ich habe danach sofort meinen Job gekündigt und mich als Kameraassistent beworben.

Ohne kameratechnische Vorbildung?

Ich war komplett ahnungslos und habe im Bewerbungsgespräch mit Dingen angegeben, die ich nur dem Namen nach kannte. Der Typ, der mich daraufhin anstellte, wusste allerdings ganz genau, dass ich gelogen hatte. Aber er fand mich in meiner Unverfrorenheit originell. «Ich geb dir den Job für eine Woche, weil du etwas von Fotografie verstehst. Du machst zusätzlich zu deinem Assistentenjob die Standfotografie. Wenn du beides hinkriegst, hast du den Job, wenn nicht, mache ich dich fertig.»

Und Sie haben es hingekriegt.

Ich habe daraufhin zwei Jahre lang als Assistent gearbeitet. Dann hat sich der Kameramann am Rande eines Drehs schwer verletzt. Die Produktion der Fernsehserie, die wir damals in Swakopmund in Namibia drehten, musste für sechs Wochen einen Ersatz haben. Und zwar sofort. «Dann soll Michael die Kamera machen», fand der Regisseur. Und so hatte ich meine Chance.

Was hat Sie von der Malerei über die Fotografie zum Film gebracht?

Es war – und ist es immer noch – dieser Drang zum Erzählen. Als Fotograf hältst du einen Moment fest. Und wenn du richtig gut bist, dann erzählst du damit eine Geschichte. Aber vieles geschieht dennoch abstrakt im Kopf. Die Beziehung und der Zusammenhang von Bildern, das war mein Ding. Als Fotograf die Millisekunde zu treffen, das ist toll, aber mit dem bewegten Bild kann ich erzählen, was vorher und danach passiert.

Wie ging es mit dem «Learning by Doing» weiter?

Zunächst habe ich Spielfilme gemacht, die inhaltlich schrecklich banal waren. Seit der Uni war ich aber mit der studentischen Bewegung verbunden, die für ihre Ablehnung der Apartheid bekannt war. Ich wollte deshalb politische Filme machen. Aber dafür brauchte ich zunächst Training und musste mir vieles bei den Profis abschauen. Also habe ich eine Weile für Filme gearbeitet, die mich eigentlich frustriert haben, weil sie die Propaganda bedienten. Parallel dazu habe ich jedoch mit einer Freundin ein Projekt auf Super 8 begonnen, das einzige Format, das wir uns knapp leisten konnten. Damit sind wir dann jedes Wochenende nach Soweto rausgefahren.

Wann war das?

Das war 1984. Wirtschaftlich steckte ich allerdings in grossen Schwierigkeiten, weil ich seit 1983 wegen meiner politischen Haltung auf einer schwarzen Liste stand. Ich durfte nicht mehr für die Filmindustrie in Südafrika drehen. Ein Freund, der Bürochef bei CBS war, hat mir dann unter der Hand Aufträge als Freelancer gegeben. Die Nachrichtenbeiträge, die ich damals gemacht habe, waren für mich wahnsinnig wichtig. Ich habe dadurch sehr viel davon mitgekriegt, was in Südafrika los war, die Wirkung der Apartheid, die Unterdrückung. Und ich habe gelernt, mit filmischen Mitteln Geschichten zu erzählen.

Nachrichtenjournalismus als Filmschule?

Ich musste lernen, Situationen, die mich selbst wahnsinnig bewegten, dennoch mit der nötigen Professionalität zu filmen. Musste die richtige Filmsprache finden, obwohl mir kaum Zeit zum Nachdenken blieb. Anfangs war ich für die Nachrichten offenbar eine ziemliche Niete. Jener Freund, der mich bei CBS beschäftigte, kam einmal völlig verzweifelt zu mir: «Michael, jetzt kommst du mit in den Schneideraum. Schau dir mal unsere Beiträge an. Wie viele Sekunden dauert eine Einstellung?» – «Zwei Sekunden.» – «Genau! Wieso lieferst du immer diese ewig langen Einstellungen? Ich will Bilder, ich will Geschichten, zack, zack, zack!»

In diesem Moment ging mir durch den Kopf: «Genau das mag ich nicht. Ich will zeigen, dass ein Typ von da nach da gegangen ist. Ich will Zusammenhänge zeigen. Wenn ich das zusammenschneide, glaubt mir kein Mensch.» Ich habe zwar begriffen, dass

Nachrichtenjournalismus nicht nach meinen Vorstellungen funktioniert, aber gleichzeitig auch realisiert, dass ich genau deshalb Dokumentarfilme machen wollte. Dafür kriegte man in Südafrika allerdings kein Geld, deshalb war mir klar: Ich muss weg und ein Filmstudium machen.

Wieso haben Sie dieses Studium dann ausgerechnet in Berlin gemacht?

In Kapstadt lag in einem Antiquariat das Buch «Terror or Love?». Schon den Titel fand ich faszinierend, weil mein bester Freund gerade verhaftet und ins Gefängnis gesteckt worden war. Er hatte versucht, eine Bombe von Lesotho nach Südafrika zu schmuggeln. Also habe ich das Buch gekauft. Und wie sich herausstellte, ging es darin um die RAF. Und in meiner Erinnerung gab es ein ganzes Kapitel über den Filmstudenten und RAF-Anführer Holger Meins und seine Zeit an der dffb [Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin]. «Krass», dachte ich, «das hört sich unglaublich interessant an. Da muss ich hin!» Also bin ich zur deutschen Botschaft, habe mich über die Möglichkeiten für ein Studium an der dffb informiert und eine Bewerbung eingereicht. Hat geklappt.

Und wie war die Realität in Berlin?

Zwischen 1985 und 1989 war in Berlin eine geile Zeit. Es herrschte Anarchismus pur. Scheinbar alles war möglich. Allerdings hat mir die Armut sehr zugesetzt. Ich war praktisch mittellos. Als Studierende hatten wir aber freien Eintritt im Kino «Arsenal». Und so ging ich in den kalten Wintern, in denen ich bitter gefroren habe, so oft wie möglich da hin. Zum ersten Mal in meinem Leben schaute ich intensiv Filme. Das war meine Filmbildung. Andrej Rubljow von Andrei Tarkowski habe ich mindestens vier Mal gesehen. Dann die ganze Nouvelle Vague, die Neorealisten aus Italien. Ich war begeistert.

Was davon hat Sie nachhaltig geprägt?

Die Italiener haben mich schon tief beeindruckt: Pasolini, Rossellini, Visconti. Ladri di biciclette von Vittorio de Sica. La battaglia di Algeri von Gillo Pontecorvo.

Eindrücklich sichtbar wird diese Prägung im Dokumentarfilm Hillbrow Kids, *den Michael Hammon zusammen mit seiner Frau* Jacqueline Görgen *gedreht hat. Er rückt den Strassenkindern in Johannesburg mit der Kamera sehr nahe und wahrt doch respektvollen Abstand. Er schreckt vor dem Drama nicht zurück und vermeidet doch konsequent voyeuristische Zudringlichkeit. Dabei hält er seine Geschichte ständig in Bewegung, und verfällt doch nicht in hysterisches Gezappel. Diese Handschrift wird auch in Filmen deutlich, die von anderen Regisseuren konzipiert wurden. Michael Hammon ist ein Meister des angemessenen Bildes, jenes Bildes also, das der Szene nicht aufgedrückt, sondern von der Szene gefordert wird.*

Sie haben inzwischen viele Dokfilme gedreht. Darunter auch drei mit Pepe Danquart.

Ich habe Dokfilme immer geliebt und liebe sie auch heute noch. Aber früher hat mich beim Drehen vor allem die Einschränkung durch das für Dokfilme übliche 16-mm-Format gestört. Auf einer Rolle hatten nur zehn Minuten Platz. Mit Vor- und Nachladen konnte man auf maximal dreissig Minuten kommen. Beim Dreh von Höllentour über die Tour de France durfte ich an einem Tag im Mannschaftswagen vom Team Telekom mitfahren. Da sass ich also vorne neben dem Sportdirektor Mario Kummer. Mitnehmen durfte ich nur drei Filmrollen, weil im Auto jeder Quadratzentimeter mit Material vollgestopft war: Reifen, Werkzeuge, Fahrradtechnik. Aber eingequetscht in meinem Sitz dachte ich dennoch: «Cool. Ich habe dreissig Minuten für eine Etappe von vielleicht fünf Stunden, was kann da schon schiefgehen?»

Wir vermuten: Das war zu optimistisch gedacht …

Der Rennverlauf entpuppte sich als äusserst dramatisch. Andreas Klöden, eigentlich als Held unseres Films geplant, musste ganz am Anfang der Etappe wegen Rückenschmerzen absteigen und die Tour aufgeben. Und ich war im Wagen des Teamleiters hautnah dabei. Super! Das musste ich drehen, dieses deprimierte Gesicht Klödens, den völlig fertigen Sportdirektor. Unglaubliche Intensität. Damit war die erste Rolle weg, noch bevor das Rennen richtig lanciert war. Dann rasen wir die Berge rauf und runter, mit 100 km/h, Mario die eine Hand am Lenker, mit der anderen gibt er Wasser raus. Was habe ich da geschwitzt. Und natürlich gedreht, denn nur so konnte ich die Dramatik der Situation einfangen. Eine weitere Rolle weg. Schliesslich ein dramatischer Sturz im Feld, dem Lance Armstrong nur mit einer spektakulären Querfeldeinfahrt über die Wiese ausweichen konnte. Damit war auch die dritte Rolle zu Ende. Und dann kam die Zielankunft mit dem überraschenden Sieg von Alexander Winokurow, ebenfalls aus dem Team Telekom. Und ich hatte keinen Film mehr. Scheisse!

Auch die Spielfilme mit Andreas Dresen tragen oft dokumentarische Züge.

Halbe Treppe haben wir auf Mini-DV gedreht, eigentlich ein unsägliches Format aus dem Amateurbereich. Aber ich traute das Andreas absolut zu. Wir hatten grossartige Schauspieler, eine tolle Geschichte. Als der Film dann fertig war und im Wettbewerb der Berlinale lief, da wurde mir allerdings mulmig. «Wenn die meine Bilder sehen, dann denken sie alle: Was für ein Scheisskameramann.» Erst da habe ich zu überlegen begonnen, was wir gemacht hatten. Und doch war dieser Film nur möglich geworden, weil wir ihn genau so gedreht haben.

In Halbe Treppe *bilden Form und Inhalt eine absolut stimmige Einheit.*

Und diese Frage war auch die ganze Zeit präsent. Andreas mag ästhetische Bilder nicht. Für ihn muss es dreckig sein. Mit der Entscheidung für eine kleine Mini-DV-Kamera wollten wir das Amateurhafte betonen,

Clair obscur (2016) Regie: Yeşim Ustaoğlu, mit Ecem Uzun

Wolke 9 (2008) Regie: Andreas Dresen, mit Ursula Werner und Horst Westphal

als ob ein fünfter Freund dabei wäre. Und genauso verstehe ich mich in den Filmen von Andi: als unsichtbarer Darsteller. Da darf sich die Kamera natürlich nicht mit ausgefeilter Ästhetik in den Vordergrund drängen.

Die Kamera drängt sich zwar nicht in den Vordergrund, sie kommt den Figuren aber unheimlich nahe. Beispielsweise in der dramatischen Szene, in der Axel Prahl *während einer Auseinandersetzung mit* Steffi Kühnert *in Tränen ausbricht.*

Für solche Szenen haben wir jeweils lediglich eine Outline. Da steht dann vielleicht: «Die beiden haben eine Aussprache im Treppenhaus. Es soll eine Entscheidung fallen.» Mehr ist nicht geplant. Und dann fangen wir an: «Okay, Axel, los gehts.» Die Kamera weiss in diesem Moment nicht, was passieren wird, sie geht mit, dokumentiert, versucht, die Bilder so einzufangen, dass sie intensiv wirken und schneidbar bleiben. Die Spontaneität der Gestaltung durch Steffi und Axel kann dazu führen, dass die beiden mir auf der Treppe den Weg versperren. Dann stehe ich unten und drehe gegen die Wand hoch. Habe nichts zur Auswahl als diese hässliche Wand im Hintergrund und ärgere mich total. Was hätte ich alles mit dem Bild machen können? Aber nein, da stehen sie und versperren mir den Weg. Letztlich spielt das aber keine Rolle, weil die Emotion in dieser Szene so grandios ist. Und dann ist es am Ende auch mir egal, dass keine schönen Bilder entstanden sind.

Sie haben tatsächlich von Aufnahme zu Aufnahme variiert?

Axel rennt mit Schwung in die Szene rein, dann ein kleines Zeichen von Steffi, das ihn dazu bringt, sich umzudrehen. Mehr wollten wir nicht vorgeben, auch keine Marken setzen. Und so gestaltet sich die Szene jedes Mal anders.

Eine andere umwerfende Szene: Wenn die Frau ihren Mann und die beste Freundin zusammen in der Wanne erwischt.

Wir haben diese Szene eine ganze Nacht lang gedreht. Am Ende dachte ich: «Cool, haben wir gut hingekriegt.» Und dann kommt drei Tage später Andi zum Frühstück und sagt: «Ich habe mir die Szene in der Badewanne nochmals überlegt. Die ist scheisse! Die geht so nicht.» – «Wieso soll das nicht gehen?» – «Ist die falsche Perspektive.» – «Was?» – «Ja, wir hätten mit Gabi [Schmeide] gehen sollen, nicht mit Thorsten [Merten].» – «Wieso das denn plötzlich? Darüber haben wir doch stundenlang diskutiert.» – «Es muss so sein, die Geschichte muss mit ihr weiter gehen.» Schliesslich haben wir alles nochmals gedreht. Und Andi hatte absolut recht.

Die Szene wirkt allen Anstrengung zum Trotz unglaublich spontan und authentisch.

Wir haben sie während des Drehs erarbeitet. Sie ist das Resultat einer ganzen Nacht. Und dann nochmals einer ganzen Nacht. Dennoch haben wir bewusst viel Raum für spontane Entwicklungen gelassen. Das erste Mal, wenn Gabi in die Wohnung kommt, weiss sie nur, dass sie die beiden ertappen wird. Aber wo? Deshalb dachten wir zunächst, es sei spannend, wenn wir im Badezimmer auf Gabi warten, mit Thorsten und Steffi in der Wanne. Dann kommt sie rein. – «Tschuldigung.» – Und schon ist sie wieder raus. Der erste Take ist im Kasten. Von da aus bauen wir die Szene langsam weiter auf. «Ist doch geil, wenn Thorsten ihr mit diesem Schaumberg auf dem Kopf nachrennt.» Und so weiter bis zum Punkt, an dem wir mit der Szene zufrieden sind. Obwohl: In der endgültigen Fassung wirkt der Schaum auf Thorstens Kopf so offensichtlich angeklebt. Das nervt mich. Das sah beim ersten Take viel schöner aus, viel zufälliger.

Das bedeutet, dass für Sie das Gleiche gilt wie für die Darstellerinnen und Darsteller: Nie aus der Rolle fallen!

Ich steige wie ein Schauspieler in die Szene ein und bleibe drin, bis Andreas mir sagt: «Gut, danke.» Und dann analysieren wir die Szene auf verschiedenen Ebenen. Er redet viel mit den Schauspielerinnen und Schauspielern. Dann aber auch mit mir. Kann sein, dass zunächst ein noch unbestimmtes Gefühl da ist: Die Aufnahme ist okay, aber wir haben was verpasst. Und beim Diskutieren merke ich dann, dass Andreas die Psychologie an einem bestimmten Punkt stärker vertiefen will, dass er diesen Moment als Wendepunkt inszenieren möchte. Das ist natürlich nicht immer sofort offensichtlich, wenn man so lange Takes dreht.

Wie lange Takes denn?

Bei Halbe Treppe hatten wir Kassetten, die 42 Minuten aufnehmen konnten. So lange in der Rolle zu bleiben, das kann für mich sehr schwierig werden. Beispielsweise die Aussprache am Küchentisch. Welche Rolle übernimmt da die Kamera? Schliesslich haben wir uns entschieden: Wir sind das Fernsehteam, das diese beiden Pärchen begleitet. Also klingeln wir, als wären wir uns für einen Drehtermin angemeldet. Axel bittet uns rein, dann kommt Thorsten, dann Gabi. Und dann setzen sich die vier an diesen Tisch in der Küche. Und der war für mich die Hölle, weil ich da nicht rundherum komme. Dabei hatte ich das Wohnzimmer so schön ausgeleuchtet. Aber nein, die sitzen jetzt 40 Minuten an diesem Scheisstisch.

Aber diese erste Aufnahme ist dann doch super, sodass wir uns festlegen: Ab jetzt sitzen sie in der Küche. Aber auch das ist für die weiteren Takes nur ein Eckwert. Ich muss immer aufmerksam zuhören und versuchen, mit der Kamera das Gespräch zu antizipieren. «Jetzt gehe ich auf Gabi, weil sie gleich reagieren wird.» Aber dann reagiert sie doch nicht. Und ganz ehrlich: Manchmal schiesst mir in solchen Moment schon auch durch Kopf: «Das könnte man doch jetzt auch mal inszenieren.»

Wann stossen Sie als Kameramann zu den Filmprojekten?

Das kommt sehr auf den Stoff und die Regisseure an. Bei den Improfilmen mit Andreas Dresen ist von Anfang an das gesamte Team dabei: der Cast, Produktionsleitung, Szenenbild, Kostüm, Ton und ich. Zusammen

entwickeln wir aus den erwähnten drei Zeilen den Film. Andreas, die Szenenbildnerin *Susanne Hopf* und ich gehen teilweise auch gemeinsam auf die Suche nach Drehorten. *Rudi Gaul*, mit dem ich Das Hotelzimmer und Wader Wecker Vater Land gedreht habe, schickt mir hingegen ein fertiges Drehbuch, zu dem ich mir dann meine Gedanken mache. Welchen Look soll der Film haben? Und darüber reden wir. Rudi hat immer Referenzen aus der Filmgeschichte. Bei Hotelzimmer war es beispielsweise Rear Window von Alfred Hitchcock.

Yeşim Ustaoğlu wiederum ruft mich an: «Willst du einen Film mit mir drehen?» Danach schickt sie mir ein Drehbuch, das für mich im ersten Moment völlig konfus erscheint, was teilweise sicher damit zu tun hat, dass es mit einer Software aus dem Türkischen übersetzt wurde. Bei Clair obscur und Araf konnte ich jeweils nur ahnen, worum es ging. Wenn ich schliesslich in die Türkei komme, sind die Drehorte bereits ausgesucht. Auf meine Frage, «Was machen wir in dieser Szene?», antwortet Yeşim gerne: «Mach was Interessantes.» Und wenn ich dann meine: «Na ja, aber dafür muss ich die Story kennen», erklärt sie mir: «Du machst die Bilder, ich die Story.»

Bei *Stefan Haupt* und Zwingli lief es wieder ganz anders. Er arbeitete lange und extrem filigran am Buch, da ist alles fertig, wenn ich es kriege. Aber wir haben intensiv darüber geredet, wie wir das Mittelalter bildlich einfangen wollen, haben viele Tests mit Handkamera gemacht, mit Steadycam, mit und ohne Stativ, mit Gimbal [Bild stabilisierende Vorrichtung, Anm. d. Red.].

Arbeiten Sie mit Ihrem eigenen Equipment?

Früher habe ich davon geträumt, mit einer eigenen 35-mm-Kamera und vor allem mit meinen eigenen Optiken zu arbeiten. Aber das ist aus verschiedenen Gründen schwierig. Zum einen machen viele Produzenten Deals mit Kameraherstellern. Dann bin ich an die Produkte einer bestimmten Firma gebunden. Und da ich viel mit Andreas gearbeitet habe, wo 35 mm definitiv nicht infrage kam, bot sich der Kauf einer eigenen 35-mm-Kamera ohnehin nicht an. Zum anderen entwickeln sich die Geräte inzwischen so schnell weiter, dass man dauernd sehr viel investieren müsste.

Aber die Sehnsucht ist irgendwo immer noch da. Vor allem nach eigenen Optiken. Die sind für mich wie der Pinsel, mit dem ich male. Und der ist natürlich sehr persönlich. Andererseits: Vielleicht würden dann alle meine Filme allzu ähnlich aussehen. Flexibilität hat auch Vorteile: Bei Timm Thaler habe ich beispielweise mit Leica Summicrons gedreht, weil die weniger verzeichnen als andere Objektive. Und das war in diesem Fall wichtig, weil wir oft sehr nahe an die Gesichter rangingen. Bei Zwingli wiederum habe ich mit den Hawk Anamorphs von der Firma Vantage gedreht. Die haben einen wunderschönen weichen Look mit einigen optischen Imperfektionen am Bildrand, die sehr charmant sind. Letztlich bin ich aber kein Technikfreak.

Die Erzählung steht immer im Vordergrund?

Was und wie man erzählen will, davon wird die Technik bestimmt. Für Zwingli beispielsweise wollte Stefan Haupt unbedingt, dass ich mit Handkamera drehe. Gleichzeitig war Cinemascope als Format gesetzt. Diese Kombination ist aber heikel, weil die Handkamera bei Breitleinwand noch extremer wackelt als sonst. Da wird es den Zuschauerinnen und Zuschauern leicht übel, weil der Horizont permanent schwankt. Deshalb habe ich Stefan Muster mit einer normalen Handkamera gezeigt und mit einer Handkamera, die an einem Gimbal aufgehängt ist. Dadurch kommt sofort mehr Ruhe ins Bild, ohne dass die Bewegung so fliessend wird wie bei der Steadycam. Zudem gab es ein weiteres ganz praktisches Argument für den Gimbal: Unser Hauptdarsteller *Max Simonischek* ist 1,96 Meter gross – ich 1,81. Mit der Handkamera hätte ich ihm dauernd in die Nasenlöcher gefilmt. Dank dem Gimbal erhielt die Kamera eine etwas höhere Position.

Wenn man Ihnen beim Drehen zusieht, wirken Sie extrem ruhig und konzentriert, manchmal beinahe unsichtbar.

Ich mache das nicht absichtlich. Ich habe Steffi Kühnert mal gefragt, ob es sie nicht stört, dass ich mit der Kamera so nah an ihr dranklebe. Aber für sie war das kein Problem, sie hatte mich gar nicht erst bemerkt. Beim Dreh bin ich sicher keiner, der laut rumschreit. Das ist aber auch das Verdienst guter Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Da musst du nicht rumschreien. Jeder will etwas Tolles machen. Und wenn du dafür Raum lässt, dann gibt das allen Beteiligten viel Befriedigung.

Als Kameramann sind Sie der Regie unterstellt, gleichzeitig aber auch ein Künstler mit eigenen Ansprüchen.

Klar versuche ich, meine Identität als Künstler zu pflegen. Aber das Konzept kommt letztlich doch von der Regie, die auch viel mehr Verantwortung übernimmt. Sie hat deshalb ganz klar ein Recht, ihre Vision durchzusetzen. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht die Zusammenarbeit mit Yeşim Ustaoğlu. Yeşim hat unbestritten Visionen. Aber es fällt ihr schwer, diese zu artikulieren. Für die allererste Szene, die wir zusammen für Araf drehten, gab mir Yeşim die Anweisung: «Sie geht hier rüber. Er steht dort. Und du machst etwas Interessantes, um die Szene zu etablieren.» Ich denke leicht fragend: «Okay?», und dann drehe ich. Und drehe. Und drehe. Die Kamera wird immer schwerer. Ich schmeiss die nächste Speicherkarte ein. Das bedeutet: Fünfzehn Minuten sind schon rum. Und ich denke mir: «Wie lange geht das noch?» Dann höre ich im türkischen Dialog eine Stelle, die mir bekannt vorkommt. «Das darf doch nicht wahr sein!» Ich stoppe die Kamera. Sie fragt: «Warum stoppst du?» Und ich frage: «Was tust du da?» Wie sich herausstellte, war sie davon ausgegangen, dass Andreas Dresen und ich die Kamera den ganzen Tag ohne Unterbrechung laufen lassen. So hat sich das Missverständnis dann glücklicherweise aufgeklärt.

Hat Yeşim Ustaoğlu einen weiblichen Blick auf die Szenen?

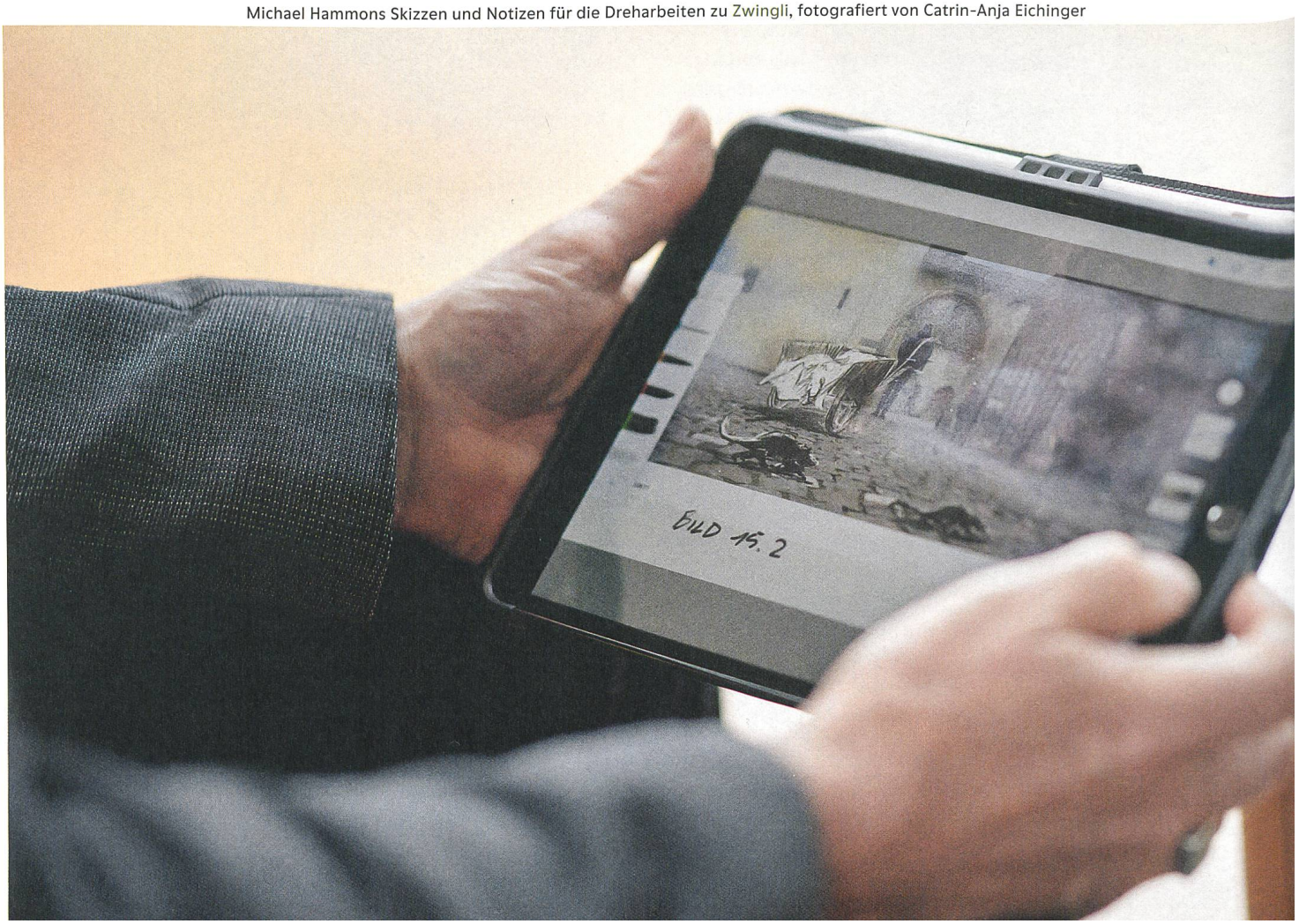
Sie arbeitet tatsächlich anders. Sie lässt uns oft lange machen und machen. Dann guckt sie sich die Bilder an. Dann sagt sie beispielsweise: «Das ist nicht intensiv

Timm Thaler oder Das verkaufte Lachen (2017) **Regie: Andreas Dresen**

Hotelzimmer (2014) **Regie: Rudi Gaul, mit Godehard Giese**

Michael Hammon (links) bei den Dreharbeiten zu Zwingli Fotografie bereitgestellt von C-Films AG

Michael Hammons Skizzen und Notizen für die Dreharbeiten zu Zwingli, fotografiert von Catrin-Anja Eichinger



genug.» Mit der Zeit habe ich begriffen, dass es dann häufig hilft, näher ranzugehen. So kommen wir Schritt für Schritt dorthin, wo ich sie verstehe und ihre Visionen umsetzen kann. Dieses allmähliche Zusammenfinden ist extrem spannend. Darin steckt vielleicht das Weibliche an Yeşims Regie: Sie erzählt in Atmosphären und ringt damit, an einen Ort zu kommen, den sie noch gar nicht artikulieren kann. Sie inszeniert so intuitiv, dass man sie zunächst manchmal gar nicht versteht.

Mit dem Ende der Dreharbeiten geben Sie die Bilder aus der Hand und können nur noch abwarten, was damit im Schnittraum geschieht.

Auch wenn ich nur die Kamera mache, habe ich doch eine bestimmte Form im Kopf. Ich habe oft genug eigene Filme auch selbst geschnitten. Entsprechend bin ich mit dem Schnitt meiner Bilder nicht immer einverstanden. Aber Filme sind Teamplaying. Beim ersten Schnitt von Halbe Treppe ging mir durch den Kopf: «Was meine Arbeit betrifft, sieht das ja so was von dilettantisch aus. Da sieht man viel zu sehr, wie improvisiert die Dreharbeiten abliefen.» Aber dann hat sich der Film nochmals verändert. Gar nicht mal wegen meiner Kritik. Sondern einfach wegen der verschiedenen Phasen, durch die er in der Postproduktion ging. Am Ende glaubte uns dann kein Mensch mehr, wie der Film entstanden war, weil alles dramaturgisch so perfekt abgestimmt erschien. Beim Drehen hatten wir dieses Gefühl allerdings nie.

Sie haben mehrere eigene Filme gemacht, sind aber vor allem als Kameramann bekannt. Reizt Sie die Regie immer noch?

Zur dffb ging ich ja, weil ich Regisseur werden wollte. Das bin ich leider nicht in dem Ausmass geworden, wie ich mir das vorgestellt hatte. Als *Dietmar Klein* 1990 seinen Abschlussfilm Solinger Rudi drehte, holte er mich, weil er meine Handkamera so toll fand. Spezialisten dafür gabs damals noch nicht so viele. Und so wurde ich dann vor allem Kameramann. Aber ein wenig nervt mich das noch heute. Vielleicht fehlt mir auch etwas das Talent zum Durchkämpfen und zur Diplomatie.

Welchen Einfluss haben Sie bei einem vertrauten Regisseur wie Andreas Dresen?

In Wolke 9 gibt es eine Szene, in der sich das Ehepaar heftig streitet. Er wirft ihr vor rumzuhuren. Sie kriegt Angst vor ihm. Am nächsten Morgen wacht sie allein in ihrem Bett auf und macht sich Sorgen um ihren Mann. Die Anweisung von Andreas war wieder einmal ganz schlicht, aber klar: «Sei bei ihr, wenn sie die Augen aufschlägt, und folge ihr.» Also folge ich ihr durch die Wohnung. Bis ins Badezimmer. Auch da ist ihr Mann nicht. Das habe ich an diesem Tag an die 14 bis 15 Mal gedreht. Den ganzen Tag nur diese eine Einstellung. Gegen 17 Uhr wurde ich nervös: «So, Andi, ich habe jetzt keinen Bock mehr. Das klappt nicht, ist total langweilig. Warum immer hinter der Frau her? Wollen wir nicht mal etwas anderes versuchen?» – «Nein, nein.» – «Okay, dann drehe ich beim nächsten Durchgang mal nicht, schau mir das aus Distanz an und überlege mir was.» Dabei kam mir dann die Idee, die Kamera einfach an einem Ort stehen und von dort aus beobachten zu lassen. Ich fand, dass diese Ruhe nach der Hektik des Streits am Vorabend viel besser passte und die Angst vor einer schlimmen Entdeckung besser spürbar wurde. Als ich diese Lösung vorschlug, wurde Andi zunächst wütend: «Das geht nicht, wir drehen es nochmals genau so, wie ich es will.» – «Schau dir mein Bild doch wenigstens einmal an.» – «Okay, aber nur einmal.» – Da lief uns allerdings bereits die Zeit davon. Mit dem allerletzten Licht haben wir die Szene dann doch noch so gedreht, wie von mir vorgeschlagen. Nur einmal. Aber es hat dann für beide gestimmt. Solche Prozesse können manchmal schwierig sein. Aber wenn sie gelingen, dann ist Aussergewöhnliches möglich.

Die Eröffnungssequenz von Halt auf freier Strecke *ist ebenfalls aussergewöhnlich. Vermutlich steckt auch da eine aussergewöhnliche Geschichte dahinter.*

Der Arzt in dieser Szene spielt sich selbst, ist als Schauspieler ein Laie. Dann drehen wir in seinem Büro, das ich nicht ausleuchten darf, weil Andreas absolut nichts Artifizielles in dieser Szene haben will. Das bedeutet schon mal: Ich muss Abstriche in der Bildgestaltung in Kauf nehmen, sogar solche, die mich vielleicht später ärgern. Dann beginnt die Diskussion um die Position der Kamera: in einem kleinen Raum, den ich im Hinblick auf die Kameraarbeit nie ausgewählt hätte. Mit einem grossen Tisch in der Mitte und zwei für die Kamera ungünstig stehenden Stühlen. Dann kriegt der Arzt die Anweisung: «Sie holen jetzt die beiden Schauspieler im Vorraum rein und erklären ihnen den Befund, wie Sie das bei allen Patienten tun. Wir warten hier auf Sie.» Ich schiebe kurz wenigstens den einen Patientenstuhl etwas rüber. Andreas guckt schon ganz kritisch. Dann kommt seine Anweisung: Wir drehen den Arzt zuerst, denn wahrscheinlich ist er als Laie im ersten Take am besten. Und nun gehts los: Der Arzt kommt mit den beiden rein, sie setzen sich, er beginnt, ihnen den Befund zu erklären. Und da sehe ich aus dem Augenwinkel, dass Milan [Peschel] und Steffi [Kühnert] eine unglaubliche Performance abliefern. «Ich steh hier mit meiner Kamera falsch!» – Sofort gebe ich Andreas, der wie immer den Ton macht, stumme Zeichen. Er schaut mich irritiert an. Und ich hechte mitten in der Aufnahme beinahe über den Tisch.

Minutiös geplante Fahrten interessieren Sie gar nicht?

Oh, doch! Ich mache gerne komplizierte Fahrten. Aber nach meiner Erfahrung sind es meist genau diese besonders aufwendigen Dinge, die dann rausgeschnitten werden, weil beispielsweise der Rhythmus nicht stimmt. In Willenbrock hatte ich eine wunderbare Kamerafahrt beim Richtfest geplant. Ich wollte mit der Kamera in einer raffinierten Bewegung durch das Gerüst zu Axel [Prahl] runterfahren und neben ihm bei einer verkohlten Bratwurst auf dem Grill landen. War meine Idee. Und wir haben es auch gedreht. Aber im fertigen Film sehen wir nur noch die Aufnahme von oben – Schnitt – Wurst auf dem Grill. Der Rhythmus hätte sonst nicht gestimmt. Für eine andere Szene

ebenfalls in Willenbrock haben wir die ganze Nacht bei 15 Grad minus gedreht und uns zwölf Stunden lang den Hintern abgefroren. Im Film war davon nichts mehr zu sehen – die Szene passte nicht.

Wie profitieren Ihre Spielfilme von der Erfahrung als Dokfilmer?

Ich liebe die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit des Dokumentarischen. Das genaue Beobachten einer Szene. Dazu gehört auch das Einfangen von kleinen ungeplanten Bewegungen. Diese Erfahrung beim Dokfilm beflügelt mich auch im Spielfilm. Ich versuche noch beim fünften Take, deren ganz spezielles Leben rauszuholen und mit der Kamera einzufangen.

...und wie profitiert der Dokfilmer vom Spielfilmer?

Es müssen nicht immer verschrammte Bilder sein. Ich kann auch mit beeindruckenden Aufnahmen einen authentischen Film über Afghanistan drehen.

Wenn Sie mit der Kamera spontan reagieren wollen, dann stelle ich mir das schwierig vor, wenn in einer Sprache gedreht wird, die Sie selbst nicht verstehen.

Ich gehe von dem aus, was ich sehe und beobachte. Für meinen Film Hillbrow Kids habe ich ein Strassenkind nach Hause begleitet, das seine Mutter seit Jahren nicht mehr gesehen hatte. Als ich das Wiedersehen der beiden gefilmt habe, war ich tief berührt, obwohl ich kein Zulu spreche, also null und nichts von dem verstand, was da gesprochen wurde. Bei der Untertitelung des Films wurde mir erst klar, dass ich im genau richtigen Augenblick geschwenkt hatte. Wenn man genau hinsieht, spürt man, was der Körper sagt.

Seit 2006 sind Sie Professor an der Filmuniversität Babelsberg. Hat sich dadurch Ihre eigene Arbeit verändert?

Der Austausch mit den Studierenden ist grossartig und bereichert mich selbst total. Ich liebe es, wenn sie mit ihren neuen Filmprojekten zu mir kommen. Jedes Mal eine neue Baustelle. Ich glaube, ich gehe dank meiner Lehrtätigkeit anders mit meinen eigenen Sachen um. Auch wenn man sich gegen Routine sträubt, so greift man doch instinktiv auf Lösungen zurück, die sich bereits bewährt haben. In der Diskussion mit den Studierenden ertappe ich mich selbst bei meinen eigenen Stereotypen. Das tut der Reflexion meiner Arbeit nur gut. Zudem sehe ich sehr viele verschiedene fähige Kamerahandschriften, eine Vielfalt von gangbaren Wegen.

Wenn Sie eine Wunschbaustelle eröffnen könnten, welche wäre das?

Die CGI-Baustelle [Computer Generated Images, Anm. d. Red.]. Die habe ich bislang immer als etwas unbefriedigend erlebt, weil es so wahnsinnig aufwendig und kostspielig ist, glaubwürdige CGIs zu erstellen. Bei Timm Thaler hatten wir einige CGIs, um die wir aber wie die Löwen kämpfen mussten. Auch Zwingli war diesbezüglich eine Herausforderung. Aber die Möglichkeit, seiner Fantasie freien Lauf zu lassen, die fasziniert mich. Vielleicht steckt dahinter auch der Wunsch, nicht für alle Zeiten in der Schublade «Handkamera/Dokumentarisch/Hammon» zu landen.

Sie sitzen hier ganz stressfrei in einer Baustelle. Was braucht es, damit Sie ins Rotieren geraten?

Rachel Braunschweig, die in Zwingli die Katharina von Zimmern spielt, war nur wenige Tage am Set. Die erste Szene, die ich mit ihr drehen sollte, war ein langer Dialog mit Max Simonischek, in dem sie nebeneinander in einem Kreuzgang des Klosters entlanggehen. Am Abend zuvor treffe ich Rachel das erste Mal. Wir sitzen gemütlich beim Abendessen. Sehr nette Unterhaltung. Plötzlich trifft es mich wie ein Schlag: «Mein Gott, Rachel spielt ja morgen mit Max in einer Szene. Und Rachel ist fast dreissig Zentimeter kleiner als Max.» Ich konnte gar nicht mehr weiteressen. Helle Aufregung. Verzweifelte Suche nach Notlösungen. Aus Teppich zusammengeklebte riesige Absätze. Irgendwie hat es am Ende dann doch geklappt. Aber ich war sauer auf mich selbst, weil ich nicht vorausgedacht hatte.

Wie reagieren Sie auf solche Krisenmomente?

Ich muss eine Lösung finden. Das ist mein Job. Die zahllosen Probleme, die es auch bei bester Planung jeden Tag zu lösen gilt, sogar dafür liebe ich meinen Beruf. Ich erinnere mich an die Dreharbeiten zu meinem Film Wheels and Deals, eine Geschichte über Autodiebe in Johannesburg. Dafür hatte ich Patrick als Hauptdarsteller gefunden und das ganze Buch ihm auf den Leib geschrieben. Anderthalb Jahre später, als die Finanzierung stand und ich wieder nach Südafrika kam, war der schlanke Schönling dick geworden und passte überhaupt nicht mehr in seine Rolle. Ich musste ihm die Rolle wegnehmen. Sein Auto wollte ich aber unbedingt im Film haben. Ein absolut heisser Wagen!

Dann beginnen die zweiwöchigen Dreharbeiten, und ich ganz stolz: «Hast an alles gedacht. Auch an Plan B, wenn Plan A nicht funktioniert. Und an Plan C, wenn Plan B scheitert.» Unterwegs zum Dreh fahren wir an eine Tankstelle, die einer unserer Drehorte ist. Zufällig steht da Patrick, der sein Mietauto auftankt. Ich lade ihn ein, mit mir einen Blick in die Garage zu werfen, wo die Szenografen den Dreh mit Patricks heisser Karre vorbereiten. Was wir antreffen, ist ein komplett demoliertes Auto. Jemand hatte es in der Nacht zuvor geklaut und gegen einen Tanklaster gefahren. Und so stehe ich trotz aller Planung unvermittelt ohne meinen absolut heissen Wagen da. Der Produktionsleiter schliesst die Produktion – ohne Auto kein Film. Glücklicherweise, mit einem Nachschub vom SWR, konnten wir den Film schliesslich doch noch zu Ende drehen.

So geht es schon mein ganzes Leben: Bei jedem Dreh mindestens eine riesige Baustelle, die absolut nicht zu bewältigen scheint. Aber genau das hält mich wach. Genau dann lebt der Traum.

Der Kameramann Michael Hammon, fotografiert von Catrin-Anja Eichinger

→ Michael Hammon wurde am 3. März 1955 in Johannesburg (Südafrika) geboren. Er studierte an der Kunstakademie von Kapstadt Malerei und Fotografie und von 1985 bis 1991 an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb). Er hat mehrere Filme zusammen mit seiner Frau Jacqueline Görgen gedreht, unter anderem den Dokumentarfilm Hillbrow Kids. Seit 2006 unterrichtet er als Professor an der Filmuniversität Babelsberg.

Filmographie (Auswahl)

Regie

2013 Gold – Du kannst mehr als Du denkst
2005 Ein krankes Herz
1998 Hillbrow Kids
1993 Auf den Spuren der Trekker
1992 Wheels & Deals. Tödliche Geschäfte
1989 The Mohale Street Brothers
1987 World-Championship
1986 Along the Line

Kamera

2019 Zwingli von Stefan Haupt
2017 Timm Thaler oder das verkaufte Lachen von Andreas Dresen
2016 Clair obscur von Yeşim Ustaoğlu
2015 Als wir träumten von Andreas Dresen
2014 Das Hotelzimmer von Rudi Gaul
2012 Araf von Yeşim Ustaoğlu
Herr Wichmann aus der dritten Reihe von Andreas Dresen
2011 Halt auf freier Strecke von Andreas Dresen
Wader Wecker Vater Land von Rudi Gaul
Höllentrips – Doppelleben mit Heroin von Wilma Pradetto
2009 Orlac reloaded von Josef Kluger
Verliebt ins Leben von Jacqueline Görgen
24 h Berlin – Ein Tag im Leben (Episodenfilm)
2008 Leo und Marie - eine Weihnachtsliebe von Rolf Schübel
Wolke 9 von Andreas Dresen
Nur ein Sommer von Tamara Staudt
Hidden Heart von Christina Karrer, Werner Schweizer
2006 The Journey of an Olive Tree von Anton Pichler
Die Frau am Ende der Strasse von Claudia Garde
2005 Willenbrock von Andreas Dresen
2004 Höllentour von Pepe Danquart
Sehnsucht von Ciro Cappellari
2002 Halbe Treppe von Andreas Dresen
Storno von Elke Weber-Moore
2000 Die Polizistin von Andreas Dresen
Conamara von Eoin Moore
Heimspiel von Pepe Danquart
1999 Blutiges Eis von Dietmar Klein
1998 Akt der Barmherzigkeit von Dietmar Klein
1997 Freiwild von Wolfgang Dickmann, Dietmar Klein
Herr Giwi und die umgekehrte Emigration von Jaqueline Görgen
Nach Saison von Pepe Danquart
1996 Dem deutschen Volke von Wolfram Hissen, Jörg Daniel Hissen
1994 Mausetot von Claudia Prietzel
1992 Hello Mr. Berg von Hartwig Patrick Peters
Der Erdnussmann von Dietmar Klein, Hartmut Jahn
Solinger Rudi von Dietmar Klein
Eine Rolle Duschen von Detlev Buck

Auszeichnungen

2009 Bayerischer Filmpreis für Wolke 9
2005 Deutscher Kamerapreis für Willenbrock
2001 Deutscher Kamerapreis und Grimme-Preis für Die Polizistin
2000 Costa Azul Award für Hillbrow Kids
1998 Deutscher Kamerapreis für Nach Saison
1991 Grimme-Preis für Wheels and Deals

Anzeige

Im Januar/Februar 2019
in der Cinémathèque suisse:

Ingmar Bergman
Nouveau néoréalisme italien
Alfred Hitchcock
Wang Bing

cinémathèque suisse

Mehr Informationen
www.cinematheque.ch

Bild: Bibi Andersson in *Persona* von Ingmar Bergman, 1966. Sammlung Cinémathèque suisse. Alle Rechte vorbehalten.

Anzeige

AB 10. JANUAR IM KINO

SIBEL

ÇAGLA ZENCIRCI & GUILLAUME GIOVANETTI

Eine junge Frau pfeift auf Normen.

Locarno Film Festival
Prix du jury œcuménique & Prix FIPRESCI

DVDs und VoD-Abos sind schöne Geschenke.
Arthouse-Filme im Heimkino: www.trigon-film.org

trigon-film

Ester Vonplon: Val Curciusa

Ester Vonplon: Ohne Titel, Fotogramm aus der Serie «Val Curciusa»

Ester Vonplon ist eine radikale Poetin. Ihre aktuelle, fortlaufende Serie von Fotogrammen realisiert sie in der Hochebene des Val Curciusa. Dieses alpine Hochtal ist eines der wenigen in der Schweiz, die ausschliesslich zu Fuss zugänglich sind. Die Fotografin wählt Pflanzen, Tiere und Steine als Bildgegenstände und hält sie auf Cellofix-Fotopostkarten fest, die sie aus einem Nachlass erhalten hat. Dieses aus dem Jahr 1907 stammende Material musste sie erst tüftelnd erproben: Im Zuge zahlreicher Experimente in der Dunkelkammer entdeckte Vonplon, dass die lichtempfindliche Emulsion – nachdem die Papiere über hundert Jahre im Dunkeln lagen – noch immer auf direkte Sonneneinstrahlung reagieren.

Für ihre häufig grossformatigen Aufnahmen von Schneelandschaften, Gletschern und Seen reist Ester Vonplon in der Schweiz umher – und auch in die Arktis. Manchmal ist das fotografische Bild in sich bereits abgeschlossen, manchmal bearbeitet die Künstlerin das ephemere, empfindliche Bild weiter und setzt es der Witterung der Natur aus. Das Resultat ist eine visuelle Sprache, die sich durch vielschichtige Abstraktionen auszeichnet. Radikal ist ihre Hingabe an das Detail, das Ertasten von Texturen und Landschaften, das Spiel von Hell und Dunkel. Poetisch sind ihre Titel; sie füllen die durch ihre Bilder geschaffenen Denkräume als Epiloge sprachlich aus: «Wohin geht all das Weiss, wenn der Schnee schmilzt?»; «alleine tanzend – irgendwo»; «Singen Vögel im Schlaf?».

Ester Vonplons fotografische Arbeiten werden gerne als meditativ und sinnlich und in ihrer starken Stille als Gegenentwurf zur digitalen Bilderflut betitelt. All das ist sicherlich zutreffend – für mich sind ihre Arbeiten vor allem berauschende Seh-Erlebnisse, die mich in leise Aufruhr versetzen.

Nadine Wietlisbach,
Direktorin des Fotomuseums Winterthur

Einen Film für «die Erschöpften, Entmutigten und Desillusionierten» habe er machen wollen, sagte Frank Capra über seinen Weihnachtsfilm It's a Wonderful Life. Am eindrücklichsten zeigt sich das überraschenderweise anhand eines banalen Holzstücks.

Das Symptom in der Hand

Ausgerechnet an Heiligabend hat George Bailey jeden Glauben an den Wert des Lebens verloren. Nur das Eingreifen von Clarence, Engel zweiter Klasse und darum noch ohne Flügel, kann ihn in letzter Sekunde davon abhalten, sich umzubringen. Überzeugt, dass sein Leben ohne Sinn sei und er überhaupt besser nie geboren worden wäre, ist George allerdings weiterhin. Und so entschliesst sich der Engel, ihm zu zeigen, wie die Welt wäre, wenn es ihn nie gegeben hätte …

Die Geschichte ist bekannt und jede Weihnachten auf irgendeinem Fernsehsender zu sehen. Unnötig eigentlich, die Handlung von It's a Wonderful Life überhaupt noch nachzuerzählen. Doch macht die Zusammenfassung erneut klar, wie überraschend düster der wohl beliebteste Weihnachtsfilm aller Zeiten in Wahrheit ist.

1946 kommt er in die Kinos, gerade mal ein Jahr nach dem Zweiten Weltkrieg, Regisseur ist Frank Capra, der mit seiner Dokumentarfilmreihe Why We Fight eben noch aktiv in der amerikanischen Kriegsunterstützung tätig war. Mit diesem Film versucht er, wieder zurückzufinden zu jenem optimistischen Kino der Menschenliebe, das ihn berühmt gemacht hat.

Doch die emotionalen Versehrungen der Kriegsjahre, die Depression der heimkehrenden Soldaten und mithin eine ganz grundlegende Erfahrung des Verlusts und der Verzweiflung sind in der Weihnachtsgeschichte von It's a Wonderful Life trotzdem

überall zu spüren. Auch und gerade in seinen Details. So findet man nämlich Verletzung in diesem Film sogar verkörpert in den Gegenständen der Ausstattung, in einem scheinbar ganz banalen Objekt: dem Knauf am Treppengeländer in George Baileys Haus. Denn egal wie schön hergerichtet das Heim der Baileys auch sein mag – der Knauf am Geländer bleibt immer lose und erinnert George damit nicht nur daran, welche Bruchbude dieses Zuhause ursprünglich mal war, sondern weit darüber hinaus auch daran, wie wenig er all die Träume verwirklichen konnte, die er einst hatte. Ein berühmter Architekt hatte er werden wollen und die Welt bereisen. Stattdessen aber war er nie aus seinem Geburtssort, dem Städtchen Bedford Falls, herausgekommen. Statt Abenteuer zu suchen, gründete er eine Familie, statt das grosse Geld zu machen, übernahm er die kleine Bausparkasse des Vaters, und statt Wolkenkratzer und imposante Brücken zu bauen, stellt er Einfamilienhäuser für die Werktätigen auf. An all das wird George erinnert, wenn ihm einmal mehr beim Hinaufgehen in den oberen Stock der Knauf des Geländers in der Hand bleibt.

Der lose Knauf funktioniert damit offensichtlich wie jene widerspenstigen Objekte, mit denen im Slapstick Komik erzeugt wird. Von den abrutschenden Handwerkszeugen bei Laurel und Hardy bis zu den eigenmächtigen Maschinen bei Jerry Lewis: Im Kino macht wiederholtes Versagen aus defekten Dingen funktionierende Witze. Doch während der Knauf in It's a Wonderful Life so zum Running Gag wird, mag nicht nur George, sondern auch das Publikum darüber immer weniger lachen. Wir spüren, dass der kaputte Knauf für eine ungleich fundamentalere, seelische Beschädigung steht. Das lose Stück Holz erweist sich mithin als Symptom im psychoanalytischen Sinn, als Mahnmal und Verkörperung all dessen, was im Leben nicht funktioniert.

Umso eindrücklicher ist darum jener kurze Moment fast am Ende des Films, in dem George nach seiner Odyssee wieder heimfindet. Nachdem der Engel Clarence ihm gezeigt hat, wie fatal verändert die Welt wäre, wenn es ihn nie gegeben hätte, kehrt George endlich nach Hause zurück und findet alles wieder. In der Welt ohne ihn war die Mutter eine verbitterte Witwe ohne Söhne, die Freunde tot oder krank, die Frau einsam und ohne Kinder und das gemeinsame Haus eine Ruine geblieben. Jetzt aber ist alles wieder da. Die Freunde, die Frau, die Kinder. Und als George die Treppe hinaufrennt, löst sich auch der vermaledeite Knauf wieder. George hält inne, betrachtet ihn verblüfft, und dann küsst er ihn und stellt ihn glücklich zurück an seinen Platz. Ehe noch Frau und Kinder umarmt werden, richtet sich so die Liebe von George ausgerechnet auf jenes Ding, das ihn früher derart genervt hat.

Symptome seien Knoten, heisst es bei Jacques Lacan. Knoten, die gebildet werden, um zu verhindern, dass das Subjekt auseinanderfällt. Wie eine juckende Narbe, die von einer Verletzung zeugt, gleichzeitig aber auch dazu dient, dass die Wunde nicht aufklafft, so ist auch das Symptom nicht nur die Folge, sondern zugleich auch die Massnahme gegen eine seelische Verletzung. Der störende Knoten des Symptoms dient zugleich als Absicherung. Und so darf denn auch die analytische Therapie nicht einfach darin bestehen, dass man mutwillig sämtliche Symptome auflöst. Man würde damit nämlich riskieren, dass sich zusammen mit dem störenden Knoten des Symptoms auch alles andere auflöste. Und ist das nicht die Alternative, vor die sich George Bailey gestellt sieht? Entweder ein Leben mit Versehrung oder gar keines; entweder ein Treppengeländer mit losem Knauf oder nichts, weder Treppe noch Haus.

«Worauf zielt die Analyse ab, wenn nicht auf eine Identifikation mit dem Symptom? Wissen, wie mit ihm umgehen, ihm Sorge tragen, es behändigen … etwas mit ihm anfangen zu wissen, das ist das Ende der Analyse», sagt Lacan Ende der Siebzigerjahre in einem seiner letzten Seminare. George Bailey führt es bereits dreissig Jahr früher im Kino vor. Mit dem kaputten Knauf in der Hand behändigt er sein Symptom, trägt ihm Sorge als etwas, das zwar stört, aber gleichwohl lebensnotwendig ist. In einem naiveren Film wäre am Ende wohl auch die Treppe noch repariert, damit nun rein gar nichts mehr das finale Glück stören möge. In It's a Wonderful Life hingegen ist es gerade wesentlich, dass der Schaden an der Treppe und damit auch all jene traurigen Beschädigungen, die er repräsentiert, nicht etwa eleminiert, sondern nach wie vor vorhanden sind. Verletzungen können nicht einfach rückgängig gemacht werden – man kann höchstens lernen, mit ihnen umzugehen.

Deswegen ist dieser nur ein paar Sekunden lange Augenblick auf der Treppe und nicht etwa das allzu süsse Happy End ganz zum Schluss der heimliche Höhepunkt dieses Films und vielleicht des ganzen Œuvres von Frank Capra, weil hier weder ein göttliches Wunder gefeiert noch lückenloser Optimismus verkündet wird, sondern etwas zugleich Bescheideneres und Schwierigeres: weiterleben können auch mit dem, was nicht geht.

Und wenn es die Fähigkeit des Kinos ist, allein mit der Kamera scheinbar alltägliche Gegenstände zum «höheren Leben der Poesie zu erwecken» und zu «Trägern geheimnisvoller Bedeutung» zu machen, wie es in Louis Aragons Essay über die Filmausstattung heisst, dann führt diese Szene in It's a Wonderful Life zugleich auch das Umgekehrte vor: wie man anhand der verwandelten Objekte des Films den beschädigten Alltag nicht überwindet, sondern vielmehr in ihn zurückfinden kann. Und wie viel sich in einem simplen Treppenknauf untrennbar verknotet finden kann: Schmerz über das Verlorene und den Mut zum Weitermachen, die Trauer und das Trotzdem. Johannes Binotto

→ It's a Wonderful Life (USA 1946) 02:04:10 – 02:04:13

Regie: Frank Capra; Drehbuch: Frances Goodrich, Albert Hackett, Frank Capra; Kamera: Joseph Biroc, Joseph Walker; Schnitt: William Hornbeck; Musik: Dimitri Tiomkin; Darsteller (Rolle): James Stewart (George Bailey); Donna Reed (Mary Hatch); Henry Travers (Clarence).

Wie viel der Dokumentarfilm mit dem kulturwissenschaftlichen Blick auf die Welt gemeinsam hat und wie die Grenzen zwischen Fiktion und Dokument immer mehr verwischen, erklärt Annina Wettstein vom Filmfestival DOK Leipzig.

Realitäten schaffen

Filmbulletin: *Annina Wettstein, Sie sind Mitglied der diesjährigen Auswahlkommission des DOK Leipzig. Ursprünglich sind Sie aber Kulturwissenschaftlerin.*

Annina Wettstein: Empirische Kulturwissenschaften, populäre Kulturen oder Volkskunde, wie das Fach früher noch hiess, weist für mich viele Überschneidungen zum Film auf: Man hat einen Blick auf die Welt, auf einen Alltag und eine Gegenwart. Und man hat Menschen, die in diesem Alltag agieren. Die Volkskunde hat mich wegen der Feldforschung interessiert. Film und kulturwissenschaftliche Forschung haben einen Blick auf die Welt, auf einen Alltag und eine Gegenwart. Und man hat Menschen, die in diesem Alltag agieren, ihre kulturell geprägten Wirklichkeiten individuell deuten.

Die Volkskunde hat mich wegen ihrer thematischen Breite und Feldforschung interessiert. Film und qualitative Forschung haben einen Blick auf die Welt und behandeln das Darstellen und die Darstellbarkeit und Deutungen von Realitäten. Der Unterschied liegt in der visuellen und ästhetischen Form des Films, die mich immer wieder in Bann zieht. Darum habe ich mich während des Studiums auch mit visueller Anthropologie befasst.

Sie arbeiteten von 2009 bis 2017 für die Solothurner Filmtage und waren ab 2012 Mitglied der Auswahlkommission. Worin unterscheidet sich Ihre jetzige Tätigkeit von der Arbeit in Solothurn?

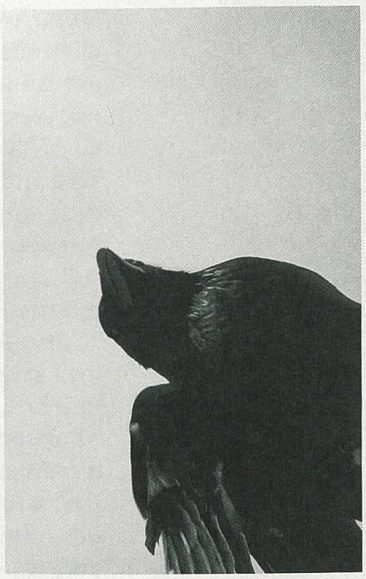
In Solothurn habe ich als Attachée de programme zusammen mit der Direktorin Seraina Rohrer das Programm verantwortet und historische Reihen kuratiert, hatte gleichzeitig den Gesamtblick auf Spezialprogramme, Rahmenveranstaltungen und Podien und war Teil der Auswahlkommission. Bei grösseren Festivals gibt es eine solche Zusammenführung von Positionen nicht, da sind Auswahlkommission und Programmabteilung getrennt.

Wie kann ich mir das konkret vorstellen?

In Leipzig macht die Auswahlkommission die Selektion relativ autonom. Die Auswahl wird mit der Direktorin Leena Pasanen diskutiert, aber die Kommission bleibt bis zu einem gewissen Grad unabhängig. Die ganzen Abläufe der Einreichungen bis zum Entscheid sowie die Programmation verantwortet das Programme-Department. In Solothurn sichtet die Kommission alle Eingaben während dreier Wochen gemeinsam im Kino. Die Gruppendynamik führt sozusagen zu einer Einheit.

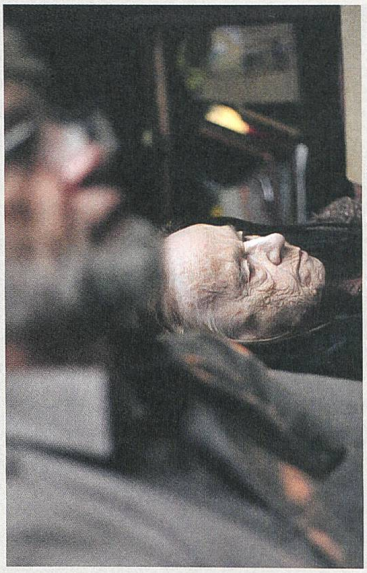
Wie funktioniert es in Leipzig?

Das Auswahlverfahren in Leipzig ist individueller und mehrstufig. Wer welche Filme vorsichtet, erfolgt nach einem Zufallsprinzip. Wie alle anderen auch, habe ich im Vorfeld nicht alle Einreichungen gesehen und muss damit umgehen, dass da allenfalls noch ein Film dabei gewesen wäre, der mich überzeugt hätte. Jeder Film hat



Krähen schiessen Regie: Christine Hürzeler

dadurch einen anderen Sichtungsweg. Wenn ich einen Film in die Vorauswahl nehme, kommt er in die Gegensichtung – bis alle Mitglieder der Kommission den Film gesehen haben. Möchte ich einen Film hingegen nicht in die Auswahl nehmen, besteht zwar die Möglichkeit, ihn von jemand anderem sichten zu lassen, aber irgendwann ist der Film raus. Das Prinzip der Gegensichtungen macht die Arbeit aufwendig und führt dazu, dass alle Auswahlkommissionsmitglieder am



Nijolė Regie: Sandro Bozzolo

Ende doch je sieben- bis achthundert Filme gesehen haben.Der zweite grosse Unterschied zu Solothurn, das ja die Werkschau des Schweizer Films ist, liegt natürlich in der Vielfalt der Filme. In Leipzig sehen wir Dokumentarfilme aus der ganzen Welt. Die Bandbreite ist viel grösser; obwohl einige Erzählformen universell erscheinen.

An welchen Kriterien orientiert sich die Kommission bei ihrer Auswahl?

Die Kriterien sind nebst qualitativen Ansprüchen formeller Art und unterscheiden sich je nach Wettbewerb und Programm: Der Internationale Wettbewerb ist mit den Olympischen Spielen vergleichbar, hier zeigen anerkannte Filmschaffende Werke mit starker Handschrift und Haltung. Im «Next Masters»-Wettbewerb finden sich Filme von Filmschaffenden am Anfang ihrer Karriere. Filme, die etwas riskieren, aber nicht wie ein Kristall geschliffen sein müssen. Ich versuche, vor allem über das Zusammenspiel der verschiedenen Ebenen eines Films zu argumentieren, idealerweise spielen Gestaltung und Inhalt kongenial zusammen. Natürlich kann es vorkommen, dass man zu einem Protagonisten oder einer Protagonistin keine Sympathie aufbauen kann, aber das sollte auf keinen Fall als Kriterium gegen einen Film sprechen. Auch das hat wohl mit meinem persönlichen Werdegang zu tun. Wie in der wissenschaftlichen Forschung versuche ich, möglichst offen und wertfrei an einen Film heranzugehen, zu schauen, was wird mir wie erzählt.

Leipzig hat als erstes Filmfestival vor einem Jahr eine Geschlechterquote angekündigt. Welche Bedeutung hat diese im Auswahlprozess?

DOK Leipzig hat sich für eine 40/60-Quote entschieden, beruhend auf dem Einreichverhältnis der Regisseurinnen und Regisseure der vergangenen Jahren. Die Quote war vorerst für den Deutschen Wettbewerb und für zwei Festivalausgaben vorgesehen. Auf der Übersichtsliste der Filme, die wir sichteten, wurden die Namen der Regie nicht aufgeführt. Es kam also vor, dass ich einen Film schaute und dachte: «Diesen Film hat wohl eine Frau gemacht.» Und beim Abspann sah ich dann, dass es doch ein Mann war – oder umgekehrt

Geschlechterquoten sind ein umstrittenes Thema. Wie sehen Sie das?

Schön ist, dass wir die Quote übertroffen haben, ohne überhaupt darauf achten zu müssen. Mehr als fünfzig Prozent der Filme in der offiziellen Auswahl sind von Regisseurinnen, im Deutschen Wettbewerb führten in sechs von neun Filmen Frauen Regie oder Koregie.

Bei Quoten heisst es ja gerne: Dann kommt ein schlechterer Film rein wegen der Quote. Das ist nicht so. Es sind ja ohnehin kaum einstimmige Entscheide, die dazu führen, dass ein Film aufgenommen oder abgelehnt wird. Man kann nie genau sagen: «Dieser Film ist einfach besser.» Und ebenso wenig kann man sagen, dass ein Film in die Auswahl kommen muss, nur weil er von einer Frau ist. Quoten sind ein Instrument, die einen Ausgleich unterstützen und Bewusstsein schaffen. Und man kann die Diskussion auch weiterdenken, schliesslich geht es um Diversität. Und diese zu erreichen, ist noch viel schwieriger. Man müsste bereits bei der Zusammensetzung der Kommission und Jury beginnen, nicht nur bezüglich des Geschlechts, sondern beispielsweise auch in Hinsicht auf Herkunft und Milieu. Was man machen kann, und das finde ich wichtig, ist die Berücksichtigung unterschiedlicher Erzählformen ganz allgemein.

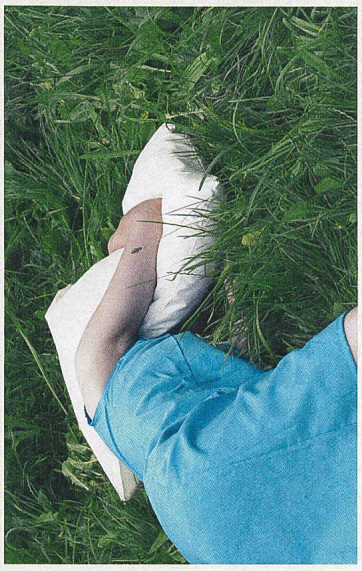
Wenn man sich so viele Filme anschaut, bekommt man sicherlich auch einen Eindruck von den Themen, die aktuell im Vordergrund stehen.

Wenn ich an die letzten Jahre denke, empfinde ich die thematischen Tendenzen als relativ konstant. Ein Thema, das sehr häufig aufgegriffen wird, ist das Älterwerden und damit verbunden Krankheit und Tod. Auffallend dabei ist, dass sich insbesondere jüngere Filmschaffende mit diesem Thema befassen. Porträts sind grundsätzlich sehr beliebt, das kann man schon fast als eigenes Genre bezeichnen; Porträts von Literaten, Künstlern, Philosophen – ja, auch hier mehrheitlich von Männern. Porträts von Frauen sind weniger häufig.

Viele Filme stellen einen Bezug zur Natur her. Das können Reportagen über Indigene sein, aber auch Dokumentationen über Landschaftsarchitektur. Und Gefängnisfilme sehe ich auch immer wieder *(lacht)*. Das sind dann meistens Projektbegleitungen, beispielsweise Theaterprojekte in Gefängnissen. Daneben gibt es formale Tendenzen, die aber schwieriger zu benennen sind und eher in Wellen auftreten. Es kam vor, dass ich dachte: Alle Filme beginnen mit einem Schwarzbild, aus dem Off hört man Geräusche, und dann kommt eine Texttafel mit Erklärungen zum Kontext. Die Strategie ist weltweit verbreitet und auch nachvollziehbar. Wie man in einen Film einsteigt, ist entscheidend und muss glücken.

Und für welche Filme interessieren Sie sich persönlich? Was waren die Highlights des diesjährigen DOK Leipzig?

Mich begeistern Filme, die sich bezüglich der Form etwas überlegen, wenn sich die Filmschaffenden vom Inhalt ausgehend formale Fragen stellen. Über den Inhalt drängt sich etwas für die Form auf, wodurch auch Irritationen entstehen können. Ein Beispiel aus dem Wettbewerb «Next Masters» ist etwa Nijolè von Sandro Bozzolo. Er porträtiert die kolumbianische, in Litauen geborene Künstlerin Nijolè Sivicka. Gemeinsam mit ihrem Sohn Antanas Mockus reist sie in ihr Heimatland. Auch Antanas Mockus ist eine sehr spannende Person: ehemaliger Bürgermeister von Bogotá, politisches Enfant terrible. Er ist an Parkinson erkrankt, doch der Film benennt das nie. Man sieht, dass etwas nicht stimmt und dass er zittert. Die Krankheit steht aber nicht im Zentrum und wird auch nicht «ausgenutzt». Es ist vielmehr ein sehr subtiles Porträt einer sperrigen Frau, und sperrig ist auch der Film. Das gefällt mir.



Marina Regie: Julia Roesler

Auch sehr gelungen ist On the Water von Goran Dević, der von der Versöhnung einstmaliger Feinde erzählt. Der Film hat von der Jury des Internationalen Wettbewerbs eine lobende Erwähnung erhalten. Im Zentrum steht das Flussgebiet einer Stadt in Kroatien, die geprägt ist von den Spuren einer brutalen Kriegsgeschichte, und doch ist es ein sehr feiner Film, dem Thema angemessen hält er sich formal zurück.

In Leipzig moderierten Sie einen Talk zu Hybridität. Was reizt Sie an diesem Thema?

Man kann auch von hybridisierenden Erzählformen sprechen. Die Unterscheidung *fiction/non-fiction* wird dabei sekundär. Die Grenzen werden ausgelotet. A Sister's Song von Danae Elon beispielsweise wirkt stark fiktional in der Dramaturgie und Kameraarbeit, verstärkt durch Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen. Tan von Elika Hedayat ist ein Beispiel für einen künstlerischen Dokumentarfilm, in dem sehr viel mit Inszenierungen gearbeitet wurde. Jüngere Filmschaffende scheinen gar nicht mehr so an Labels interessiert zu sein, und die Frage, ob ein nicht fiktionaler Stoff nun fiktional erzählt wird oder nicht, steht nicht im Zentrum. Es geht vielmehr um die Geschichte oder eben um die Realität, die man mit dem Film schafft. Dazu fällt mir auch der Kurzfilm Krähen schiessen von Christine Hürzeler ein: Man sieht Krähen, aber was man hört, ist eine Art Krimi aus dem Off, der Text könnte fiktional sein. Man weiss es nicht. In eine andere Richtung geht der Gewinnerfilm des Deutschen Kurzfilmwettbewerbs, Marina von Julia Roesler. Darin ist eigentlich alles inszeniert: Eine Schauspielerin spricht stellvertretend für viele Frauen, die als Pflegefachpersonal aus Osteuropa nach Deutschland kommen. Die Entwicklung dieses szenischen Films beruht auf einem Recherche- und Theaterprojekt. Ist das nun ein Dokfilm oder ein Spielfilm? Für das Publikum kann eine solche Erzählform sehr irritierend sein. Solche Beiträge finde ich spannend. Filme, die etwas wagen und bei denen ich merke, dass da jemand mit dem Medium selbst kreativ umgegangen ist, denn ich finde: «Nutzt die Möglichkeiten, die euch das Medium bietet!»

Das Gespräch führte Miriam Erni

Disclaimer: Truly fictitious

Es taget – Umwege erweitern die Ortskenntnis. Oder: Letzte Fragen

EXT. STRASSE – MORGENGRAUEN

Heimweg: ORSON, MAGNANI und GABATHULER fahren mit ihren Fahrrädern weite Schlangenlinien. Die Strasse ist leer und breit. Der Abend war lang und schön – Premierenfeier.

ORSON Deswegen machen wir das, oder!?
GABATHULER Was?
ORSON Das Schreiben.
GABATHULER Weswegen machen wir das?
MAGNANI Was denn? Ich höre nichts. Fahrt mal etwas langsamer!
GABATHULER Deswegen hier ist er Autor geworden, sagt Orson.
MAGNANI Weswegen?!
GABATHULER Weiss auch nicht genau, was er meint.
ORSON Dreh-buch-autor!
GABATHULER Ist ja gut.
MAGNANI Drehbuchautor?
ORSON Ja! Ist schliesslich ein Unterschied.
MAGNANI Hat er recht – kauft sich ja niemand Drehbücher im Laden.
GABATHULER Aber weswegen jetzt? Premierenfeiern?
MAGNANI Auch.
ORSON Ja auch. Aber wegen des Geschichtenerzählens--
MAGNANI Des Geschichtenmachens!
ORSON Sich tagelang alleine hinsetzen--
MAGNANI Sich über andere mit seinen Ideen hinwegsetzen--
ORSON Den anderen seine eigenen Ideen zumuten--
GABATHULER Einfach mal Ich sagen.
ORSON Und politisch sein wollen.
GABATHULER Handwerk--
MAGNANI Kunst--
GABATHULER Struktur--
ORSON Und Geheimnis.
GABATHULER Und ausserdem Geschäft.
MAGNANI Besser das Geheimnis--
ORSON Aber Handwerk hilft.
GABATHULER Box Office, versteht ihr!?
ORSON und MAGNANI (unisono): Natürlich!
GABATHULER Und was ist mit Theater?
MAGNANI Auch schön. Wie Romane.
ORSON Oder Lyrik. Oder Kolumnen.
MAGNANI Aber das dann ganz gross zu sehen--
GABATHULER Auf Leinwand--
ORSON Was man sich im Kleinen--
MAGNANI Insgeheim--
GABATHULER Ganz alleine ausgedacht hat.
ORSON Das dann zu sehen--
MAGNANI Zu fühlen--
GABATHULER Zuneigung und Ablehnung--
ORSON Freude und Angst empfinden--
MAGNANI Fantasien--
GABATHULER Hirngespinste--
ORSON Lügen--
MAGNANI Die Wahrheit!
GABATHULER Im Kinosaal--
MAGNANI Mit anderen geteilt.
ORSON Lachen--
GABATHULER Weinen.
MAGNANI Liebe, Horror, Abenteuer.
ORSON Drama--
GABATHULER Komödie--
MAGNANI Tragödie.
ORSON Die Zukunft.
MAGNANI Die Vergangenheit.
ORSON Gleichzeitig!
GABATHULER Alles!
ORSON Das Leben, halt!
MAGNANI Ha, das Leben!
GABATHULER Sein Auf und Ab.
MAGNANI Ein Mal scharf mit allem, bitte!
ORSON Bittersüss.
GABATHULER Das alles erfassen--
MAGNANI Das alles beschreiben--
ORSON Erzeugen im anderen--
GABATHULER Dem Publikum--
MAGNANI Im Kino.
ORSON Und die Welt so grösser machen.
MAGNANI Tiefer!
GABATHULER Höher!
ORSON Bis in die vierte Dimension--
MAGNANI Und bis in alle weiteren – global!
ORSON Deswegen!
MAGNANI Weil nur mit Kino--
GABATHULER Die Lüge--
ORSON Also die Fiktion--
MAGNANI Das Stöckchen, über das man so gerne springt--
MAGNANI So erzählen kann, wie es eben nur das Kino kann.
GABATHULER Ja, deswegen wird man Autor.
ORSON Drehbuchautor.
MAGNANI Drehbuchautorin!
ORSON Genau.

Die Sonne geht auf.
Ein neuer Tag beginnt.
Die drei fahren auf ihren Fahrrädern ins goldene Licht – weiter in Schlangenlinien.

Uwe Lützen

Kritiken

S. 26
Widows
von Steve McQueen
Philipp Brunner

S. 28
Three Faces
von Jafar Panahi
Patrick Straumann

S. 29
Shoplifters
von Hirokazu Kore-eda
Philipp Stadelmaier

S. 32
Burning
von Lee Chang-dong
Tereza Fischer

S. 33
À l'école des philosophes
von Fernand Melgar
Doris Senn

S. 34
Mackie Messer.
Brechts Dreigroschenfilm
von Joachim A. Lang
Martin Walder

S. 36
Cómprame un
revolver von Julio
Hernández Cordón
Philipp Schwarz

S. 38
Las Herederas
von Marcelo Martinessi
Tereza Fischer

S. 39
Roma
von Alfonso Cuarón
Murièle Weber

Burning Regie: Lee Chang-dong, mit Yoo An-in

Widows

Steve McQueen hätte ein gewöhnliches Heist-Movie drehen können. Stattdessen füllt er das althergebrachte Gefäss radikal neu und erzählt eine bittere Geschichte über Männer und ihre Frauen.

Steve McQueen

Dass Steve McQueen die Geschichte eines von Frauen durchgeführten Coups nicht auf herkömmliche Art erzählen würde, war zu erwarten. Nach Hunger, Shame und 12 Years a Slave hätte es überrascht, wenn er nun in Widows verfahren wäre wie jüngst Gary Ross, der mit seinem mit Frauen besetztem Ocean's 8 nicht mehr als einen hübschen Farbtupfer zu einem etablierten Genre hinzufügte. Schon mit dem atemberaubenden Anfang deutet McQueen in eine andere Richtung, kreuzt zwei Handlungsstränge, von denen wir erst ahnen können, wie ungut sie aufeinander bezogen sind. Hier Szenen eines Überfalls, der aus dem Ruder läuft und mehrere Tote fordert. Dort Momentaufnahmen von Männern im Umgang mit ihren Frauen: Einer tauscht Zärtlichkeiten mit ihr aus; einer hat ihr blaue Flecken ins Gesicht geprügelt; einer ist kurz vor dem Ausrasten, weil sie ihren eigenen Willen hat; einer ignoriert sie schlicht.

Nach diesem unglaublich verdichteten Intro – scheinbar skizzenhaft hingeworfen, tatsächlich aber mit höchster Präzision auf den Punkt gebracht – beginnt die eigentliche Handlung von Widows, der auf der gleichnamigen britischen Miniserie von 1983 basiert. Im Zentrum stehen vier Frauen, die nichts miteinander gemeinsam haben – ausser einer Schuld, die ihnen durch die kriminellen Machenschaften ihrer toten Ehemänner hinterlassen wurde. Unter der Anführung von Veronica sind sie gezwungen, das Heft in die Hand zu nehmen – es nicht zu tun, wäre lebensgefährlich. Und so machen sie sich auf, jenen Coup zu landen, den Veronicas Mann nur noch aushecken, aber nicht mehr vollenden konnte. So weit das absehbare Handlungsgerüst, geht es im Genre des Heist-Movies doch stets um die spektakuläre Vorbereitung und Durchführung eines Raubüberfalls *(heist)*. Organisiert wird er meist vom Typ Edelganove, der aus letztlich lauteren Motiven handelt oder sonst wie das Herz auf dem rechten Fleck hat, sodass er unseres Wohlwollens sicher sein kann. Doch bei McQueen ist es mit der Sympathie mit den Verbrechern nicht weit her, ohnehin sterben sie ja nach wenigen Filmminuten. Auch der Coup selber interessiert ihn nur am Rande, und auf dessen Planung verschwendet er lediglich ein Minimum an Szenen. Was ihn eigentlich fasziniert, ist der Grund, der die Frauen zur unfreiwilligen Straftat zwingt. Ihn herauszukristallisieren, ist McQueens eigentliches Anliegen, und er verfolgt es mit unbestechlicher Kompromisslosigkeit. Der Grund liegt in einer Welt, deren Regeln von Alphamännern gemacht werden, obschon gerade sie unweigerlich an ihnen scheitern. In dieser Welt geht es um Imponiergehabe und Konkurrenz, allseitige Bereitschaft zur Gewalt und eklatanten Rassismus. Am meisten aber geht es – natürlich – um Macht, die es um jeden Preis zu erlangen oder zu erhalten gilt. In dieser Welt sind Frauen nur als angenehmer Nebeneffekt vorgesehen, und ihr Schweigen geht – wie es *Marleen Gorris* 1995 in Antonia's Line formulierte – unbemerkt im Lärm der Männer unter.

Doch nun müssen sich Veronica und die anderen Gehör verschaffen, wenn sie überleben wollen. Was folgt, ist ein Akt weiblicher Selbstermächtigung. Ob ihr Coup gelingt, sei nicht verraten. Nur so viel: Als alles vorbei ist, begegnet Veronica einer Mistreiterin wieder und fragt sie, wie es ihr ergangen sei. Ein verhaltener Schluss, geprägt von Erleichterung, aber auch Erschöpfung und Trauer. Dabei ist die Frage alles andere als eine Floskel. Sie ist im wahrsten Sinn eine freundliche Geste, der einzige Moment der Menschlichkeit in Widows. Dass er erst am Ende geschieht und sich weder zwischen Männern noch zwischen Mann und Frau zuträgt, spricht Bände über eine Welt, in der die Frauen mit der Hinterlassenschaft der Männer zurande kommen müssen.

McQueens Film ist bis in die Nebenrollen hervorragend besetzt: *Liam Neeson*, *Daniel Kaluuya*, *Colin Farrell* und *Brian Tyree Henry* verkörpern ihre Figuren furchtlos unsympathisch. Bei den Frauen ist *Viola Davis* als Veronica einmal mehr grossartig, und der Part der Unterschätzten, die sich ungewollt auf eine moralische Gratwanderung begeben muss, ist ihr auf den Leib geschrieben. Ihr zur Seite stehen *Elizabeth Debicki* als stilles Wasser und *Cynthia Erivo* als energische Macherin. Vierte im Bund – und die vielleicht doppelbödigste Besetzung – ist *Michelle Rodríguez*, die sonst auf die toughe Actionlatina abonniert ist und in Genres auftritt, die ähnlich testosterongesättigt sind wie das Heist-Movie: In Filmen à la Fast and Furious wird sie gern als Mrs. Alpha besetzt, in Sci-Fi-Knallern imponiert sie muskelbepackten Marines, indem sie Aliens niedermäht. Das ist deshalb immer etwas selbstironisch, weil diese Rollen undenkbar wären ohne das Klischee des hypermaskulinen Superheteros an ihrer Seite – ein Klischee, das sie als bisexuelle Schauspielerin zugleich

Widows Regie: Steve McQueen, mit Michelle Rodríguez und Elizabeth Debicki

Three Faces Regie: Jafar Panahi, mit Marzieyeh Rezaei

Three Faces Regie: Jafar Panahi, mit Behnaz Jafari, Marzieyeh Rezaei und Jafar Panahi

stützt und unterläuft. Ausgerechnet sie tritt mit Widows in einem Film auf, der nahtlos an ein Männergenre anzuschliessen scheint, nur um es mit Nachdruck aus den Angeln zu heben.

Denn während das Heist-Movie ein Film *für* Männer ist, macht McQueen einen Film *über* Männer. Seine Analyse ist messerscharf, sein Befund ernüchternd. Aber Widows ist eben auch ein Film über Frauen. Und die können sich sehr wohl wehren, wenn es sein muss. Doch der Regisseur weiss auch, dass die Welt ein gutes Stück besser wäre, wenn sie es gar nicht erst müssten.

Philipp Brunner

→ Regie: Steve McQueen; Buch: Steve McQueen, Gillian Flynn, basierend auf dem Roman von Lynda La Plante; Kamera: Sean Bobbitt; Schnitt: Joe Walker; Production Design: Adam Stockhausen; Kostüme: Jenny Eagan; Musik: Hans Zimmer. Darsteller_in (Rolle): Viola Davis (Veronica), Liam Neeson (Harry Rawlings), Michelle Rodríguez (Linda), Elizabeth Debicki (Alice), Colin Farrell (Jack Mulligan), Cynthia Erivo (Belle). Produktion: See-Saw Films, Film4, New Regency Pictures, Regency Enterprises. GB, USA 2018. Dauer: 129 Min. Verleih: 20th Century Fox

Three Faces

Jafar Panahi darf sein Land, den Iran, nicht verlassen und ist zudem mit einem Arbeitsverbot belegt. Trotzdem liefert er mit Three Faces einen seiner prägnantesten Filme.

Jafar Panahi

Ein Geländewagen mit zwei Passagieren verlässt Teheran, Ziel ist ein entlegenes Dorf in der türkischsprachigen Provinz des Irans. Geplant war die Reise nicht: Der Filmemacher am Steuer und seine Begleiterin, die Schauspielerin *Behnaz Jafari*, haben auf ihrem Smartphone Aufnahmen einer jungen Frau erhalten, die vor laufender Kamera ihren Suizid ankündigt und sich anschliessend das Leben nimmt. Grund für ihren Selbsttod sei die Weigerung ihrer Familie, sie eine Schauspielausbildung absolvieren zu lassen. Jafari, die als Serienstar grosse Popularität geniesst und im Video von der Selbstmörderin persönlich angesprochen wird, zweifelt an der Authentizität der Aufnahmen. Um sich Klarheit über das Schicksal dieser jungen Frau zu verschaffen, hat Jafari allerdings nicht gezögert, ihre aktuellen Dreharbeiten zu unterbrechen. Der Gesichtsausdruck des Fahrers neben ihr ist meist unergründlich, was vermutlich auf die unklaren Konturen seiner Figur zurückzuführen ist. *Jafar Panahi* firmiert nicht nur als Regisseur von Three Faces, er tritt auch, wie schon in Taxi Teheran, als dessen Hauptfigur auf, als Filmemacher mit seinem eigenen Namen.

Seine Erkundungsfahrt durch die entlegene Provinz, aber auch zahlreiche szenische Motive orientieren sich hier so deutlich an *Abbas Kiarostamis* Spätwerk, dass man Three Faces zunächst als Hommage an den 2016 verstorbenen Meister lesen muss: Das Thema des Suizids hatte auch die Dramaturgie von Kiarostamis Le goût de la cerise bestimmt, während der ironische Blick, den Panahis Kamera auf das Dorfleben richtet, an den magischen Realismus von Le vent nous emportera erinnert. Auch an Close Up scheint Three Faces anspielen zu wollen: Beide Filme vermessen die Grenzzonen zwischen Dokumentarfilm und Fiktion, und in beiden Produktionen sind es die Beschädigungen, die das Filmgewerbe anrichten kann, die den Inszenierungen ihren Takt verleihen.

Ihr ganz eigenes Profil beziehen Panahis Filme jedoch in erster Linie aus der Schärfe seiner (sozialen) Beobachtungen. Dies mag auch die offene Feindseligkeit erklären, die die iranischen Behörden seinem Werk entgegenbringen: Im Gegensatz zu Kiarostami, der die Einflussnahme der Zensur als eine dialektische Kraft im kreativen Prozess betrachtete, hat Panahi seit 2010 Drehverbot und riskiert im Fall einer Reise ins Ausland ausgebürgert zu werden. In Three Faces manifestiert sich der Wille zu einer klaren Sicht allerdings weiterhin unvermindert: Gleich eingangs sehen wir, wie der Filmemacher sich das Gesicht wäscht und die Frontscheibe seines SUVs säubert, als misstraute er seinem eigenen Wahrnehmungsvermögen.

Die «Wirklichkeit», in die die Besucher_innen aus Teheran bei ihrer Ankunft im Dorf eintauchen, ist denn allerdings auch verblüffend komplex. Auf dem Friedhof begegnen sie etwa einer alten Frau, die sich lebend in das eigenhändig ausgehobene Grab gelegt hat (und nachts eine Gaslaterne anzündet, «um die Schlangen fernzuhalten»). Die am Strassenrand und im Teehaus versammelten Männer klagen über die mangelnde Gas- und Wasserversorgung und fiebern dem Ausgang von Jafaris Fernsehserie entgegen. Im Elternhaus der Selbstmörderin *Marziyeh Rezaei* tritt

ihnen deren jüngerer Bruder entgegen, den die Vorstellung einer möglichen Emanzipation der Schwester in blinde Rage versetzt. Ziemlich genau in der Hälfte des Films taucht Marziyeh jedoch wieder auf und will ihren inszenierten Suizid als Hilferuf verstanden wissen. Ihr Täuschungsmanöver lässt sich als Hinweis dafür sehen, dass die soziale Ausgrenzung in der patriarchalischen Gesellschaft einem symbolischen Tod gleicht. In einer ebenso überraschenden wie eleganten Wende öffnet Panahi in der Folge jedoch die Brennweite seines Films und nimmt die soziale Position der Schauspielerinnen in den Blick, deren Karrieren unverhofft zum Zerrspiegel der iranischen Geschichte werden.

Offensichtlich wird dies, nachdem Panahi am Ende neben Behnaz Jafari und Marziyeh eine dritte Actrice den fiktiven Raum seiner Inszenierung betreten lässt: Shahrzad, die unter dem Schah als Filmstar und Sängerin Karriere machen konnte, wurde nach der islamischen Revolution als Paria behandelt und hat sich seit geraumer Zeit in einer ärmlichen Behausung in der Nähe von Marziyehs Dorf niedergelassen, wo sie sich als Malerin und Dichterin über Wasser hält. Während ihr Behnaz Jafari und Marziyeh einen Besuch abstatten, wird Panahi sie nur aus der Ferne und flüchtig beim Pflanzengiessen zu Gesicht bekommen. Immerhin: Nachts, als das Haus in der Dunkelheit liegt und im Inneren das Licht angeht, zeichnen sich auf dem Vorhang drei Silhouetten ab, als ob sich die Frauen zumindest auf dieser improvisierten Leinwand zu einem gemeinsamen Auftritt vereinen könnten. In diesem ebenso überraschenden wie subtilen Querverweis auf die utopische Dimension des Kinos könnte man eine politische Geste erkennen, interessanterweise scheint sich Panahi jedoch vor allem für die komplexen Verhältnisse der Gegenwart zu interessieren: Der Virilitätskult der Dorfbevölkerung kommt zunächst indirekt, in der Faszination für ein verletztes Zuchttier zum Ausdruck, das die Strasse blockiert – später, als ein Mann Behnaz Jafari von der Beschneidung seines Sohnes erzählt, wird das Thema erneut und nun in persönlicherem Ton zur Sprache kommen. Dass im Dorf für Aussenstehende nicht alles auf Anhieb verständlich ist, wird wiederum in der Szene offensichtlich, in der ein Bauer den Besucher_innen aus Teheran das akustische Kommunikationssystem erklärt, mit dem der Verkehr auf der unübersichtlichen Bergstrasse geregelt wird.

Kontrolle und Improvisation stellen die beiden Pole dar, die der Inszenierung ihre singuläre Form verleihen: Die Regieführung erstarrt weder im Konzeptuellen, noch scheint sie je an Stringenz zu verlieren. Die Entscheidung, die Erkundung der kulturellen und politischen Spannungsfelder in der Weite des Hinterlands, fernab der Hauptstadt, voranzutreiben, hat sich augenscheinlich bewährt. Three Faces ist zu Panahis prägnantester Arbeit seit langem geworden – der Zensur zum Trotz.

Patrick Straumann

→ Regie: Jafar Panahi; Buch: Jafar Panahi, Nader Saeivar; Kamera: Amin Jafari; Schnitt: Mastaneh Mohajer, Panah Panahi. Darsteller_in: Behnaz Jafari, Jafar Panahi, Marziyeh Rezaei, Maedeh Erteghaei. Produktion: Jafar Panahi Film Productions. Iran 2018. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: Weltkino Filmverleih

Shoplifters

Was ist Familie? Die Frage beschäftigt Hirokazu Kore-eda in all seinen Filmen. Hier gibt er eine ebenso verblüffende wie radikale Antwort.

Hirokazu Kore-eda

Das letzte Wort im neuen Film von Hirokazu Kore-eda ist «Papa». Es wird so leise ausgesprochen, dass man es kaum hört, von einem Jungen, der aus der Heckscheibe eines fahrenden Busses zurückschaut. Zurück zu dem Mann, der gar nicht sein leiblicher Vater ist. Aber gerade indem er sich von ihm entfernt, kann er ihn als Vater anerkennen. Die Bindung entsteht dort, wo Verbundenheit nicht von allem Anfang gegeben ist. Daher ist dieses letzte Wort so bedeutsam. Und wenn es auch kaum hörbar ausgesprochen ist, dann ist es trotzdem definitiv und besiegelnd. Der wahre Vater ist derjenige, den man sich selbst gewählt hat.

Dieser (falsche) Vater heisst Osamu. Er wohnt zu Beginn des Films zusammen mit seiner Frau Nobuyo, mit Grossmutter und deren Enkelin in einer sehr bescheidenden, ärmlichen Unterkunft in Tokio. Osamu ist Bauarbeiter, die Frau arbeitet in einer Wäscherei, die Enkelin in einer Peepshow und die Grossmutter lebt von ihrer Rente. Und dann ist da noch der Junge Shota, den sie irgendwann bei sich aufgenommen haben.

Die Familie, das ist das grosse Thema von Kore-eda. In Nodody Knows (Dare mo shiranai) von 2004 liess eine Mutter ihre vier Kinder in einer Wohnung zurück, wo diese sich ein neues Leben organisieren mussten; Still Walking (Aruite mo aruite mo) von 2008 versammelte eine Familie im Gedenken um einen vor langer Zeit verstorbenen Sohn; und in Like Father Like Son (Soshite chichi ni naru) stellten zwei Familien fest, dass bei der Geburt ihre Kinder vertauscht wurden.

Die drei Schwestern in Our Little Sister (Unimachi Diary, 2015, ausgezeichnet mit dem Jury-Preis in Cannes) entdeckten bei der Beerdigung ihres Vaters eine vierte Schwester und nahmen diese bei sich auf. Die Familie ist bei Kore-eda die Grundlage, ein Ganzes, das durch abwesende oder neue Mitglieder subtil verändert wird, ohne dabei aufzuhören, ein Ganzes zu sein – so wie in Our Little Sister die Schwester immer schon Teil der Familie war, auch wenn man sie noch nicht kannte. In Shoplifters, für den der japanische Regisseur in diesem Jahr in Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde, ist dieses familiäre Ganze noch stärker erweiterbar als je zuvor.

Osamu hat seinem (falschen) Sohn Shota eine einzige Sache mitgegeben: Shoplifting, Ladendiebstahl. Das, so erklärt Osamu später, war das Einzige, worin er selbst gut war und was er ihm beibringen konnte. Schon die erste Szene des Films zeigt Vater und Sohn, wie sie in einem Supermarkt Einkäufe erledigen und dabei einiges mitgehen, unauffällig in Taschen und Rucksäcken verschwinden lassen. Während ihres Beutezugs verständigen sie sich mittels eines ausgefeilten Zeichensystems, das nur sie verstehen. Ihre Sprache ist in diesem Moment, ebenso wie ihre familiäre Bindung, eine erfundene.

Aber mit dem Klauen hat der Vater dem Jungen noch etwas anderes vermittelt, nämlich die Bedeutung (man müsste eher sagen: das Erfinden) von Familie, jenseits jeglicher Blutsbande. Später erklärt der Sohn mit den Worten des Vaters die Legitimität des Stehlens: Was in einem Laden ist, gehört noch niemandem. Dies lässt sich problemlos auf das Prinzip ihrer «Familie» ausdehnen: Wer auf der Strasse lebt, gehört ebenso noch niemandem. Der Film beginnt auch damit, dass die Familie ein weiteres Mitglied von der Strasse adoptiert: das kleine Mädchen Yuri. Die hat zwar eine Herkunftsfamilie, aber als Osamu und seine Frau sie zurückbringen wollen, hören sie von draussen nur ein wüst streitendes Paar – später stellt sich heraus, dass Yuri von ihren Eltern misshandelt wurde. Also beschliessen Osamu und Nobuyo, sie bei sich aufzunehmen.

Yuris Adoption erinnert ein bisschen an die Art, mit der die von Jeanne Moreau gespielte Kammerzofe in Luis Buñuels Journal d'une femme de chambre (1964) ein herumstreunendes Mädchen bei sich aufnimmt, ihr zu essen und ein Bett gibt. Ohne einem hehren moralischen oder humanistischen Ideal zu folgen (solche Beweggründe können sich nur die Reichen leisten), sondern aus einer spontanen, traumartigen Eingebung, einem unbegründeten Mitgefühl heraus, das absurd und komisch wirkt, aber in seiner Unerklärlichkeit auch viel unbedingter war. Ebenso wirkt auch Kore-edas Familie komisch, und sein Film ist auch eine Komödie. Nicht nur ist diese Familie dazu da, ihre Mitglieder mit einer unbedingten Liebe zu versorgen, die andere ihnen nicht geben konnten (gerade die «Mutter» schliesst Yuri sehr schnell in ihr Herz), sondern auch die Familie selbst kann nur existieren, indem sie weiter adoptiert.

Doch während die Adoption die Grundlage dieser Familie darstellt, ist dies zugleich auch ihre grösste Bedrohung. Der Junge, der die Ladendiebstähle begeht, spielt absichtlich mit dem Risiko, sich erwischen zu lassen, und auch das Mädchen, das von ihren Eltern bald als vermisst gemeldet und von der Polizei gesucht wird, ist ein Gefahrenherd. Die Adoptivkinder, die man auf jeden Fall aufnehmen und lieben muss und die die einzige Möglichkeit des Fortbestandes dieses nicht biologischen Verbundes darstellen, bedrohen gleichzeitig seine Existenz.

«Bindung ist stärker, wenn man selbst wählen kann», sagt die Mutter Nobuyo einmal. Die frei gewählte Familie ist die bessere Familie als die leibliche, zu der man verdammt ist. So weit, so gut. Aber dann bleibt immer noch zu wissen, wer wen wählt. Yuri wird nicht entführt, sondern sie wird gefragt, ob sie bleiben will. Ist es also die Familie, die sich für Yuri entscheidet, oder umgekehrt? Wählt man jemanden, oder wird man gewählt? Es ist diese Frage, die an die Substanz geht, auch wenn sie zunächst noch so harmlos klingt – so wie alles in diesem Film lange Zeit harmlos scheint. Wenn es die Familie ist, die entscheidet, auswählt und adoptiert, dann erhält sie sich dadurch. Aber wenn es die fremde Person ist, die die Familie wählt, dann wird die Familie dadurch auch einem Zugriff von aussen preisgegeben. Dann wird die Familie, die unentwegt das Aussen in sich integriert hatte, schliesslich ihrerseits von diesem Aussen adoptiert, indem sie langsam die Kontrolle über sich verliert.

Von diesem Aussen aus wirft Kore-eda dann seinen schönsten, aber auch seinen bedrohlichsten Blick auf diese Familie. Eines Nachts blickt die Kamera aus dem Himmel auf die Gruppe herunter, die in einem schmalen, beleuchteten Spalt zwischen Hausdach und Garten versammelt ist. Das Aussen, das ist hier die Kamera, die die Familie betrachtet. In den Szenen davor war die Kamera integriert, adoptiert gewesen innerhalb der Familie, die sie zu ebener Erde und buchstäblich auf Augenhöhe in unaufdringlichen Einstellungen zeigte. Nun aber ist es umgekehrt die schwebende Kamera, die die Familie adoptiert, sie ins Aussen zieht. Ein schönes Bild, sicher. Aber auch die Ankündigung des Endes, ein letztes gemeinsames Bild der Familie vor ihrer Zerstreuung.

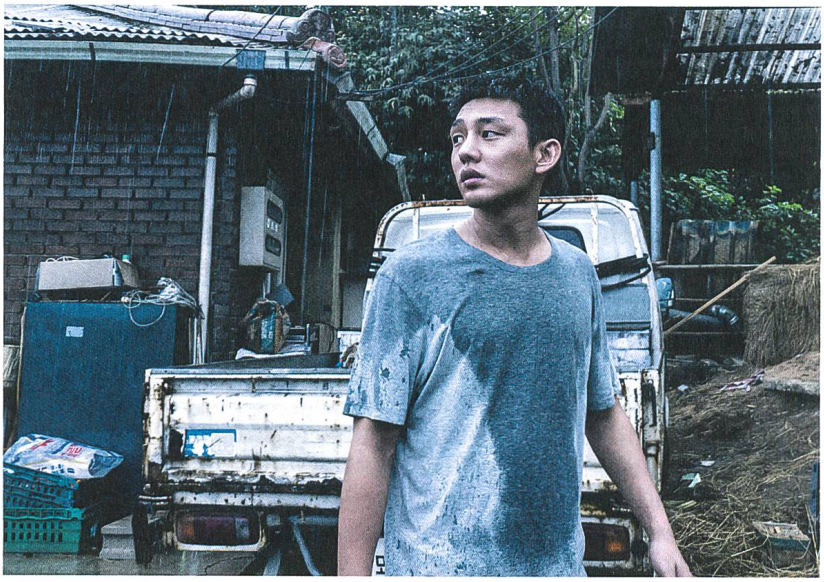
Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch, Schnitt: Hirokazu Kore-eda; Kamera: Ryûto Kondô; Production Design: Keiko Mitsumatsu; Kostüme: Kazuko Kurosawa; Musik: Haruomi Hosono. Darsteller_in (Rolle): Kirin Kiki (Hatsue Shibata), Lily Franky (Osamu Shibata), Miyu Sasaki (Yuri), Sakura Andô (Nobuyo Shibata), Jyo Kairi (Shota). Produktion: AOI Promotion, Fuji Television Network, GAGA. Japan 2018. Dauer: 121 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: Wild Bunch

Shoplifters **Regie: Hirokazu Kore-eda**

Shoplifters **mit Miyu Sasaki und Jyo Kairi**

Burning **mit Jun Jong-seo**



Burning **Regie: Lee Chang-Dong, mit Yoo An-in**

Burning

Mit Burning ist Lee Chang-dong ein Film gelungen, der in Cannes von der Kritik unisono hochgelobt wurde. Einer, der die Spannung langsam ins Unerträgliche steigert und alle Fragen offenlässt.

Lee Chang-dong

Erst gerade hat Jongsu in den Strassen von Seoul zufällig seine ehemalige Schulkollegin Haemi getroffen, als sie ihn schon zu sich nach Hause einlädt und ihn verführt. Jongsu ist überrumpelt, aber glücklich. Zuvor hat sie ihm erklärt, dass in ihr dunkles Zimmer nur einmal am Tag und nur für einen kurzen Augenblick die Sonne scheine, als indirekte Spiegelung von einem Fernsehturm. Und tatsächlich: Als sie etwas ungelenk miteinander schlafen, sieht Jongsu für einen kurzen Moment den Sonnenstrahl an der Wand aufflackern. Es ist ein Glücksmoment, in dem zwei Ereignisse zu einem Gefühl verschmelzen, dem er in der Folge vergeblich nachjagen wird.

Glück, das bedeutet für Jongsu zweierlei: Liebe und Wohlstand. Beides fehlt in seinem Leben. Der etwas schläfrig wirkende junge Mann lächelt selten, dazu hatte er bisher wohl auch wenig Grund: Die Mutter ist schon früh aus seinem Leben verschwunden, der Vater hat sich jetzt wegen Gewalt vor einem Gericht zu verantworten und muss ins Gefängnis. Als Möchtegernschriftsteller gehört Jongsu zudem einer weniger privilegierten Schicht an und ist wie so viele junge Leute in Südkorea arbeitslos. Seine beiden Sehnsüchte werden durch zwei Figuren verkörpert. So steht Haemi für das Verlangen nach Liebe und Sex. Dem für ihn unerreichbaren Wohlstand begegnet Jongsu in der Person von Ben, den Haemi auf ihrer Reise nach Afrika getroffen hat. Der mysteriöse, gutaussehende Ben lässt offen, womit er Geld verdient, er scheint es aber nicht besonders zu geniessen. Eher langweilt ihn das Leben, langweilt ihn auch Haemi. Und doch verliert Jongsu sie an diesen «Great Gatsby».

Eigentlich geschieht nicht viel in den dennoch kurzweiligen zweieinhalb Stunden, die Burning dauert. Der Film basiert auf einer Kurzgeschichte von *Haruki Murakami*. Und wie beim japanischen Autor bewegt sich Lee stets an der Grenze zwischen Illusion und Realität: So kann sich Jongsu etwa nie sicher sein, ob die Katze, die er während Haemis Abwesenheit füttert, auch tatsächlich existiert. Jedenfalls bekommt er das Tier nie zu Gesicht, obwohl das Zimmer kaum acht Quadratmeter gross ist. Umgekehrt wirkt eine kleine Pantominevorführung von Haemi so echt, dass man glaubt, sie schäle und esse tatsächlich eine Mandarine. «Man muss vergessen, dass etwas nicht da ist.»

Es sind diese kleinen poetischen und rätselhaften Momente, die der langsamen Erzählung Spannung verleihen und den Film nach dem Kinobesuch noch lange nachwirken lassen. Wie bei Murakamis Geschichten erinnert man sich später weniger an die minimale Handlung als vielmehr an einzelne Bilder und Räume: an das unaufgeräumte Farmhaus des Vaters in einem Bauerndorf an der Grenze zu Nordkorea, in dem Jongsu vorübergehend wohnt und wie ein Gast auf dem Sofa schläft; an Haemis winziges, vollgestopftes Zimmer mit dem Turm vor dem Fenster oder an Bens elegante Wohnung, die so unpersönlich eingerichtet ist wie in einem Katalog. Man erinnert sich an den zunächst schlafwandlerischen, dann zunehmend getriebenen Jongsu, an den ständig mysteriös lächelnden Ben und die tanzende Haemi. Sie tanzt den «Tanz des grossen Hungers», des Hungers nach dem Sinn des Lebens, den sie in Afrika gelernt hat.

Ein wiederkehrendes Bild prägt sich besonders ein: das des Sonnenuntergangs. Noch bevor es sich gegen Ende des Films zu häufen beginnt, erzählt Haemi von einem Sonnenuntergang, den sie in Kenia erlebt hat. Sie sei so in die Betrachtung der untergehenden Sonne vertieft gewesen, dass sie das Gefühl gehabt habe, mit dem Licht zu verschwinden. Später überraschen Haemi und Ben Jongsu auf der Farm, gemeinsam rauchen sie Marihuana und sitzen in der Abenddämmerung vor dem Haus. Jeder gibt in dieser zwielichtigen Stimmung an der Grenze zwischen Tag und Nacht etwas Intimes von sich preis: Jongsu hasst seinen Vater, Haemi tanzt halbnackt und beinah verzweifelt ihren «Tanz des grossen Hungers» – und Ben gesteht, er brenne immer wieder verlassene Treibhäuser ab. Bald werde auch ganz in der Nähe eines brennen. «Man kann sie verschwinden lassen, als hätte es sie nie gegeben», schwärmt Ben. Fortan wird Jongsu von seinem Konkurrenten und den Treibhäusern besessen sein und unentwegt kontrollieren, ob eines abgebrannt ist, und Ben beobachten. Doch die Wirklichkeit scheint ihm dabei immer mehr zu entgleiten. In seinen Träumen ist er es selbst, der ein Gewächshaus abbrennt, wobei sich diese Feuersbrunst mit einem traumatischen Ereignis aus seiner Kindheit verbindet: Als die Mutter die Familie verlassen hatte, zwang der Vater den kleinen Jongsu, ihre Kleider zu verbrennen. So kann

sich Jongsu immer weniger sicher sein, was ist, was war und was sein wird, was Traum, was Wirklichkeit ist. Am Ende wird er dieser Unsicherheit in einer tragischen Wendung ein Ende setzen und selbst Fakten schaffen.

In diesem Film, in dem auf eine zutiefst befriedigende Weise alle Fragen offenbleiben, werden immer wieder Dinge und Menschen verschwinden und wieder auftauchen. Ob etwas jedoch existiert oder nicht, bleibt stets in der Schwebe: die Katze, die Mandarine, Haemi, die Treibhäuser. Und auch der Film selbst ist so ein Ding, das verschwindet, wenn das Licht angeht. Was bleibt, ist die Erinnerung daran. In diesem Fall eine lang anhaltende. Tereza Fischer

→ Regie: Lee Chang-dong; Buch: Oh jung-mi, Lee Chang-dong; Kamera: Hong Kyung-pyo; Schnitt: Kim Da-won; Ton: Lee Seung-cheol; Kostüme: Lee Chong-yeon; Musik: Mowg. Darsteller_in (Rolle): Yoo An-in (Jongsu), Jun Jong-seo (Haemi), Steven Yeun (Ben). Produktion: Pine House Film, NHK, Now Films. Südkorea 2018. Dauer: 148 Min. CH-Verleih: Xenix Filmverleih

À l'école des philosophes

Der erste Schultag – das ist für die kleinen Protagonist_innen dieses empathischen Dokumentarfilms und ihre Eltern eine besondere Herausforderung.

Fernand Melgar

Kinder können einen ganz schön fordern. Umso mehr, wenn die Kleinen nicht sind wie die andern – etwa wenn ihre Entwicklung nicht gradlinig verläuft oder Defizite auftauchen. Zum Beispiel Albiana: ein lebhaftes Mädchen mit unbändiger Energie, das kaum ruhig zu sitzen vermag, überall und an allem hochklettert, trotz ihren kleinen Ärmchen kräftig auf andere einschlägt und gar beisst. Ihr erstes «Opfer» ist die Mutter, dann die jüngere Schwester … Oder Louis, der sich beide Hände am Ofen verbrennt und nach der Heilung nicht mehr derselbe ist: verängstigt, in sich zurückgezogen, unzugänglich. Die Ärzte diagnostizieren Autismus, während die Eltern nach wie vor auf eine wundersame Besserung hoffen. Oder Kenza, die apathisch wirkt, den Kopf auf die Seite gelegt, und für alles auf Hilfe angewiesen ist …

Diese drei, zusammen mit Léon und Chloé, stehen vor ihrem allerersten Schultag, den sie in der Sonderschule an der Rue des philosophes – im Volksmund «École des philosophes» – in Yverdon antreten. Fernand Melgar, ein Meister des Direct Cinema, begleitet sie bei ihrem Schritt aus dem familiären Cocon in die Welt hinaus: von der Einschulung über die ersten Tage mit den vielen kleinen Ritualen, die den Alltag prägen, über ein ganzes Schuljahr lang. Melgar fokussiert dabei wie immer nie nur das Ensemble der «Betroffenen», sondern immer auch den sozialen Kontext – das heisst hier: die Eltern, den Schulleiter, die Betreuerinnen und damit ihr Engagement, ihre Hartnäckigkeit, ihre Nöte, aber auch ihre Zuversicht. Er schafft so Verständnis für alle Seiten – und vertraut darauf, dass wir aus dem Film gehen mit einer Innensicht und einem Wissen, das die Fragen, die das Thema unweigerlich auslöst, in einem anderen Licht erscheinen lässt.

Menschen in schwierigen Lebenssituationen präsentierte der Westschweizer Regisseur in den meisten seiner preisgekrönten Vorgängerfilme: so in La forteresse (2008) über eine Schweizer Empfangsstelle für Flüchtlinge, in Vol spécial (2011) über ein Ausschaffungszentrum in Genf oder in L'abri (2014) über eine Notschlafstelle in Lausanne. In seinen Werken verhandelt Melgar immer wieder Randzonen, die unsere Gesellschaft gern verdrängt, ebenso wie die damit verbundenen brisanten Fragen. Sei es im Umgang mit Flüchtlingen oder Randständigen, aber auch wenn es um die Beziehung zum Tod geht (Exit – Le droit de mourir, 2005) oder wie hier um die Frage nach «wertem» Leben, nach unserem Umgang mit und unserer Akzeptanz von Behinderung.

Ohne Kommentar oder Fragen seitens des Autors vermag der Film aus seiner beobachtenden Warte doch punktuell in die Tiefe vorzustossen: etwa wenn die muslimischen Eltern von Albiana erzählen, dass ihr Kind für sie normal sei – auch wenn sie mit den Kräften längst an ihre Grenzen stossen und ihr jüngeres Kind zu dessen «Schutz» fremdbetreuen lassen müssen. Doch erahnt man im Lauf des Films, dass hinter ihrer Einschätzung nicht nur vorurteilslose Akzeptanz, sondern auch die Angst vor einer möglichen Ächtung seitens des sozialen Umfelds stecken mögen. Oder die Mutter von Chloé, die für ihr Kind, das an einer seltenen Krankheit leidet, ebenfalls ihre ganze Kraft opfert und schliesslich gar ihre Beziehung …

Aus all den Geschichten um die kleinen Persönlichkeiten kreiert Karine Sudan, die bislang viele von Melgars Filmen editierte, einen einfühlsamen Spannungsbogen, der auch kleine «Flashbacks» mit den Eltern einschliesst ebenso wie Feedbackrunden seitens der Betreuerinnen, wo sie von ihren Problemen erzählen können, ihren Versuchen zur Kommunikation mit den Kindern, die oft ins Leere laufen, aber auch von ihrer Konfrontation mit den Erwartungen der Eltern, die nicht selten Mühe haben, loszulassen. So verschafft À l'école des philosophes einen faszinierenden Einblick in einen trotz vielen Einschränkungen bravourös gemeisterten Alltag von allen Beteiligten, denen man nicht umhinkommt, immense Bewunderung zu zollen. Der Film wird aber auch zum Tagebuch der unverhofften Mikrofortschritte: etwa wenn Kenza, die im Lauf der Zeit den Blick öffnet und sachte, aber doch mit der Aussenwelt zu kommunizieren beginnt. Ebenso Léon, der es tatsächlich schafft, im Lauf der Zeit ein paar wenige Worte zu sagen, oder Chloé, die sich nicht mehr ausschliesslich auf allen vieren bewegt, sondern aufrecht zu stehen vermag. Alles Dinge, die man ein Jahr zuvor noch für unmöglich gehalten hätte. Doris Senn

→ Regie, Buch, Kamera: Fernand Melgar; Schnitt: Karine Sudan; Musik: Nicolas Rabaeus. Produktion: Le Dzé, RTS Radio Télévision Suisse. Schweiz 2018. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Outside the Box

Mackie Messer. Brechts Dreigroschenfilm

«Schöne Wörter zusammensetzen gibt keine Kunst» (Bertolt Brecht)

Joachim A. Lang

Brechts «Dreigroschenoper»: Welthit aus der späten Weimarer Republik. Ein Stück, ein Film, ein Roman – und ein Prozess auch noch. Moritatenschmaus in einem frechen «Milljöh»-Parcours, der demaskiert, wie ein kapitalistisches Weltgerüst von Bettlern und Bankern, Ganoven und Polizisten im Gleichgewicht bleibt. Auf Kosten von wem wohl? Noch immer lässt man sich's gerne gefallen und übersieht durchaus nicht, wie die heutigen moralfreien Dealmaker aus Washington & Co. aus den Kulissen grinsen. Haifischzähne werden gebleckt und Messer versteckt, wie vom Gangster Macheath, den Elisabeth Hauptmann, Bert Brecht und Kurt Weill aus John Gays 200 Jahre alten satirischen Beggar's Opera neu hatten auferstehen lassen.

Ein regelrechtes Dreigroschenfieber war da 1928 ausgebrochen, inklusive Merchandising, bevor es diesen Zweig der Werbeindustrie überhaupt gab. Aber natürlich haben die Zeitläufte die Gesellschaftskritik in der Gourmetfalle von Weills unsterblichen Songs längst zur Preziose der Unterhaltungsindustrie historisiert. Was ja keineswegs gegen sie spricht, und so solle «der Haifisch … wieder Zähne bekommen», hat sich der promovierte deutsche Brechtianer Joachim A. Lang, Autor, Filmemacher, Festivalleiter und Professor, gesagt. In Brechts Kampf um seine «Dreigroschenoper» fand er eine in der Tat interessante Ausgangslage vor, um die Aktualität des Stücks und die ästhetische Sprengkraft ihres Autors neu ins Scheinwerferlicht zu rücken.

Das neue Massenmedium Tonfilm sollte sich nämlich den Publikumshit nicht entgehen lassen. Doch hatte sich Brechts Blick im Zeichen von Weltwirtschaftskrise und aufblühendem Nationalsozialismus politisch weiter geschärft, was mit den angeblich rein kommerziellen Interessen der Filmindustrie schwer in Deckung zu bringen war. Der Autor lieferte ein Exposé unter dem Titel «Die Beule», die Produktionsfirma Nero Film dagegen setzte im August 1930 ihren vertraglich vereinbarten (und bis heute cleveren!) Dreigroschenoper-Film durch, mit *G. W. Pabst* als Regisseur und der Crème de la Crème damaliger Bühnenstars. Der Autor strengte im Oktober einen Prozess an, um im Sinne eines «soziologischen Experiments», wie er sagte, die Interessen der Filmindustrie kenntlich zu machen. Was ihm auch gelang, indem er erwartungsgemäss verlor. Es wird also auch die Frage nach der Funktion und nach den Mitteln engagierter Kunst gestellt, die Brecht zeitlebens umtrieb. Aktuelles Interesse ist also gegeben.

Mackie Messer. Brechts Dreigroschenfilm beginnt mit dem Tag der Uraufführung vom 31. August 1928 im Berliner Theater am Schiffbauerdamm, wo alles drunter und drüber geht in der Hysterie der Menschenkunstmaschine Theater rund um die Premiere – genüsslich berichtet von den Brecht-Biografen oder in der Erinnerung des Theaterdirektors *Ernst Josef Aufricht*. Auch Joachim A. Langs Film will sich davon nichts entgehen lassen und serviert uns die Anekdoten quasi im Sekundentakt. Das nimmt man als einen dem chaotischen Ereignis adäquaten Einstieg ins Thema gut gelaunt noch hin. Dann aber gehts um den geplanten Film und um die Theorie. Der Berliner Schaubühnenstar *Lars Eidinger* thront mit Brecht-Brille, Brecht-Lederwams und Brecht-Zigarre lässig im

À l'école des philosophes Regie: Fernand Melgar

Mackie Messer. Brechts Dreigroschenfilm mit Lars Eidinger

Mackie Messer. Brechts Dreigroschenfilm Regie: Joachim A. Lang

Zwanzigerjahre-Kulissengewusel und doziert Spruchbänder am Laufmeter. Alles «100 Prozent Brecht, Brecht pur», verrät der Regisseur begeistert, und da runzeln wir doch mächtig die Stirn: Die Brecht-Pose, in der sich der Dichter ja sehr gefiel, erklärend als Film-Verfremdungseffekt? «Ein Film, der mit Sehgewohnheiten bricht» (Lang)? So mag es mit der durch Figuren und Kameraperspektive pausenlos niedergerissenen vierten Wand von Bühne respektive Leinwand gedacht gewesen sein – und erinnert leider bloss fatal an den Schulfunk vergangener Zeiten.

Nicht genug damit, und darin läge das eigentliche Interesse an Langs Konzept: In der vorgeführten Diskussion um die Adaption soll zugleich erstmals jener Film, vom Eidinger-Brecht imaginiert, vor uns auf der Leinwand aufscheinen. Wir haben es also in einer Art Making-of mit Film im Film zu tun, und das Ganze wiederum serviert als Lehrstück und Oper in einem. Herausgekommen ist ein in den eiskalten Glasturmkulissen heutiger Bankenviertel endender Parforceritt durch Historie und Aktualität, penetrant choreografierte Glitzershow und Katheder, Stoff und Stoffproduktion, durch Überblendung von realen Protagonist_innen und ihren Rollen. Alles, alles will Experte Lang reinpacken: dokumentarische Schnipsel von damals, auch das notorische Frauengeklüngel um den Meister. Hilft nichts. Over-egged the pudding, es ist zu viel des Guten. Die Figuren bleiben als aufgemotzte Pappkameraden auf dem Set liegen. Und wir nach über zwei Stunden mit ihnen.

Martin Walder

Cómprame un revólver

In dieser Dystopie gibt es keinen Ort mehr für Kinder und noch weniger für Frauen und Mädchen. Das Leben wird für die junge Huck zum ganz und gar nicht kindlichen Versteckspiel.

Julio Hernández Cordón

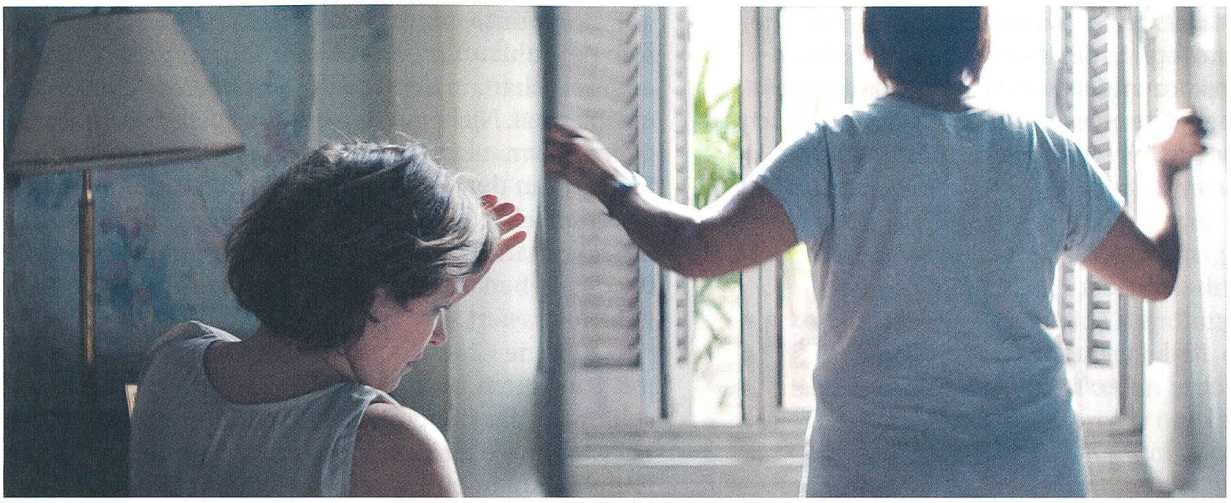
Immer wieder bewegt sich die junge Huck in Julio Hernández Cordóns Cómprame un revolver durch die offene Landschaft der mexikanischen Wüste. Die Kamera folgt dabei den raschen Bewegungen des Mädchens und muss sich darum ihren Pfad auch immer wieder ruckartig dem unvorhersehbaren Laufweg des Kindes anpassen. Das Ziel, das Huck vor Augen hat, ist eines, das sich der Kamera offenkundig nicht erschliesst, es ist nicht in der äusseren, sichtbaren Gestalt der Welt zu suchen, sondern wird von einem unzugänglichen inneren Impuls vorgegeben. Die Spannung dieser Einstellungen besteht darin, dass die Kamera beständig versucht, die eigenen Bewegungen mit denen des Kindes zur Deckung zu bringen – ihre Tragik besteht darin, dass ihr das nie ganz gelingt. Damit wird die grundlegende Zerrissenheit sichtbar, die alle Filme über das Kindsein kennzeichnet: Man kann sich dem kindlichen Blick auf die Welt zwar annähern, wirklich einnehmen kann man ihn aber nicht.

Diese Welt, auf die sich der kindliche Blick in Cómprame un revólver richtet, ist von äusserster Brutalität geprägt: In einem undatierten, dystopischen Mexiko, das vollständig von Drogenkartellen kontrolliert wird, lebt Huck zusammen mit ihrem Vater mitten in der Wüste. In dieser von Gewalt bestimmten Gesellschaft herrscht ein akuter (und nie erklärter) Frauenmangel, und die wenigen Mädchen, die es noch gibt, leben ständig in der Gefahr, von den Kartellen verschleppt zu werden – weshalb sich Huck nur als Junge verkleidet ins Freie wagt und auch ihr Gesicht, sicher ist sicher, meistens hinter einer Maske versteckt. Cordón entwirft somit eine alternative Realität, die allerdings nur wenig von der eskalierenden Gewalt und der Brüchigkeit staatlicher Strukturen im gegenwärtigen Mexiko entfernt ist.

Doch in die Konstruktion dieser Allegorie investiert Cómprame un revólver allzu viel Energie – und allzu wenig Genauigkeit. So übervoll ist der Film mit Verweisen und halbfertigen Ideen, dass man irgendwann nicht mehr weiss, worauf es ihm eigentlich ankommt und mit welchen persönlichen Dramen oder gesellschaftlichen Spannungsfeldern er sich wirklich auseinandersetzen will. Eine Bande allein in der Wüste lebender Kinder, ein Kartellboss mit offener Geschlechteridentität, das scheinbar vererbbare «Glück» von Hucks Vater – all diese Figuren und Entwicklungen werden in Cómprame un revólver zunehmend hastig und unterschiedslos aneinandergereiht. Ein zunächst unscheinbares Detail fasst die frustrierende Sprunghaftigkeit des Films zusammen: In der gesetzlosen Wildheit, in der vermeintlich alle gesellschaftlichen Strukturen zusammengebrochen sind, zückt einer der Banditen plötzlich ein Handy, um ein Foto an seine Freundin zu verschicken. Nun hätte dieser Moment eine interessante Brechung sein können, ein Hinweis darauf, dass die irreale Mad Max-Welt, die uns der Film zeigt, durchaus innerhalb eines grösseren Staatsgefüges existiert, in dem es so was wie Handymasten und Datenempfang gibt. Doch der Film scheint sich des abrupten Richtungswechsels seiner eigenen Inszenierung gar nicht bewusst zu sein, er entwickelt dieses Motiv nicht weiter, sondern wendet sich umgehend dem nächsten Einfall zu.

Cómprame un revólver **Regie: Julio Hernández Cordón**

Cómprame un revólver **Regie: Julio Hernández Cordón**



Las Herederas **Regie: Marcelo Martinessi**

Verschenkte Momente wie dieser häufen sich in Cómprame un revólver mehr und mehr – bis irgendwann auch die innige Beziehung zwischen Huck und ihrem Vater nicht mehr ausreicht, um den Film zusammenzuhalten. So beschränkt sich die Wirkung von Cordóns Film auf einige isolierte Bilder, die es schaffen, aus dem allegorischen Korsett der Erzählung auszubrechen: eine Reihe an Pelikanen etwa, die stumm und reglos am Ufer eines trägen Flusses Spalier stehen, oder das satte Grün eines künstlich bewässerten Baseballfelds inmitten der kargen Landschaft der Wüste. Dieses diamantförmige Feld, das so gar nicht in die überlebensfeindliche Umgebung passen will, führt dann doch noch zu einer plötzlichen Spiegelung von Kinder- und Erwachsenenperspektive: Ob argloses Kind, überforderter Vater oder brutaler Kartellsoldat, sie alle wollen irgendwann nichts weiter, als ein paar Bälle zu schlagen. Auch die härteste Lebensrealität, so macht Cordóns Film deutlich, ist nicht imstande, den menschlichen Spieltrieb ganz abzutöten. Philipp Schwarz

→ Regie, Buch: Julio Hernández Cordón; Kamera: Nicolás Wong; Schnitt: Lenz Claure; Production Design: Ivonne Fuentes; Kostüme: Andrea Manuel; Musik: Alberto Torres. Darsteller_in: Fabiana Hernandez, Jhoan Martinez, Oswaldo Sanchez, Angel Leonel Corral, Rogelio Sosa, Matilde Hernandez, Sostenes Rojas. Produktion: Burning Blue, Woo Films. Mexiko, Kolumbien 2018. Dauer: 84 Min. CH-Verleih: Outside the Box

Las Herederas

Die Villa leert sich, aus der Besitzerin wird eine Bedienstete. Subtil und ganz auf die Frauenfiguren konzentriert erzählt Marcelo Martinessi die Geschichte eines sozialen Abstiegs, die auch als Metapher für ein ganzes Land fungiert.

Marcelo Martinessi

Las Herederas (Die Erbinnen) heisst der Debütspielfilm des paraguayischen Regisseurs Marcelo Martinessi. Als der Film an der diesjährigen Berlinale lief, sorgte die nicht enden wollende Aufzählung von Produktionsfirmen und Entwicklungsprogrammen im Vorspann für Gelächter. Paraguay ist ein eher kleines und junges Filmland – erst nach 1989, nach dem Ende der Militärdiktatur, wurde die Medienzensur aufgehoben, sodass die Geschichte des Landes auch filmisch aufgearbeitet werden konnte. Für die Realisierung dieses feinsinnigen, melancholischen Films war darum die Beteiligung vieler ausländischer Geldgeber und Förderinstitutionen notwendig. Martinessi ist trotz der «vielen Köche» ein Kleinod von einem subtilen und empathischen Frauenfilm geglückt.

Chiquita und Chela leben seit über dreissig Jahren als Paar in Paraguays Hauptstadt Asunción; ihre Liebe verheimlichen sie jedoch immer noch vor ihren Freundinnen. Einst gehörten sie der besseren Gesellschaft an und lebten lange in einer schönen Villa und von ihrem Erbe. Doch nun ist ihnen das Geld ausgegangen. Während die dominante Chiquita auf illegale Weise Geld beschafft und dafür ins Gefängnis muss, sorgt sich Chela um die Zukunft und kommt morgens vor lauter Sorgen und Kummer kaum aus dem Bett. Durch den Türspalt beobachtet sie die feinen Damen, die sich in ihrem Wohnzimmer nach Schnäppchen umsehen, sich ihr Hab und Gut unter die manikürten Nägel reissen. Am Ende werden die teuren Möbel, das Klavier und das Tafelsilber verschwunden sein, in der Mitte des leeren Raums wird nur noch behelfsmässig ein Gartentisch stehen und an den Wänden lediglich die Schatten von abgehängten Gemälden prangen. Einzig ihre Getränke und Medikamente bekommt Chela noch lange von ihrer Haushälterin auf dem Silbertablett serviert.

Das Gefühl der Ohnmacht, der Melancholie und der Enge, die Chela ob dieses sozialen Abstiegs befällt, vermittelt die Kameraarbeit von *Luis Armando Artega* eindrücklich: Der Weitblick fehlt hier beinahe vollständig, vielmehr ist nicht nur Chelas subjektiver Blick eingeschränkt, sondern auch unser Blick durch Wände und Türen sowie geringe Schärfentiefe begrenzt. Im Haus herrschen Dunkelheit und Stille, die Umgebung ist beinahe ausgeblendet, so nah bleibt die Kamera an ihrer Protagonistin dran. Nur im Gefängnishof, wo Chela ihre Partnerin besucht, weitet sich der Blick auf eine bunte, laute Gesellschaft. Chiquita scheint sich da wohlzufühlen. In dieser durchmischten Frauengesellschaft, in der jede ihr besonderes Schicksal zu erzählen hat. Nicht nur da, sondern auch ausserhalb der Gefängnismauern fehlen in Las Herederas die Männer. Sie sind an den Bildrand gedrängt. Und die Hintergrundunschärfe der Kameraeinstellungen, die sie nur schemenhaft zeigt, betont damit, wie unbedeutend sie für das Leben dieser Frauen sind, auf die Martinessi ganz fokussiert.

Ohne Chiquita muss sich Chela, die grandios mit traurigem Blick von *Ana Brun* verkörpert wird, selber durchschlagen. Als ihr eine reiche Freundin vorschlägt, sie zu einem Kartenspiel mit den anderen feinen Damen zu fahren, entdeckt Chela nicht nur

eine willkommene Einnahmequelle, sondern auch ein unerwartetes Gefühl der Freiheit, trotz der Degradierung zu einer Bediensteten. Da sitzt sie im Gang und wartet auf ihre Auftraggeberin, während draussen der alte dunkelgrüne Mercedes steht, der doch einst ihrem Vater gehört hatte. Der Wagen zeugt genauso von den guten alten Zeiten des Wohlstands wie die Tatsache, dass Chela gar keinen Führerschein besitzt – vermutlich wurde sie früher chauffiert und brauchte keinen. All dies sind subtile Hinweise auf die Veränderung des Landes, die historischen, politischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge schwingen als Ansammlung von kleinen Details mit, drängen jedoch nie explizit in den Vordergrund.

Den sozialen Abstieg, die Demütigung, als Taxifahrerin arbeiten zu müssen – überhaupt das erste Mal in ihrem Leben zu arbeiten –, erträgt Chela stoisch, dank der kleinen Freiheiten, die sie bei ihren kleinen Ausflügen entdeckt. Als sie die lebenshungrige, selbstbewusste Angy trifft, entwickelt sie gar erotische Gefühle, wie sie sie schon lange nicht mehr für möglich gehalten hatte. Obwohl sich ihr Objekt der Begierde als flüchtiger Traum entpuppen wird, merkt sie, dass ihr Leben einem Gefängnis gleicht, aus dem sie herrausmuss.

Im Gegensatz zu seiner Protagonistin, der der Regisseur am Ende des Films eine Perspektive zugesteht und uns Zuschauer_innen zumindest hoffen lässt, dass sie sich tatsächlich befreien kann, hegt Martinness wenig Hoffnung für sein Land. Wie er in einem Interview sagt, kann er dem Gefühl der Ohnmacht gegenüber dem korrupten System seines Landes nicht wirklich entkommen: «… das Gefühl, in einem riesigen Gefängnis zu leben, bleibt unverändert». Tereza Fischer

→ Regie, Buch: Marcelo Martinessi; Kamera: Luis Armando Artega; Schnitt: Fernando Epsein; Production Design: Carlo Spatuzza; Kostüme: Tania Simbron. Darstellerin (Rolle): Ana Brun (Chela), Margarita Irún (Chiquita «Chiqui»), Ana Ivanova (Angy), María Martins (Pituca), Nilda Gonzalez (Pati). Produktion: La Babosa Cine u. a. Paraguay, Deutschland, Uruguay, Brasilien, Norwegen, Frankreich 2018. CH-Verleih: Cineworx, D-Verleih: Grandfilm

Roma

Das Private ist politisch. Das zeigt sich bei Alfonso Cuaróns filmischer Kindheitserinnerung sogar in der Bildgestaltung, in der hintereinandergeschichtet wird, was zusammenhängt.

Alfonso Cuarón

Der grosse Gesellschaftsroman gehört zu den ambitoniertesten Formen der Weltliteratur. Thomas Manns «Buddenbrocks» ist das wohl berühmteste Beispiel oder die wunderbaren Romane aus Lateinamerika wie «Cien años de soledad» von Gabriel García Márquez oder «La casa de los espiritus» von Isabel Allende. Allen dreien ist gemeinsam, dass die Romane zumindest lose auf den eigenen Kindheitserinnerungen basieren und anhand der Familie zugleich auch von den sozialen und politischen Umwälzungen ihrer Zeit erzählen. Mit seinem neusten Werk Roma legt der Regisseur Alfonso Cuarón nun seine filmische Version des Gesellschaftsromans vor.

Von drei Prämissen geht der Filmemacher dabei aus: Er wollte vom Leben des Hausmädchens seiner Familie erzählen, die hier im Film Cleo heisst. Dazu wollte er zweitens nur seine eigenen Kindheitserinnerungen nutzen. Und drittens sollte die Geschichte in Schwarzweiss verfilmt werden. «Ich wollte mich den Elementen, die mich erschaffen haben, widmen», erklärte Cuarón am diesjährigen Filmfestival von Toronto. «Den Frauen, der Familie und dem Land, die mich geformt haben.» Entstanden ist eine Hommage an starke Frauen und seine Kindheit um 1970 im Stadtteil Roma in Mexiko-Stadt. In drei parallelen Handlungen erzählt er von Cleos ungewollter Schwangerschaft, der Scheidung der Eltern und einem Massaker an Studierenden.

Während die Literatur nur indirekt mit seiner Geschichte zugleich auch von den zeitgleich sich ereignenden sozialen und politischen Umwälzungen

Roma **Regie: Alfonso Cuarón**

Roma **Regie: Alfonso Cuarón**

Roma **Regie: Alfonso Cuarón**

erzählen kann und somit gezwungen ist, zwischen den zwei Ebenen hin und her zu springen, kann das Medium Film solche Gleichzeitigkeit weit unmittelbarer zeigen. So etwa durch die Verwendung von Plansequenzen und einer Mise en Scène, in der verschiedene Handlungsebenen innerhalb eines einzigen Bildes hintereinandergeschichtet werden. Über Jahrzehnte hat Cuarón diese Technik perfektioniert, die er das erste Mal in Great Expectations (1998) eingesetzt hatte und die in Gravity (2013) mit einer komplex verdichteten, siebzehnminütigen Sequenz ohne einen einzigen Schnitt ihren Höhepunkt fand. Bereits in Y Tu Mamá También (2001) nutzte er sie als Möglichkeit, um buchstäblich neben der fiktiven Geschichte auch noch die politische Vergangenheit seiner Heimat Mexiko zu kommentieren. So etwa, wenn die Kamera zugleich mit den beiden jugendlichen Protagonisten, die mit ihrer älteren Geliebten einen Roadtrip unternehmen, auch noch das Militär im Hintergrund beobachtete.

In Roma wechselt Cuarón zwischen langen, fast meditativen Einstellungen, in denen Cleo, das Hausmädchen, ihre täglichen Pflichten verrichtet, und komplexen Plansequenzen, in denen so viele Akteur_innen zu sehen sind, dass die Einstellungen oft einem Wimmelbild gleichen.Die tiefenscharfen Bilder halten dabei eine Fülle von Eindrücken visuell fest, in einer Dichte, die überwältigend ist – so wie es damals wahrscheinlich auch für das Kind Alfonso überwältigend gewesen sein muss. Da sitzen Cleo und ihre Freundin in einem Restaurant an der Bar, dahinter aber sind auch die Tische mit weiteren Gästen zu sehen und dahinter auch das Treiben draussen auf dem Trottoir, und sogar auf der anderen Strassenseiten sind noch Menschen zu erkennen.

Besonders beeindruckend ist Cuaróns Kunst immer dann, wenn er die Plansequenzen komplex choreografiert, wie etwa die Kriegsszene in seinem Children of Men (2006). Dann wird man hineingesogen in seine Welt und steht plötzlich zwischen all den Menschen seiner Vergangenheit, den Geräuschen und den Eindrücken, und fast hat man das Gefühl, die Szene riechen zu können. Da hetzt Cleo durch die nächtliche Mexiko-Stadt hinter den Kindern her, die vorausgerannt sind. Sie läuft an Leuchtreklamen vorbei, wird fast von einem Auto überfahren und schlängelt sich zwischen Einkaufenden und ihren Hunden vorbei. Die Umstehenden sind dabei nicht einfach Statist_innen, sondern erscheinen als lauter potenzielle Hauptfiguren. Jeder und jede von ihnen befindet sich inmitten einer eigenen Geschichte, die sich mit jener von Cleo kreuzt und derer wir einen Moment lang Zeuge werden.

Oder die Kamera beobachtet einen Brand an Silvester am Waldrand, wobei der ganze Hofstaat der Hazienda des Onkels angelaufen kommt. Die Kamera ist inmitten des Geschehens und fängt ungeschnitten viele kurze Momente ein von Kindern, die mit Kochtöpfen Flammen löschen, Erwachsenen, die Champagner trinkend daneben stehen, oder von mexikanischen Landarbeitern, die zur Seite springen, als ein brennender Baum zu ihren Füssen herunterkracht. Diese Momente signalisieren: All unsere Leben sind miteinander verbunden und kreuzen sich täglich. Die Hauptpersonen in ihrem Leben sind die Nebenfiguren in meinem.

Und dann ist da eine dieser Szenen, die den Film explizit zum Gesellschaftsroman mit politischer Dimension machen – als im Hintergrund das Corpus-Christi-Massaker vom 10. Juni 1971 zu sehen ist, in dem Studentendemonstrationen von Eliteeinheiten der Armee mörderisch niedergeschlagen wurden. Cleo und die Grossmutter der Familie sind in einem Möbelgeschäft, denn Cleo ist schwanger und braucht ein Kinderbett. Die Kamera folgt den beiden in den Laden und in den ersten Stock. Dann sind Schreie zu hören, die Kamera folgt dem Blick der beiden aus dem Fenster und fängt die Gewalttätigkeiten auf der Strasse ein, dann schwenkt sie zurück auf ein Studentenpaar, das in den Laden geflüchtet ist und sich in einem Schrank versteckt, verfolgt von Männern mit Pistolen, die den Mann niederschiessen und die Frau schreiend zurücklassen, worauf Cleos Fruchtblase platzt. Alles passiert gleichzeitig, das Persönliche vor dem Hintergrund des Politisch-Historischen. Genau so wie auch im realen Leben alles Nebeneinander und doch eng verbunden ist. Und so wie es nur das Medium Film einfangen kann.

Murièle Weber

→ Regie, Buch, Kamera: Alfonso Cuarón; Schnitt: Alfonso Cuarón, Adam Gough; Production Design: Eugenio Caballero; Kostüme: Anna Terrazas. Darsteller_in (Rolle): Yalitza Aparicio (Cleo), Marina de Tavira (Señora Sofía), Diego Cortina Autrey (Toño). Produktion: Esperanto Filmoj, Participant Media. USA, Mexiko 2018. Dauer: 135 Min. Verleih: Netflix

Was bleibt

Biopics schreiben Literaturgeschichte auf und zugleich um. Sie loten die Kluft zwischen Vorstellung und Wirklichkeit aus, zwischen dichterischer Selbststilisierung und ernüchternder Realität.

Leben wie im Film

Das Leben erzähle keine Geschichten, hat der englische Schriftsteller und Filmemacher B. S. Johnson behauptet. Das Leben sei chaotisch, fliessend und lasse viele Fragen offen. Wer Geschichten erzähle, erzähle in Wahrheit Lügen. Dokumentarfilmer dürften daran mehr zu beissen haben als Autorinnen und Autoren von Spielfilmen. Fiktion lügt nicht, weil sie gar nicht den Anspruch erhebt, Wirklichkeit getreu abzubilden. Wie aber verhält es sich mit Biopics, jenem Genre, das laut Definition Leben und Wirken einer realen Persönlichkeit auf die Leinwand bringt?

Biografische Spielfilme bewegen sich auf einem Grat, denn Erfindung und Rekonstruktion greifen darin sichtlich ineinander. Erzählt wird nach wahren Begebenheiten – und hie und da mit bestechender Detailverliebtheit. In To Walk Invisible (2016) über die drei Brontë-Schwestern will Sally Wainwright beispielsweise keine romantisch-kitschige Welt zeigen, sondern den rauen Alltag im frühen 19. Jahrhundert lebensnah vor Augen führen. Setting und Kostüme passen in die historische Zeit, und die Protagonistinnen sprechen mit regionalem Yorkshire-Akzent. Ob es einem Biopic gelingt, ein realistisches Charakterbild und eine überzeugende Lebensgeschichte zu vermitteln, hängt jedoch massgeblich von der Kraft der Story ab, die stets eine ausschnitthafte und interpretierte Fassung bleibt. Dabei nehmen wir in Kauf, dass Darsteller_in und biografierte Person sich nicht haargenau gleichen.

To Walk Invisible (2016) Regie: Sally Wainwright

Physische Ähnlichkeit oder eine perfekte Maske mögen die Illusion befördern, wirkungsvoller sind hingegen Ausstrahlung und psychologische Glaubwürdigkeit. In The Hours hat Nicole Kidmans prothetische Nase, die sie in Virginia Woolf verwandeln sollte, eher für Irritationen gesorgt. Ohnehin heben Starbesetzungen den Doppelcharakter des Genres besonders hervor. Gleich einer Kippfigur changiert die handelnde Person zwischen wiedererkennbarem Star und realem Vorbild, um beide in der Fiktion zu einer neuen Gestalt zu verschmelzen. Wenn dies gelingt, wird vor allem die schauspielerische Leistung gewürdigt. Seit zwanzig Jahren werden in der Kategorie «Bester Hauptdarsteller» und «Beste Hauptdarstellerin» an der Oscar-Verleihung regelmässig Biopics nominiert oder ausgezeichnet.

Um das Publikum emotional zu fesseln und Authentizität zu erzeugen, bedient sich das Biopic verschiedener Verfahren. Als Fiktion greift es auf bewährte Erzählmuster und Plotstrukturen des Hollywoodkinos zurück. Der klassische Karriereplot wird meist mit einer bewegenden Beziehungsgeschichte oder einem Abenteuer gekoppelt. Im Künstlerfilm spielen zudem Motive des exzentrischen, zerrissenen oder lebensuntüchtigen Genies eine wichtige Rolle. Intime Nahaufnahmen verstärken dabei den authentischen Effekt, denn wenn die Kamera in Privatsphären vordringt, schafft dies ein Gefühl erhöhter Unmittelbarkeit. Das lässt Berühmtheiten wie einen Charles Dickens in The Invisible Woman (Ralph Fiennes, 2013) vertraut und menschlich erscheinen, kratzt aber unter Umständen am makellosen Image. Der voyeuristische Blick hinter die Fassade legt Charakterschwächen und verborgene Laster offen und kann im Extremfall einem Heldensturz gleichkommen. So zollt James Hawes in Enid (2009) der produktiven Kinderbuchautorin Enid Blyton durchaus Respekt, stellt sie aber gleichzeitig als kaltherzige Mutter bloss,

Goodbye Christopher Robin (2017) Regie: Simon Curtis

The Hours (2002) Regie: Stephen Daldry

The Invisible Woman (2013) Regie: Ralph Fiennes

die das Familienidyll medienwirksam inszeniert und sich mehr um ihr Lesepublikum als um die eigenen Kinder kümmert. Auch Goodbye Christopher Robin (Simon Curtis, 2017) hinterlässt ein zwiespältiges Bild. Der Autor A. A. Milne erfindet für seinen Sohn niedliche Winnie-the-Pooh-Geschichten, spannt diesen jedoch bedenkenlos für Publicityzwecke ein, als die Bücher zum Erfolg werden. Im Sinne des Doppelplots zeichnet der Film die Laufbahn des im Ersten Weltkrieg traumatisierten Schriftstellers nach und kontrastiert den Karriereplot mit der problematischen Vater-Sohn-Geschichte. Seinen Höhepunkt erreicht der Konflikt, als der pazifistische Milne seine Beziehungen spielen lassen muss, um dem Sohn zu ermöglichen, trotz medizinischer Untauglichkeit in den Zweiten Weltkrieg ziehen zu können.

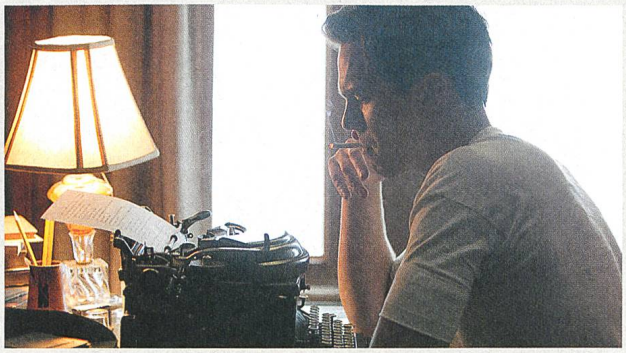
Selbst wenn Idole entzaubert und mitunter als Legenden demontiert werden, setzen Biopics diesen Persönlichkeiten gleichwohl ein filmisches Denkmal. In Rebel in the Rye (Danny Strong, 2017) wird J. D. Salinger als ambitionierter und eigenwilliger Jungautor eingeführt, der erst durch seinen Mentor Whit Burnett die entscheidenden Lektionen lernt. Mit dem «Fänger im Roggen» gelingt Salinger Jahre später der grosse Durchbruch, aber angewidert von Ruhm und medialer Aufmerksamkeit zieht er sich alsbald aus der Öffentlichkeit zurück und beschliesst, zeitlebens keine Zeile mehr zu veröffentlichen. «Ich möchte mich allem entziehen, das mich bei meiner Arbeit stört. Ich will nur schreiben, sonst nichts.» Damit nährt der Film den Topos des opferbereiten Autors, der die Kunst zu etwas Heiligem erhebt und den Weg der Entsagung wählt. «Wenn ich das ganze Leben dem Schreiben widme und nichts dafür kriege, dann kann es sein, dass mich das glücklich macht.»

Zur Authentisierung kommen in Biopics auch formalästhetische Strategien zum Einsatz. Im Unterschied zu anderen Kunstwerken lassen sich literarische Texte filmisch weniger eindrücklich in Szene setzen. Kostproben werden darum in der Voice-over rezitiert und durch assoziative Montagen oder Aufnahmen des eigentlichen Schreibaktes illustriert. Lesungen und andere Performances bieten weitere Möglichkeiten, Literatur im Film zum Leben zu erwecken. Die authentische Wirkung verdankt sich der Gleichsetzung von inner- und ausserfilmischem Publikum, zum Beispiel wenn der «unnachahmliche» Charles Dickens auf der Bühne mit Pathos aus seinem «David Copperfield» liest. Durch kompilierte Textcollagen wird die Wirkung des Wortes sogar noch gesteigert. Miss Austen Regrets (Jeremy Lovering, 2008) enthält zwei längere Sequenzen mit Passagen aus «Persuasion». Obgleich die Sätze sich nahtlos zusammenfügen, kommen sie in dieser Reihenfolge im Roman gar nicht vor. Vielmehr springt hier die Autorin im Zickzack durch den Text und reiht Fragmente aus sechs Kapiteln aneinander.

Zum Medienpakt gehört es, dass das Publikum seine Ungläubigkeit suspendiert und faktische Ungereimtheiten akzeptiert. Um nicht mit der Illusion zu brechen, werden deshalb in Biopics selbst Zeitdokumente der Fiktionalität untergeordnet. Enid Blytons BBC-Interview etwa wird filmisch nachgestellt, und Salingers Porträt auf dem Titelblatt der Zeitschrift «Time» weicht dem Konterfei des Schauspielers Nicholas Hoult. Erst ganz am Ende wird auf die Gegenwart umgeschwenkt. In To Walk Invisible fährt die Kamera vorbei an Tourist_innen durch die Räume des Brontë Parsonage Museum und lenkt den Blick durchs Fenster auf die Statuen der Autorinnen. Mit Schrifteinblendungen und historischen Originalaufnahmen im Abspann erinnern Biopics daran, dass die erzählten Lebensgeschichten ihren Ursprung in der Wirklichkeit haben. Schreibt das Leben also doch die besten Geschichten?

Daniel Ammann

Miss Austen Regrets (2007) Regie: Jeremy Lovering



Rebel in the Rye (2017) Regie: Danny Strong

Anzeige

expand the experience

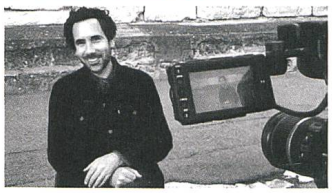
FILMEXPLORER

EXPLORE BY #INTERVIEWS

Diamantino
Reviews Interviews DE

Bamboo Dogs | Khavn de la Cruz
Interviews EN

All Inclusive | Corina Schwingruber Ilić
Interviews DE



Fortuna
Reviews Interviews DE

Retour au palais
Reviews Interviews FR

Sauvage | Camille Vidal-Naquet
Interviews FR

Becoming Animal | Peter Mettler
Reviews Interviews EN DE

Johann Lurf | ★
Reviews Interviews DE

#reviews #interviews #tips #agenda #socialmedia

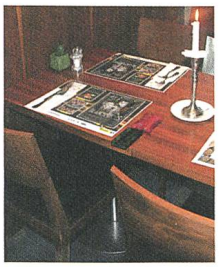
www.filmexplorer.ch

Anzeige

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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



Filmpromotion

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

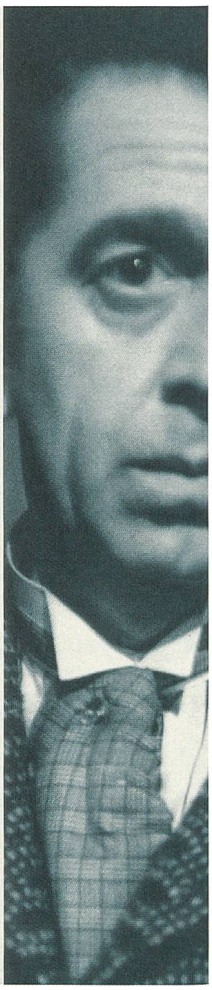
REX 12 18

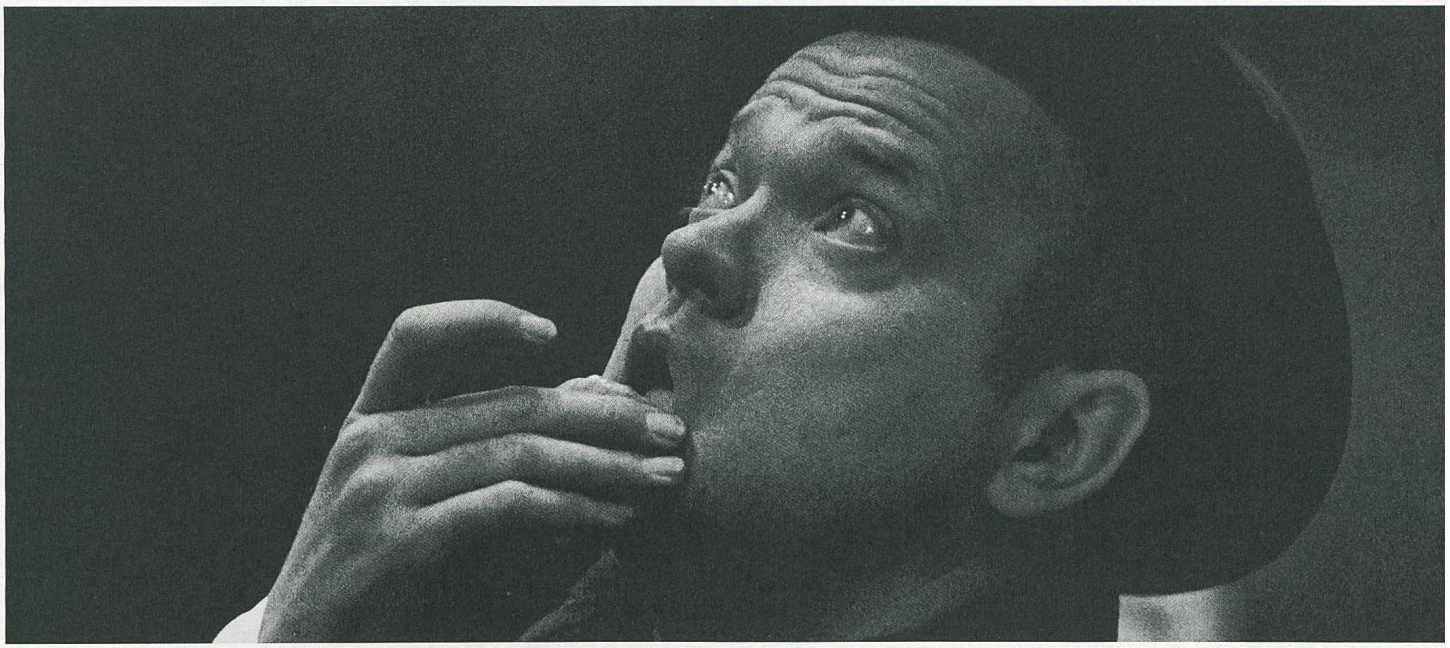
KINO Rex BERN

SCHARF BEOBACHTETE MENSCHEN:
MILOŠ FORMAN & JIRÍ MENZEL

Der schwarze Peter, Der Feuerwehrball, Das einsame Haus am Waldesrand, Kurzgeschnitten, Scharf beobachtete Züge, Lerchen am Faden, Ein launischer Sommer

Das ganze Programm:
www.rexbern.ch





Orson Welles

Interview

Die Restaurierung von Welles' verschollenem The Other Side of the Wind ist auf Netflix zu sehen. Der Filmkritiker Mark Cousins spricht im Zusammenhang mit seinm Dokumentarfilm The Eyes of Orson Welles über den Giganten und sein Werk.

Ein Zecher und Mythenschöpfer

Filmbulletin: *Mark Cousins, wie haben Sie Orson Welles für sich entdeckt?*

Mark Cousins: Im Fernsehen. Es wurde eine Welles-Reihe gezeigt, aber es war vor allem Touch of Evil, den ich unglaublich fand. Damals konnte ich nicht genau sagen, was es war, aber er schien mich richtig ins Bild hineinzusaugen. Heute weiss ich natürlich, welche Rolle dabei das besondere Objektiv spielte, das er verwendete, und die dunkle, rätselhafte Lichtgestaltung. Aber ich erinnere mich, wie ich damals diese Atmosphäre erlebte, eine Atmosphäre wie Samt.

Hatten Sie damals das Gefühl, Welles' Bedeutung sei unbestritten, oder ahnten Sie, dass er aus dem Pantheon fallen könnte?

Wenn ich von meinem Filmprojekt erzähle, fragen manche Leute verwundert «Orson Welles?», als wäre er nur irgendein langweiliger Kram aus der Filmgeschichte. Es sind oft jüngere Leute, die so reden. Sie nehmen Welles wahr als einen, von dem nur noch die Eltern als grossem Filmemacher reden. Wenn wir hingegen seine Filme gesehen haben, wissen wir natürlich, dass er ein Punk war, einer, der Experimente gemacht und in ganz unterschiedlicher Weise dem System einen Tritt ans Schienbein verpasst hat. Es ist gut, sich an diese widerständige Energie zu erinnern. Gerade im Zeitalter von Trump ist der soziale Welles umso bemerkenswerter.

Simon Callow behauptet in seiner Welles-Biografie, dass er einen guten Politiker abgegeben hätte.

Das ist bestimmt richtig. Er benutzte auch seine Radioshows über Jahre hinweg offen für politische Agitation. In meinem Film gibt es einen Ausschnitt, in dem er sagt, er sei zuallererst Bürger und erst danach Künstler: «Meine Existenz als Bürger ist wichtiger als mein kreatives Leben.» Wie haben eigentlich Sie Welles kennengelernt?

Bevor ich seine Filme kannte, war es vor allem seine Stimme, die ich auch aus Bierwerbungen kannte und von Talkshows.

Über seine Stimme habe ich gar nicht so viel nachgedacht. Es ist interessant, dass Sie das betonen. Ich finde ja mehr und mehr seinen Essayfilm F for Fake absolut brillant, und seine Stimme ist dort extrem präsent. Es ist auch schwierig, einen Schauspieler zu finden, der ihn gut imitieren kann.

Malen oder zeichnen Sie eigentlich auch selbst?

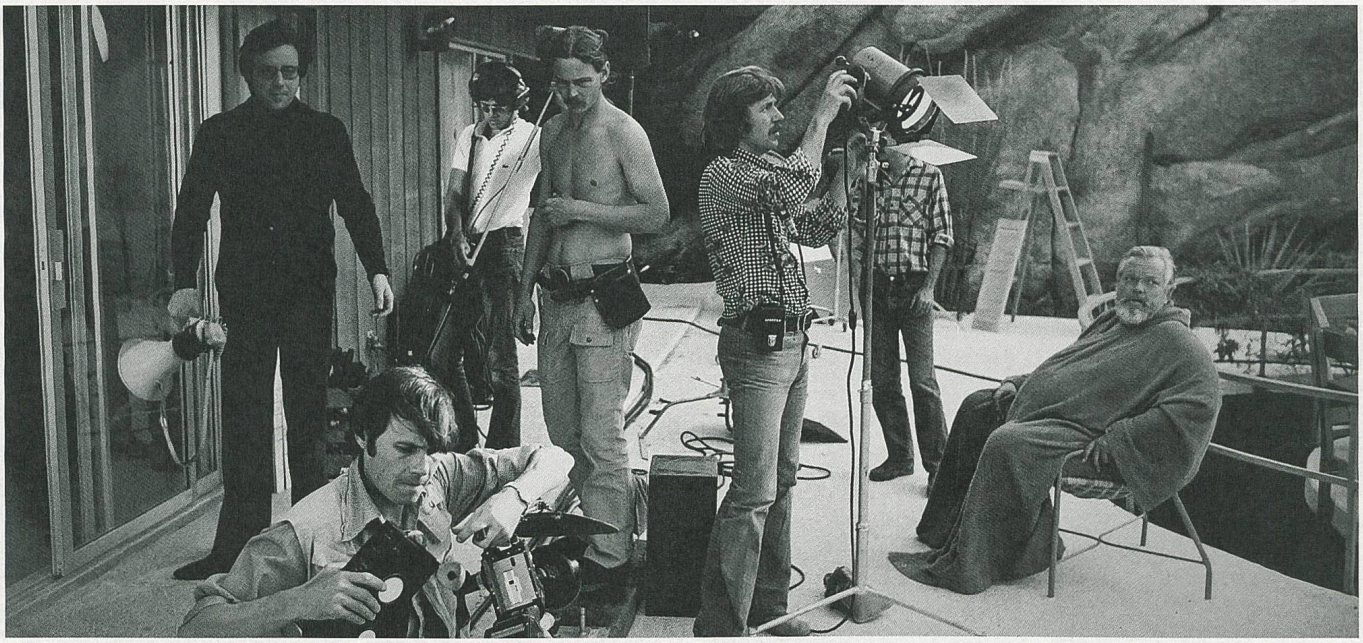
Ja, ich habe neben Mathematik, Chemie und Physik auch Kunst studiert. Ich zeichne und habe auch immer ein Skizzenbuch bei mir, in das ich kritzle, wenn ich Zeit habe. So wie Orson immer gekritzelt hat. Und so konnte ich seine Zeichnungen auch verstehen. Wenn das eigene Hirn überlastet ist oder wenn man sich langweilt, dann zeichnet man und wird so die Langeweile los. Das Zeichnen bringt den jeweiligen Moment in Bewegung. Ich erinnere mich an bestimmte Momente für den Rest meines Lebens, weil ich sie gezeichnet habe. Es ist etwas ganz Wichtiges für mich. Lustig, dass Sie der Erste sind, der mich je danach fragt.

[Cousins nimmt sein Skizzenbuch hervor.]

Hier, Guido Renis Christus-Gemälde aus der Nationalgalerie in Bologna; ein Wasserkrug; der Wein, den ich einige Nächte zuvor getrunken habe. Hier ist ein Bild, das Welles gezeichnet hat. Er brauchte dazu nur eine Minute, weil er es sehr schnell zeichnete. Es ist cartoonhaft, diese melancholischen, betrunkenen Augen über dem Lächeln. Es ist ein Porträt vom Weihnachtsmann und von Orson Welles gleichermassen und aus der Zeit, als er schwer trank.

Welles war ein Mann von unbändigem Appetit.

Lange Zeit war er ein gut funktionierender Alkoholiker, aber gegen Lebensende hörte er auf zu trinken. Für ihn war Alkohol ein Treibstoff. Er hatte etwas von einem Zecher. Seine Tochter Beatrice und auch andere haben mir erzählt, dass er zum Beispiel, wenn



The Other Side of the Wind Regie: Orson Welles

er in Cannes war und nachts um zwei seine Leute müde wurden, er einfach eine andere Gruppe zusammentelefonierte, um noch ein zweites Mal um die Häuser zu ziehen. Der Alkohol hat ihn angefeuert. Das zieht mich an ihm wohl am meisten an: seine Lebenslust, allen Widersprüchen zum Trotz und obwohl er vielen eigenen Ansprüchen im Leben nicht gerecht wurde. Diesen zechenden, dionysischen Charakter finde ich so anziehend. Ein wenig habe ich diese Seite auch. Es macht das Leben interessant.

All die Energie, die Welles hatte, stand im Zusammenhang mit seiner kreativen Energie; dieses Fehlen von Grenzen, weniger im Sexuellen als in der Liebe. Man sieht das in seinen Briefen, die oft richtige Liebeserklärungen sind. Bei den Briefen an männliche Kollegen könnte man schwören, sie seien sexuell gemeint, sind sie aber nicht: «Ich brauche Dich. Ich halte es nicht aus, bis ich Dich sehe. Ich will Dich in meine Arme schliessen.» Welles war jedenfalls nicht durch irgendeine Macho-Attitüde gehemmt. Das war es ja auch, weswegen er sich mit anzüglichen Anspielungen über Hemingway lustig machte, wenn er in seiner Nähe war: weil Hemingway vor allem Uneindeutigen, Fluiden zurückschreckte und Angst hatte – und Welles eben nicht. Für Welles gab es eine Fluidität von Geist und Kunst, die es ihm auch erlaubte, in all den unterschiedlichen Sparten, Theater, Radio, Film, gleichzeitig zu arbeiten und von überall her Inspirationen zu nehmen. Es ist das Zeichen eines ungeheuer fruchtbaren Geistes.

Dazu gehört auch seine Selbstfabulierung. Eine Wahrheit ist nicht genug.

Genau. Man denke auch an die Legende mit dem Radiostück «War of the Worlds» – ein neues Buch, «Broadcast Hysteria: Orson Welles's War of the Worlds and the Art of Fake News» von Brad Schwartz, das ganz auf harten Fakten basiert, stellt da vieles klar. Ich schäme mich, hier Donald Trump zu erwähnen, aber es gibt etwas in Trump: komplett widersprechende Fakten einfach nebeneinander existieren zu lassen – sie sind einfach Teil dieses Monumentalkinos des eigenen Lebens. Und Welles hatte diesen Aspekt auch, wenn er auch politisch natürlich das absolute Gegenteil war. Ich wünschte, Welles wäre noch am Leben und könnte einen Film über Trump machen. Er hätte ihn aufgespiesst.

Nun, in gewisser Weise hat er diesen Film ja bereits gemacht.

Das stimmt. Und Trump hat sogar erklärt, wie sehr er Citizen Kane mag.

Das war im Errol-Morris-Interview. Trump hat gar nicht begriffen, was er da gesagt hat.

Ich denke, Orson Welles war ein Mythenschöpfer. Er mythologisierte auch sich selbst. Aber zugleich war es mir sehr wichtig, in meinem Film zu zeigen, wie sehr er sich für soziale Gerechtigkeit einsetzte. Er war ein linker Mythenschöpfer.

Als Welles nach Brasilien ging, um It's All True zu machen, starb bei den Dreharbeiten einer der Protagonisten, der Fischer Jacaré aus Fortaleza. Glauben Sie, Welles brachte anderen Unglück?

Welles hatte sehr wohl ein moralisches Gewissen, und dieses Ereignis hat ihn sehr getroffen. Ich erinnere mich nicht mehr genau, aber er entzog sich bestimmt nicht seiner Verantwortung. Das hat ihn sehr getroffen. Aber glauben Sie, es gab weitere Opfer? Finden Sie, er hat das Unglück angezogen? Ich zögere immer, diese Schicksalargumentation zu benutzen: Es war sein vorgezeichnetes Schicksal, keine Filme mehr zu machen; es war sein Schicksal, in der Werbung zu enden. In meinem Film gibt es eine Stelle, wo er von sich sagt, er sehe sich selbst in der Shakespeare-Figur des Falstaff. Aber eigentlich war er viel eher wie dessen Gegenüber im Stück, Prinz Hal. Auch Hal hinterlässt eine Spur von Verletzungen und Enttäuschungen, insbesondere bei den Frauen. Und auch Welles hat viele Frauen verletzt und nicht wenige Männer.

Das ist wohl dann die Kehrseite der Liebe.

Wahrscheinlich. Er war begeistert von allem Neuem. War er von einer neuen Person begeistert, vergass er die anderen, die sich dann hintergangen und verlassen fühlten. Es gibt diesen Spruch, er sei wie ein Leuchtturm gewesen, wenn man sich in seinem Strahl befand. Ich habe ihn nie getroffen, aber ich bin schon vielen berühmten Leuten begegnet, die ähnlich wie er sind. Sie wirken elektrisierend auf alle um sie herum, und wenn sie weggehen, ist es, als habe jemand das Licht ausgeknipst.

Viel von Welles' Erbe steckt in gerichtlichen Auseinandersetzungen fest. Sie haben seine Tochter Beatrice im Film. Wie haben Sie sich da zurechtgefunden?

The Other Side of the Wind Regie: Orson Welles

Ich hatte mir vorgenommen, nicht in den Streit zwischen den Parteien zu geraten. Ich wusste, dass ich mit Beatrice Welles arbeiten würde, und ich mag sie wirklich. Sie verschaffte mir viele der Kunstwerke von Welles. Aber ich wollte mich nicht an ihrem Streit mit den anderen Fraktionen der Welles-Welt beteiligen. Einfach weil ich dieses Melodrama um das Erbe nicht interessant finde und weil ich mich auf meine Arbeit fokussieren wollte. Auch wenn ich über Welles' Beziehungen zu Frauen spreche, ist das sofort durch sein Œuvre fokussiert, das ich dann als Beleg für Schuldgefühle und so weiter nehme. Das wollte ich mit meinem Film nicht machen. Und ausserdem ist dazu ja auch schon viel gesagt worden.

Netflix hat jüngst The Other Side of the Wind *restauriert.*

Ich höre nur Gutes darüber. Ich hoffe, es ist, wie wenn sich Sergei Eisenstein des Werkes von Welles angenommen hätte. Seine Montage wurde schneller und schneller und schneller. Die wenigen Ausschnitte, die ich gesehen habe, waren wirklich schnell. Und ich freue mich darauf, das Ganze zu sehen. Es ist toll, dass Netflix das gemacht hat. Aber ich finde, es sollte auf der grossen Leinwand zu sehen sein. Natürlich verstehe ich, dass Netflix, das schon viel Geld darin investiert hat, nicht noch mehr Geld ausgeben will, um den Film in die Kinos zu bringen. Aber vielleicht finden sich ja andere Institutionen, die da einspringen. Der kleine Bildschirm und die grosse Leinwand müssen keine Feinde sein. Denken wir daran, wie in den frühen Siebzigern Kinofilme wie Spielbergs Duel oder Bertoluccis Strategia del ragno vom Fernsehen finanziert wurden. Auch mein Film hat die Fernsehbeteiligung der BBC, und trotzdem freuen auch die sich, wenn der Film zuerst auf der grossen Leinwand läuft, weil dies ein Bewusstsein für den Film schafft und hilft, Aufmerksamkeit zu generieren, wenn er dann am Fernsehen gezeigt wird. Und so scheint mir auch in der Diskussion oft falsche Überheblichkeit im Spiel. Die Leute bei Netflix sind nicht die Feinde des Kinos. Auch sie sind cinephil und lieben den Film.

Sie fokussieren in Ihrem Film auch auf weniger geschätzte Filme aus dem Welles-Œuvre wie Macbeth *und* Mr. Arkadin.

Ja, sie figurieren weniger weit oben auf der Liste. Mein Lieblingsfilm von Welles war lange Chimes at Midnight, aber im Prozess meines Films sind mir dank ihrer visuellen Kraft Macbeth, Othello und The Lady from Shanghai sehr wichtig geworden. Mr. Arkadin ist immer noch kein brillanter Film, aber er ist besser, als ich dachte. Macbeth, Othello und The Lady from Shanghai hingegen gehören zum Besten. Macbeth ist fast, als sei da eine schöne Oberfläche weggerissen worden, und wir blicken direkt in diese dunkle Energie. Darum spreche ich davon wie von einer Kohlezeichnung. Das Reine, Polierte, Glatte, die Hollywood-Oberfläche – das hat er aufgebrochen. Es sind diese gebrochenen Filme, die hinsichtlich Erzählung und Psychologie zwar nicht wirklich aufgehen, die ich aber am liebsten habe.

Es ist, als würde man das Störende brauchen. Wenn die Irritation nicht da ist, schaut man es einfach und findet es toll.

Es ist dann zu perfekt. Ich liebe natürlich immer noch abgöttisch Touch of Evil – der Film ist die beste Mischung aus Hollywoods und Welles' Imagination. Aber wenn man sich für ein rein visuelles Denken interessiert, ist Macbeth der aufregendste Film von Welles. Oft haben hier Filmkritik und Filmhistoriker und -historikerinnen nur über die Produktionsbedingungen und das enge Budget gesprochen, dabei muss man da viel weiter gehen. Als ich mir Macbeth angeschaut hatte, fragte ich mich, woran mich das erinnert – und dann wurde mir klar: an ein Aquarium. Diese kleinen Schlösser am Boden eines Aquariums und Macbeth als Kreatur aus der Schwarzen Lagune, mit dem vorbeiwabernden Rauch. Ich sage nicht, das Welles tatsächlich genau an so was gedacht hat, aber in diesem Film kommt etwas Psychisches zum Vorschein, etwas tief in der Vergangenheit Vergrabenes. Auch diese Obsession mit dem Keltischen. Das war etwas, was ich betonen wollte.

Die letzte Arbeit von Welles war die Stimme von Ultron in der Zeichentrickfilmserie Transformers. *Es ist fast, als sei er am Ende selbst in einer Zeichnung verschwunden.*

Das ist interessant. Ich wusste zwar, dass er das gemacht hatte, aber ich realisierte nicht, wie ich das hätte benutzen können. Das hätte vielleicht gut gepasst. John Bleasdale

Aus dem Englischen von Johannes Binotto

Jacques Demys Peau d'âne ist ein Märchen für Erwachsene, die wider alle Vernunft an die Liebe glauben wollen. Während sich ausgerechnet eine Fliederfee in der Welt von Wahn und Exzess als Einzige vernünftig zeigt.

Der Prinzessin neue Kleider

Es ist ein trauriger Blick, den die Prinzessin in den Spiegel wirft. Ihre Schönheit und Grazie sind ihr Verhängnis, ihre Anmut ist ihr Verderben. Mit dem Zauberstab, den sie von der Fliederfee geschenkt bekam, hat sie sich ein Bett herbeigezaubert, einen Tisch, einen Leuchter mit flackernden Kerzen, die Truhe mit den schönen Kleidern – und zwei Spiegel. Im grossen Tischspiegel kann sie sehen, wie ihr Vater, der König, zu Hause im Schloss nach ihr suchen lässt. Im anderen, dem kleinen Handspiegel, kann sie sich selbst bewundern. Denn keine Frau im ganzen Reich ist nur annähernd so schön wie sie. Und gerade das gilt es nun zu verbergen, denn der Vater hat es sich in den Kopf gesetzt, nach dem Tod der Königin die eigene Tochter zu heiraten.

So versteckt sich die Prinzessin in einer kleinen Hütte im Wald. Tagsüber putzt sie mit einem Eselsfell bekleidet die Schweinetröge im Dorf. Doch abends kann sie zum Glück aus ihrer Truhe ein Kleid in der Farbe der Sonne anziehen. Der Rote Prinz, der zufällig des Weges kommt, mit der Rose spricht und von der Liebe singt, läuft vor der Hütte zunächst einmal gegen eine unsichtbare Wand aus Glas an. Doch durch eine Dachluke kann er schliesslich die Prinzessin sehen, und mit dem kleinen Handspiegel hat auch sie ihren Besucher schon erspäht – und blendet ihn mit einem Sonnenstrahl. In Jacques Demys Peau d'âne (1970), einem der schönsten Märchenfilme aller Zeiten, hat somit selbst der kleinste Spiegel die grösste Wirkung. Und in Wahrheit ist es nicht die Sonne, sondern natürlich der Prinzessin Schönheit, die den Prinzen blendet.

«Wenn ich Milliardär wäre, würde ich aufhören zu arbeiten. Aber diesen Film würde ich trotzdem machen», meinte *Jean Marais*, der in Peau d'âne den Blauen König gibt und dessen Gemahlin am Beginn des Films in einer Glaskuppel zu Grabe getragen wird. Er muss der Sterbenden versprechen, keine andere zu heiraten, die nicht ebenso schön sei wie sie selbst, noch nicht ahnend, dass diese andere natürlich längst im eigenen Schloss wohnt. Und Demy besetzt die Rolle von Mutter und Tochter einfach mit derselben Schönen, weil an *Catherine Deneuve* als Prinzessin gerade einmal Catherine Deneuve als Königin heranreicht.

Inzest? Behüte! *Delphine Seyrig* als Fliederfee und zugleich Patentante warnt entschieden: «Mon enfant, on n'épouse jamais ses parents», singt sie, während sie auf einer Waldlichtung Toilette macht und der Prinzessin – durchaus eigennützig – rät, unerfüllbare Heiratsbedingungen zu stellen. Doch Kleider in der Farbe des Mondes und der Sonne sind für den königlichen Schneider kein Problem, auch nicht das Kleid in der Farbe des Wetters. Dafür soll Demy dasselbe Material verwendet haben, wie für Kinoleinwände, um darauf Sturm- und Wolken-Bilder projizieren zu können. So bleibt als einziger

letzter unerfüllbarer Wunsch das Fell des Goldesels des Königs. Doch für die Schönheit seiner Tochter zahlt der Vater jeden Preis. Selbst Jean Marais hätte vermutlich Milliarden ausgegeben, wenn er welche gehabt hätte.

Peau d'âne ist ein Spiel der Musik und der Farben. Ein buntes Durcheinander wie auf einer Palette: im Blau des Königs und im Rot des Prinzen strahlen selbst die angemalten Pferde und die Gesichter der Diener, die wie lebende Statuen in kunstvoll-künstlichen Landschaften und Gemäuern herumstehen. Diese Farben gehorchen zwar einer märchenhaften Bestimmung, aber sind so austauschbar wie die bunten Kleider der Fliederfee. Sie lassen einander keinen Platz, sind unvereinbar, sie wetteifern um Aufmerksamkeit und sind wie in den Melodramen von Douglas Sirk Ausdruck von Exzess und Überschreitung. Als «Acid-Film» hat Jean Douchet Peau d'âne bezeichnet. Die Gefahr der Überschreitung jener Grenze, die nicht überschritten werden darf, ist gross. Beinahe würde die Prinzessin dem Drängen des Vaters nachgeben, weil sie nicht weiss, was Liebe

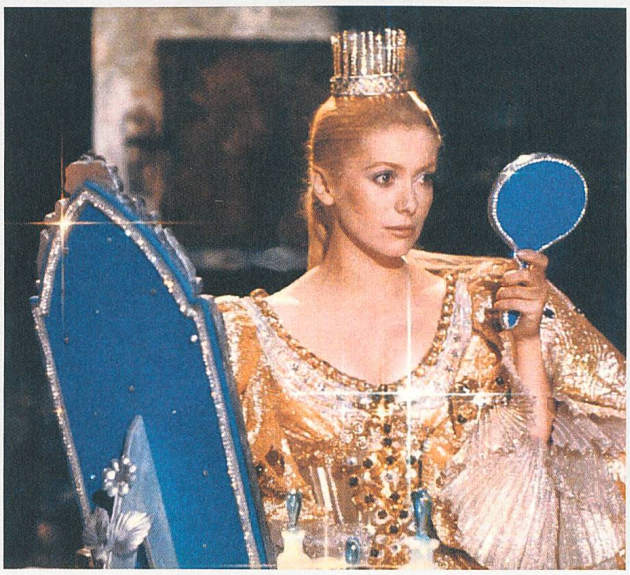
eigentlich bedeutet. Weil sie keine Ahnung haben darf, was unter der Oberfläche tobt und wogt: das Begehren und die Gier. Wenn sie am Harmonium über die Liebe singt («Amour, amour, je t'aime tant!»), spottet ausgerechnet der Papagei, dessen Federkleid in allen Farben schillert.

Demy hat erzählt, dass er als Kind ein Kasperltheater besessen hatte, mit dem er Märchen nachspielte. Charles Perraults «Peau d'âne» aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert lässt er als kindlichen Traum nun aber nicht ohne Ironie davonkommen: Und sie würden einander immer noch lieben, heisst es am Ende über den Roten Prinzen und die Blaue Prinzessin, wenn sie nicht nach hundert Jahren gestorben wären. Die Moderne, sie bricht in diesem Film immer wieder durch, lässt die Fliederfee ein Telefon besitzen und sie und den Blauen König – den sie sich selbstverständlich selbst geangelt hat! – am Ende mit dem Hubschrauber zur Hochzeit einfliegen. Einzig sie, die moderne, emanzipierte Frau, besitzt in diesem Film ausreichend Urteilsvermögen

und Einsicht. Die Männer sind ein verwöhnter Kinderprinz und ein Vaterkönig, der – wie es bei Perrault heisst – «jede Vernunft vergessen» hat.

Anstatt in die Provinzstädte Cherbourg, Rochefort oder Nantes begibt sich Demy in eine mittelalterlich verfremdete Parallelwelt und lässt den *film en chanté* endgültig zum musikalischen Märchen werden. Dort herrschen nicht nur Könige, sondern vor allem die Lieder von *Michel Legrand* und das fantastische Dekor von *Jim Léon*. Das namenlose Reich der sprechenden Blumen und der Feen kann im Frankreich nach 1968 eine wirklich furchtbare Welt sein – wenn man nur gewillt ist, genau hinzusehen und hinzuhören.

«Mon enfant, la vie vous offrira ses présents», trällert die Fliederfee und meint damit nicht nur die Zukunft der Prinzessin. Doch die Geschenke, die einem das Leben anbietet, muss man erst finden. Aber man kann dem Glück ein wenig nachhelfen, wenn man in einer verfallenen Hütte im Wald wohnt und für seinen Liebsten einen Kuchen backt, in dem man dann einen Ring versteckt. Wenn man bereit ist, das Liebesrezept als Küchenspruch – «Préparez votre pâte dans une jatte platte!» – im Duett mit sich selbst zu singen. Als Schmutzliesel. Michael Pekler



Die reichere Hälfte des Kinos

Lukas Foerster

Filmkritiker, Medienwissenschaftler und Kurator. Lebt und arbeitet in Zürich. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen Fernsehtheorie sowie Geschichte und Ästhetik des klassischen Hollywoodkinos.

Liebeserklärung an die B-Movies

Raw Deal (1948) **Regie: Anthony Mann**

Murder by Contract (1958) **Regie: Irving Lerner**

Murder by Contract (1958) **Regie: Irving Lerner**

Raw Deal (1948) **Regie: Anthony Mann**

Murder by Contract (1958) Regie: Irving Lerner

Ursprünglich hergestellt als billiges Komplementärprogramm zu den aufwendigen Grossproduktionen des klassischen Hollywood gibt es in den B-Movies der Dreissiger- bis Fünfzigerjahre ein Kino zu entdecken, das oft viel radikaler und origineller war, als seine teureren Vorbilder: subversiv experimentell, unbändig berührend, lakonisch knapp und mutig unwahrscheinlich.

Psst! Der Oktopus! Er kann hinter jeder Ecke des baufälligen Leuchtturms lauern, in dem wir uns für fast die gesamte Laufzeit des Films aufhalten. Oder vielleicht versteckt er sich gar nicht, sondern befindet sich die ganze Zeit mitten unter uns. Letzteres vermuten zwei Detektive, sie suchen einen Kriminellen, der auf den Namen «Oktopus» hört und möglicherweise mithilfe eines U-Boots die Weltmeere unsicher macht. Dann taucht ein Kapitän auf, möglicherweise wurde sein Schiff Opfer des Oktopus. Einen Leuchtturmwärter gibt es auch, zwei sogar, vielleicht sogar drei. Und eine mysteriöse alte Frau. Und noch ein gutes Dutzend weitere Figuren, die schon nach wenigen Minuten nicht mehr zu wissen scheinen, weshalb sie sich hier aufhalten. Genauer gesagt scheinen sie sich alle paar Minuten eine neue Begründung dafür auszudenken, an die sie dann, wiederum nur ein paar Minuten lang, felsenfest glauben. Vielleicht ist eine oder einer von ihnen der Oktopus. Aber möglicherweise ist der Oktopus auch einfach nur ein Oktopus. Jedenfalls schlängeln sich mehrmals im Film ein paar Oktopusfangarme durch eines der Leuchtturmfenster und schnappen sich die eine oder andere Figur. Die dann allerdings stets nur wenige Szenen später wieder auftaucht, zumeist, ohne über die Gründe und Umstände ihrer Abwesenheit allzu genau Auskunft zu geben. Die Fragen «Wer ist der Oktopus?» und «Wo ist der Oktopus?» müssen jedenfalls bald ergänzt werden um «Was ist ein Oktopus? Und wenn ja, wie viele?»

Chiffre Oktopus

Sh! The Octopus von William C. McGann, eine Warner-Bros.-Produktion aus dem Jahr 1937, dauert nur 54 Minuten, enthält aber genug Personal für fünf und Handlungsfäden für mindestens zehn ausgewachsene Spielfilme. Zu einem Erlebnis sondergleichen wird Sh! The Octopus allerdings nicht durch die pure Fülle an disparaten Figuren und Plotelementen, sondern dadurch, dass er sich konsequent weigert, auch nur einen Hauch von Ordnung in dieses Tohuwabohu zu bringen. Wo noch die anarchischsten Screwballkomödien auf die eine oder andere erzählerische Schliessung zulaufen, stapelt Sh! The Octopus bis zur letzten Minute eine Absurdität auf die nächste. Und ist dabei noch nicht einmal allzu lustig. Was keineswegs als Kritik am Film gemeint ist; es ist nur schlichtweg so, dass selbst die «gelungene Pointe» für diesen Film schon zu viel Schliessung, zu viel Festlegung wäre. Hier regiert nicht die geschliffene Mechanik der Qualitätskomödie, sondern die ungerichtete Energie des höheren Blödsinns. Und der Oktopus des Titels? Der ist letzten Endes weder Mensch noch Tier, sondern eher eine Chiffre für die allgemeine Unwahrscheinlichkeitsrelation, die den Film und sein Publikum mit zärtlichem Würgegriff umschliesst.

Sh! The Octopus ist ein Film, der geeignet ist, die eine oder andere vermeintliche Sicherheit der Filmgeschichte über den Haufen zu werfen. Zum Beispiel wird das klassische Hollywoodkino der Dreissiger- bis Fünfzigerjahre oft als ein Erzählkino par excellence beschrieben, als eine filmische Form, die alles der Ökonomie ihrer fein säuberlich ausgestanzten Plots unterordnet. Sh! The Octopus ist mit einer solchen Beschreibung einerseits offensichtlich komplett inkompatibel, andererseits handelt es sich bei McGanns Film auch nicht einfach um Anti-Erzählkino. Erzählt wird jede Menge, nur lässt sich das Erzählte nicht mehr zu einem alle Erzählelemente umgreifenden Sinn addieren. Sh! The Octopus höhlt die Erzählmaschinerie Hollywoods sozusagen von innen her aus. Man kann den Gedanken auch umdrehen: Das klassische Hollywoodkino sieht schlichtweg komplett anders aus, wenn man sich ihm über einen Film wie Sh! The Octopus nähert.

Eine solche Perspektivverschiebung ermöglichte zuletzt die Retrospektive «The B-Film. Hollywoods Low-Budget-Kino 1935–1959», die dieses Jahr als Teil der Viennale im Österreichischen Filmmuseum zu sehen war. Neben dem fröhlich vor sich hin delirierenden Oktopusabenteuer umfasste das Programm gut fünfzig weitere Titel.

Die gefälschte Garbo

Wenn heute von B-Filmen die Rede ist, so bezieht sich das zumeist auf eine bestimmte Ästhetik: B-Movies heissen Filme, die etwas reisserischer, spekulativer, trashiger, exploitativer, insgesamt weniger geschmackssicher, aber dafür unter Umständen unterhaltsamer daherkommen als der «ernsthafte» Rest des Kinos. Die Viennale-Retrospektive plädiert hingegen für einen historisch präziseren Gebrauch des Begriffs: Der

B-Film ist filmgeschichtlich betrachtet keine ästhetische Kategorie, sondern eine produktions- beziehungsweise vor allem distributionstechnische.

Entstanden ist er durch die Konsolidierung der Hollywoodindustrie in der Frühphase des Tonfilms. Das vorher noch fluide Studiosystem verfestigte sich ab Mitte der Dreissigerjahre zu einem De-facto-Oligopol. Alle Bereiche des Filmwesens, von der Produktion bis zur Kinovorführung, wurden von derselben Handvoll Konzerne dominiert. Die grösseren Studios besassen eigene Kinoketten und konnten aufgrund ihrer dominanten Marktstellung auch den übrigen, unabhängigen Lichtspielhäusern ihre Bedingungen und vor allem ihr Programm diktieren. Kernstück der Vorführpraxis war das sogenannte Double Bill beziehungsweise Double Feature: Jede Vorführung bestand aus zwei in der Auswertung oft strikt aneinander gekoppelten Spielfilmen (plus Vorprogramm). Der Begriff «B-Film» ist somit erst einmal einfach nur «the second half of a double bill»: Nachdem zuerst die Hauptattraktion (das A-Movie) präsentiert wurde (meist eine aufwendige, glamouröse Produktion mit grossen, landesweit bekannten Stars in den Hauptrollen), folgte anschliessend ein zweiter Film, bei dem von den Darstellernamen über das Budget bis hin zur Laufzeit alles eine Nummer kleiner war – zumindest auf den ersten Blick.

Denn von heute aus betrachtet stellt eine ganze Reihe dieser historischen B-Filme ihre einstigen grossen Geschwister locker in den Schatten. Die atmosphärischen Horrorfilme des Produzenten Val Lewton wie etwa The Leopard Man und Ghost Ship oder Edgar G. Ulmers legendärer, albtraumartig zerfaserter Film noir Detour etwa sind längst weithin anerkannte Klassiker. Die Viennale-Retrospektive unternahm nun die unbedingt lohnende Aufgabe, ausgehend von solchen Fixpunkten die Welt des niedrig budgetierten Hollywoodkinos der klassischen Ära etwas umfassender zu erschliessen. Dabei wurde sogar die historische Aufführungspraxis – wenn auch interessant abgeändert – übernommen; viele der drei bis vier B-Filme, die man während des Festivals täglich sehen konnte, wurden als klug zusammengesetzte Double Features präsentiert. Man könnte diese Versuchsanordnung also folgendermassen beschreiben: Was wird sichtbar, wenn die prestigeträchtigeren A-Filme wegfallen und dafür das «second half of a double bill» verdoppelt wird?

Zunächst offenbart sich eine bemerkenswerte Vielfalt. Keineswegs – auch hierin zeigt sich, wie stark sich der B-Movie-Begriff im Lauf der Zeit verändert beziehungsweise vor allem verengt hat – geht es nur um einen Haufen spekulativer Grusel- und hanebüchener Science-Fiction-Filme. Insbesondere das klassische Horrorkino ist zwar mit mehreren hochinteressanten Titeln vertreten (mein Highlight in diesem Bereich: John H. Auers The Crimes of Dr. Crespi aus dem Jahr 1935, ein minimalistischer Schocker nach Edgar-Allan-Poe-Motiven, entschleunigt und in fast schon abstrakten Dekors inszeniert, mit einem genüsslich jede einzelne seiner ausgesucht grotesken Grossaufnahmen auskostenden Erich von Stroheim in der Hauptrolle), das Wiener Programm umfasst jedoch auch Krimis, Western, Komödien und Musicals. Also alle zentralen Genres des klassischen Hollywoodkinos. Das B-Kino ist, so gesehen, keine blosse Nische, sondern eher ein massstabverschobenes Spiegelbild des grösseren A-Kinos.

Es gibt sogar B-Filme, die über genau dieses Verhältnis nachdenken. Ein besonders gelungenes Meta-B-Movie ist Harry Lachmans It Happened in Hollywood (1937), eine gleichermassen spielerische und sentimentale Komödie um einen abgehalfterten B-Westernstar, dessen Karriere nach dem Übergang zum Tonfilm zunächst beendet scheint. Gegen Ende rappelt er sich wieder auf – und schmeisst für einen filmverrückten Waisenjungen eine Hollywoodparty der besonderen Art. Weil er selbst schon längst nicht mehr Teil der ersten Liga ist, kann er keine echten Stars einladen – und engagiert dafür deren Doppelgänger: einen falschen Charlie Chaplin, eine falsche Greta Garbo, einen falschen Cary Grant und so weiter. Das Beste daran: Obwohl alle, zuletzt vermutlich sogar der Waisenjunge, das Spiel durchschauen, geben die Doubles weiter ihr Bestes und schmeissen eine Party, die letzten Endes freudvoller und lebhafter ist, als es ein tatsächliches Schaulaufen der Stars je sein könnte.

It Happened in Hollywood gelingt – wiederum in nur einer guten Stunde Laufzeit – Erstaunliches: Was als Dime-Store-Version von Singin' in the Rain beginnt, verwandelt sich in eine Reflexion nicht nur der Positionierung des B-Kinos innerhalb der kulturindustriellen Hierarchie, sondern des filmischen Illusionismus schlechthin. Stars sind eben, das erkennt dieser kluge Film, dessen Drehbuch von Sam Fuller stammt, von Anfang an nur Schall und Rauch, das Kino ist immer Make-Belief, dem wir uns, wieder und wieder, aus freien Stücken unterwerfen.

Nicht zuletzt ist It Happened in Hollywood ein Beispiel für eine fast schon postmoderne Form von Selbstironie, die, auf ganz andere Art, auch Sh! The Octopus prägt. Der klassische B-Film weiss um seine Limitationen und stellt sie spielerisch als solche aus, ob nun in Gestalt von Gummifangarmen oder einer gefälschten Garbo. Trash im engeren Sinne findet sich hingegen kaum in der Wiener Reihe, und wenn, dann nur in einigen Filmen der Fünfzigerjahre, als der klassische B-Film schon gar nicht mehr existierte. (Auch der Niedergang der klassischen B-Movies hat, nebenbei bemerkt, industriehistorische Gründe: Das amerikanische Verfassungsgericht hatte im Jahr 1948 in der sogenannten Paramount Decision weite Teile der Geschäftspraxis Hollywoods für illegal erklärt; den anschliessenden weitreichenden Umwälzung der Industrie fiel unter anderem die Praxis der Double-Bill-Vorführungen zum Opfer). Die Bad-Taste-Exzesse von Ed Woods berüchtigtem Science-Fiction-Horror-Schlock-Epos Plan 9 from Outer Space etwa gehören nicht mehr dem klassischen B-Kino an. Vielmehr könnten sie als dessen Nachleben beschrieben werden, als ein entsubstanzialisiertes, geisterhaftes Echo.

When Strangers Marry (1944) Regie: William Castle

Detour (1945) Regie: Edgar G. Ulmer

It Happened in Hollywood (1937) Regie: Harry Lachman

Detour (1945) Regie: Edgar G. Ulmer

Plan 9 from Outer Space (1959) **Regie: Ed Wood**

Lob der Formelhaftigkeit

Der Reiz des B-Kinos hat zu tun mit einem Paradox dieser Form, auf das auch der Kurator der Wiener Reihe, *Hayden Guest*, hingewiesen hat: Die B-Filme waren gleichzeitig die standardisiertesten und die originellsten Hollywoodfilme ihrer Zeit. Aus Sicht der Studiobosse stellten sie lediglich Füllmaterial dar, das eine optimale Auslastung der vorhandenen Leinwände garantierte. Ihre Produktion musste deshalb so ökonomisch und formelhaft wie nur irgend möglich organisiert sein. Aber gerade diese vermeintlich maximal entfremdete Form des Filmschaffens stellt eine Chance dar für originelle, pragmatische Filmemacher (und immerhin eine Filmemacherin: Ida Lupino); denn wenn die Bosse eh nur am reibungslosen Funktionieren der Maschinerie interessiert sind und die filmischen Ergebnisse kaum beachten, gibt es plötzlich wieder Raum für Experimente. Und eine Formel produziert ja, mathematisch betrachtet, gerade nicht immer dasselbe, sondern je nach Input komplett unterschiedliche Ergebnisse.

Genau so fühlt sich die Reihe auch an: Oktopusgeblödel in einem Film, anrührendes Metakino im nächsten. Im übernächsten entdeckt man vielleicht eine paranoide Noir-Variation mit am sowjetischen Kino der Dreissiger geschulten Montagesequenzen und Peter Lorre als diabolischem Frauenmörder in Stranger on the Third Floor von 1940; oder man landet in Mr. Moto's Last Warning aus demselben Jahr, einer spritzigen Agentenkomödie, in der der diabolische Plan des Bösewichts letztlich weniger am wiederum von Lorre verkörperten Titelhelden scheitert als an der Eifersucht seiner Geliebten auf eine Bauchrednerpuppe (!). Oder, noch besser, man erlebt Joseph H. Lewis' Lovers-on-the-Run-Meisterwerk Gun Crazy, ein Film, der Sex und Gewalt so gründlich miteinander kurzschliesst, dass beides für die Hauptfiguren zu einer einzigen, unteilbaren Existenzform amalgamiert («We go together … I don't know why. Maybe like guns and ammunition go together.»).

Diese selbstverständliche Vielfalt, die auf eine Neugier des Kinos auf die Welt verweist (und umgekehrt auch darauf, dass die Welt der Dreissiger- und Vierzigerjahre ihre eigene Neugier noch im Kino zu befriedigen erhoffte) ist es, vielleicht vor allem anderen, was mich an den B-Movies begeistert. Diese Filme können süchtig machen, zumindest mich. Weil sie die Vitalität des klassischen Kinos sozusagen in Reinform enthalten, ohne die schwerfälligen Relevanzbehauptungen, behäbigen Ornamentalisierungen und manchmal etwas oppressiven Fetischisierungen vieler der grösseren Starvehikel im Zentrum der Industrie. Das aktuelle Kino, das sich während der Viennale in den übrigen Sälen des Festivals entfaltet, schaut im direkten Vergleich erst recht schrecklich alt, routiniert, abgestumpft, auf falsche Art selbstsicher aus.

Bilder von Kommunikation

Und da ist noch mehr. Denn neben und zwischen der Vielfalt gibt es Konstanten, die sich durch alle Filme ziehen. Mit dem klassischen Kino sind nicht nur dessen Genre- und Starsystem sowie sein spezifischer, quasi-industrieller Produktionsmodus verschwunden, sondern auch eine Reihe von wiederkehrenden Bildern und Bildmotiven, die einst auf den Leinwänden allgegenwärtig waren, gewissermassen das audiovisuelle Skelett einer ganzen Filmkultur bildeten, heute aber höchstens noch als Zitate funktionieren. Gerade auch in den B-Movies tauchen über alle thematischen und generischen Unterschiede hinweg immer wieder dieselben Motive auf. Zwei davon scheinen mir etwas auszusagen über die Funktionsweise des klassischen B-Films.

Zum einen haben die Filme eine Vorliebe für Zeitungen. Insbesondere für Titelseiten, auf denen sich Schlagzeilen finden, die mit der Handlung des Films in Verbindung stehen. Ohne weitere erzählerische Rechtfertigung werden die meist ziemlich voluminösen Druckerzeugnisse ins Bild gesetzt, regelrecht geworfen, oft zwei, drei, vier übereinander. Es geht in diesen Montagesequenzen nicht darum, dass eine einzelne Figur innerhalb des Films Zeitung liest; der Film gibt nicht seinem Personal, sondern uns, dem Publikum im Kinosaal, etwas zu lesen. Und in einem gewissen Sinne liest auch der Film selbst: Die Informationen, die die Schlagzeilen transportieren, dringen in die Erzählwelt ein und stellen ab sofort geteilte Voraussetzungen dar, auf die sich alle Akteure berufen können. Die Zeitung produziert Wirklichkeit – das funktioniert selbst in Filmen mit den aberwitzigsten Plots wie etwa in Robert Floreys The Face Behind the Mask (1941) oder dem bizarren Bela-Lugosi-Vehikel The Devil Bat (1940).

Noch öfter im Bild: telefonierende Menschen. Insbesondere Kriminalfilme wie Persons in Hiding (1938) oder Kid Glove Killer (1942), aber selbst noch ein barocker Horrorfilm wie The Man They Couldn't Hang verwandeln sich streckenweise fast schon in Telefonkonferenzen. Besonders ins Herz geschlossen habe ich die Switchboard-Operators beziehungsweise Telefonistinnen. Denn es sind in alten Filmen vor allem junge Frauen, die in Telefonzentralen Anrufe entgegennehmen und an die korrekten Adressaten weiterleiten, indem sie ein Kabel in die korrekte Buchse stöpseln. Die Switchboard-Operators tauchen fast immer nur kurz auf, genau eine Einstellung lang, etwa in Phantom of Chinatown (1940) oder, besonders schön, im erwähnten The Crimes of Dr. Crespi. Dabei bleibt selbst die Bildgestaltung über die Filme hinweg weitgehend stabil: Wir sehen eine junge Frau im Profil, mit einem Mikrofon um den Kopf geschnallt, vor ihr eine gewaltige Kabelwand mit zahllosen Ein- und Ausgängen, im Hintergrund sind gestaffelt ihre Kolleginnen erkennbar, allesamt agitiert in die Mikrofone sprechend und gern mit mehreren Kabeln gleichzeitig hantierend.

Dass diese beiden Motivkomplexe im Kino der Gegenwart kaum noch auftauchen, ist erst einmal kein Wunder, sondern nur ein Zeichen dafür, dass sich Filme ihrer jeweiligen Gegenwart anpassen. Switchboard-Operators gibt es seit den Sechzigern schlichtweg nicht mehr, und sowohl (Festnetz-)Telefone als auch gedruckte Zeitungen haben gesamtgesellschaftlich in den letzten Jahrzehnten an Einfluss und Sichtbarkeit verloren. Dennoch kann man sich die Frage stellen: Was genau ist dem Kino mit diesen (und

ähnlichen) Bildern abhandengekommen? Und warum fallen zumindest mir keine Bildtypen ein, die im aktuellen Kino eine vergleichbare Funktion übernehmen?

Die B-Movies der Wiener Retrospektive legen mir eine Antwort auf diese Fragen nahe: Dem Kino ist seit den Fünfzigerjahren, scheint mir, jene routinierte Selbstverständlichkeit des Erzählens abhandengekommen, die gerade das klassische B-Kino mustergültig zelebrierte; und das artikuliert sich unter anderem im Verschwinden von Bildern und Bildtypen, in denen die Erzählung sich selbst figuriert. Denn genau das ist das Besondere an den erwähnten Motiven. Insbesondere die Zeitungsmeldungen, die in Form kurzer Montagesequenzen in den Bilderfluss integriert werden, können fast schon als direktes, schriftbildliches Korrelat des ansonsten unsichtbaren Drehbuchs verstanden werden. Konkret werden sie vor allem dann eingesetzt, wenn es darum geht, von einem Kapitel zum nächsten zu gelangen und ausserdem einige Wochen, Monate oder gar Jahre Erzählzeit zu überspringen. Die Zeitung macht gleichzeitig die Welt erzählbar und die Erzählung geschmeidig.

Was die Zeitung für die Makrostruktur der B-Filme leistet, leistet das Telefon für die Mikrostruktur. Im Grunde ist das Telefon ein Agent der filmischen Choreografie: Es reguliert, welche Filmelemente wann, wo, wie miteinander verschaltet werden. Die Switchboard-Operators selbst sind noch einmal ein eigener, faszinierender Fall. Schliesslich vermitteln die Bilder der Telefonistinnen, anders als die Zeitungsschlagzeilen, für sich selbst keine neue Information, überhaupt besitzen sie keine erzählerische Funktion im engeren Sinne. Sie schieben sich zwischen zwei Kommunizierende – und betonen dadurch den Akt des Kommunizierens selbst. Die Telefonzentralen des klassischen Kinos sind keine physischen, begrenzten Räume, an denen Angestellte ihrer vertraglich geregelten Arbeit nachgehen und Abends wieder heimkehren; sondern zeit- und ortlose Mensch-Maschine-Verschaltungen, die das korrekte Funktionieren nicht nur von Telefongesprächen, sondern auch der massenkommunikativ organisierten Gesellschaft schlechthin garantieren. Und entsprechend auch das Funktionieren der Erzählmaschinerie des B-Kinos.

Ans Unwahrscheinliche glauben

Wobei: Garantieren die Telefonistinnen wirklich das korrekte Funktionieren? Erst einmal stellen sie nur eine Verbindung her. Was die miteinander Verbundenen daraus machen, steht auf einem anderen Blatt. Das Telefon ist im B-Film mindestens so oft ein Agent der Ver- wie einer der Entwirrung. Und auch Zeitungen drucken regelmässig Falschmeldungen. In William Castels When Strangers Marry (1944), einem der allerschönsten Filme der Wiener Reihe, blasen sie zum Beispiel zur Jagd auf einen Unschuldigen.

Millie ist, wenn der Film beginnt, auf dem Weg zu Paul, ihrem Mann, der für sie gleichwohl ein Fremder ist. Geheiratet hatte sie in nach wenigen Wochen Bekanntschaft, und seit der Hochzeit (oder der Hochzeitsnacht?) hat sie ihn nicht mehr gesehen. Nicht einmal über seinen Beruf weiss sie Auskunft zu geben. Ihre Unsicherheit, die natürlich auch etwas erzählt über die gesamtgesellschaftlichen Unsicherheiten im Produktionsjahr des Films, steigert sich ins Unermessliche, als ihr Mann, kaum dass sie ihn aufgespürt hat, gleich wieder verschwindet.

Kurz und gut: Millie hat wirklich nicht den geringsten Grund, zu Paul zu halten. In einer Schlüsselszene kauft sie die erwähnte Zeitung, die Pauls Schuld endgültig zu belegen scheint, anschliessend irrt sie durch dunkle Gassen, verfolgt von dämonisch verzerrten Fratzen und heulenden Erinnerungsstimmen – nicht nur die Plotmechanik, sondern der gesamte audiovisuelle Apparat der Kinematografie scheint sie von Paul fernhalten zu wollen. Und doch kehrt sie gleich darauf und dann endgültig wieder zu ihrem Mann zurück. Ohne jede Begründung. Zu einem Film über die irrationale Macht der Liebe wird When Strangers Marry dadurch keineswegs – die wenigen gemeinsamen Szenen der beiden Eheleute verraten kaum Intimität. Paul ist, das kommt hinzu, noch nicht einmal sonderlich charismatisch. Es ist sogar von Anfang an ein in jeder Hinsicht deutlich attraktiverer, vom jungen Robert Mitchum gespielter Nebenbuhler verfügbar. Millies Umkehr ist keineswegs ein Triumph des Gefühls. Sie hat einfach nur erkannt, dass eine Ehe dasselbe ist wie ein guter B-Film: Beide funktionieren nur, wenn man die bewusste Entscheidung fällt, an das Unwahrscheinliche zu glauben. ×

Gun Crazy (1950) **Regie: Joseph H. Lewis (Sammlung Österreichisches Filmmuseum)**

Detour (1945) **Regie: Edgar G. Ulmer**

The Crime of Dr. Crespi (1935) **Regie: John H. Auer**

Face Behind the Mask (1941) **Regie: Robert Florey**

Kurz belichtet

Bücher
Comics
Hörspiele
Filme
Soundtracks
Websites
Zeitschriften

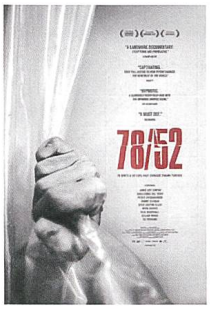
Wie beim Weihnachtsmann zu Besuch

Website Die Criterion Collection ist zweifellos der Goldstandard aller DVD-Labels: sorgfältige Filmauswahl und Extras, deren Qualität längst das Mass aller Dinge ist. Wie jede gute Mutter beschenkt auch Criterion ihre Kinder, in diesem Fall Filmschaffende, die das Label in New York besuchen – und sich im Lager der DVDs bedienen dürfen (wie zum Beispiel unten im Bild Claire Denis). Festgehalten ist das in den *Closet Picks*, kurzen Clips, die zeigen, welche Filme die Berühmtheiten einpacken, und die einfach guten Laune machen: als ob man Kindern im Spielzeugladen zuschauen würde. (phb)

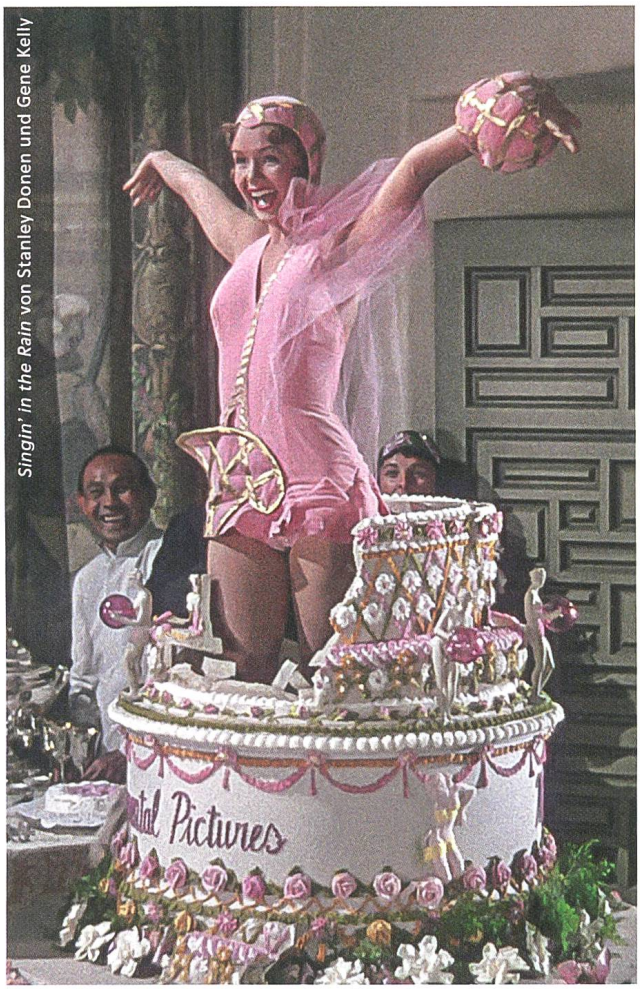
→ www.criterion.com

Ab unter die Dusche!

Film Die Dusche. Der Vorhang. Die Geigen. *Janet Leighs* glücklose Körperreinigung ist Kult: Kaum jemand, der den spektakulären Score von Hitchcocks Psycho heute nicht kennt. Und obschon alles über die berüchtigtste Duschszene der Filmgeschichte gesagt schien, bietet der Dokumentarfilm 78/53 Gelegenheit, letzte Geheimnisse zu lüften. Das ist mal aufschlussreich, mal komisch und macht Lust, sich das Original wieder zu Gemüte zu führen. Ein Rätsel kann freilich auch 78/53 nicht lösen: «Gibt es irgendjemanden, der die Dusche so anstellt wie Janet Leigh?» (phb)



→ 78/53 (Alexandre O. Philippe, USA 2017). Anbieter: Shout Factory (Code 1, engl. mit engl. UT).



Singin' in the Rain von Stanley Donen und Gene Kelly

film bulletin

Achtmal im Jahr überrascht werden

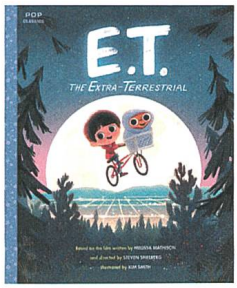
Schenken Sie Filmbulletin!
Jahresabo 80 Fr. / 56 €
www.filmbulletin.ch

Zeitschrift für Film und Kino

Anzeige

Früh übt sich die Cinephilie

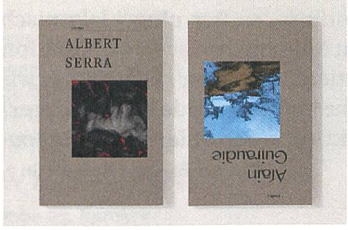
Comic Das erste Kinoerlebnis ist ein magischer Moment. Auch der erste Besuch mit dem eigenen Kind. Mein erster Film war E. T., dem Sohnemann steht das Erlebnis noch bevor. Die Kindercomics von *Kim Smith* verkürzen die Wartezeit: Sie veröffentlicht Kultfilme aus den Achtzigern und Neunzigern als grafische Kurzgeschichten. E. T. (zu meiner Freude), Back to the Future, Home Alone oder The Karate Kid. Ob sie sich auch an Indiana Jones oder Big Trouble in Little China heranwagt? (gp)



→ Kim Smith: Pop Classics #1–4. Philadelphia: Quirk Books 2015–2018. 40 Seiten. $ 12
www.kimillustration.com

Zwei, die im Dunkeln leuchten

Zeitschrift In seiner sechsten Ausgabe lässt das internationale Printmagazin «Fireflies» wiederum zwei Filmschaffende aufeinandertreffen: den katalanischen Meister des Slow Cinema, *Albert Serra*, und den auch vor Tabus nicht zurückschreckenden Franzosen *Alain Guiraudie*. Beide sind Ausnahmekünstler, denen hier neben Essays und ausführlichen Interviews auch poetische und experimentelle Textformen gewidmet sind. Und schön gestaltet ist dieses bisher dickste «Fireflies»-Heft, das sich von vorne und von hinten lesen lässt. Kopfgymnastik inklusive. (tf)



→ Fireflies #6: Alain Guiraudie/Albert Serra. Berlin, Melbourne 2018. 217 Seiten. € 18.
www.fireflieszine.com

Weckruf

Hörspiel Während sie am Radio 1971 die Einführung des Frauenstimmrechts in der Schweiz verkünden, blickt die Tessinerin Rosina zurück auf ihre eigene Geschichte, auf ihre Arbeit in der Spinnerei in Uster, die grosse Liebe im Umfeld des Cabaret Voltaire, die sozialistische Bewegung und den Landesstreik von 1918. Im Dialekthörspiel von *Ferruccio Cainero* und *Franco Di Leo* wird so grosse Historie übers Persönliche hör- und spürbar, mit viel Witz und Schwung. Anhören muss man sich das nur schon wegen jener Szene, wenn in der katholischen Kirche die Verse von Richard Huelsenbeck geflüstert werden, als Weckruf einer neuen Zeit: «indigo indigo Trambahn Schlafsack Wanz und Floh indigo indigai umbaliska bumm DADAI.» (jb)

→ Ferruccio Cainero und Franco Di Leo: Rosina 1918. Aus dem Italienischen von Flurin Caviezel; Regie: Karin Berri, mit Anna Galante und Peter Hottinger. Produktion: SRF 2018. Nachzuhören unter: www.srf.ch/sendungen/hoerspiel

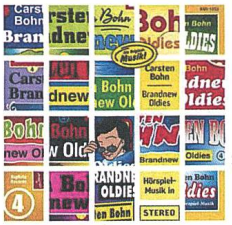
k-punk

Buch Meistens wurde *Mark Fisher* in der Kategorie Kultur- und Poptheoretiker abgelegt. Dass der Fokus des 2017 verstorbenen Briten bei aller Produktivität eigentlich sogar noch enger war; dass er ausgehend von allen Formen des *gothic* auf Pop, Kultur, Kapitalismus zugeschrieben hat, das zeigt eindrucksvoll ein Buch, das nun in seinem eigenen Verlag, Repeater Books, posthum erschienen ist. Eine echte, monumentale Werkschau: sein k-punk-Weblog in Buchform, Interviews, ein angefangenes Buchprojekt, Hunderte von Essays über Film, Serien, Postpunk und Politik. Das angesichts solcher Textmengen und der Bearbeitungskürze wohl irgendwie notgedrungene editorische *laissez-faire* wird durch die inhaltliche – und auch intellektuelle – Fülle allemal aufgewogen. (de)

→ k-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004–2016). Hg. von Darren Ambrose. London: Repeater Books 2018. 820 Seiten.

Soundscape der Kindheit

Soundtrack Die jazzigen Fusion- und Progrockstücke des deutschen Musikers *Carsten Bohn* kennt, auch wer es gar nicht weiss. Einst als Zwischenspiele auf den Jugendhörspielen des Europa-Labels, von «Die drei ???» über «TKKG» bis zu den «Fünf Freunden» zu hören, hat sich ob dem unablässigen Abspielen der Kassetten auch diese eigenwillige Musik in unser Gedächtnis gebrannt. Aufgrund eines bis heute laufenden Rechtsstreits ist auf den Neuauflagen der alten Hörspiele leider neue, nichtssagende Untermalung zu hören. Die legendären Stücke von Carsten Bohn aber gibt es unterdessen separat auf CD – diesen Dezember kommt die vierte Platte heraus. Das Kind in uns kommt ins Schwärmen und Swingen. (jb)



→ Carsten Bohn's Bandstand: Brandnew Oldies Volume 4. Big Note Music. € 14.99

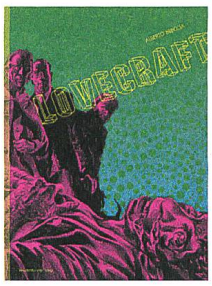
Geniale Göttin

Film Ihre Gesichtszüge sind von einer überirdischen Perfektion. Hinter der betörenden Erscheinung der Schauspielerin *Hedy Lamarr* verbarg sich jedoch ein innovativer Erfindergeist: Sie gilt als Pionierin der Wireless-Technologie, ohne die das Internet heutzutage undenkbar wäre. Wie andere Frauen in der Wissenschaft wurde sie zeitlebens nicht als Erfinderin anerkannt und gewürdigt, umso mehr als ihr Genie für die Welt hinter ihrem Starglamour verschwand. *Alexandra Dean* lässt nun in einem Dokumentarfilm mithilfe von Tonbandaufnahmen Hedy Lamarr ihre Geschichte selbst erzählen. (tf)

→ Bombshell: The Hedy Lamarr Story (Alexandra Dean, USA 2017). Anbieter: NFP Marketing & Distribution. (VoD, DVD, Code 2, deutsch, engl. mit dt. UT)

Verwesung als Stil

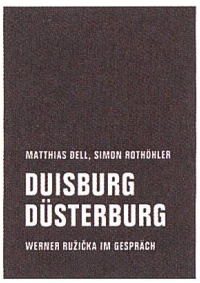
Comic In der Beschreibung missgestalter Ausserirdischer und sich auflösender Körper hat es der amerikanische Schriftsteller H. P. Lovecraft zu ganz eigener Meisterschaft gebracht. Kein Wunder aber, hat diese Ästhetik der Verwesung zwar viele Kunstschaffende inspiriert, jedoch nie wirklich geglückte Adaptionen hervorgebracht – ausser beim argentinischen Zeichner *Alberto Breccia*. Dessen Panels in einzigartigerm Collagestil, in denen Gestalten höchstens schemenhaft erscheinen, als eindeutig zu sehen sind, übersetzen Lovecrafts kosmischen Horror kongenial ins Comicmedium, mit Bildern, in die man sich erst hineinsehen muss, um dann umso stärker zurückzuschrecken. (jb)



→ Alberto Breccia: «Lovecraft». Berlin: avant-verlag 2018. 126 Seiten. CHF 33.50, € 29

Old School

Buch Nicht nur in den letzten Steinkohlezechen ist 2018 im Ruhrgebiet Schluss. Auch bei der Duisburger Filmwoche gab es in diesem Herbst eine Zäsur: Nach über dreissig Jahren macht *Werner Ružička* als Leiter Schicht. Anlass für ein buchlanges Gespräch mit ihm von *Matthias Dell* und *Simon Rothöhler*, in dem die «Duisburger Topografie» eher den Hintergrund bildet, um zum Beispiel über die Fraktionen der bundesrepublikanischen (Film-)Linken, die Videotechnik-Schmuggelachse Schweiz-DDR, den Flohzirkus Filmfestival und natürlich den Pott zu reden. Ansatz: «Nicht alt. Old school» (Ružička). (de)



→ Duisburg Düsterburg. Werner Ružička im Gespräch. Hg. von Matthias Dell und Simon Rothöhler. Berlin: Verbrecher Verlag 2018. 168 Seiten. CHF 31.90, € 22

Akerman, neu sehen

Website Mit Godard ging das alte Kino zu Ende. Mit Chantal Akerman fing das Kino wieder an. Als Neuerfinderin der filmischen Formen, jenseits der alten Männerheldengeschichten und eingeübten Sehweisen macht eine grosse Film- und Vortragsreihe der Goethe-Universität und des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt a. M. die 2015 verstorbene Filmemacherin wieder sichtbar. Zu Wort kommen dabei ebenso Theoretiker_innen wie Menschen, die mit Akerman zusammengearbeitet haben. Für alle, die es nicht nach Frankfurt schaffen, sind die Vorträge online nachzusehen und zu hören. Die Website hält, was die URL www.chantal-akerman.de verspricht: Erstes deutschsprachiges Akerman-Kompetenzzentrum im Netz. (jb)

→ www.chantal-akerman.de

Gegen das Vergessen

Comic *Lika Nüssli* spinnt Text, Illustration und Comic zu einer Erzählung über ihre demenzkranke Mutter. Wenn die Erinnerungen sich auflösen und die Sprache nur noch aus Worthülsen besteht, vermitteln assoziative Bilder das Erlebte. *Vergiss dich nicht* ist eine poetische Erzählung gegen das Vergessen und über Menschen – Heimbewohner sowie das ausländische Pflegepersonal – an einem fremden Ort. Das ergreifende Porträt einer Tochter, die über die Erinnerungen der Mutter wacht. (gp)

→ Lika Nüssli: Vergiss dich nicht. St. Gallen: Vexer 2018. 176 Seiten. CHF 38, € 35 www.likanuessli.ch

The Big Sleep

→ Yves Yersin
4.10.1942 – 15.11.2018

Les petites fugues ist «ein Film über Generationenkonflikte, über die Schweizer Enge, über den Freiheitsdrang, der auch im Alter nicht schläft, und schliesslich [...] auch ein Film über die befreienden Möglichkeiten des Bildmediums. Yves Yersins melancholischer Film über die Revolution im Kleinen gehört bestimmt zu den Höhepunkten des Schweizer Kinos.»

Johannes Binotto, Filmbulletin 5.2006

→ Alexander J. Seiler
6.8.1928 – 22.11.2018

«Die Konvention des Kinos wurde in England, in Frankreich aufgebrochen, und das löste den Aufbruch des Filmers Seiler aus. Plötzlich schien ein weites Feld vor einem intellektuellen Filmemacher zu liegen [...]. Man konnte den Film erfinden. Kein anderer hat in der Schweiz so genau wie Seiler sagen können, was der Begriff ‹neuer Film› beinhaltete, und was er selber im Film suchte.» Martin Schaub, Filmbulletin 4.1993

→ Nicolas Roeg
15.8.1928 – 23.11.2018

Die gewaltigen Bilder von Nicolas Roegs verstörendem Horrormeisterwerk Don't Look Now, oder bei uns besser bekannt unter Wenn die Gondeln Trauer tragen, brennen sich einem unauslöschlich ein. Der britische Regisseur und ehemalige Kameramann hat das Filmmedium mit seinen audiovisuellen Experimenten erweitert und durch die Verwandlung von Rockmusikern wie Mick Jagger und David Bowie zu Schauspielstars bereichert. (tf)

→ Bernardo Bertolucci
16.3.1941 – 26.11.2018

Gegen Ende seines Lebens hatte sich das Filmemachen für Bernardo Bertolucci verändert. ‹‹Seated rather than standing›, so Bertolucci lakonisch. In dem Moment, wo er seine Situation akzeptierte, wusste er auch, dass er wieder Filme machen würde – mit anderer Perspektive, unter anderen Bedingungen.»

Michael Ranze, Filmbulletin 7.2013

In der №1/2019 …

Vorspann zu Vertigo (1958) Design: Saul Bass

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,
Deborah Meier, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Titelbild

Gun Crazy (1950), Regie: Joseph H. Lewis
mit John Dall und Peggy Cummins

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Thomas Binotto, Nadine Wietlisbach, Uwe Lützen, Philipp Brunner, Patrick Straumann, Philipp Stadelmaier, Doris Senn, Martin Walder, Philipp Schwarz, Murièle Weber, Daniel Ammann, John Bleasdale, Michael Pekler, Lukas Foerster, Philipp Brunner (phb), Giovanni Peduto (gp), Daniel Eschkötter (de), Kristina Köhler

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; C-Films AG; Catrin-Anja Eichinger; Michael Hammon; Ester Vonplon; DOK Leipzig; 20th Century Fox; Filmcoopi Zürich; Xenix Filmverleih; Outside the Box; Cineworx; Netflix; Sammlung Österreichisches Filmmuseum; Institut Lumière, Lyon

Wir bedanken uns nachträglich bei der Deutschen Kinemathek für die Verwendung der Bilder von Horst von Harbou zu Metropolis und Frau im Mond in Heft 7.18 (S. 5, 54, 56 und 59)

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 375 / November 2018 / Nr. 8
ISSN 0257–7852

MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C011710

Pro Filmkultur

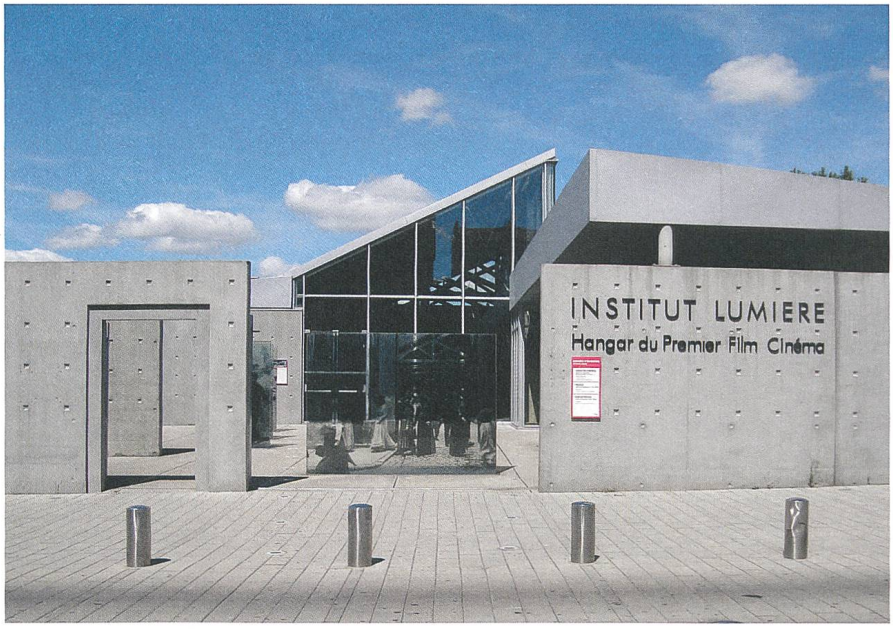
Filmbulletin – Zeitschrift für Film und Kino ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 50 000 und mehr unterstützt:

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

45°44'42.4"N 4°52'14.5"O



Institut Lumière, Lyon

In vielen Filmgeschichtsbüchern heisst es, das Kino sei um 1900 «erfunden» worden – in Frankreich von den Brüdern Lumière, in den USA von Thomas Alva Edison, in Deutschland von den Brüdern Skladanowsky. Schnell denkt man bei «Erfindung» an besessene Tüftler, die über Jahre mittellos an ihren Geräten herumschrauben, bis sie diese einem staunenden Publikum vorführen. Entlang dieser Plotline wurde auch die Geschichte des Kinos vielfach erzählt. Begibt man sich nach Lyon ans Institut Lumière, eröffnet sich ein vielschichtigeres Bild.

Das Institut Lumière ist im ehemaligen Wohnhaus der Lumières im Lyoneser Stadtteil Monplaisir untergebracht, wo die Familie Ende des 19. Jahrhunderts lebte. Die Dauerausstellung des Museums führt durch die Räume der herrschaftlichen Villa. Zwar stehen auch hier die «Erfindungen», also die technischen Apparate, im Vordergrund – allen voran der Cinématographe, den Louis und Auguste Lumière entwickelten, um Bewegtbilder aufzeichnen und auf eine Leinwand projizieren zu können. Und es verwirrt, dass ausgerechnet jene Apparatur, die die Bilder in Bewegung versetzen sollte, hier stillgestellt hinter Glas präsentiert wird – als museales Exponat, das eher bestaunt als «begriffen» werden soll.

Doch eine andere, wesentlich lebendigere Geschichte vom Aufkommen der Kinematografie erzählen die Räume selbst. Beim Gang durch das vornehme Anwesen, das mit roten Teppichläufern, aufwendigen Art-déco-Fenstern und einem Wintergarten ausgestattet ist, wird deutlich, dass der Cinématographe aus äusserst privilegierten Verhältnissen hervorging: Die Brüder Lumière waren erfolgreiche Industrielle; sie leiteten eine Fabrik für Fotoplatten, die um 1890 über dreihundert Arbeiterinnen und Arbeiter beschäftigte. Das Experimentieren mit neuen Techniken und Verfahren war Teil des kommerziellen Kalküls, versprach man sich doch durch die Entwicklung neuer Produkte mehr Absatz. So erinnert auch die Ausstellung daran, dass die Lumières neben dem Cinématographe zahlreiche weitere Apparate entwickelten – darunter ein frühes Verfahren der Farbfotografie und eine Vorform des 3D-Films.

Wie stark die Kinematografie vom Unternehmen der Lumières geprägt war, vermittelt sich auch hinter der Villa. Dort, wo sich einst das Tor zum Fabrikgelände öffnete, steht heute der Hangar du Premier Film, in dem ein Kinosaal untergebracht ist. Mit seinem Schrägdach ist der Bau dem damaligen Fabrikgebäude nachempfunden; eine davor platzierte Glasplatte mit einem Standbild aus La sortie de l'usine à Lyon erinnert daran, dass die Lumières 1895 genau an diesem Ort ihre Kamera aufstellten, um ihre Angestellten auf dem Weg in die Mittagspause zu filmen.

Es sind diese spielerischen Überlagerungen zwischen dem Ort und seiner Geschichte, die die Erinnerungs- und Vermittlungsarbeit des Institut Lumière ausmachen – sei es im Museum, im Kino, das täglich Filmklassiker zeigt, oder in der Bibliothek. Dabei versteht sich das Institut als Pilgerstätte für Cinephile aus aller Welt. In diesem Sinne wird jeweils im Oktober zum Filmfestival Lumière geladen. Gezeigt werden Filmklassiker vom Stummfilm bis New Hollywood, und jedes Jahr wird eine Regisseurin oder ein Regisseur geehrt. Diese dürfen sich dann auch mit eigener Namensplakette auf der «Mur des Cinéastes» verewigen, die das Grundstück flankiert.

Dass die Villa Lumière so emphatisch zum Ort der Cinephilie stilisiert wird, macht allerdings auch nachdenklich. Gerade der Gang durch das Wohnhaus zeigt, wie eng die Entwicklung der Kinematografie mit dem Familienleben der Lumières verknüpft war. Viele der Fotos und frühen Filme zeigen intime Szenen des Familienlebens – eine Mutter, die ihr Baby füttert oder im Kinderwagen spazieren fährt; die ersten Schritte des Babys; die Familie beim Musizieren – Standardszenen des Familienfilms, die aktuellen Amateurpraktiken näherstehen als dem Spielfilm. Auffällig ist auch, dass in vielen Filmen die Frauen der Familie zu sehen sind. Tatsächlich weiss heute kaum noch jemand, dass die berühmten Brüder Lumière auch drei Schwestern hatten: Jeanne, Juliette und France. Warum, so fragt man sich beim Verlassen der Villa, erinnern wir uns nicht an sie? Und was hätte passieren müssen, dass sie – die Schwestern Lumière – zu den grossen «Erfinderinnen» der Kinematografie geworden wären?

Kristina Köhler

Coming soon

ab 17. Januar 2019 im Kino

ZWINGLI
Stefan Haupt

FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

SRG SSR

54. SOLOTHURNER FILMTAGE

24.1.–31.1.2019

SwissLife

swisscom

SRG SSR