

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 61 (2019)
Heft: 376

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: 06.08.2025

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

film bulletin



Fr. 12.– € 9.–



9 770257 785005



01

Zeitschrift
für Film und Kino
Nº1/2019
filmbulletin.ch

Vorläufiges – Sieben Thesen zum Vorspann
Bilder, die hängen bleiben –
Vorspanndesigner Kyle Cooper im Gespräch



WANURI KAHIU • KENIA

AB 31. JANUAR IM KINO

NURI BİLGE CEYLAN



TÉLÉRAMA

AB 21. FEBRUAR IM KINO



SHIRAZ

VON FRANZ OSTEN, INDIEN 1928

Die unglaublich schöne Liebesgeschichte vom Taj Mahal

Digital restauriert – Mit der Musik von Anoushka Shankar

AB FEBRUAR IM KINO

Über 260 Filme aus 72 Ländern

Jetzt entdecken



Auch als
Geschenkabon
erhältlich

Komödien

Mit Abonnement oder Einzelmiete:

www.trigon-film.org/vod

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

trigon-film

Aller Anfang ist schön

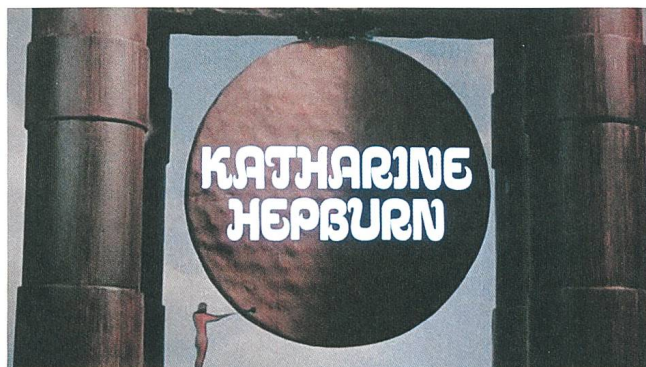
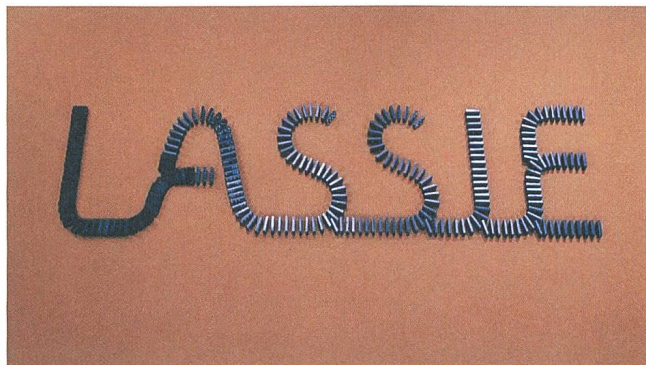
Was 1959 als zweiseitiges Mitteilungsblatt des Filmkreises Zürich der katholischen Jugendorganisationen begann, ist heute, sechzig Jahre später, die älteste unabhängige Filmzeitschrift der Schweiz – die Zeitschrift, die Sie gerade in den Händen halten. Dass wir dieses Jubiläum feiern dürfen, verdanken wir all den unermüdlichen Autorinnen und Autoren, die aus Leidenschaft nicht nur Filme schauen, sondern genauso passioniert auch darüber nachdenken und schreiben. Sie beurteilen, empfehlen, beschreiben, untersuchen seit den Siebzigerjahren mithilfe von Videorekordern und heute dank DVD und VoD die Filme bis ins kleinste Detail, vergleichen und entdecken Werke aller Art. Und sie schauen vor allem immer wieder in der Geschichte zurück, um das Verständnis für die aktuellen Filme auf grundfeste Pfeiler zu stellen. Dieser Blick zurück ist und war in dieser Zeitschrift stets mit einem Blick auf das Aktuelle konfrontiert und ergänzt. Dieser Tradition wollen wir weiterhin treu bleiben und im Ozean des Filmangebots so etwas wie eine Boje sein, an der man sich orientieren und zwischendurch auch mal festhalten und sich Überblick verschaffen kann.

Aller Anfang sei schwer, sagt man. Aber eigentlich ist aller Anfang auch leicht und schön, denn man ist von Erwartung auf das, was kommen wird, in der Arbeit beflügelt, freudig erregt und hoch motiviert. Diese Aufbruchstimmung hat sicherlich auch 1959 im Filmkreis Zürich geherrscht. Sie ist der Grund dafür, dass andere später darauf aufbauen konnten. Und wir lassen uns im Jubiläumsjahr von dieser Stimmung inspirieren.

Den Schwerpunkt dieser Ausgabe bildet deshalb passenderweise der Anfang: der Vorspann des Films, der uns in dessen Welt einführt. Ein Meister und Pionier des Vorspanns ist der 1996 verstorbene *Saul Bass*, einer der wenigen Designer, die für diese ganz eigene Kunst einem breiteren Publikum bekannt sind – mit Filmen wie *The Man with the Golden Arm*, Hitchcocks *Psycho*, *North by Northwest* und *Vertigo*, auch *West Side Story*, *Goodfellas* und zuletzt *Casino*. Er hat nicht nur jeweils perfekt die Essenz des Films in Graphic Design übersetzt, sondern auch die Art, wie man Vorspanne macht, mehrfach revolutioniert. Einer seiner Titelsequenzen fasst die Geschichte des klassischen Vorspanns zusammen: Indem er im Vorspann zu *That's Entertainment, Part II* von Gene Kelly mit unterschiedlichen Stilen spielt, schafft er zugleich einen Film über Titelsequenzen.

War der Vorspann zu Beginn noch vor allem von Schrifttafeln dominiert, von der Aufzählung von Schauspielern und Filmschaffenden, so hat er sich zu einer hoch elaborierten Choreografie unterschiedlichster Gestaltungsmittel entwickelt – mit der Hauptaufgabe, das Publikum emotional auf das, was folgt, vorzubereiten. Dass der Vorspann aber noch viel mehr ist, zeigt *Johannes Binotto* in sieben Thesen und legt damit dar, dass jeder Film dank seinem Vorspann immer auch ein Experimentalfilm ist.

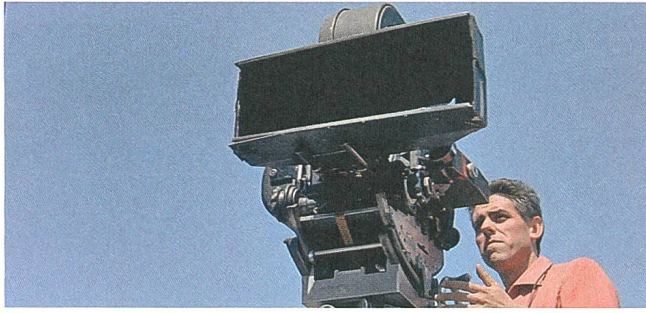
Eine Titelsequenz, die vielen bekannt sein dürfte, ist jene aus David Finchers *Se7en*. Kaum je hat uns ein Vorspann so verstörend schön darauf eingestimmt,



Vorspann zu *That's Entertainment, Part II* (1976)

dass der Film nicht glücklich enden wird. Dass dieser stilbildende Vorspann von *Kyle Cooper* stammt, wissen allerdings nur wenige. *Pamela Jahn* hat sich mit dem Graphic Designer und Vorspannkünstler über seine Vorbilder und Einflüsse unterhalten und auch über die unglückliche Praxis von Netflix, die es den ungedulden Zuschauerinnen und Zuschauer erleichtert, die aufwendig gestalteten Vorspanne der Serien zu überspringen.

In diesem Sinn: Wir freuen uns über die Anfänge und wünschen Ihnen alles Gute fürs 2019. Tereza Fischer



Vorläufiges

S. 4–11 Essay
von Johannes Binotto

Sieben Thesen zum Vorspann

Kritiken

S. 19

The Favourite von Yorgos Lanthimos

Michael Pekler

S. 20

The Wild Pear Tree von Nuri Bilge Ceylan

Patrick Straumann

S. 24

Womit haben wir das verdient? von Eva Spreitzhofer

Thomas Binotto

S. 26

The Kindergarten Teacher von Sara Colangelo

Philipp Brunner

S. 27

Beautiful Boy von Felix van Groeningen

Selina Hangartner

S. 31

Rafiki von Wanuri Kahiu

Doris Senn

S. 33

Capharnaum – Stadt der Hoffnung von Nadine Labaki

Tereza Fischer

S. 35

Le vent tourne von Bettina Oberli

Stefan Volk

S. 39

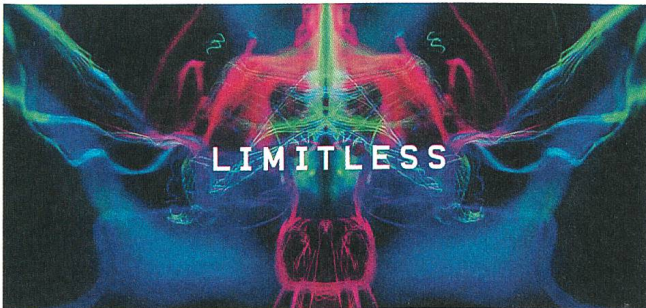
Gespräch mit Bettina Oberli und Mélanie Thierry

Mariama Balde

Bilder, die hängen bleiben

S. 50–59 Gespräch
von Pamela Jahn

Vorspanndesigner Kyle Cooper



Rubriken

S. 1 Editorial

Aller Anfang ist schön

Tereza Fischer

S. 13 Standbild

Salvatore Vitale: How to Secure a Country

Nadine Wietlisbach

S. 14 Ins Netz gegangen

Celebral hullabaloo

Julia Zutavern

S. 16 Cinéma romand

Fernand und die Dealer

Stéphane Gobbo

S. 43 Festival

Das Popcorn der Berlinale. Der Filmmarkt und andere Parallelwelten

Florian Krautkrämer

S. 44 Close-up: Vanishing Point

Weiterfahren, Linien zeichnen, Punkte machen

Johannes Binotto

S. 46 Flashback: Wir Wunderkinder

Ein Wunder von Satire

Simon Spiegel

S. 49 Graphic Novel: «Chiisakobee»

Überall lauern Katastrophen

Christian Gasser

S. 60 Kurz belichtet

Bücher, Comedy, Comics, Filme, Serien, Websites

S. 64 Geschichten vom Kino

Zeughauskino, Berlin

Kristina Köhler

Johannes Binotto

Sieben Thesen zum Vorspann

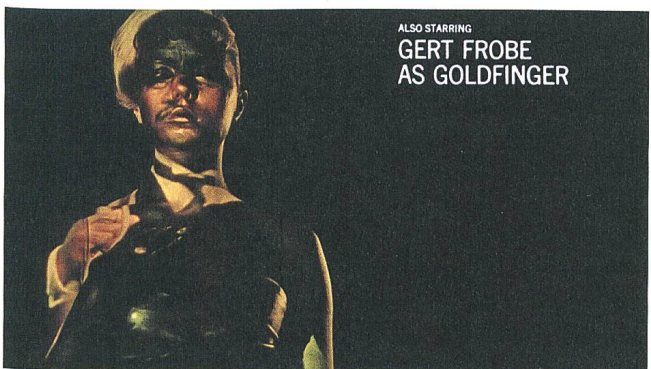
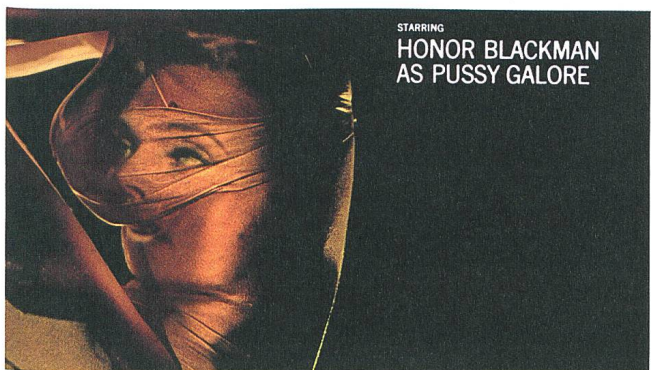
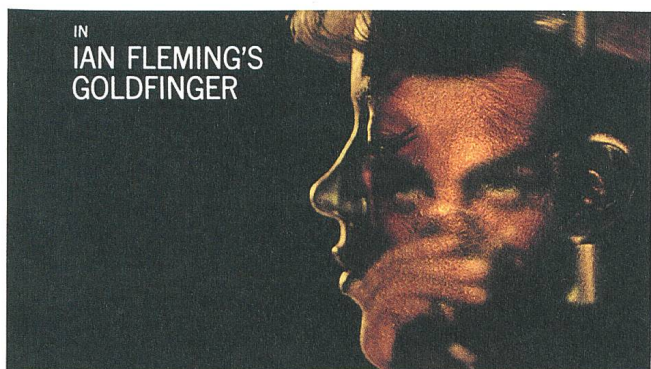
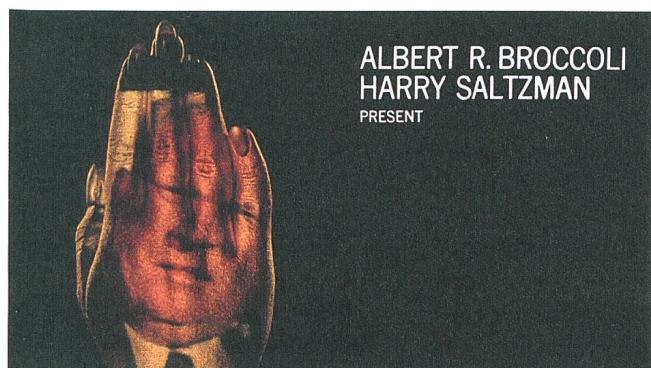
Der Vorspann ist ein merkwürdiges Ding: Teil des Films und doch von diesem getrennt. Der Vorspann soll Informationen liefern und Stimmung machen für das Folgende, obwohl er als separate Einheit ganz anderen Regeln folgt als der Rest des Films. Ein Versuch, in sieben Denkschritten aufzuschreiben, was es mit dem Vorspann auf sich hat.

Als Vorspann eine Widmung:
für Rembert

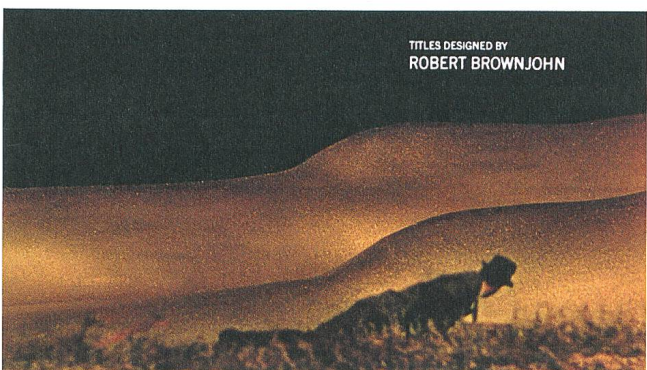
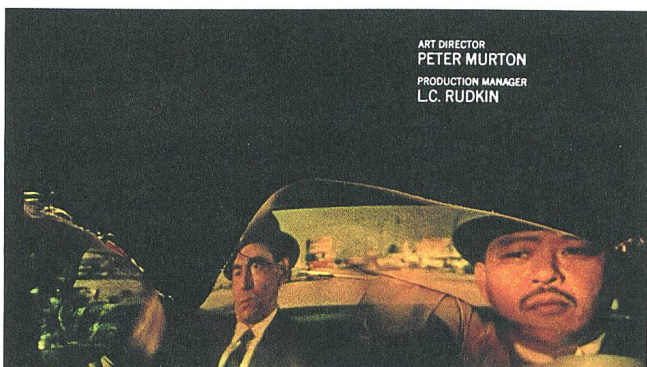
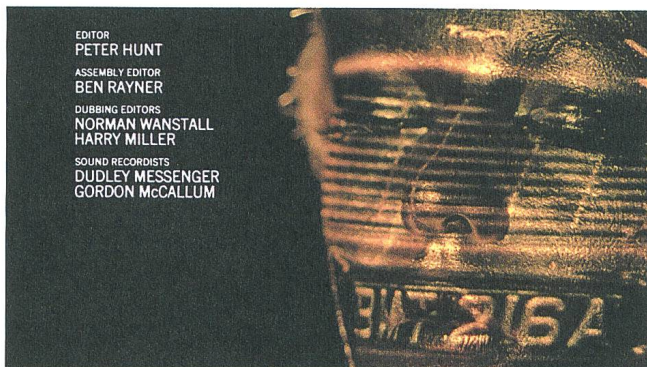
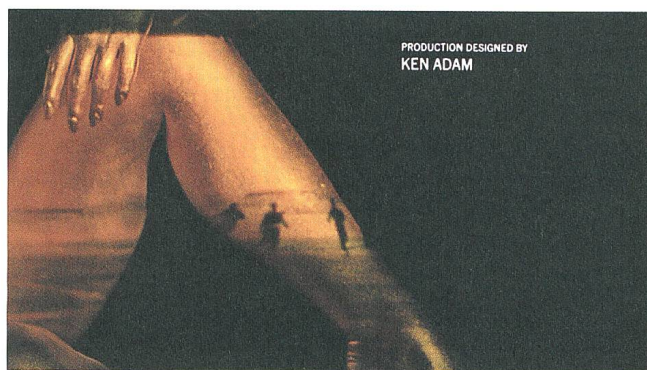
I. Der Vorspann ist nicht der Anfang

Wann fängt der Film eigentlich an? Wir kennen das: Der Vorspann läuft schon, aber im Kino reden die einen immer noch weiter, während die anderen bereits konzentriert auf die Leinwand schauen. Es hat ja noch gar nicht recht angefangen, finden die Ersten. Es geht schon los, wissen wir anderen. Diese unterschiedliche Einschätzung gehört zum Vorspann. Notwendigerweise. Denn der Vorspann selbst scheint unentschieden. Er ist ein Schwellenphänomen, und wie die Schwelle eines Gebäudes führt er unterschiedliche Bereiche zusammen und gehört damit zu beiden Bereichen zugleich: Einerseits gibt der Vorspann Information darüber, wie der Film und wie die Leute heissen, die ihn gemacht haben. Ein Vorspann ist also wie das Geschriebene auf der Rückseite einer Raviolibüchse, wo man die Zutaten nachlesen kann. Wer unter Allergien leidet, schaut hier besser genau nach. Doch im Unterschied zum Infokästchen auf der Büchse gehört der Vorspann bereits selbst zu dem, was er ankündigt. Der Vorspann mit seinen Informationen über den Film ist selbst schon Teil des Films. Wir haben schon angefangen, die Ravioli zu essen, während uns noch die Zutaten genannt werden. Obwohl der Vorspann seinem Namen nach noch vor dem Film kommt, hat der Film immer schon angefangen, wenn der Vorspann läuft.

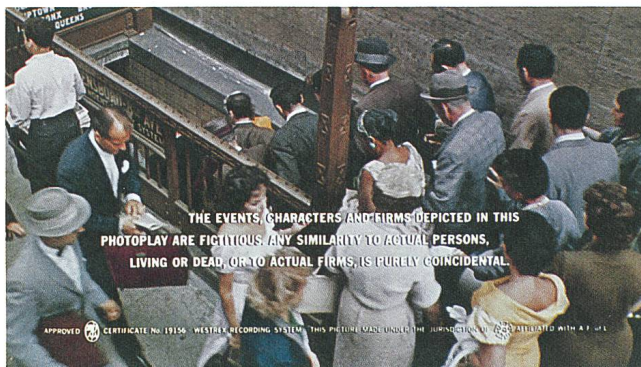
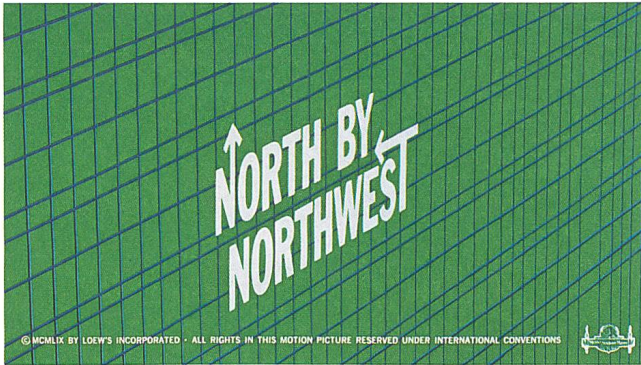
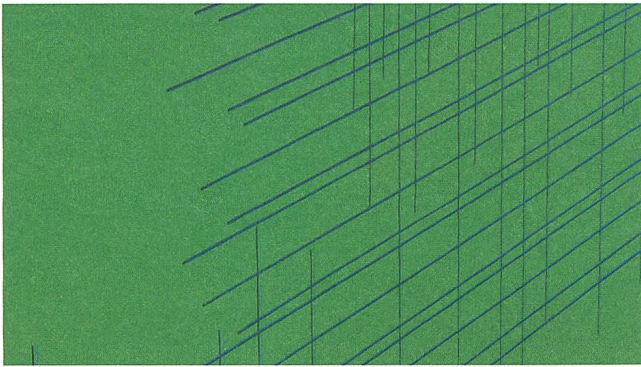
Statt bloss den Anfang zu markieren, macht die Schwelle des Vorspanns es also in Wahrheit gerade unmöglich, den Anfang genau zu bestimmen. Das zeigt sich eindrücklich bei einem der wohl bekanntesten Vorspanne überhaupt, den der Designer *Robert Brownjohn* für den James-Bond-Film *Goldfinger* gestaltet hat. Denn nicht nur, dass dieser Vorspann erst läuft, nachdem James Bond in einer sogenannten Pre-Title Sequence bereits seinen ersten Auftrag erfüllt, das erste Drogenlabor in die Luft gesprengt, die erste Frau geküsst und den ersten Schurken niedergestreckt hat. Auch der Vorspann selbst will nicht am Anfang bleiben, sondern springt schon in die Handlung vor, die er doch erst ankündigen sollte: Während Shirley Bassey den Titelsong singt und



Goldfinger (1964) Design: Robert Brownjohn



das Personal des Films aufgeschrieben wird, werden dazu auf goldene Frauenkörper Szenenbilder projiziert, die aus jenem Film stammen, der ja erst noch kommen soll. Der Vorspann ist also auch gleich noch Vorschau, so wie natürlich auch die goldenen Frauenkörper, die als Träger dieser Vorschaubilder dienen, eine spätere Filmszene vorwegnehmen, in der eine Frau ganz mit Gold überzogen in Bonds Bett liegen wird. Der Vorspann greift vor. Und zurück. Denn mindestens eines der Bilder, das in diesem Vorspann auftaucht, stammt gar nicht aus *Goldfinger*, sondern aus dem Vorgängerkfilm *From Russia with Love*. Der Vorspann von Robert Brownjohn ist damit Erinnerung und Vorwegnahme zugleich – alles Mögliche, nur kein simpler Anfang.

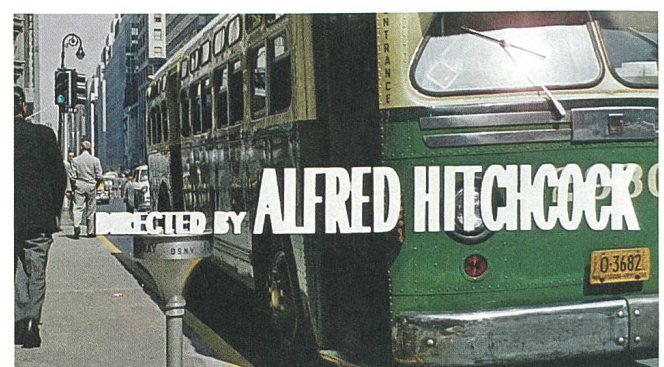
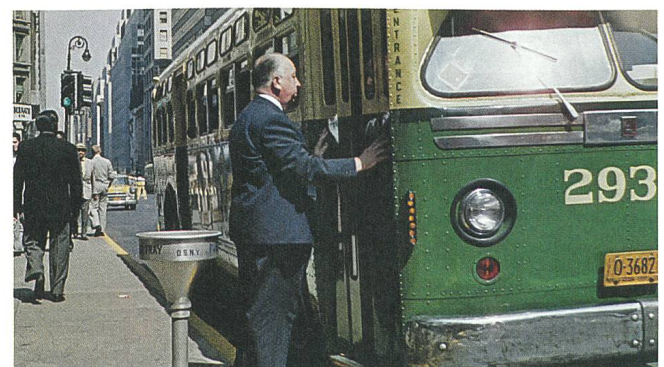
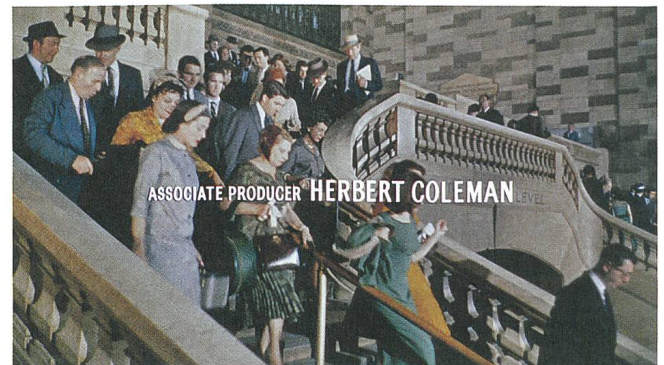


II. Der Vorspann ist ein Experiment

Mit der Idee von Menschenkörpern als Projektionsflächen für Filmbilder praktiziert der Goldfinger-Vorspann genau das, was man «expanded cinema» nennt. Auch wer glaubt, sich für abstrakten Kunstfilm nicht zu interessieren und immer von sich gemeint hat, nur wegen der spannenden Geschichten ins Kino zu gehen, hat demnach mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit schon eine ganze Menge Experimentalfilme gesehen. Bei jedem Ticket für einen Bond-Film kriegt man ein Kunstvideo dazu. Und auch im Hollywoodfilm der Fünfziger- und Sechzigerjahre gilt: Je grösser der Film, umso exquisiter der Vorspann.

So ist es von besonders hübscher Ironie, dass ausgerechnet in der kommerziellen Filmindustrie nicht nur das reibungslose Erzählkino auf die Spitze getrieben wird, sondern zugleich auch die Avantgarde ihren festen Platz bekommt. Mit eigener Abteilung. Denn als die separaten Miniexperimentalfilme, die sie sind, werden die Vorspanne nur in den wenigsten Fällen von denselben Leuten gemacht, die den Rest des Films verantworten; vielmehr sind Künstler – und in jüngerer Zeit auch immer mehr Künstlerinnen – auf diese Form spezialisiert. Einer, der wohl als erster über den internen Kreis der Filmindustrie bekannt geworden ist, war der amerikanische Graphic Designer *Saul Bass*. Mit seinen längst zu Klassikern gewordenen Vorspännern für die Filme von Otto Preminger, Alfred Hitchcock, Billy Wilder oder John Frankenheimer war er besonders einflussreich, den Vorspann als eigene Kunstform zu etablieren. Und wenn er auch nicht der erste Innovator auf dem Gebiet des Vorspanns war, als der er sich selbst gerne inszenierte und bis heute gern gehandelt wird, so lässt sich bei ihm doch besonders schön zeigen, wie der Vorspann zum Ort des Experiments wird.

In Alfred Hitchcocks *North by Northwest* taucht er die Leinwand zunächst in ein an die Rückseite der Dollarnoten erinnerndes Grün, über das Linien zu fahren beginnen, horizontal und vertikal, bis die ganze



North by Northwest (1959) Design: Saul Bass

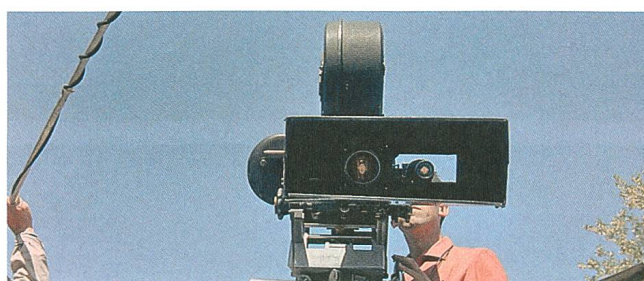
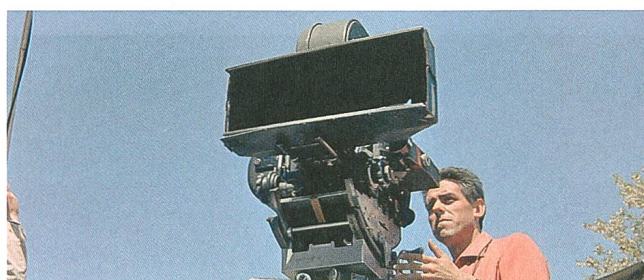
Leinwand in ein Raster eingeteilt ist, auf dem dann Filmtitel und Sternnamen ins Bild hinein- und hinausfahren können. Formen in Bewegung: So lautet die Minimaldefinition von Film. Bass zeigt Kino in seiner experimentellen Grundform. Das Erzählen kommt später.

III. Der Vorspann ist Deutung

In seiner radikalen Reduktion zelebriert der Vorspann zu *North by Northwest* also zunächst nichts als ein Spiel von Linien, Farben und Bewegungen. Doch damit weist der Vorspann zugleich darauf hin, dass auch Hitchcocks folgender Film letztlich ein ganz abstraktes Interesse verfolgt: pure Bewegungen zeigen, Vektoren aufzeichnen und schauen, was passiert, wenn Kraftlinien kollidieren. Genau wie die Linien im Vorspann wird sich später auch im Film der Weg der langweiligen Hauptfigur mit den Wegen von Killern und Agenten kreuzen. Und auch dass die Linien bei Bass von rechts nach links, also gegen die Leserichtung verlaufen, scheint schon anzudeuten, dass auch im folgenden Film die sonst üblichen Vorgänge sich verkehren werden. Alles in diesem Vorspann wird zum Zeichnen: Das abstrakte Raster entpuppt sich als bald als gläserne Fassade eines Hochhauses im Stile rationalistischer Architektur, in der sich der Verkehr mitsamt den gelben Taxis spiegelt. Dass wir in Manhattan sind, ist uns damit schon auf einen Blick klar. Und zugleich will dieses Bild gelesen werden als stilisierte Verdichtung von Hitchcock-Themen wie Verdoppelung und dem Einbruch des Zufalls ins Raster des Rationalen. Danach bringt Bass dokumentarische Aufnahmen von Passant_innen. Und ausgerechnet über diesen Bildern wird der bestens bekannte Spruch eingeblendet: «Alle Handlungen, Personen und Firmen in diesem Film sind rein fiktiv.» Als Überschrift über die Aufnahmen des realen Stadtgewusels ist das ein Widerspruch in sich und damit genauso paradox wie die folgende Story, in der fiktive Agenten echte Tote produzieren. Und auch sonst wird hier ausagiert, was als Prinzip auch im restlichen Film gelten soll: Von der drohenden Gefahr können die Passant_innen im Vorspann noch nichts wissen, sind aber trotzdem alle auf der Flucht. Alles hastet, niemand weiss wohin. Trepp auf, Trepp ab, von hier nach dort und zurück. Rasende Sinnlosigkeit. Am Ende fährt gar der Bus dem Regisseur Hitchcock, der noch in diesem Vorspann seinen obligaten Auftritt hat, vor der Nase weg. Der Film nimmt Reissaus. Wenn uns also der über alle Logik triumphierende pure Bewegungsdrang von *North by Northwest* mitreisst und verwirrt, dann hat uns der Vorspann von Saul Bass eigentlich schon gewarnt. Der Experimentalfilm zu Beginn war bereits die Deutung des Spielfilms, der ihm auf den Fersen folgt.

IV. Der Vorspann ist das Verdrängte des Films

Nicht nur, dass der Experimentalfilm des Vorspanns zugleich in kondensierter Form bereits die Analyse des nachfolgenden Films beinhaltet und es dabei mitunter überflüssig macht, diesen sich überhaupt noch anzusehen (manche Vorspanne sind besser als der ganze Film, zu dem sie gehören). Der Vorspann kann darüber



Le mépris (1963) Regie: Jean-Luc Godard

hinaus auch das beinhalten, was sich in Filmen eigentlich gar nicht zeigen lässt. In *Jean-Luc Godards Le mépris* werden die Namen der am Film Beteiligten nicht wie sonst im Vorspann üblich als Schrift eingeschrieben, sondern von Godards Stimme verlesen. Dazu sehen wir im Bild einen leeren Platz im Sonnenschein und weit

hinten eine Schauspielerin und neben ihr ein Filmteam von vier Leuten, die Kamera auf Schienen gestossen, die uns entgegenkommt, bis wir am Ende nur noch den Apparat, den Kameramann sowie ein Stück der Mikrofonstange bildfüllend vor uns haben. Godard geht derweil nahtlos von der Auflistung der Interna der Filmproduktion über zu einem André Bazin zugeschriebenen Zitat: «Das Kino ersetzt für unseren Blick eine Welt, die unserem Begehren besser entspricht.» Und Godard fügt hinzu: «Le mépris erzählt die Geschichte dieser Welt.» In diesem Moment wird die Kamera, die schon ganz nah ist, herumgeschwenkt und ihr Objektiv gesenkt. Auf uns. Was wir sehen, blickt uns an.

Die Kamera kann sich bekanntlich nicht selbst filmen. Unter allen Gegenständen der physischen Welt ist sie das, was ihr selbst auf immer verschlossen ist. Diese Kamera, ohne die es im Kino gar keine Bilder zu sehen gäbe, wird aus dem Bereich des Sichtbaren unentwegt ausgeklammert. Als zugleich Voraussetzung und Verdrängtes steht sie demnach nie *im*, sondern immer nur *vor* dem Film. Umso bedeutsamer ist, dass sie bei Godard ausgerechnet in einem Vorspann ihren Auftritt hat, in jenem Teil also, der irgendwie schon zum Film dazugehört und ihm zugleich vorgelagert ist. Auch

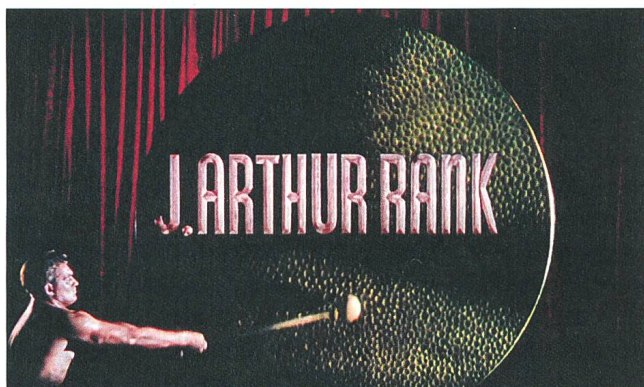
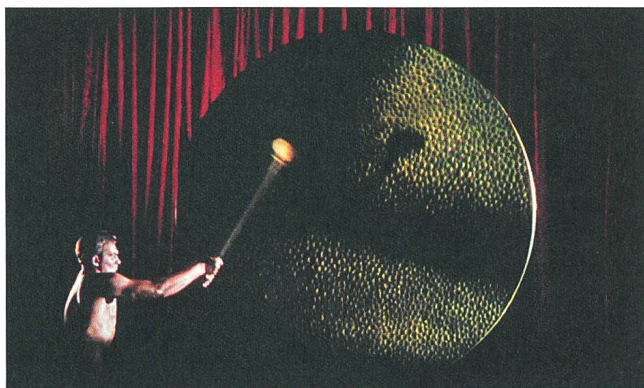
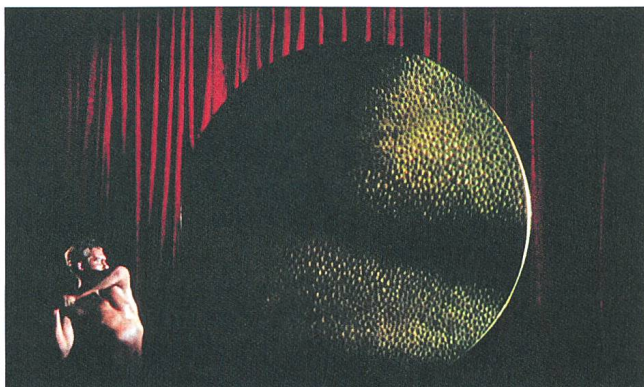
unsere Erkenntnis, dass die Kamera, die wir im Bild zu sehen kriegen, natürlich nicht dieselbe sein kann, die dieses Bild gemacht hat, das wir jetzt grad sehen, sondern nur wieder «keine andere Kamera» ist, macht diesen Moment nicht weniger frappant. Vielmehr wird uns damit nur noch klarer, wie merkwürdig es doch eigentlich ist, dass wir im Kino in die Bilder versinken können und dabei immer die Gerätschaften verdrängen, mit denen diese Bilder entstehen.

V. Der Vorspann ist Arbeit

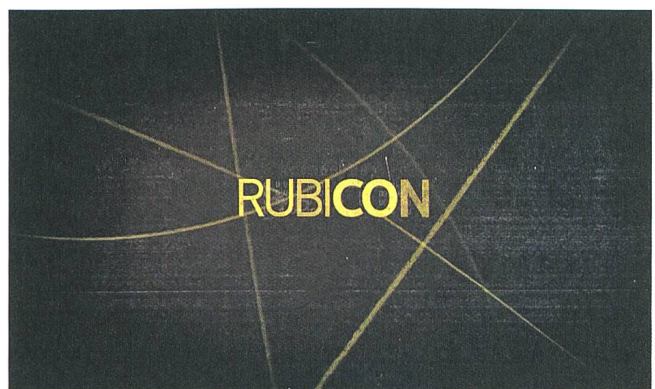
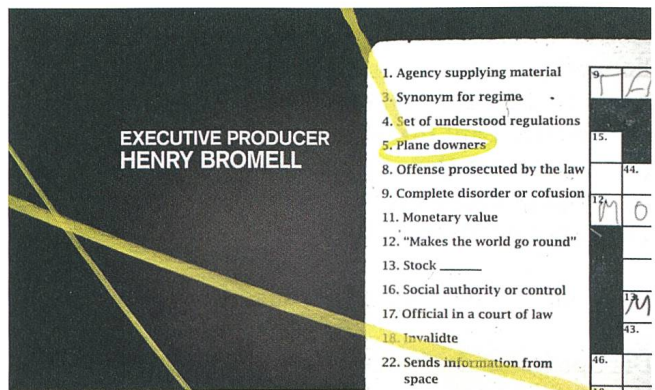
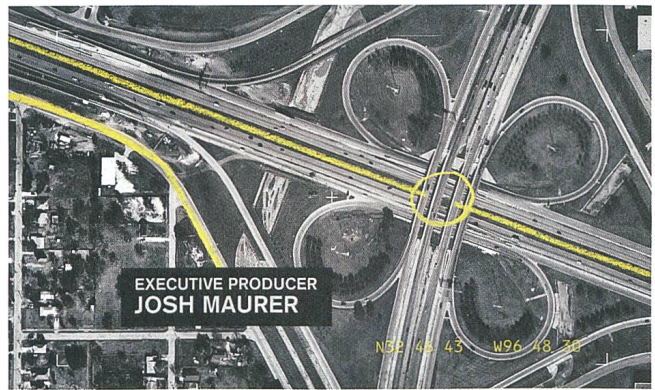
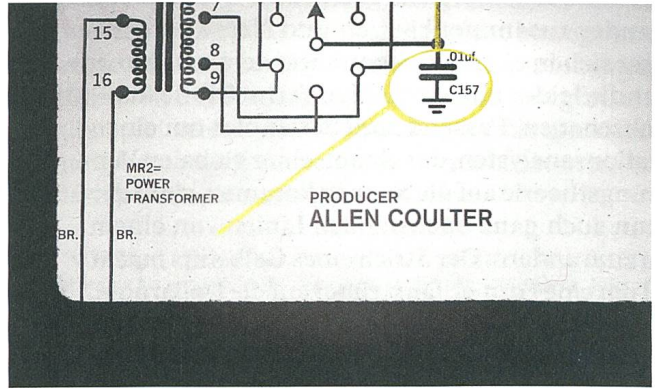
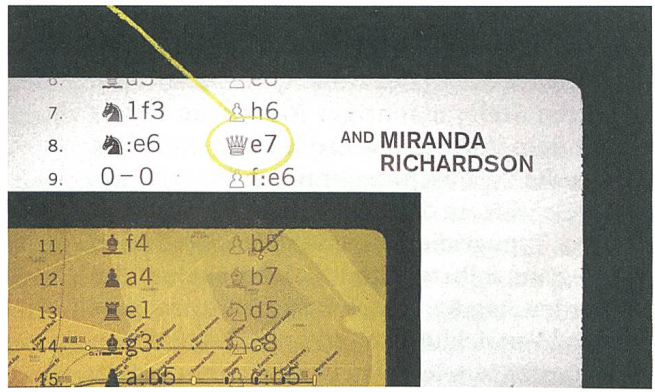
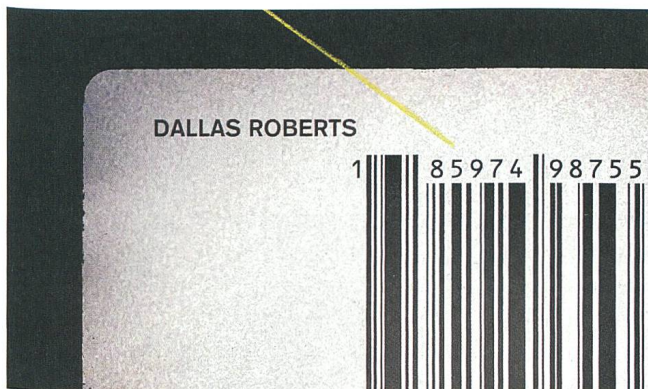
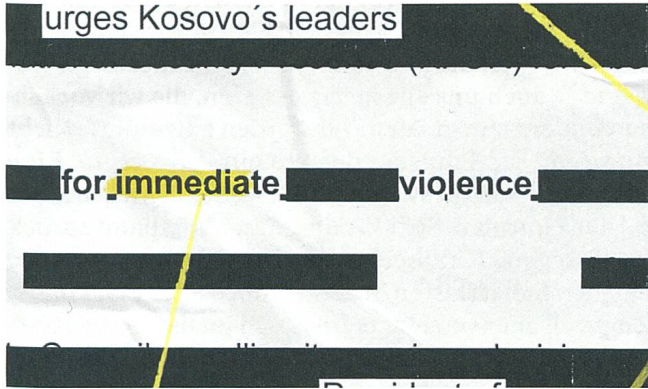
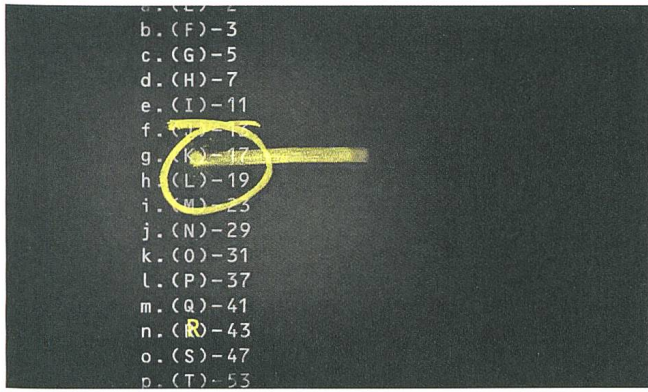
Dass sich im Vorspann jenes Verdrängte zeigt, worauf ein Film eigentlich gründet, das ist freilich nicht nur bei Godard, sondern eigentlich bei jedem Film mit einem Vorspann der Fall. Selbst dann, wenn sich der Vorspann nicht so auffällig wie in *Le mépris* präsentiert, sondern nur als Reihe spröder Texttafeln mit weisser Schrift auf schwarzem Grund, dann kommt darin doch etwas zur Sprache, was ebenso offensichtlich ist, wie es gerne vergessen geht: nämlich, dass auch ein Film das Produkt der Arbeit vieler Hände ist. So kriegen im Vorspann neben den obligaten Stars auch die unsichtbare Arbeiterschaft des Films, die Drehbuchautor_innen und Kameraleute, die Cutter_innen und Ausstatter_innen, wenn nicht ein Gesicht, so doch wenigstens einen Namen. Wobei auch der Vorspann fleissig Hierarchien etabliert. Denn natürlich werden im Vorspann nicht wirklich alle Beteiligten aufgeführt, sondern nur die, die als wichtig genug gelten, um schon jetzt und nicht erst in den Rolltiteln am Schluss aufzutreten. Auch Designer von Vorspannen werden in diesen erst genannt, wenn sie über Starstatus verfügen.

Eine Vertretung all der Namenlosen, die am Film mitarbeiten, findet sich indes zuweilen trotzdem, so etwa bei den Filmen des britischen Produzenten *Joseph Arthur Rank*. Dessen Firmenlogo, das jeweils sogar noch vor dem Vorspann lief, also quasi als Vorspann des Vorspanns, zeigt einen halbnackten Muskelmann, der einen riesigen Gong schlägt. Zweifellos gedacht, um der eigenen Firma einen Anstrich von antikem Monumentalpathos und exotischer Erotik zu verpassen, lässt sich der namenlose (und im Verlauf der Firmenkariere auch von unterschiedlichen Darstellern gespielte) «Gongman» zugleich auch einfach als Vertreter all jener Arbeiter_innen lesen, die mit ganzem Körpereinsatz schuften müssen, um die Unterhaltungsindustrie überhaupt zum Klingen und Laufen zu bringen.

Als Kind habe ich geglaubt, dieser imposante Mann sei selber jener «J. Arthur Rank», dessen Name nach dem Gongschlag ins Bild geschrieben stand. Ich war mit dieser rührenden Fehlinterpretation wohl kaum allein. Und eigentlich ist der Irrtum ja gar keiner, sondern stellt vielmehr richtig, was in der Industrie tatsächlich Sache ist: dass eine Firma zwar nach dem Besitzer benannt ist, aber eigentlich auf den Anstrengungen derer basiert, deren Namen man nie auf der Fassade des Fabrikgebäudes liest. Bei der Rank-Filmproduktion hingegen spielt zumindest im Firmenlogo der Arbeiter eine Hauptrolle. Der Vorspann bringt die sozialen Klassen durcheinander. Ganz unbeabsichtigt.



Logosequenz für The Rank Organisation



VI. Der Vorspann ist Netzwerk

Solch eine Vertauschung der Rollen, die namenlose Arbeiter an die Stelle mächtiger Magnaten treten lässt, scheint dem Vorspann umso leichter zu fallen, als bei ihm ja die Vermischung ohnehin Prinzip hat. Als hybrides Gebilde, in dem die unterschiedlichsten Medien – Text, Typografie, Animation, Fotografie und Bewegtbild – ganz selbstverständlich durcheinander gebracht werden, eignet er sich besonders, um jene «Gemeinde und Verwicklungen» zu zeigen, «aus denen unsere Welt besteht», wie es bei Bruno Latour heisst.

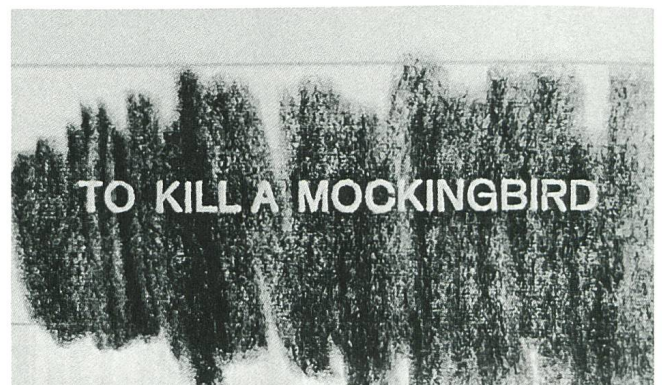
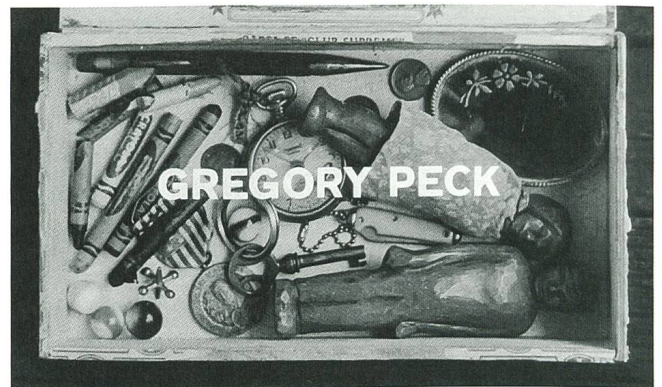
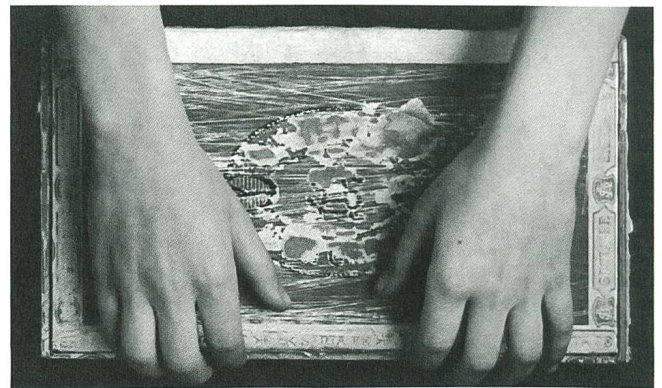
Wie die sonst sorgsam getrennten Bereiche alle miteinander zusammenhängen und Netzwerke bilden, lässt sich in einem Vorspann wie dem von *Karin Fong* für die leider nur kurzlebige Fernsehserie *Rubicon* nachschauen. Passend zum Serienplot um einen Informationsanalysten, der glaubt, einer globalen Verschwörungstheorie auf die Spur zu kommen, zieht der Vorspann auch ganz buchstäblich Linien von einem Bereich zum andern: Der Strich eines Gelbstifts macht Kringel um eine Formel, fährt rüber auf die Dollarnote, über Textseiten, deren Zeilen laufend eingeschwärzt werden, weiter zu Kreditkartenchips, Produkttestriscodes, Schachzügen, elektrischen Schaltplänen, Überwachungsbildern, Kreuzworträtseln. Alles hat mit allem zu tun. Das ist die beängstigende Logik der Paranoia, in der es nichts gibt, was nicht bedeutsam wäre, und zugleich eine recht akkurate Beschreibung unserer vernetzten Existenz. In gerade mal 43 Sekunden instruiert uns der Vorspann von *Rubicon* nicht nur, wie es in der nachfolgende Serie, sondern auch wie es in der Welt zugeht.

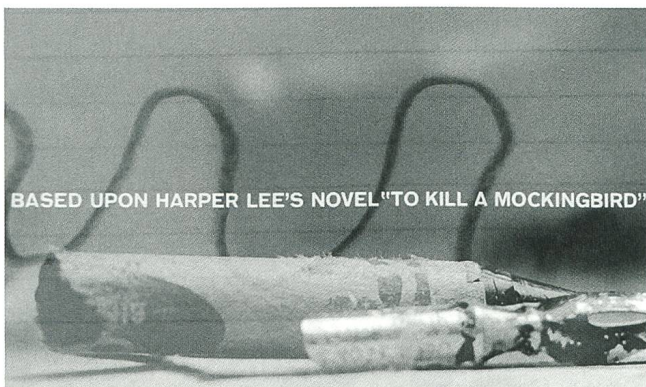
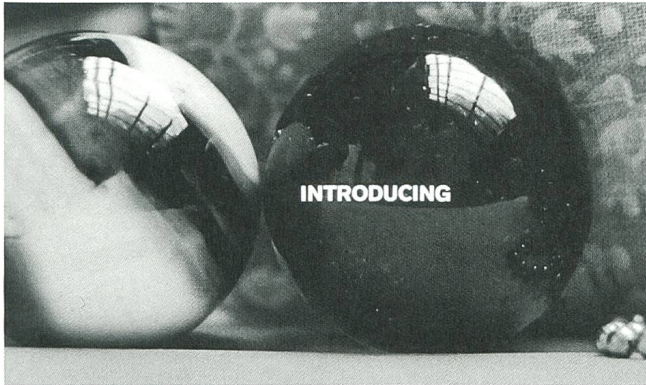
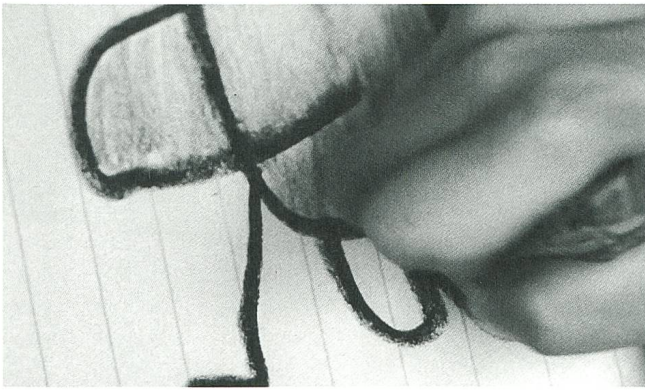
Und wiederum ist es kein Zufall, dass es ausgerechnet der Vorspann ist, in dem so exzessiv alle Kanäle aufgemacht werden. Ist man erst mal drin in der filmischen Fiktion, mag das Durcheinander wieder schön sortiert werden nach den vertrauten Storymustern des Thrillers. Der Vorspann hingegen, dessen Status als Schwellenphänomen und als Hybridform ja bereits uneindeutig ist, braucht sich noch nicht festzulegen. Welchen Weg der Lauf des Film nehmen wird, von Anfang bis Schluss, werden wir dann schon sehen. Der Vorspann hingegen zeichnet nur die Netzwerkkarten dessen, was alles noch möglich ist.

VII. Der Vorspann ist die Kindheit des Kinos

Der Spielraum des Netzwerks, wie ihn uns der *Rubicon*-Vorspann kartografiert, hat indes auch im Spielzimmer der Kinder Platz und der Globalzusammenhang in einer Zigarrenkiste: Diese zeigt uns der von *Stephen Frankfurt* gestaltete Vorspann zu *To Kill a Mockingbird* als erstes Bild. Dann greifen die Hände eines vor sich hin summenden Kindes hinein, klappen den Deckel auf und geben den Blick frei auf den Krimskrams im Innern: Schlüssel, Kreide, Murmeln, Messerchen. Zwei geschnitzte Figuren und eine kaputte Taschenuhr ohne Zeiger. Was man mit solch wertvollen Schätzen alles anfangen kann, das haben die Erwachsenen längst vergessen. Dieser Vorspann aber erinnert uns wieder daran. Die Kinderhand malt auf Papier, und der

Filmtitel erscheint – aber nicht so, dass der Farbstift die Buchstaben malen würde, vielmehr erscheinen diese im Negativ als leere Stellen, an denen der Wachsstift nicht aufträgt. Lauter Widersprüche auch im Folgenden: Statt auf den Linien des Papiers malt der Farbstift einen Strich quer darüber, und bei der Nahaufnahme der kaputten Uhr hören wir auf der Tonspur ein Ticken. Eine Glasmurmeltube beginnt zu rollen, und als sie an eine andere stösst, sagt die Kinderstimme «Bing». Dazu schwillt die sagenhafte Musik von Elmer Bernstein an, und wir lesen das Wort «Introducing». Damit ist zunächst gemeint, dass die beiden Kinder Mary Badham und Phillip Alford, deren Namen gleich danach eingeblendet werden, in diesem Film ihre ersten Rollen spielen. Doch darüber hinaus scheint dieses «Introducing» auch uns alle zu adressieren, die wir vor diesen Bildern sitzen. Auch wir werden eingeführt. Nicht nur in diesen Film, sondern in ein Universum. Eine magische Welt tut sich auf in dieser Schachtel, und wir dürfen eintreten. So führt uns dieser Vorspann zurück in die eigene Kindheit und in die Erinnerung an die eigenen Schatzkisten, in denen noch alles Platz hatte. Zugleich aber versetzt er uns auch in die Kindheit des Kinos, in einen Zustand, in dem auch dem filmischen





To Kill a Mockingbird (1962) Design: Stephen Frankfurt

Medium noch alle Optionen offenzustehen schienen: Die Sequenz ist dokumentarisch mit seinen unkommentierten Beobachtungen der Kinderhände und fiktional zugleich, wenn wir lernen, dass diese Hände der jungen Protagonistin der folgenden Geschichte gehören. Ausserdem haben wird in diesem Vorspann alle Medien versammelt, denen sich ein Film bedienen kann: Ton, Schrift, Zeichnung, Fotografie, Animation. Alles da, man muss nur damit zu spielen anfangen. Als «Stellen, die imstande sein können, alle Register zu ziehen», hat Rembert Hüser den Vorspann bezeichnet,

als jenen Ort, an dem wir den Basistyp von Film per se vor uns haben: «der dokumentarische Avantgardeanimationsspielfilm». Und wo trifft das offensichtlicher zu als hier?

Restlos alles scheint in diesem Vorspann drinstecken: die Zeitparadoxien des *Goldfinger*-Vorspanns und die Filmanalyse von Saul Bass und die Selbstreflexion von Godard. Die Arbeit der Hände und die Farbstiftlinien der Netzwerke. Und zugleich gilt auch das alles nur vorläufig. Denn am Ende des Vorspanns zerreist das Kind das Blatt, auf dem es gezeichnet hat, begleitet von einem lustvollen Laut der Stimme. Der Bildträger wird kaputt gemacht, damit das Spiel wieder von vorne anfangen kann. Und vielleicht bewegt uns deswegen dieser Vorspann so sehr, weil er uns in seinen drei Minuten das Kino noch einmal ganz neu gibt, als für alle Spielweisen und Möglichkeiten, für alle Genres und Formate offen. Noch immer nicht erwachsen, sondern gerade erst geboren.

→ Literatur:

Nicole de Mourgues: *Le générique du film*. Paris: Klincksieck, 1994.

Alexander Böhnke, Rembert Hüser, Georg Stanitzek (Hg.): *Das Buch zum Vorspann*. Berlin: Vorwerk 8, 2006.

Gemma Solana, Antonio Boneu: *Uncredited. Graphic Design & Opening Titles in Movies*. Barcelona: Index Book, 2007.

Die Website «Art of the Title» ist die grösste Onlineresource zum Vorspann, mit unzähligen Beispielen, Analysen und Interviews: www.artofthetitle.com

54. SOLOTHURNER FILMTAGE

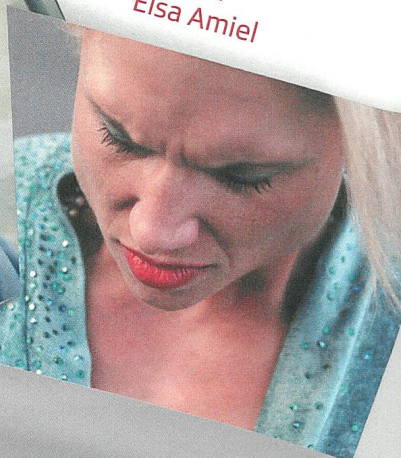
**EXPERIMENT SCHNEUWLY –
ABENTEUER KINDER MACHEN**
Juri Steinhart



ALEX, KEVIN UND ROMAIN
Adrien Bordone

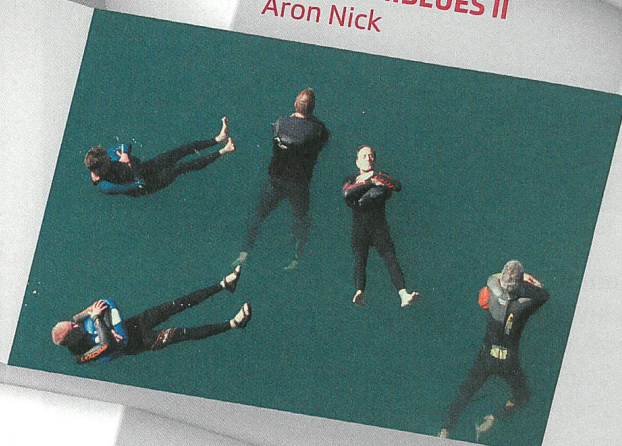


PEARL
Elsa Amiel



IMMER UND EWIG
Fanny Bräuning

TSCHARNIBLUES II
Aron Nick



FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

SRG SSR

Salvatore Vitale: How to Secure a Country

Mitte 2016 begannen meine Gespräche mit Salvatore Vitale (geboren 1986 in Palermo und heute in Lugano und Zürich lebend) zu seiner Arbeit «The Moon Was Broken». Es handelt sich dabei um ein intimes Porträt seiner Beziehung zu seinem Vater, einem eher wortkargen sizilianischen Familienoberhaupt, und dem Dorf Caronia, das der Fotograf mit achtzehn Jahren verlassen hatte.

Ich fühlte mich in den Bann gezogen von seiner Art und Weise, das komplexe Gefüge der Familie in eine fotografische Sprache zu übersetzen. Die oft sehr dunklen Bilder – für die im Druck immer eine Extraportion schwarzer Pigmente notwendig war – sind zu einem wichtigen ästhetischen Merkmal seiner Arbeiten geworden: Auch im neuen Langzeitprojekt, «How to Secure a Country», dominieren dunkle Töne. Obwohl diese Serie thematisch gänzlich anders ist, liegt auch hier ein melancholischer Schleier über vielen Bildern. Die Schweiz gilt als sicheres Land – und mit dem Bedürfnis nach Sicherheit, Effizienz und Produktivität werden Milliarden verdient. Vitale fragt nach, wie staatliche und private Einrichtungen Sicherheit gewährleisten und wie viel Freiheit wir als Individuen bereit sind, für unsere Sicherheit preiszugeben.

Für die kommende Ausstellung in der Fotostiftung Winterthur plant Vitale in Zusammenarbeit mit dem freien Kurator *Lars Willumeit*, die verborgene und meist abstrakte Herstellung von Sicherheit auf neue Weise erfahrbar zu machen – in einem Parcours, der neben Fotografien auch Datenanalysen sowie eine sensorbasierte Installation



Salvatore Vitale: aus der Serie «How to Secure a Country», 2014–2018

einschliesst. Ich bin gespannt, wie Vitale das sonst doch als warm geltende Gefühl von Sicherheit in die kühl wirkenden Gefilde der digital überwachten Welt und wieder zurück transferiert.

Nadine Wietlisbach,
Direktorin des Fotomuseums Winterthur

→ Die Ausstellung *How to Secure a Country* ist vom 23. Februar bis 26. Mai 2019 in der Fotostiftung Winterthur zu sehen.



Glow Created by: Liz Flahive und Carly Mensch

Ins Netz gegangen

Im überwältigenden Serienangebot im Internet kann man sich leicht verlieren. Bei Serien wie *Glow*, *Camping* oder *Maniac* empfiehlt es sich aber, schon wegen deren sympathisch unsympathischen Figuren, hängenzubleiben.

Cerebral hullabaloo

Es ist allgemein bekannt: Die virtuellen Kundenberater von Streamingdiensten sind ausgefuchste Langweiler. Sie wissen, was wir uns ansehen, sie wissen, was sich andere ansahen,

nachdem sie sich angesehen hatten, was wir uns ansehen, sie kalkulieren die Übereinstimmung von Genres, Themen und Figuren und sprechen dann pseudoindividuelle Empfehlungen aus: «Ideal, wenn Ihnen Gott und die Welt gefällt.» Wer sich nicht auf solche Geschmacksalgorithmen verlassen will, kann entweder Flix Roulette spielen oder Kritiken lesen.

Doch auch Serienkritiker_innen argumentieren oft wie das Beratungsprogramm, beschreiben neue Serien über alte, vergleichen sie mit Filmen oder geben gar Mischverhältnisse an. Bei *Maniac*, der verrückten Retro-Science-Fiction-Serie mit Jonah Hill und Emma Stone, die seit letztem Herbst auf Netflix läuft, liest sich das zum Beispiel so: «*Maniac* wirkt wie eine komplexe Kreuzung der Psychiatrie-Tragikomödie *One Flew over the Cuckoo's Nest* und dem Science-Fiction-Thriller *Inception*» (NZZ); oder: Die Serie «erinnert ein wenig an *Cloud Atlas* und *Black Mirror*» (Musikexpress). Es ist wie bei der Popmusik oder dem Genrefilm: Das Einmalige zeigt sich

erst durch das Vergleichbare, was zählt, ist die subtile Abweichung, die brillante Mischung, die kongeniale Kopie.

Maniac ist ein Remake. Das Original kommt aus Norwegen, trägt denselben Titel, hat abgesehen davon aber – so die Meinung zahlreicher Kritiker_innen – nicht viel mit der amerikanischen Fassung gemein. Das stimmt nur halb. Auf der Storyebene ist sicherlich einiges anders, doch die Antworten auf die grossen Fragen fallen ähnlich aus: Was unterscheidet Wirklichkeit von Wahnsinn? Das Genre. Wie stelle ich eine Sinnestäuschung filmisch dar? Als Filmzitat. Wieso sich der Realität beugen, wenn man stundenlang glotzen oder streamen kann? Gute Frage. «Cerebral hullabaloo» wäre vielleicht die passende Listenüberschrift für diesen herrlich selbstreferenziellen Klamauk.

Das trifft auch auf einige Folgen von *Glow* zu, der Netflix-Serie über die Entstehungsgeschichte der gleichnamigen Frauenwrestling-TV-Show aus den Achtzigerjahren (seit 2017 auf Netflix). «*Glow*» steht für «Gorgeous



Maniac Created by: Patrick Somerville, mit Jonah Hill und Emma Stone

Ladies of Wrestling», das Original ist eine Art Spandex(ex)ploitation, eine Mischung aus Trash, Stretch und Elastan (Ausschnitte auf Youtube). Die Netflix-Version hingegen vergleichen viele Kritiker_innen mit *Orange Is the New Black* (seit 2015 auf Netflix), da *Carly Mensch*, eine der Hauptautorinnen von *Glow*, auch für sie gearbeitet hat. Wie in *Orange Is the New Black* dreht sich in *Glow* alles um eine Schicksalsgemeinschaft von Frauen innerhalb einer rigiden Anstalt, und wieder kämpfen diese Frauen mit unterschiedlichen Mitteln um ein bisschen Würde und Glück. Nur handelt es sich bei der Anstalt diesmal nicht um den Knast, sondern um das Fernsehen: Macht und Machtmissbrauch in der Unterhaltungsindustrie, von der Serie wie beiläufig thematisiert, indem sie die Mechanismen vorführt, auf denen sie selbst beruht: stereotype Figuren, reisserische Konflikte, ausbeuterische Arbeitsbedingungen, aber eben auch Momente der Kritik, der Einsicht und der Solidarität. Zum Beispiel, wenn im Kampf Liberty Belle gegen Welfare

Queen die blonde Cheerleaderprinzessin mit einem Schlag buchstäblich all ihre Sympathien verhaßt, weil sie jene zu Boden streckt, die sowieso schon ganz unten ist: die schwarze Sozialschmarotzerin.

Apropos Sympathieverlust: Vermutlich ist es genau das, was gute Serien auszeichnet, dass sie unsere Zuneigungen und Abneigungen gegenüber Figuren variieren, sie über Folgen und Staffeln hinweg verästeln oder konsequent in der Schwebe halten. Kaum eine Serie findet dafür einen geeigneteren Schauplatz als *Camping*, der neue Wurf der Girls-Autorinnen *Lena Dunham* und *Jenni Konner* (seit letztem Herbst auf Sky Show). Darin schlagen sich vier angeblich befreundete Pärchen über vierzig auf einem Zeltplatz an einem Waldrand irgendwo in Kalifornien durch das Unterholz ihrer Beziehungen, dabei hatten sie bloss vor, einen 45. Geburtstag zu feiern.

Auch *Camping* ist das Remake einer europäischen Serie. Anders als *Maniac* bleibt die amerikanische Fassung aber

so nahe am Original, dass der Eindruck einer kulturellen Übersetzung entsteht, quasi aus dem britischen ins kalifornische Mittelschichtsmilieu: Die Darsteller_innen (u. a. Jennifer Garner und Juliette Lewis) sind telegener, das Wetter ist besser und der Humor gesitteter, doch das, worüber wir lachen, bleibt gleich: Es sind wir selbst, es sind unsere Bedürfnisse nach Zerstreuung, Konsum, Bestätigung, Kontrolle und so etwas wie Liebe und – allen voran – unsere Bereitschaft, auch noch den letzten Funken Würde zu opfern, um sie zu stillen. In diesem Sinne: Her it der nächsten Serie!

Julia Zutavern

- Flix Roulette: reelgood.com/roulette/netflix
- Besonders empfehlenswert sind die Serientipps auf «Zeit online»: www.zeit.de/serie/hildegard-von-binge

2018 war für das Kino der Romandie ein Jahr der grossen Erfolge – und ein Jahr, das mit einem handfesten Skandal brisante Fragen der Ethik im Dokumentarfilm neu aufgeworfen hat.

Fernand und die Dealer

Schaut man in den Rückspiegel und zieht eine Bilanz über die vergangenen zwölf Monate, so lässt sich doch erfreulicherweise feststellen, dass 2018 für das welsche Filmschaffen ein Glücksjahr war. Begonnen hat alles im Februar an der Berlinale: Zwei von vier Filmen aus der vom Team von Bande à Part fürs französischschweizerische Fernsehen RTS produzierten Reihe Ondes de choc (Filmbulletin 2.18), nämlich Journal de ma tête von Ursula Meier und Prénom: Mathieu von Lionel Baier, liefen in der Sektion Panorama. Und Germinal Roaux zeigte seinen zweiten Langspielfilm Fortuna (Filmbulletin 7.18) im Rahmen des Programms Generation 14plus. Gekrönt wurde Letzterer mit dem Gläsernen Bären der Jugendjury und dem Grossen Preis der Internationalen Jury.

Drei Monate später wurde in Cannes eine «Palme d'or spéciale» geschaffen, um Jean-Luc Godard und seinen Essayfilm Livre d'image zu würdigen, einen Film mit virtuoser Montage, der zwar der Legende vom Visionär nichts Neues hinzufügt, aber eine leidenschaftliche Reflexion über die Welt, die Menschheit und die Kunst bietet. Einer der Höhepunkte des Jahres war denn auch die Pressekonferenz in Cannes, an der Godard von seinem Zuhause in Rolle über einen Smartphone-Bildschirm mit den Journalist_innen an der Croisette sprach. Für so manche_n internationale_n Kritiker_in bleibt diese Chance, dem grossen Meister Fragen zu stellen – diesem «JLG», dem ich schon auf der Strasse begegnet bin und nicht gewagt habe, ihn anzusprechen –, sicherlich als eine der eindrucklichsten Erlebnisse ihrer Karriere im Gedächtnis haften.



A l'école des philosophes Regie: Fernand Melgar

Unverpixelte Fotos

Das Jahr 2018 brachte auch neben der Vorführung eines spannenden Erstlings am Locarno Festival, Ceux qui travaillent von Antoine Russbach, den Kinostart von zwei bewundernswerten Minderheitenkoproduktionen (Les gardiennes von Xavier Beauvois und Lazzaro felice von Alice Rohrwacher) und eine Handvoll erstaunlicher Dokumentarfilme (Les dames von Stéphanie Chuat und Véronique Reymond; Favela olimpica von Samuel Chalard; La fureur de voir von Manuel von Stürler).

Aber 2018 war vor allem das Jahr der «Melgar-Affäre», das Jahr, als ein renommierter Dokumentarfilmer von seinen Kolleg_innen plötzlich geächtet wurde. Es begann Ende Mai, als der Waadtländer Regisseur Fernand Melgar auf seinem Facebook-Profil Fotos von jungen Afrikanern veröffentlichte, die nicht unkenntlich gemacht und als Drogenhändler identifiziert wurden. Diese Handlung missachtete das Recht auf das eigene Bild und die Unschuldsvermutung und löste deshalb sofort eine heftige Kontroverse aus. Einerseits freuten sich Bürger_innen darüber, dass jemand es wagt, das Strassendrogengeschäft und die Untätigkeit der Polizei öffentlich anzuprangern. Andererseits waren auch viele Menschen über dieses Vorgehen entsetzt, wie etwa die zweihundert Persönlichkeiten aus der Filmbranche, die einen offenen Brief unterzeichneten. Darin prangern sie ihrerseits die «inakzeptablen Methoden» an, mit denen auf den Drogenhandel aufmerksam gemacht wird und die «gegen jede dokumentarische Ethik» verstossen. Sie stören sich an einer «polizeilichen Verwendung von Bildern, die eher die Handschrift eines Spitzels als eines Dokumentarfilmers tragen».

Radikaler Humanismus

Die «Melgar-Affäre» ging durch die Medien, nachdem sie sich in sozialen Netzwerken entzündet hatte. Ich für meinen Teil habe dies interessiert beobachtet, aber nicht an der Debatte teilgenommen. Denn wenn mich einerseits die Art und Weise wirklich schockiert hat, wie ein Regisseur, der in seinem Schaffen ganz der Realität verpflichtet ist, die Ethikcodes bei der Veröffentlichung gestohlener Fotos ignoriert, so interessierte mich andererseits das Risiko, das ein Künstler eingeht, der sein Fachgebiet verlässt, um eine öffentliche Debatte zu provozieren. Ich bin dennoch überzeugt, dass es andere, ehrlichere und moralisch gerechtere Wege gegeben hätte, um das Problem des Strassendrogenhandels zu thematisieren.

Nachdem er vom Verleih, der ursprünglich seinen neuen Film hätte in die Kinos bringen sollen, fallen gelassen worden war, konnte sich Fernand Melgar Anfang September doch noch darüber freuen, dass sein Dokumentarfilm A l'école des philosophes (Filmbulletin 8.18) in der Romandie in den Kinos zu sehen war. In allen Interviews mit ihm und in allen Artikeln über ihn und den Film wurde die Kontroverse erwähnt. Wahrscheinlich verlor er in der Schlacht Zuschauerinnen und Zuschauer, obwohl diese Affäre getrennt von seinem Filmschaffen hätte betrachtet werden sollen. A l'école des philosophes, in dem Melgar in eine Klasse von Schüler_innen mit geistiger Behinderung eintaucht, zeugt von einem überwältigenden Humanismus: Im Rückspiegel betrachtet, handelt es sich unbestritten um einen der schönsten Schweizer Filme des Jahres 2018.

Stéphane Gobbo, «Le Temps»
aus dem Französischen von Tereza Fischer

S. 19
The Favourite
von Yorgos Lanthimos
Michael Pekler

S. 20
The Wild Pear Tree
von Nuri Bilge Ceylan
Patrick Straumann

S. 24
Womit haben wir
das verdient?
von Eva Spreitzhofer
Thomas Binotto

S. 26
The Kindergarten
Teacher
von Sara Colangelo
Philipp Brunner

S. 27
Beautiful Boy
von Felix van Groenigen
Selina Hangartner

S. 31
Rafiki
von Wanuri Kahiu
Doris Senn

S. 33
Capharnaüm –
Stadt der Hoffnung
von Nadine Labaki
Tereza Fischer

S. 35
Le vent tourne
von Bettina Oberli
Stefan Volk

S. 39
Eine Geschichte
der Emanzipation.
Gespräch mit
Bettina Oberli
und Mélanie Thierry
Mariama Balde



The Favourite Regie: Yorgos Lanthimos, mit Rachel Weisz und Olivia Colman



The Favourite Regie: Yorgos Lanthimos, mit Emma Stone und Rachel Weisz



The Favourite mit Rachel Weisz



The Favourite mit Olivia Colman



The Favourite mit Nicholas Hoult

The Favourite



Zwei Frauen kämpfen am Hof von Queen Anne um die Gunst der Monarchin. Yorgos Lanthimos' erstes Historiendrama mit Starbesetzung ist ein brillant gespielter und inszenierter Abgesang auf menschliche Werte und Moral.

Yorgos Lanthimos

Von den Todsünden vermisst man am Hof der Königin von England keine einzige. Im Gegenteil könnte man sich fragen, welche der sieben am häufigsten begangen wird. Neid und Habgier machen sich gleich zu Beginn unverhohlen bemerkbar, und als die verarmte Herzogin Abigail, die sich um eine Stelle im Schloss bemüht, aus der Kutsche in den Dreck fällt, schlägt ihr der Hochmut der Anwesenden entgegen. Zorn, Völlerei und Trägheit lassen im Laufe der ersten Wochen ihrer Anstellung als Zofe nicht auf sich warten, und nach der Wollust braucht man an diesem Ort sowieso nicht lange zu suchen. Schliesslich befindet man sich am Hof von Königin Anne, wo zu Beginn des 18. Jahrhunderts Sitten und Moral noch weiter weg sind als die eigene Armee, die gerade wieder einmal auf dem Kontinent gegen die Franzosen zu Felde zieht. Der Krieg zu Hause in den Prunksälen und Gemächern, wo die Entscheidungen über Leben und Tod in der Ferne getroffen werden, mag weniger blutig ausfallen, weniger brutal ist er ganz sicher nicht. Nur dass hier mit anderen Waffen gekämpft wird – mit grausamen Worten, perfiden Demütigungen und Blicken, die töten könnten.

Wollte man *The Favourite* in wenigen Sätzen beschreiben, so wäre das nicht schwierig. Ein Historien- und Kostümfilm von Yorgos Lanthimos, einem der wichtigsten Autorenfilmer dieser Tage, würde man sagen. Und dass es der erste Film des gebürtigen Griechen sei, der nicht auf einem selbst geschriebenen Drehbuch beruht, sondern auf einem Skript der renommierten Autorin *Deborah Davis*. Ein nach

The Killing of a Sacred Deer abermals mit US-Stars besetzter Film, in dem diesmal jedoch drei Frauen in den Hauptrollen – *Emma Stone*, *Rachel Weisz* und *Olivia Colman* – eine formidable Darbietung liefern. Dass *The Favourite* die Geschichte jener jungen Frau namens Abigail erzähle, die sich mit List und Tücke bis auf – und in – den Schoss der Königin emporarbeitet, während sie sich ein heimtückisches Duell mit ihrer Cousine Lady Sarah liefert. Diese wiederum sieht sich als Günstling und heimliche Liebhaberin der Herrscherin nämlich zu Recht gefährdet. Würde man *The Favourite* derart beschreiben, wäre das also nicht falsch. Und dennoch würde man diesem Film in seiner Komplexität, Eindringlichkeit und Genauigkeit nicht gerecht werden.

The Favourite erzählt von einem Rollentausch, bei dem die neue Favoritin der Königin über die alte zu triumphieren scheint, weil sie an noch weniger glaubt als ihre Vorgängerin, dafür umso stärker an sich selbst. Für Lanthimos ist das jedoch keine Frage des fehlenden Gewissens, sondern der passenden Gelegenheit. Mit einer selbst gemachten Salbe lindert Abigail gleich zu Beginn die Beinschmerzen der kranken Königin, die wie ein waidwundes Tier durch das Schloss humpelt oder im Rollstuhl durch die schier endlosen Gänge und Hallen geschoben wird. Abigail arbeitet sich nach oben, von den Beinen bis in den Kopf. Und lässt auch das nicht aus, was dazwischenliegt. Der heilende Verband ist nur der Auftakt für eine Reihe von Aufmerksamkeiten und Zuwendungen, die einen ausgeklügelten Plan immerhin vermuten lassen. Eine hübsche Zofe mit grossen Unschuldsgläsern, die man dennoch als Ratte bezeichnen könnte und die sich tatsächlich bald Schlange nennen lassen muss.

Dass die Gegenmassnahmen der Rivalin dabei zunehmend hilflos wirken, liegt nicht nur daran, dass sie weniger durchtrieben, sondern von anderen Absichten und Zielen gesteuert sind: Sarah geht es um den Erhalt der Macht und des Status quo sowie um die Fortführung des Kriegs unter ihrem Mann, dem Heerführer Marlborough. Neben persönlichen Interessen also auch um politische. Abigail hingegen, und das ist ihr grösster Vorteil, handelt nur für sich.

The Favourite mag also vordergründig vom Wettstreit zweier Frauen um die Gunst einer dritten erzählen, hinter der Fassade der dicken Mauern und schweren Stoffe jedoch vom erbitterten Kampf der Ordnungen: Während das alte System im Begriff ist, sich aufzulösen – Olivia Colman glänzt als mit blutigem Klumpfuss dahinsiechende Königin zwischen Selbstmitleid und Trotz –, schafft das neue eigene Gesetze. «We're playing a very different game», meint Lady Sarah zu Abigail, und das klingt in diesem Moment beinahe wie eine Erklärung für die mögliche Niederlage. Die Abwesenheit ihres Mannes und den ständigen Zwist mit den oppositionellen Tories unter Robert Harley, der am Hof gegen die Kriegssteuer mobilisiert, betrachtet sie als Tribut: «There's always a price to pay.» Für sie geht die politische Macht mit persönlichem Verlust und Erniedrigung einher. Abigail ist nur bereit, andere für sich bezahlen zu lassen – sogar ihren frisch zur finanziellen und ständischen Absicherung angeheirateten Ehemann.

Doch zugleich inszeniert Lanthimos scheinbar mühelos und mit glänzender Genauigkeit diesen Kampf als Spiel, bei dem jeder Zug einen Gegenzug auslöst. Denn als Filmemacher ist Lanthimos ein ausgemachter Zyniker. In seinen Filmen beginnt die Hoffnung immer erst dann, wenn es keine mehr gibt. In *The Lobster* mussten alleinstehende Menschen sich in einem abgelegenen Hotel in Tiere verwandeln, sollte es ihnen nicht gelingen, rechtzeitig eine Partnerin oder einen Partner zu finden. *The Killing of a Sacred Deer* verhandelte die Schuldfrage eines angesehenen Chirurgen anhand eines ultimativen Familienopfers. Erst wenn der letzte Glaubensrest an das Gute im Menschen und der göttlichen Fügung verloren gegangen ist, können diese Figuren weiterexistieren. Lanthimos' Filme reichen, im Gegensatz zu den vergleichbaren Arbeiten Ruben Östlunds, über Ironie und sarkastischen Spott hinaus. Sie veranschaulichen eine Lebenshaltung, eine tiefere Wahrheit, die keinen Spielraum zugesteht: In *The Favourite* formt das Fischaugeobjektiv der Kamera von *Robbie Ryan* wiederholt anamorphotisch verzerrte Raum-Zeit-Kapseln, in denen die Figuren wie Gefangene erscheinen.

Wenn es über *The Favourite* heisst, er sei Lanthimos' bislang bekömmlichste Arbeit, dann ist das richtig und falsch zugleich. Natürlich entwerfen die gepuderten Perücken, die geschminkten Gesichter mit aufgemalten roten Bäckchen und die degoutante Dekadenz des Adels – von der Orangenschlacht bis zum Entenrennen – ein Szenario, von dem man sich als traditionell bürgerliches Kinopublikum gut zu distanzieren gelernt hat. Andererseits sind es ausgerechnet die Konventionen des Genres, die eine Allgemeingültigkeit behaupten, der mit Aufklärung nicht beizukommen ist: Alles hier ist zutiefst menschlich. Die ganz und gar nicht royale Sprache, die «cunts» und «fucks», die Davis ihren Figuren in den Mund legt, ist weniger abscheulich als vielmehr Ausdruck des Abscheus. Sie betrifft das Abartige, das Mutwillige, die Lust an der Zerstörung von Leib und Seele.

Anders als verwandte Arbeiten wie *Dangerous Liaisons* oder *Barry Lyndon* interessiert Lanthimos am Historienfilm nicht der Irrsinn und die Intrigen, wie der deutsche Zusatztitel behauptet, sondern diese absolut gegenwärtige, vernichtende Einsamkeit der in ihren Rollen gefangenen Figuren. Was Abigail anstrebt, würde man heute wohl als Karriere bezeichnen, und den königlichen Hof als Konzern mit Führungskräften und Aufsichtsräten. Dass ausgerechnet Abigails Ziel nicht klar definiert wird, versteht sich von selbst: In dieser Welt zählt der Erfolg bereits als Wert an sich.

Mehr als ein Dutzend Kaninchen hält die Königin in goldenen Käfigen. Es sind ihr Kinder, für jedes verstorbene oder tot geborene eines. Manchmal dürfen sie durch die Gemächer hoppeln und mit der Schlange spielen.

Michael Pekler

Regie: Yorgos Lanthimos; Drehbuch: Deborah Davis, Tony McNamara; Kamera: Robbie Ryan; Schnitt: Yorgos Mavropsaridis; Kostüme: Sandy Powell. Darsteller_in (Rolle): Emma Stone (Abigail Maham), Rachel Weisz (Lady Sarah Churchill), Olivia Colman (Queen Anne), Nicholas Hoult (Robert Harley). Produktion: Element Pictures, Scarlet Films, Fox Searchlight Pictures u. a. GB/Irland/USA 2018. Dauer: 120 Minuten. CH-Verleih: 20th Century Fox

The Wild Pear Tree



Sinan möchte Dichter werden. Doch die Welt hat nicht auf ihn gewartet. Gekonnt verschränkt Nuri Bilge Ceylan den Bildungsroman des 19. mit der Ästhetik des 21. Jahrhunderts.

Nuri Bilge Ceylan

Darf, kann der zeitgenössische Film auf das 19. Jahrhundert zurückgreifen? *Winter Sleep*, die letzte Produktion von Nuri Bilge Ceylan, baute auf drei Novellen von Tschekow und machte Anleihen bei Dostojewski, um seinem von Nostalgie und Fernweh geprägten Stoff seine soziale Schärfe zu verleihen. *The Wild Pear Tree* scheint der türkische Regisseur zwischen Balzacs «Verlorene Illusionen» und «Die Schule der Empfindsamkeit» von Flaubert anzusiedeln: Sinan, ein angehender Lehrer, der nach dem absolvierten Studium in seine Geburtsstadt in den Dardanellen zurückkehrt, hat künstlerische Ambitionen und versucht, sein Manuskript (eine «Träumerei über den lokalen Lebensstil», wie er sein Prosaprojekt definiert) im Selbstverlag herauszugeben. Ceylan inszeniert in über drei Stunden Sinans artistisches Scheitern und seine langsame Heimkehr. Das Drehbuch überrascht kaum mit Wendungen und ist in erster Linie von ausufernden Dialogen getragen, und doch erweist sich jede Szene als unabdinglich in der Skizzierung der inneren Dramen, die der Protagonist und seine Familie durchlaufen.

Da sind zunächst Sinans missglückte Versuche, sein Buch vom Bürgermeister und später von einem lokalen Industriebaron finanzieren zu lassen, gefolgt von jenen Momenten, in denen seine emotionalen Wunden wieder aufbrechen werden: So etwa seine Begegnung mit Hatice, einer einstigen Schulhofliebe, die nun das Kopftuch trägt und sich anschickt, den Sohn eines reichen Schmuckhändlers zu heiraten. Das zufällige Treffen mit ihr am Rand einer Nussbauplantage



The Wild Pear Tree Regie: Nuri Bilge Ceylan



KINO **xenix**

An Elephant Sitting Still, 2018

FILMzeit
ZUM HALBEN PREIS
xenix.ch/mitgliedschaft

Anzeige

**ARCHITEKTUR
DER UNENDLICHKEIT**

PETER ZUMTHOR PETER MÄRKLI ALVARO SIZA VIEIRA JUDY MAYER JAMES TURRELL CRISTINA IGLESIAS

Ein Film von **CHRISTOPH SCHAUB**

DOK LEIPZIG
INTERNATIONALES
WETZOWSKI
2018

NUR IM KINO! nominiert 2019
PRIX DU PUBLIC
Solothurn

maximage + MEDIA 360° SRG SSR 3sat ERNST GÖHNER STIFTUNG SWISS FILMS cineworx sia 24 25 1

Anzeige

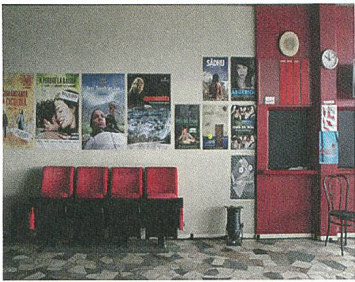
Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

Filmpromotion 

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

www.cinebulletin.ch

Cinébulletin
Die einzigartige
Informationsquelle
für professionelles
Filmschaffen in
der Schweiz.

**Branchennews
und Abonnement
auf cinebulletin.ch**

www.cinebulletin.ch

Anzeige

weckt alsbald eine leise erotische Spannung, die allerdings ein brüskes Ende findet, als sich Hatices Kuss in einen Biss verwandelt. Später, als Sinan zusammen mit einem anderen sitzengelassenen Verehrer der jungen Frau einen Ausflug ans Flussufer unternimmt, mündet die Konkurrenz in einen Faustkampf – die Stigmata seiner ehemaligen Leidenschaft wird Sinan in der Folge noch wochenlang im Gesicht tragen.

Halt beziehungsweise Unterstützung findet der junge Mann auch nicht im Familienleben. Sein Vater Idris hat eine Stelle als Lehrer, verliert jedoch stets sein gesamtes Gehalt beim Glücksspiel und zieht sich vermehrt aufs Land zurück, wo er auf einem trockenen, der Familie gehörenden Landstrich einen Brunnenschacht ausheben will. Bald muss Sinans Mutter die Wohnung trotz ihres Nebenauskommens als Babysitterin mit Kerzen erhellen und die Esswaren im Kühlschrank der Nachbarin unterbringen. Dass die Zukunft verbaut ist, zeigt sich auch in Sinans Telefongespräch mit einem ehemaligen Kommilitonen, der sich mangels Alternativen als Polizist verdingt hat und nun im Osten des Landes «Linksradikale verprügelt». Je länger Sinan seinen Vater beobachtet, desto unüberbrückbarer erscheint ihm die Distanz zwischen ihrer jeweiligen Lebenshaltung: Während der Sohn seine Individualität notfalls mit seinem provokanten Auftreten behaupten will, verteidigt Idris den «inneren Rückzug» als Lebensperspektive und setzt auf die Akzeptanz der «schlechten Erinnerungen», um sich mit seiner gescheiterten Existenz zu versöhnen.

Es ist der Stillstand, in dem die Provinz verharrt, der der künstlerischen Ambition des Protagonisten eine narzisstische Färbung verleiht. Sprechend ist in dieser Hinsicht der Streit, den Sinan in einer Buchhandlung mit einem lokal etablierten Schriftsteller vom Zaun bricht. Die Konfrontation der beiden Männer, die in offener Feindseligkeit endet, wird zur Schlüsselszene, da sie nicht nur Sinans Psychologie freilegt, sondern auch die Fallhöhe vorgibt, die vom Script in der Folge durchmessen wird: Nachdem sich sein Prosawerk als Ladenhüter erwiesen hat und der Rausch des artistischen Traums verflogen ist, wird er sich nach und nach den Realitäten beugen und mit seiner Annäherung an Gesellschaft, Familie und Religion den Weg zu jenen Institutionen suchen, denen er von jeher entfliehen wollte.

Entscheidende Impulse in dieser Evolution kommen den ausschweifenden Gesprächen zu, die den Zeitfluss aufzuhalten und sich – Sinans lange Minuten dauernder Rundgang mit zwei Imamen illustriert dies – in der Landschaft nachgerade sedimentieren. Wobei das Feintuning in dieser Chronik hier der Kamera zukommt: Die phänomenale Tiefenschärfe (Ceylan, ein gelernter Fotograf, dreht seit *Climates* mit digitaler Kamera) gepaart mit einem einzigartigen Sinn für die Kadrange ermöglicht es der Inszenierung, die Psychologie stets in eine Relation zum (gesellschafts) politischen Befund zu setzen. Bei Sinans Bittgang zum Besitzer einer Sandfabrik zeichnet sich etwa hinter seinem Rücken ein monumentaler Steinbruch ab, und das Fenster seines Zimmers lenkt den Blick aus der elterlichen Wohnung auf die Aussenquartiere seiner Geburtsstadt.

Eine markante Beschleunigung erfährt die Erzählung durch die surrealen, traumartigen Szenen, die den Film aus seinem naturalistischen Fundament herauslösen und den Fokus vermehrt auf die Vater-Sohn-Beziehung richten. Zwei Einstellungen, die auf einen möglichen väterlichen Suizid beziehungsweise Tod anspielen, genügen, um zu verdeutlichen, dass der Sohn die Flüchtigkeit des Lebens begreift. Es ist vermutlich diese Erfahrung, die seine Einsicht forciert: In kurzen, prägnanten Bildern, die der kontemplative Rhythmus der vorangehenden Handlung umso effektvoller erscheinen lässt, resümiert Ceylan in der Folge Sinans monatelangen Militärdienst in Anatolien, um ihn nach seiner Rückkehr gewissermassen geläutert zu zeigen. Den federleichten Optimismus des Vaters wird er nun nicht mehr als Mangel an Verantwortung interpretieren, sondern vielmehr als eine grundsätzliche, die Widrigkeiten des Daseins abfedernde Haltung wertschätzen lernen.

Eine klassische Illustration des Bildungsromans also? Drohnenaufnahmen, die Sinans Busreise in den Heimatort von oben zeigen, und stets wiederkehrende erste Takte von Bachs «Passacaglia» als einziges musikalisches Motiv: In ihrem so spärlichen wie reflexiven Einsatz der Gestaltungsmittel verweist Ceylan auch auf den profunden Bruch zwischen Figur und Umwelt, wie er vor allem seit der Moderne zum thematischen Topos geworden ist. «Das Denken steht keiner erfassbaren Aussenwelt mehr gegenüber», schrieb der Philosoph Emmanuel Lévinas bereits 1947, «das Äussere – falls man bei diesem Begriff bleibt – ist ohne Korrelation mit dem Inneren.» Die Arabesken, die Sinan mit seinen Gängen durch die Landschaft beschreibt, lassen sich unter diesem Blickwinkel unschwer auch als Versuch lesen, einen Platz in der Welt zu finden. Dass er diesen schliesslich in unmittelbarer Nähe seines Vaters findet, ist nicht nur auf die patriarchalische Tradition seiner Heimat zurückzuführen, das Schlussbild zeugt auch (und vielleicht vor allem) von Bilge Ceylans genuinem Gefühl für die Gegenwart, der die Dardanellen hier eine ideale Bühne bieten.

Patrick Straumann

→ Regie: Nuri Bilge Ceylan; Buch: Nuri Bilge Ceylan, Akin Aksu, Ebru Ceylan; Kamera: Gökhan Tiryaki; Schnitt: Nuri Bilge Ceylan; Ton: Andreas Mücke Niesytka, Thomas Robert, Thomas Gauder; Ausstattung: Meral Aktan; Kostüme: Selcen Demet Kadizade. Darsteller_in (Rolle): Aydin Doğu Demirkol (Sinan), Murat Cemcir (Idris), Hazar Ergüçlü (Hatice), Serkan Keskin (Süleyman), Tamer Levent (Recep). Produktion: Zeynep Özbatur Atakan, Zeyno Film. Türkei 2018. Dauer: 188 Min. CH-Verleih: trigon-film

Womit haben wir das verdient?



Der grösste Albtraum einer atheistischen Feministin wird wahr. Und mit treffsicheren Pointen werden Selbstgewissheiten auf den Kopf gestellt. Oder vom Kopf auf die Füsse.

Eva Spreitzhofer

Eva Spreitzhofer sass in einer Runde von Eltern. Es herrschte Elterndämmerung, denn die Kinder schickten sich gerade an, in die Pubertät einzutreten. Was hatte man alles zu befürchten, wenn selbst die liberalste elterliche Autorität endgültig flöten ging?

«Mein schlimmster Albtraum war, dass meine Tochter ein islamisches Kopftuch tragen könnte. Die Vorstellung, dass ausgerechnet meine Tochter mich, die atheistische Feministin, mit dem Tragen eines islamischen Kopftuchs provozieren konnte, war damals ein grosser Lacherfolg in der Runde.» Damit war die Idee für das Regiedebüt der Autorin Eva Spreitzhofer geboren. Und viel mehr sollte man eigentlich über die Handlung von *Womit haben wir das verdient?* nicht verraten.

Wanda und Harald sind längst geschieden und nun ganz relaxed als Ehekriegsveteran_innen unterwegs, weil sie sämtliche Kämpfe hinter sich haben. So viel Harmonie war zwischen den beiden wohl noch nie. Wenn sie sich bei Familienfesten treffen, fühlt sich das an wie Urlaub von der Arbeit an ihren neuen Beziehungen. Die Patchworkharmonie könnte vollkommen sein, wäre da nicht ihre gemeinsame Tochter Nina, die sich in den Kopf gesetzt hat, aus Wandas Albtraum eine verstörende Realität zu machen. Plötzlich sehnt sich die liberalste aller Mütter nach elterlicher Gewalt. Plötzlich wäre sie schon glücklich, wenn ihre Tochter wenigstens nur katholisch geworden wäre. Plötzlich ist tolerantes Loslassen mit verstörenden Verletzungen verbunden.

In der Anlage erinnert das an den Publikumshit *Monsieur Claude und seine Töchter*. Dessen ist sich Spreitzhofer bewusst. Und auch sie beherrscht die Regeln der Komödie souverän. Als Dialogautorin zielt sie treffsicher auf die Punchline. Sie nutzt stilsicher Boulevard und Slapstick und hat den Rhythmus im Griff. Auch ihr Casting erfüllt sämtliche Komödienwünsche. *Caroline Peters*, *Chantal Zitzenbacher* und *Simon Schwarz* sind in ihren Hauptrollen schlicht umwerfend. Und der gesamte Rest der Besetzung fügt sich nahtlos dazu. Ihre Figuren sind komisch, bleiben aber glaubwürdig. Ihre besten Pointen findet Spreitzhofer in einer genau beobachteten Realität, die sie ins Absurde steigert – gerade so weit, dass die Pointe gleichzeitig Lachen und Selbsterkenntnis auslöst.

Ebenso gekonnt wie überzeugend entgeht Spreitzhofer damit dem Vorwurf der Islamfeindlichkeit, weil sie systemisch und nicht ideologisch argumentiert, weil sie auf uns und nicht auf andere abzielt. Sie stellt Sexismus, Intoleranz, Fanatismus und Borniertheit nicht als «Sonderrechte» der salafistischen Prediger dar. Patriarchale Unterdrückung droht in ihrem Film von all jenen Autoritäten, die sämtliche Antworten auf ihrer Seite wähen. Sei das nun der routiniert selbstgefällige Sozialberater, der munter sexistische Chefarzt, der jovial abgehobene Priester oder der verlogenen abgeklärte Schuldirektor.

Schlüsselszene dafür, wie Spreitzhofers Komödie funktioniert, ist der Showdown zwischen Wanda und einer muslimischen Mutter auf dem Schulhof. Diese Szene ist nicht nur äusserst witzig und überraschend inszeniert, sie vollzieht auch genau jenen Kopfstand, der manchmal nötig ist, um unsere Weltsicht wieder auf die Beine zu stellen.

Womit haben wir das verdient? reizt mit hoher Pointendichte zum Lachen. Wichtiger ist aber: Dieses Lachen ist ein Lachen über unsere eigene naive Selbstgewissheit und unsere eigenen blinden Flecken. Spreitzhofer lässt zwar keine Zweifel aufkommen, was sie von Fundamentalismus hält, aber sie kämpft dagegen nicht mit dogmatischer Verbissenheit an, weil sie damit selbst in die fundamentalistische Falle tappen würde. Ihre Waffe ist reflektierte Komik. Und während wir über die absurde Tragik unserer Existenz lachen, löst sich in uns eine Erstarrung, befreit sich unser Blick.

Uns wird klar, dass es etwas gibt, was noch wichtiger ist als das Unverständnis für Fanatismus und Unterdrückung. Wichtiger ist, dass Wanda allmählich wieder lernt, ihre Tochter Nina zu verstehen. Im Kern und im Herzen ist diese Komödie eine Liebesgeschichte. Und deshalb zeigt sich der Ausweg aus dem Albtraum erst, als Wanda endlich entdeckt, was der eigentliche Grund für Ninas Kopftuch ist. Selbst eine atheistische Feministin braucht manchmal einen Kopfstand, um wieder auf die Beine zu kommen.

Thomas Binotto

→ Regie, Buch: Eva Spreitzhofer; Kamera: Xiaosu Han, Andreas Thalhammer; Schnitt: IAlarich Lenz; Musik: Iva Zabkar; Ausstattung: Gerhard Dohr, Katrin Huber; Kostüme: Martina List. Darsteller_in (Rolle): Caroline Peters (Wanda), Chantal Zitzenbacher (Nina), Simon Schwarz (Harald). Produktion: Mona Film Produktion, ORF. Österreich 2018. Dauer: 91 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, D-Verleih: Neue Visionen Filmverleih



Womit haben wir das verdient? Regie: Eva Spreitzhofer



Womit haben wir das verdient? mit Caroline Peters, Chantal Zitzenbacher und Duygu Arslan

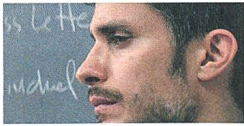


The Kindergarten Teacher



The Kindergarten Teacher Regie: Sara Colangelo, mit Maggie Gyllenhaal und Parker Sevar

The Kindergarten Teacher



Eine Frau meint es gut, verliert dabei jedes Mass und wird zur Gefahr. Ein kleiner, beklemmender Film mit einer grossen Maggie Gyllenhaal.

Sara Colangelo

Von den Gyllenhaal-Geschwistern ist Maggie die ältere und weniger bekannte. Während ihr Bruder Jake deutlich früher in grösseren Parts zu sehen war, musste sie lange mit Nebenrollen vorliebnehmen. Das änderte sich spätestens 2014, als sie in Hugo Blicks Miniserie *The Honourable Woman* das vielschichtige Porträt einer Frau lieferte, die umso näher an ihre eigenen Abgründe gerät, je mehr sie Gutes tun will. Nun verkörpert sie in *The Kindergarten Teacher*, dem Zweitling von Sara Colangelo, die New Yorker Vorschullehrerin Lisa – eine Figur, die mit der Figur der ehrenwerten Nessa Stein aus der Serie einiges gemeinsam hat.

Freilich ist das Milieu jetzt ein komplett anderes: War Nessa noch die wohlhabende Philanthropin, die einem weltumspannenden Imperium vorstand, arbeitet Lisa in einem ganz und gar unglamourösen Kindergarten, wo sie Fünfjährigen das Alphabet beibringt. Auch ihrem Privatleben ist der Glanz abhandengekommen: In ihrer Ehe vereinsamt, von ihren Teenagerkindern kaum beachtet, ist Lisa so bedürftig wie die kümmerliche Sonnenblume, die sie im Fenster des Schulzimmers platziert. Der Abendkurs in kreativem Schreiben, den sie belegt, ist keine Hilfe: Trägt sie eine ihrer Schriftproben vor, erntet sie nachsichtiges Lächeln.

Als sie in der Schule zufällig mitbekommt, wie einer ihrer Schützlinge spontan ein Gedicht fabriziert, ändert sich schlagartig alles. Es ist wie ein Erweckungserlebnis: Erschüttert vom Potenzial des Jungen beginnt sie ihn umgehend zu fördern – und kommt noch im selben Augenblick vom Weg ab. Denn von nun an lässt

sie den kleinen Jimmy nicht mehr aus den Augen und auch nicht mehr in Ruhe. Sie stürzt sich förmlich auf ihn, überfordert ihn mit populärwissenschaftlichen Überlegungen zu literarischen Perspektiven und Ähnlichem. Zunächst zelebriert sie ihre Entdeckung noch mit heiligem Ernst, feiert jede Äusserung des Wunderkindes als «Werk», das es sorgsam zu bewahren gilt. Doch ihre Anteilnahme wird im Nu zur Obsession. Und damit nicht genug: In der Abendschule gibt sie Jimmys Verse als ihre eigenen aus, erhält zum ersten Mal seit langem Aufmerksamkeit, Wertschätzung und Lob. Natürlich kann es nicht lange gut gehen.

The Kindergarten Teacher ist ein Remake des gleichnamigen israelischen Films von Nadav Lapid (2014) und lässt von ferne an Rob Reiners *Misery* von 1990 denken. Auch dort ging es darum, dass ein – diesmal erwachsener – Schriftsteller von einem begeisterten Fan «gerettet» wird, nur um zu entdecken, dass er in die Fänge einer Wahnsinnigen geraten ist. Doch während Reiner einen veritablen Horrortrip bot, wählt Sara Colangelo einen geradezu diskreten Tonfall. Inszenatorisch eher unspektakulär legt sie eine psychologisch umso ausgereiftere Charakterstudie vor und verlässt sich dabei ganz auf Maggie Gyllenhaals darstellerische Tour de Force: Wie Lisa das Kind mit Zuneigung und Aufmerksamkeit überschüttet, ohne jemals auf seine Bedürfnisse einzugehen, ihre flehende Bedürftigkeit und ihr aufdringliches Leiden an der Welt, all das agiert Gyllenhaal bis an die Schmerzgrenze aus. Und so weitet sich die Geschichte der Vorschullehrerin zum plausiblen Psychogramm einer Frau, die überzeugt ist, als Einzige auf der Welt das immense Talent eines Kindes entdeckt zu haben. «Wir haben einen jungen Mozart hier», verkündet sie, und es ist nichts weniger als ihre Mission, dieses Talent der unverständigen Welt zu offenbaren, es aber auch argwöhnisch vor ihr zu schützen. Dass in Wahrheit weder Jimmy noch seine Begabung irgendeiner Rettung bedürfen, kann sie nicht erkennen. Schon gar nicht, dass das Kind einzig vor ihr beschützt werden muss.

Kameramann *Pepe Avila del Pino* zeigt die Lehrerin immer wieder im leeren Schulzimmer, wo sie Ordnung schafft, den Abwasch macht, Pflanzen giesst, das Aquarium sauber hält. Das kommt belanglos daher, ist aber dennoch bedeutsam. Denn in diesen Augenblicken scheinen die Proportionen eigentümlich aus den Fugen geraten. Die Stühle, auf die sie sich ab und zu setzt, das Abwaschbecken und die Toiletten, alles ist auf Kindergrösse eingerichtet. Eine Welt en miniature, die Lisa mit Hingabe einrichtet und deren unangefochtenes Zentrum sie selbst ist. Aber auch eine Welt, in der sie sich nie wirklich wohlfühlen kann, weil alles viel zu klein für sie ist – ein stiller, doch nachhaltiger Effekt, den Gyllenhaal mit ihrem hochgewachsenen Körper und ihrer schwächtigen Eleganz noch verstärkt und der zur sinnfälligen Metapher für Lisas Grössenwahn wird. Dazu passt, dass sie in Momenten, die sich fernab der Schule zutragen, nur selten im Zentrum des Bildes platziert ist. Ein gelungener Kunstgriff, denn ausserhalb des von ihr kontrollierten Universums fühlt sie sich an den Rand gedrängt, abgeschnitten von ihrer Umwelt, nicht in der Lage,

auf ihr Gegenüber einzugehen. Auch dass der kleine Jimmy im Lauf des Films überraschend wenige Auftritte hat, erweist sich als kluge Entscheidung (die wohl nicht zuletzt mit Rücksicht auf seinen sechsjährigen Darsteller getroffen wurde): Schliesslich geht es am allerwenigsten um ihn, ist er doch lediglich ein Katalysator für Lisas unheilvolle Zuwendung. Ohnehin weiss er kaum, wie ihm geschieht, wenn sie ihn mit ihrer vermeintlichen Fürsorge überrollt. Umso schöner, dass der Film offenlässt, wie er selbst zu seiner – tatsächlichen? vermeintlichen? – Begabung steht.

Wer mit Maggie Gyllenhaal nichts am Hut hat, sollte die Finger von *The Kindergarten Teacher* lassen, denn kaum eine Szene kommt ohne sie aus. Wer jedoch findet, dass sie mehr Hauptrollen verdient, hat jetzt die Gelegenheit. Ein amerikanischer Kritikerkollege formulierte es so: Gyllenhaal spiele so präzise und intensiv, dass man manchmal am liebsten wegsehen möchte. Wie üblich mache sie einem genau das unmöglich.

Philipp Brunner

→ Regie: Sara Colangelo; Buch: Sara Colangelo, basiert auf dem Drehbuch von Nadav Lapid; Kamera: Pepe Avila del Pino; Schnitt: Lee Percy, Marc Vives; Musik: Asher Goldschmidt; Ausstattung: Mary Lena Colston. Darsteller_in (Rolle): Maggie Gyllenhaal (Lisa Spinelli), Gael García Bernal (Simon), Ato Blankson-Wood (Justin), Parker Sevak (Jimmy Roy), Michael Chernus (Grant Spinelli), Anna Baryshnikov (Meghan). Produktion: Pie Films, Liner Films, Maven Pictures u. a. USA 2018. Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Outside the Box

Beautiful Boy



In virtuos überlagerten Zeit-, Musik- und Handlungsschichten erzählt *Beautiful Boy* die Geschichte einer Drogensucht und der Liebe eines Vaters zu seinem Sohn.

Felix van Groenningen

Die Geschichte hat Brisanz: Medikamente und Rauschgift sind mittlerweile die Haupttodesursache bei Amerikaner_innen unter fünfzig. Mit diesen Worten schliesst Felix van Groenningens Verfilmung der 2008 erschienenen Memoiren «*Beautiful Boy: A Father's Journey Through His Son's Addiction*». Der US-amerikanische Journalist David Sheff erzählt darin von der schwierigen Beziehung zu seinem Crystal-Meth-abhängigen Sohn Nic. *Beautiful Boy* gelingt es, die vielschichtige, schmerzhaft Erfahrung spürbar zu machen, was es heisst, sein Kind immer wieder an die Drogensucht zu verlieren und es erst durch zahlreiche Rehabilitierungsversuche zurückzugewinnen – nur um es erneut zu verlieren.

In *Beautiful Boy* geht es nicht um eine lineare Nacherzählung von Nics Biografie, um den Absturz eines eigentlich brillanten, vielleicht zu sensiblen Jungen, der schon früh mit Drogen experimentiert und bereits mit achtzehn Jahren einem immer härteren Kick nachjagen muss. Der Film setzt viel später in dieser Chronologie an, mit dem schamvollen Geständnis von Vater David, der über die Crystal-Meth-Sucht seines Sohns berichtet. David stockt. Schmerz, Angst und Wut sind ihm anzusehen. Irgendwann folgen wir seinem Wagen, wie er durch San Franciscos Strassen fährt, dem berühmt-berüchtigten Haight-Ashbury entlang, um unter den vielen und viel zu jungen Drogensüchtigen seinen eigenen Sohn auszumachen. Dieser sitzt auch Jahre nach seinem ersten Absturz wieder am gleichen Ort, unter den gleichen kühlen Neonlichtern auf der Motorhaube seines Autos, hin und her gerissen, aber nach zwei Jahren Abstinenz eigentlich hungrig nach einem chemisch induzierten Hoch. Wer kürzlich in Städten wie San Francisco oder Vancouver war, kennt dieses Gesicht der momentanen Drogenepidemie, die *Beautiful Boy* umso aktueller macht.

Die Schichtung verschiedener Zeitebenen, das Hin und Her zwischen unbelasteter Vergangenheit und tieftrauriger Gegenwart, übersetzt in *Beautiful Boy* komplexe Gefühle auf die Leinwand; solche, die entstehen, wenn man jemanden liebt, aber zugleich von ihm enttäuscht ist, jemanden zu kennen glaubt, der einem doch fremd erscheint. Die Überlagerung unterschiedlicher Handlungsstränge verdeutlicht aber auch das Delirium, in dem sich Nic befinden muss, die scheinbar ausweglose Schleife an Rebounds, schmerzhaften Entzügen, aggressiven Hochs, Scham, Geldnot. Als Zuschauer_in kommt man unweigerlich ins Rätseln, wann und wo das Abrutschen begonnen haben mag. Ist der Vater zu kulant gewesen, als er vom scheinbar gelegentlichen Marihuanakonsum des Sohns erfahren hat? Welches Mass an Ängsten ist den anderen Familienmitgliedern, den jüngeren Halbgeschwistern zuzumuten? Denn dass man David Sheffs beiden jüngeren Kindern durch die Augen ihres Vaters gerade beim Aufwachsen zusieht, ihre momentane Unbekümmertheit, ihre ersten Fortschritte beobachtet, die man dank Rückblenden mit denen von Nic vergleichen kann, macht den Verlust des Älteren noch schmerzhafter. Was wird später aus diesem Kind werden, fragt man sich beim langsamen Heranzoomen an Sohn Jaspers Gesicht, der seinem grösseren Bruder gleicht.

FILMTAGE
ZÜRICH 14-20 | 3 | 2019
KINO HOUDINI + ARTHOUSE UTO

Yesh!

Neues aus der jüdischen Filmwelt

www.yesh.ch

Die enge Vater-Sohn-Bindung wird im Film durch eine gemeinsame Vorliebe alternativer Musik verdeutlicht. Songs, die gespielt oder gesungen werden, verbinden als Tonbrücken die unterschiedlichen Zeitebenen; machen Freude in der einen, Verlust in der anderen noch grösser. So ist auch der Titel des Films John Lennons gleichnamigem Lied entnommen, das David früher dem jungen, verängstigten Nic vorgesungen hatte. Die Songzeile «Have no fear, the monster's gone» lädt Szenen, in denen Nic unter seiner Drogensucht leidet und in denen nur die Melodie nachhallt, mit neuer Bedeutung auf. Auf diese Weise evozieren diese akustischen Anschlüsse über die Zeiten hinweg auch eine Nostalgie für vergangene Tage, wobei *Beautiful Boy* eine poetische Qualität erreicht, die fürs US-amerikanische Erzählkino noch immer unkonventionell erscheint. Der belgische Regisseur Felix van Groeningen spart auch einiges an Klischees aus, die Erzählungen zu «Teenager» und «Drogen» sonst gerne bemühen: Kein prekäres soziales Umfeld, kein Missbrauch und keine schlechten Noten dienen hier als Erklärungen, an denen sich David und wir uns klammern können, um Nics Abhängigkeit zu begreifen.

Die Inszenierung verdankt ihre Intensität neben den interessanten Überlagerungen besonders den beiden Hauptdarstellern: *Timothée Chalamet*, schon im vergangenen Jahr in *Call Me by Your Name* und *Lady Bird* brillant, verleiht seiner Rolle des drogenabhängigen Nic Sheff eine körperliche Präsenz, die dem Publikum sprichwörtlich unter die Haut gehen mag. Auch *Steve Carell* gelingt es erneut, in einer dramatischen Rolle zu überzeugen.

Felix van Groeningen hatte sich bereits in seinem zweiten – noch in seiner Heimat Belgien produzierten – Film *Belgica* (2016) mit Musik, Drogen und Jugendkultur im Umfeld eines Genter Musikclubs auseinander gesetzt, wobei er schon damals (und ebenfalls durch die effektvolle Einbindung des Soundtracks) ästhetisch ansprechend, lebendig, aber noch linearer und deutlich konventioneller erzählte. Mit *Beautiful Boy* ist ihm ein berührender Film und vielschichtiges englischsprachiges Debüt gelungen.

Selina Hangartner

**RE
X 02
19**

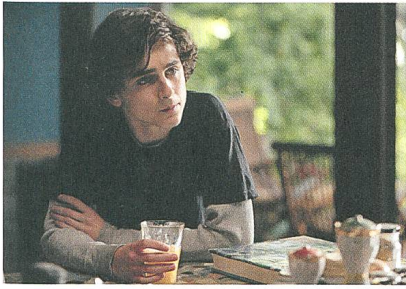
KINO Rex BERN

TRINKEN,
REDEN, LIEBEN:
DAS KINO DES
HONG SANG-SOO

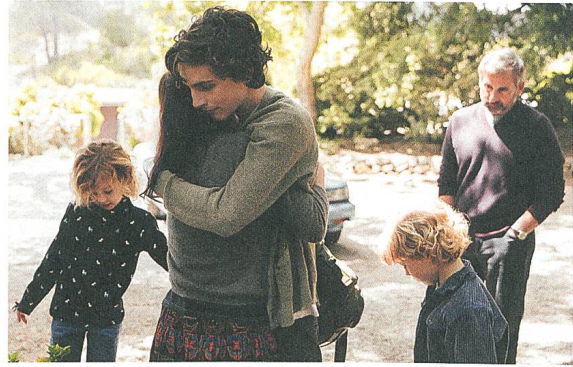
31.1.-27.2.19

Das ganze Programm:
www.rexbern.ch

→ Regie: Felix van Groeningen; Buch: Luke Davies, Felix van Groeningen; Kamera: Ruben Impens; Schnitt: Nico Leunen; Musik: Khaled Mouzanar; Ausstattung: Ethan Tobman; Kostüme: Emma Potter. Darsteller_in (Rolle): Steve Carell (David Sheff), Timothée Chalamet (Nic Sheff), Maura Tierney (Karen Barbour), Kaitly Dever (Lauren), Amy Ryan (Vicke Sheff). Produktion: Amazon Studios, Big Indie Pictures, Plan B Entertainment. USA 2018. Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, D-Verleih: NFP Marketing & Distribution



Beautiful Boy mit Timothée Chalamet



Beautiful Boy Regie: Felix van Groeningen



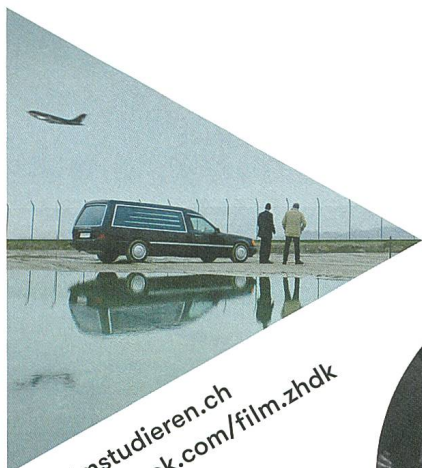
Beautiful Boy mit Timothée Chalamet und Steve Carell



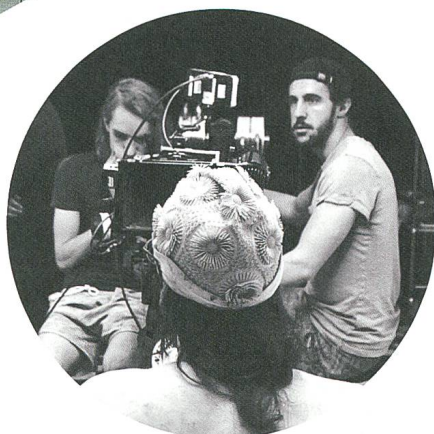
Beautiful Boy Regie: Felix van Groeningen, mit Steve Carell

Z**hdk**

Zürcher Hochschule der Künste



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



Bachelor

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

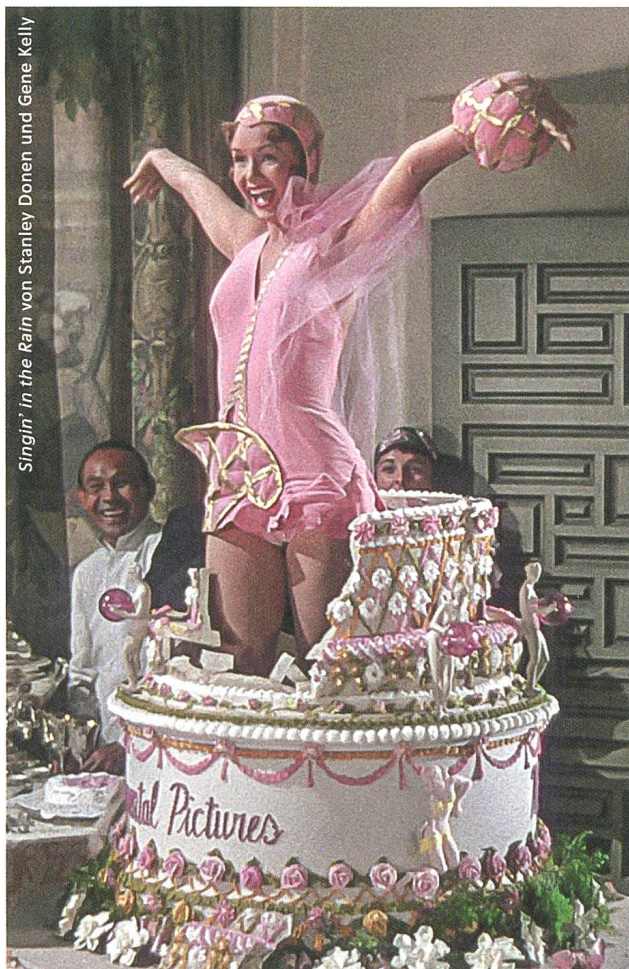
Master

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

studieren**Film**

Anzeige

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



Die kenianische Regisseurin Wanuri Kahiu will andere Bilder Afrikas zeichnen. Das provoziert auch die eigenen Behörden. Ihre Geschichte einer lesbischen Liebe rührt an ein Tabu.

Wanuri Kahiu

«Endlich siehst du aus wie eine richtige Frau!», meint Kenas Mutter, als ihre Teenagertochter sich widerwillig in ein Kleid stecken lässt. Kena trägt lieber Hosen, Shirt und Mütze, fährt Skateboard und hängt mit den Jungs rum – vor allem mit Blacksta, ihrem besten Kumpel, der heimlich in sie verliebt ist. Ihre Mutter trauert ihrem Exmann John nach, der sie für eine Jüngere verliess. Kena arbeitet neben der Schule im Lebensmittelliosk von John in einem Viertel Nairobis, während dieser Wahlkampf betreibt. Eines Tages wird Kena auf Ziki mit ihren prächtig-bunten Rastas aufmerksam. Die Sympathie wird bald zur Anziehung, obwohl die beiden ganz unterschiedlichen Milieus angehören: Ziki stammt aus einer wohlhabenden Familie, ihr Vater kandidiert ebenfalls, aber für eine bürgerliche Partei. Und obwohl lesbische Gefühle in der frauenfeindlich-homophoben Gesellschaft Kenias ein absolutes Tabu sind. Der Eklat ist vorprogrammiert.

Rafiki – Suaheli für «Freund/in» – ist der erste kenianische Film, der es in die offizielle Auswahl des Festivals von Cannes schaffte. Und dies mit dem Thema Homosexualität! Ein Tabu nicht nur in Kenia, sondern in den allermeisten afrikanischen Ländern. In Kenia wurde der Film von Wanuri Kahiu verboten, weil sie versuche, «Homosexualität zu legitimieren und zu normalisieren», begründete der Leiter der Filmklassifizierungsbehörde seinen Entscheid. Erst als die Teilnahme am Oscar-Rennen winkte – dafür aber muss der Film im Produktionsland gezeigt werden –, erhielt *Rafiki* eine Ausnahmeregelung und lief

eine Woche lang in einem Kino in Nairobi. Ein kenianischer LGBT-Aktivist meinte: «Das ist surreal. Auch wenn die Genehmigung nur eine Woche dauert, lohnt es sich, jeden Tag zu feiern.»

Kenias Gesetzgebung ahndet homosexuelle Handlungen – wenn auch ausschliesslich zwischen Männern – mit bis zu vierzehn Jahren Gefängnis. Bereits bei einem früheren Film, der die schwierigen Lebensverhältnisse von LGBT thematisierte, hatte die kenianische Zensurbehörde interveniert: Der Episodenfilm *Stories of Our Lives* (2014) fikionalisierte wahre Geschehnisse aus dem Alltag der Community. Der mit nur 15 000 Dollar durch eine ostafrikanische NGO finanzierte Film – er feierte 2014 Weltpremiere in Toronto und wurde 2015 an der Berlinale ausgezeichnet – ist in Kenia bis heute verboten. Ein Mitglied des anonym zeichnenden Autorenkollektivs, das sich in Toronto zu seiner Koautorschaft bekannte, wurde in seinem Heimatland anschliessend mit einer Haftstrafe belegt.

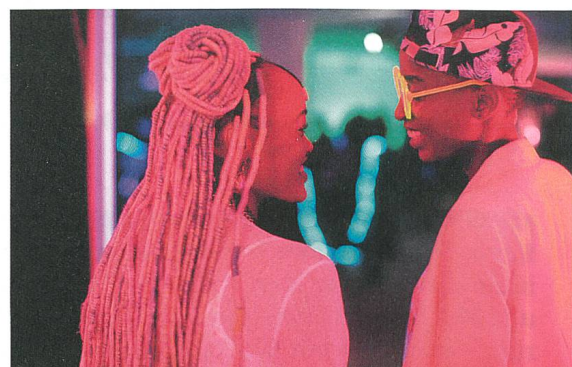
Der international gefeierte *Rafiki* nun, dem es nicht nur gelingt, in einem Spielfilm nuanciert die Liebe zwischen zwei Frauen nachzuzeichnen, sondern auch im Kleinen die Verstrickungen zu skizzieren, die die afrikanische Gesellschaft im Grossen prägen – als da wären Patriarchat, Vetternwirtschaft, Plutokratie, Einfluss der Kirche, soziale Kontrolle und anderes mehr –, konnte nur dank gewichtigen internationalen Geldern (Frankreich, Deutschland, Niederlande, Norwegen, EU, Südafrika) und einer internationalen Crew so realisiert werden, wie er sich präsentiert. Der Film basiert auf der Kurzgeschichte «Jambula Tree» (2006) der preisgekrönten Schriftstellerin *Monica Arac de Nyeko*, die aus Uganda stammt – einem Land, in dem noch krassere Gesetze gegen Homosexualität als im Nachbarland Kenia existieren: Uganda verfolgt Lesben und Schwule via Medien-Outing und kann sogar die Todesstrafe verhängen. Auch hier entstand vor nicht allzu langer Zeit ein augenöffnender Dokumentarfilm: *Call Me Kuchu*, eine US-amerikanisch-ugandische Koproduktion, die 2012 ihre Weltpremiere an der Berlinale feierte, porträtierte LGBT in Uganda – mit tragischem Wendepunkt: Der im Zentrum stehende unerschrockene Aktivist David Kato kam während der Dreharbeiten durch ein Hate Crime ums Leben.

Die 38-jährige Regisseurin von *Rafiki*, Wanuri Kahiu, die in England und den USA Film studierte, bezeichnet es als ihre Mission, «andere» Bilder von Afrika zu portieren als die bis anhin mehrheitlich von Krieg, Epidemien und rückständigen Traditionen geprägten. Sie möchte dem verbreiteten «Afro-Pessimismus» Geschichten und Darstellungen entgegensetzen, die Afrika positiv prägen und eine neue Zukunft für den Kontinent entwerfen. Dies fasst sie unter dem Begriff «Afro-Futurismus» – oder auch «Afro-Bubblegum», dem Namen ihrer jüngst gegründeten Produktionsgesellschaft – und plädiert damit für mehr «Lebenslust, verspielte Leichtigkeit und Hoffnung» in der afrikanischen Kunst.

Mit *Rafiki* erwartet uns denn auch nebst der hoffnungsfroh gestimmten lesbischen Liebesgeschichte eine visuelle Explosion an sorgfältig arrangierten, knalligen Farbszenarien, kombiniert mit einem kühnen



Rafiki Regie: Wanuri Kahiu, mit Samantha Mugatsia und Sheila Munyiva



Rafiki mit Sheila Munyiva und Samantha Mugatsia



Capharnaüm Regie: Nadine Labaki



Capharnaüm mit Bluwatife Treasure Bankole und Zain Al Rafeea

Potpourri von Dekors, die den Film trotz seinem ernsten Thema zu einem poppigen Augenschmaus machen, der wie nebenbei den Fokus auf die Menschenrechte von LGBT in Afrika setzt. Aus der überschaubaren Zahl an Darsteller_innen stechen die beiden Protagonist_innen *Samantha Mugatsia* (Kena) und *Sheila Munyiva* (Ziki) heraus, beide aus Kenia und beide hier in ihrem Schauspieldebüt. Subtil und überzeugend brillieren Mugatsia, die im richtigen Leben Schlagzeugin, visuelle Künstlerin und DJ ist, ebenso wie die angehende Filmemacherin Munyiva. Der Sound der zurzeit angesagten kenianischen Musikerinnen *Muthoni Drummer Queen* oder *Chemutai Sage* verleiht dem mutigen Film den mitreissend-packenden Drive.

Doris Senn

→ Regie: Wanuri Kahiu; Buch: Wanuri Kahiu, Jenna Cato Bass; Kamera: Christopher Wessels; Schnitt: Isabelle Dedieu, Ronelle Loots; Production Design: Arya Laloo; Kostüme: Wambui Thimba. Darsteller_in (Rolle): Samantha Mugatsia (Kena Mwaura), Sheila Munyiva (Ziki), Neville Misati (Blacksta), Nice Githinji (Nduta), Charlie Karumi (Waireri), Muthoni Gathecha (Mama Atim). Produktion: Big World Cinema u. a. Kenia, Südafrika, D, NL, F, N, Libanon 2018. Dauer: 83 Min. CH-Verleih: trigon-film

Capharnaum – Stadt der Hoffnung



Das Leben des zwölfjährigen Zain gleicht der Hölle. Die libanesischen Regisseurin Nadine Labaki hält mit ihrem Film ein zwar nicht subtiles, aber dafür ein aufwühlendes Plädoyer für den Schutz der Schwächsten der Gesellschaft.

Nadine Labaki

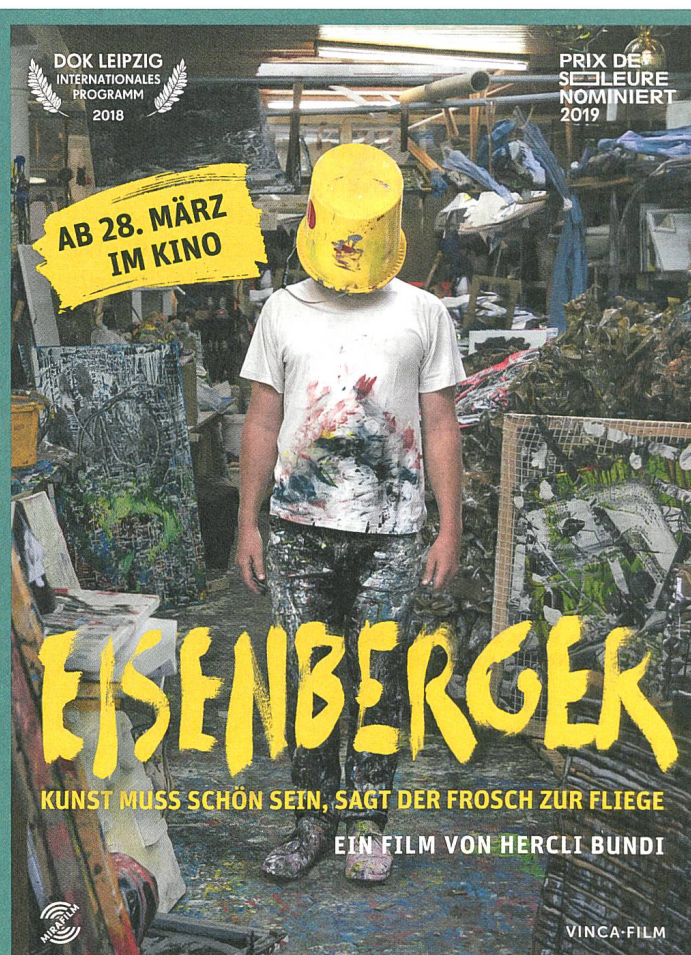
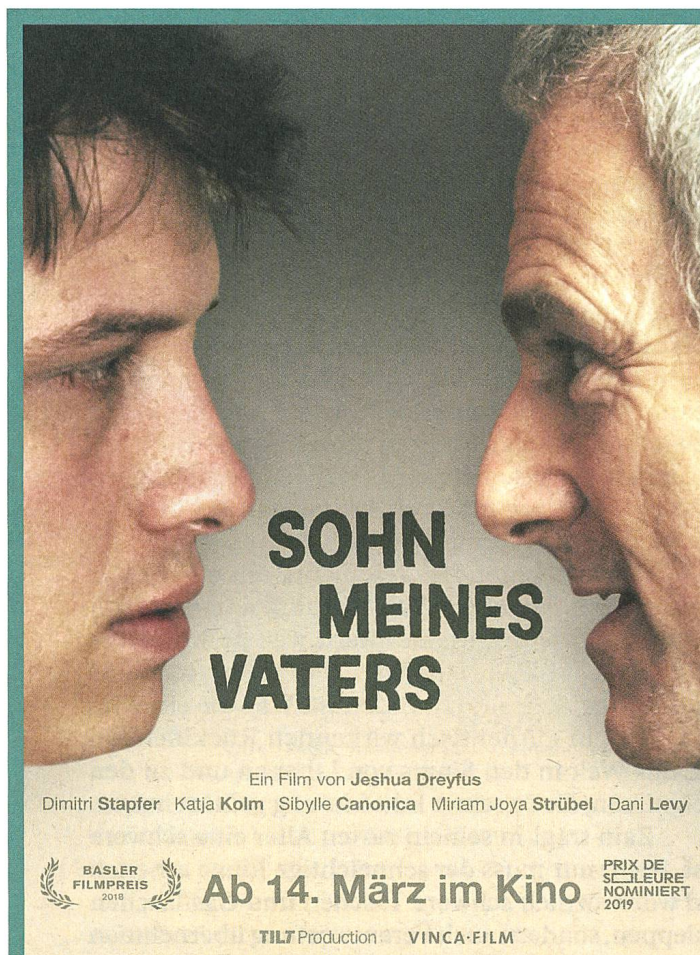
Ein blasser, verletzlich wirkender Junge wird zu Beginn des Films von einem Arzt untersucht und auf zwölf Jahre geschätzt. Zain selbst weiss nicht, wie alt er ist. Eine Geburtsurkunde existiert nicht. Er wirkt viel jünger, jedenfalls viel zu jung fürs Gefängnis. Und doch hat er einen «Hurensohn» – wie er immer noch wütend zu Protokoll gibt – niedergestochen und muss dafür eine fünfjährige Strafe absitzen.

Nadine Labaki hat in ihren früheren Filmen *Caramel* (2007) und *Et maintenant on va où?* (2011) zwar problematische Themen wie das Zusammenleben von Christ_innen und Muslim_innen in ihrer Heimat, dem Libanon, ins Zentrum gestellt, jedoch jeweils einen humorvollen Ton gewählt. Für ihren neuen Film, der in Cannes den Jurypreis gewonnen hat, wählt sie den bedrückenden Ton des Dramas und lässt nur in wenigen Momenten Wärme und Humor aufscheinen. In *Capharnaum* beginnt die Geschichte mit einer zwar wenig plausiblen, aber überraschenden und radikalen Idee: Zain verklagt seine Eltern, weil sie ihn auf die Welt gebracht haben, eine Welt, die für ihn und seine Geschwister die Hölle auf Erden ist. Was wie ein Witz tönt, führt in authentisch wirkenden Rückblenden in Zains Welt in den Slums von Libanon und zu den Ereignissen, die zu seiner Inhaftierung geführt haben.

Zain trägt in seinem zarten Alter eine schwere Last. Nicht nur muss der schwächliche Junge arbeiten und wortwörtlich schwere Taschen und Gasflaschen schleppen, sondern auch Verantwortung übernehmen für die jüngeren Geschwister. Auf die Frage, wie viele er denn habe, antwortet Zain einfach «viele» und meint «zu viele». Wichtig sind für ihn nicht die Eltern, die ihn wüst beschimpfen, schlagen und ihn hart arbeiten lassen, sondern vor allem seine elfjährige Schwester Sahar. Um die Gefahren wissend, die in diesem riesigen Labyrinth des Elends auf sie warten, versucht er sie zu beschützen, erklärt ihr etwa, wie sie verstecken kann, dass sie ihre erste Periode bekommen hat. Doch die Idee der Eltern, wie man ein hungriges Maul scheinbar zum Wohl des Kindes loswird, geht in eine andere Richtung: Sie wird mit einem Ladenbesitzer, dem Sohn des Vermieters, verheiratet.

Die als Rettung vor der Heirat geplante Flucht mit dem Bus muss Zain alleine antreten. In einem Vergnügungspark, in dem er Arbeit und Essen sucht, begegnet er Rahil. Die Äthiopierin lebt allein mit ihrem Baby Yonas in einer Baracke. Sie nimmt den hungrigen und einsamen Jungen bei sich auf, schenkt ihm etwas Wärme und Nähe, lässt ihn aber auch nicht uneigennützig auf ihr Kind aufpassen, während sie arbeiten geht.

Rahil und Zain haben etwas gemeinsam, sie sind «Sans-Papiers»: Während ihr die Aufenthaltsbewilligung fehlt, hat Zain gar keine Identitätspapiere und damit keinen Zugang zu Schulbildung oder medizinischer Versorgung. Als Rahil bei einer Kontrolle verhaftet wird, versucht Zain verzweifelt, durchzuhalten und sich weiterhin um das Baby zu kümmern. Dieser Kampf und seine wachsende Überforderung nehmen viel Raum in der Mitte des Films ein. Vielleicht einen Hauch zu viel. Und doch fühlt sich das alles nicht an wie ein billiger Manipulationsversuch unserer Gefühle.



Le vent tourne

Das liegt zur Hauptsache an den umwerfenden kindlichen Darsteller_innen. Labaki hat die Laien dort gefunden, wo das Drama spielt, sodass eine natürliche Nähe zwischen Fiktion und Realität entsteht. Der Hauptdarsteller *Zain Al Rafeea* ist in armen Verhältnissen aufgewachsen und hat tatsächlich seit seinem zehnten Lebensjahr arbeiten müssen. Damit lässt sich aber weder sein überzeugendes Spiel noch die Glaubwürdigkeit der Figuren erklären. Vielmehr liegt es wohl an der geduldigen und einfühlsamen Schauspielereführung von Nadine Labaki. Sechs Monate hat sich die Regisseurin Zeit gelassen für ihre jungen Darsteller_innen. Das hat sich besonders im Fall von Baby Yonas gelohnt, das von einem unwiderstehlich süßen einjährigen Mädchen gespielt wird.

Selbstverständlich ist diese Leistung nicht ohne einen präzisen Schnitt denkbar: *Konstantin Bock* und *Laure Gardette* setzten in der Montage auf ein relativ hohes Tempo, ohne jedoch ins Gehetzte oder Unübersichtliche abzurutschen. Da versetzt uns eher die Kamera von *Christopher Aoun*, die sich meist auf der Augenhöhe von Zain befindet, in die unangenehme Position, in der die Last der Verantwortung und der Arbeit schwerer wirkt. Die von der Kamera vermittelte Fokussierung auf den Protagonisten macht die Vereinfachung der Zusammenhänge plausibel. Geschönt wird visuell nichts. Der Schwerpunkt liegt auf der emotionalen Nachvollziehbarkeit und der Vermittlung einer beklemmenden, feindlichen Umgebung. Dies unterstützt auch der invasive Ton: Es gibt keinen Ort in dieser Welt, an dem man vom Lärm der chaotischen, überfüllten Strassen geschützt wäre.

Nadine Labaki, die selbst auch Schauspielerin ist, übernimmt in *Capharnaüm* die kleine Rolle von Zains Anwältin. Und sie ist auch als Regisseurin eine Anwältin, die mit ihrem Film ein flammendes Plädoyer für den Schutz der Schwächsten in der Gesellschaft hält. So zeichnet sie das Schicksal ihrer Protagonist_innen überzeugend und emotional als ein Leben in der Hölle, aus der es ohne Identitätspapiere keinen Ausweg gibt. In der galiläischen Stadt Kapernaum hat Jesus gelebt und Menschen geheilt, doch weil diese ihn und sein Werk zurückgewiesen hat, sei sie «bis in den Hades zurückgestossen» worden (Matthäus, 11, 23). Eine Stadt der Hoffnung, wie es der deutsche Verleihtitel suggeriert, ist dieser Ort also beileibe nicht, auch wenn uns Labaki am Ende ein Happy End gönnt.

Tereza Fischer

→ Regie: Nadine Labaki; Buch: Nadine Labaki, Jihad Hojeily, Michelle Keserwany; Kamera: Christopher Aoun; Schnitt: Konstantin Bock, Laure Gardette; Musik: Khaled Mouzanar. Darsteller_in (Rolle): Zain Al Rafeea (Zain), Yordanos Shiferaw (Rahil), Bluwatife Treasure Bankole (Yonas), Kawsar Al Haddad (Mutter), Fadi Yousef (Vater). Produktion: Boo Pictures, Mooz Films. Libanon, USA 2018. Dauer: 121 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: Alamoode Film



Das Leben in der ländlichen Idylle ändert sich für Pauline. Das ist grandios anzuschauen, aber indem der Film uns alles ausbuchstabiert, schadet er sich selbst.

Bettina Oberli

Zwei der schönsten Szenen aus *Le vent tourne* spielen am Creux du Van. Das erste Mal kutschiert Pauline, eine junge Ökobäuerin, zwei Besucher dorthin, um ihnen den eindrucksvollen Kessel zu zeigen. Es herrscht jedoch derart dichter Nebel, dass sie kaum bis zu ihren Füßen sieht, die dem Abgrund bedrohlich nah kommen. Pauline tastet sich durch das haltlose Weiss und ruft panisch nach ihren vom Nebel verschluckten Begleitern: Sie sollen sich nur ja nicht von der Stelle rühren! Erst viel später, am Ende des Films, als Pauline zum zweiten Mal zum Creux du Van fährt, erscheinen die schroff abfallenden Felswände auf der Leinwand. Ein imposanter, überwältigender Anblick, den die Protagonistin jetzt aber mit niemandem mehr teilt. Diesmal ist sie alleine gekommen.

Mit diesen bildgewaltigen Aufnahmen setzt Regisseurin Bettina Oberli (*Die Herbstzeitlosen*, *Tannöd*), die auch am Drehbuch mitwirkte, zwei zentrale Wegmarken in der dramaturgischen Entwicklung ihres Stoffs. Der Nebel bildet Paulines innere Desorientierung gleichsam meteorologisch ab. Die Gefühle vernebeln ihr den Verstand. Am Schluss hat sie das persönliche Chaos überwunden und sieht endlich wieder klar. Man muss nicht Freuds «Traumdeutung» durchgeackert haben, um das zu dechiffrieren. Die Symbolik entblättert sich ganz von selbst. Leicht und sinnlich fühlt sich *Le vent tourne* dadurch an, aber auch ein bisschen lau und mitunter kitschig.

Und leider fängt es auch gleich so an. Ein kleiner, abgelegener Hof im Jura. Ein junges, attraktives und idealistisches Paar, Pauline und Alex, alternative



Le vent tourne Regie: Bettina Oberli, mit Mélanie Thierry



Landwirte aus Überzeugung. Ein paar Kühe und süsse Wollschweine. Dazu eine gelangweilte Teenagerin aus Tschernobyl als Kurgast, die auf der verzweifelten Suche nach einem Mobilfunknetz über die Wiesen stolpert wie die Stadtgöre aus einem Ponyhoffilmchen. Wifi wollen sie hier nicht. Genauso wenig wie Melkmaschinen, Kunstdünger, Pestizide, Futterzusätze oder zum Leidwesen von Paulines Schwester Mara, der Tierärztin am Ort, Antibiotika und Impfstoffe. Zunächst funktioniert scheinbar auch so alles wunderbar. Der Tag beginnt mit zärtlichem Sex, dann trifft Galina, das Mädchen aus Tschernobyl, ein. Eine ganze Horde Kinder, die später anderswo untergebracht werden, begleitet sie. Die Gruppe macht nur kurz halt, um Galina abzusetzen. Ausgelassen toben die Kinder durch das sattgrüne Gras, kuscheln mit den Wollschweinchen. Ein Idyll wie aus dem «Landleben»-Kalender. Und Pauline lächelt selig.

Wenig später wird das sehnlich erwartete Windrad angeliefert, mit dem sich das Paar endlich von der öffentlichen Stromversorgung unabhängig machen möchte. Aber der Ingenieur, der die Turbine aufstellen und einrichten soll, brettet wie ein Bond-Bösewicht aus alten Tagen über den Schotterweg und zieht eine dicke Staubwolke hinter sich her. Quasi zur Begrüssung fährt er erst einmal eines der süssen kleinen Schweinchen tot. Pauline reagiert wütend und angewidert. Weil dieser Samuel aber nicht nur hemmungslos und ungestüm, sondern auch ziemlich gutaussehend ist, muss man kein Prophet sein, um zu ahnen, wie das weitergeht.

So wie *Mélanie Thierry* ihre Figur anlegt, sanft und spröde, schüchtern, aber zäh, ernst und sinnlich, kann man sich gut vorstellen, dass sie nur auf eine Gelegenheit gewartet hat, aus dem goldenen Moralkäfig auszubrechen, in den sie sich selbst gesperrt hat. Ausgerechnet im Nebel am Creux du Van finden Pauline und Alex dann das erste Mal zueinander. Ihre Fingerspitzen berühren sich beim Lufttanz der durchs Weiss fliegenden Hände. Auch das kein sonderlich hintergründiges Motiv, jedoch ein sehr schönes. Immer wieder schleicht sich Pauline anschliessend nachts zu Alex, der während der Montagearbeiten auf dem Hof übernachtet. Und nachdem er wieder abgereist ist, macht sie das laute Brummen der Rotorblätter verrückt. Mit einem Stein prügelt sie nachts auf die Schaltkreise der Turbine ein, bis das Windrad wie ein gefällter Riese endlich zum Stillstand kommt. Samuel kehrt zurück, um es zu reparieren, die Affäre geht weiter, verheimlichen aber lässt sie sich bald nicht mehr.

Bettina Oberli, die 2013 in ihrer ersten Theaterinszenierung Tolstois «Anna Karenina» in Basel auf die Bühne brachte, konzipiert die Heldin ihres ersten französischsprachigen Spielfilms als Anna Karenina vom Biohof im Spannungsfeld zweier widersprüchlicher Männer: hier der tugendhafte Alex, dort der – Achtung: Leitmotiv! – windige Lebemann Samuel, der zwischen seinen Auftraggebern keinen Unterschied macht, egal ob Ökobauer oder Atomindustrie. Dass sich idealistischer Anspruch und sexuelle Energie zu einem scheinbar unauflöslichen Chiasmus verschränken, beschreibt das Konfliktfeld, in dem sich Pauline und mit ihr der Film bewegen. Wäre Oberli hier mit einer Lösung ebenso schnell zur Hand wie bei ihrer

Symbolik, würde der Streifen unweigerlich zur trivialen Schmonzette verkümmern. Glücklicherweise aber lässt die 46-jährige Regisseurin an dieser entscheidenden Stelle Raum für Widersprüche. «Kann ich nicht anders denken, und das, was ihr macht, trotzdem bewundern?», fragt Samuel sinngemäss. Doch, scheint Oberli mit ihrem Film zu antworten, das kann man. Um Recht oder Unrecht geht es bei all der wuchtigen, pathetischen und leuchtend schönen Heimatfilm- und Lagerfeuerästhetik allenfalls am Rande. In Zeiten binärer Denkstrukturen und polarisierter Debatten eine wohlthuend entspannte, menschliche Haltung.

Le vent tourne will gar nicht viel sein, vielleicht nicht mal eine grosse Liebesgeschichte. Alles, was der Film zu sagen hat, verrät er eigentlich bereits mit seinem Titel. Der Wind dreht. Hinzuzufügen wäre nur noch: für Pauline. Ein Mensch verändert sich, entwickelt sich, sucht nach Identität. Darum geht es im Grunde. Nicht mehr, nicht weniger.

Stéphane Kuthy, Oberlis langjähriger Kameramann (und ausserdem ihr Ehemann), erzählt das in starken, mächtigen Aufnahmen, Szene für Szene, Einstellung für Einstellung: prachtvoll, üppig. Seine Bilder aber sprechen so sehr für sich selbst, dass Dialog nahezu überflüssig und redundant erscheint. Als hätte man einen Stummfilm nachsynchronisiert. Am schlimmsten wird es ganz am Schluss mit einem kurzen Gespräch, das so aufgesetzt wirkt und so unnatürlich verläuft, dass es die doch eigentlich überzeugend verkörperten Figuren nachträglich jeder Glaubhaftigkeit beraubt. Nur das Windrad dreht sich stoisch weiter. Stefan Volk

→ Regie: Bettina Oberli; Buch: Bettina Oberli, Antoine Jaccoud; Kamera: Stéphane Kuthy; Schnitt: Pauline Gaillard; Musik: Arnoud Rebotini; Sound Design: Denis Séchaud. Darsteller_in (Rolle): Mélanie Thierry (Pauline), Pierre Deladonchamps (Alex), Nuno Lopes (Samuel Nieves), Anastasia Shevtsova (Galina), Patrick Lapp (Willy), Pedro Lenz (Denis). Produktion: Pie Films, Liner Films, Maven Pictures u. a. Schweiz, Frankreich, Belgien 2018. Dauer: 86 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

expand the experience

FILMEXPLORER

Anzeige

EXPLORE BY #REVIEWS



High Life
Reviews DE



Cómprame un revólver
Reviews FR



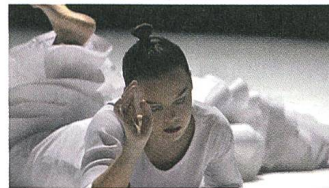
Shoplifters
Reviews DE



Roma
Reviews FR



Cassandra the Exotic!
Reviews FR



CINEMA Buch #64 | Hito Steyerl
Reviews DE



Wang Bing | Kunsthalle Zürich
Reviews EN



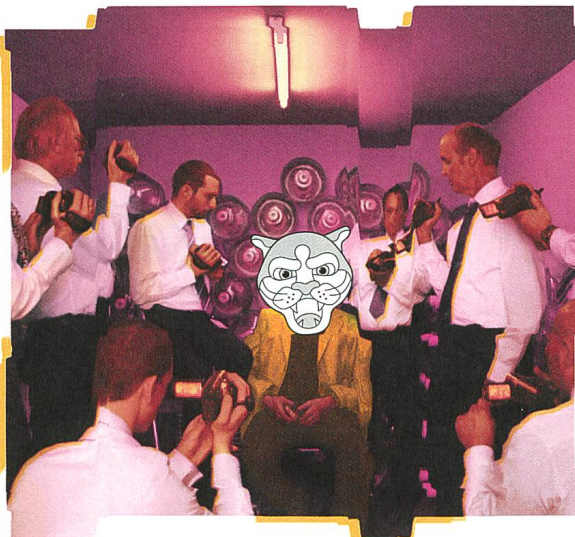
The Compiler Screenings 2018
Reviews EN

#reviews #interviews #tips #agenda #socialmedia

www.filmexplorer.ch

43. SCHWEIZER JUGENDFILMTAGE Festival Ciné Jeunesse Suisse

Anzeige



13. – 17. MÄRZ 2019

Theater der Künste
Kino Xenix – Zürich
jugendfilmtage.ch



Hauptsponsorin
Zürcher
Kantonalbank

Medienpartnerin
SRG SSR



Was macht einen
guten Film aus?
Was einen
missglückten?

Sind die Kriterien bei einem Schweizer Film andere als bei einem aus Österreich oder aus Hollywood? Welche Rolle spielt dabei die Filmkritik, die Filmbildung oder gar die Zensur? Mit welchen Mitteln versucht die Filmförderung, die Qualität der geförderten Filme sicherzustellen? Mit welchen Filmschulen oder Festivals? Fragen, auf die die neue Ausgabe des Jahrbuchs Cinema Antworten sucht.

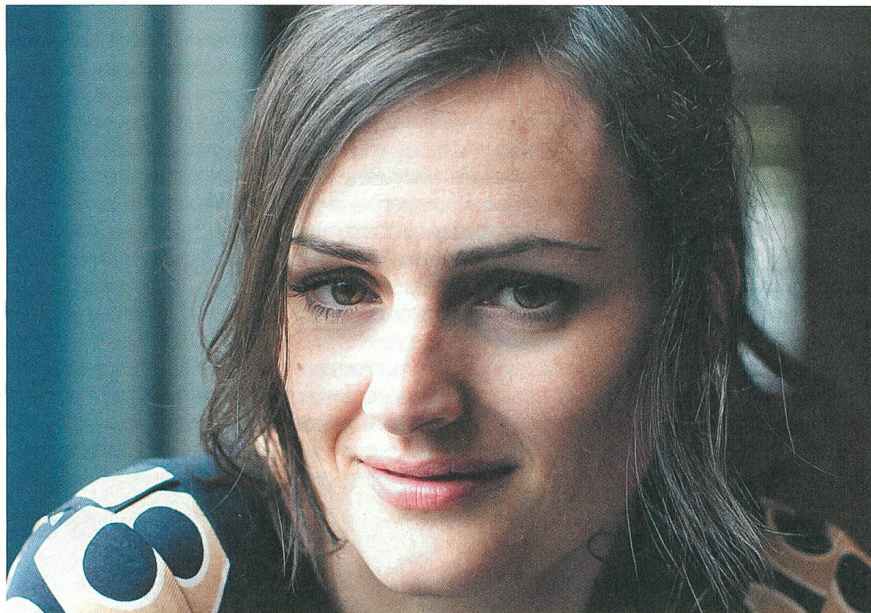
Und wie jedes Jahr: Ein Rückblick auf Schweizer
Filmschaffen in all seiner Bandbreite.

Jahrbuch Cinema | Qualität | 216S. | Pb. | zahlr. farb. Abb.
€ 25,00 SFr 32,00 UVP | ISBN 978-3-89472-615-7

www.schueren-verlag.de SCHÜREN

Anzeige

Gespräch mit Bettina Oberli und Mélanie Thierry



Bettina Oberli

Filmbulletin: Bettina Oberli, *Le vent tourne* hat als Hauptthema die Selbstbestimmung: Ein junges Paar entscheidet sich für die Isolation, um nach seinen eigenen Prinzipien zu leben und der Natur näher zu sein ...

Bettina Oberli: Tatsächlich haben Pauline und Alex ihre Komplizenschaft um ein Projekt geschmiedet. Sie wollen unabhängig sein, aber vor allem Gutes tun und ihr Leben nach dem «gesunden Menschenverstand» führen. Der Film wirft aktuelle Fragen auf, die sich jede und jeder von uns stellt oder stellen sollte und die um die Verantwortung für die Natur kreisen, die wir zerstören. Für Pauline und Alex geht es nicht um die Rückkehr in einen Naturzustand, sondern schlicht darum, eine Lebensweise zu finden, die ihnen eine Zukunft ermöglicht.

Sie porträtieren eine Frau, die nur ihren Heimatort kennt. Muss man ein Land sehen, um den Charakter zu formen und sich der Welt zu öffnen?

Bettina Oberli: Ich weiss nicht, ob man seine ursprüngliche Umgebung verlassen muss, um den Charakter zu formen. Das Wichtigste ist, immer in Bewegung zu bleiben. Pauline ist eine intelligente, moderne Frau mit einer eigenen Meinung. Trotz der Entscheidung, auf dem Hof zu bleiben, ist sie nicht konservativ. Und wenn sie ihn verlassen muss, geht es nicht darum, auf eine Vergnügungsreise zu gehen, sondern darum, ihr eigenes Schicksal in die Hand zu nehmen.

Mélanie Thierry: Pauline besitzt eine Lässigkeit und ein Temperament, die mir sehr gefallen. Sie wuchs in einem tiefen Tal auf, wo sie sich eine Welt aufgebaut hat, an die sie sich klammert. Darin liegt eine nicht unbedeutende

Schönheit. Aber wenn man die Möglichkeit auf etwas anderes nicht nutzt und sie wegdrängt, fliegt das einem irgendwann um die Ohren! Es braucht Zeit, um sich selbst kennenzulernen, auch wenn man scheinbar in einem Garten Eden lebt, alle Freiheiten der Welt hat und sich beschützt fühlt. Irgendwann entwickelt man Neugier. Samuels Einbruch in die Paarbeziehung wird ihr die Augen öffnen und es ihr ermöglichen, mehr in Kontakt mit ihren Wünschen zu kommen. Ich finde, Pauline erwägt, woanders hinzugehen, um möglicherweise zurückzukommen. Es ist die Geschichte ihrer Emanzipation.

Wollten Sie sich auch emanzipieren, Bettina Oberli? Mit einem französischsprachigen Film und einem welschen Team etwas anderes ausprobieren und von Ihrem Stammpublikum unabhängig werden?

Bettina Oberli: Ich hatte vor allem Lust, im Jura zu drehen, und dort spricht man eben Französisch. Es ist eine Region, die mir sehr gefällt: die weiten, leeren Landstriche, die Alpen ... Natürlich war es auch spannend, mit einem weissen Blatt anzufangen, indem ich weit weg von zu Hause drehte. Ich fühlte mich befreit.

Haben Sie eine Verbindung zur bäuerlichen Welt?

Bettina Oberli: Ja, ich hatte Grosseltern im Emmental. Als Kind sah ich dort die Bauern hart arbeiten und alles tun, um Krankheiten, Unfälle und so weiter zu vermeiden. Ich hatte schon damals das Gefühl, dass man seine Emotionen unter Kontrolle haben und rational bleiben musste, um ein solches Leben führen zu können. Wenn jedoch die Gefühle Vorrang vor der Vernunft

erhielten, riskierten diese Menschen, alles zu verlieren. Ich erinnere mich an tragische Geschichten über Selbstmorde von Bauern wegen gescheiterter Ehen oder zerbrochener Liebesbeziehungen. Daher stammt die Idee des Liebesdreiecks.

*Würden Sie *Le vent tourne* als atmosphärischen Film beschreiben? Dem Tempo der Natur zu folgen, bedeutet ja auch, die Langsamkeit zu zelebrieren ...*

Bettina Oberli: Ja, das könnte man so sagen. Der sehr einfache narrative Rahmen erlaubte es mir, der Sensibilität und Reflexion genügend Raum zu geben. Zuerst wollte ich starke Emotionen, wie in einer griechischen Tragödie. Dann aber haben wir uns mit meinem Koautor Antoine Jaccoud entschieden, die Geschichte in der heutigen Welt zu verorten. Dadurch zeigte sich die ökologische und politische Dimension. In der Drehbuchphase war Céline Sciamma auch stark in den Film involviert, und sie konzentrierte sich stark auf die Entwicklung der weiblichen Figuren.

Mélanie Thierry, Sie werden oft bei der Arbeit gefilmt. Wie haben Sie sich in Paulines Lage versetzt?

Mélanie Thierry: Ich habe mich hauptsächlich auf meine Kindheitserinnerungen gestützt, und das hat mich glücklich gemacht! Ich wuchs in den Vororten auf, in einer sehr urbanen Umgebung, aber jedes Jahr nahmen mich meine Eltern mit auf einen Bauernhof in der Bretagne. Ich verbrachte mehrere Wochen dort und stand um fünf Uhr morgens auf, um die Kühe zur Wiese zu bringen oder um die Schweine und Kälber zu füttern ... Ich liebte die Momente, in denen ich so tat, als wäre ich ein Bauernmädchen



Diagonale'19
Festival des
österreichischen
Films

Graz, 19.—24.
März 2019
diagonale.at

#Diagonale19
#FestivalOfAustrianFilm

mit einem Stock und meinem eigenen Hund. Ich habe wunderbare Erinnerungen an diese Zeit. Als mich Bettina dann für diesen Film anfragte, sah ich darin eine gute Gelegenheit, wieder an das kleine Mädchen anzuknüpfen, das ich mal war. Und ich hatte ziemlich schnell das Gefühl, dass ich in dieser Rolle glaubwürdig sein könnte. Das sind Dinge, die in mir nachklingen.

In den letzten Jahren haben Sie oft in historischen Filmen gespielt. Musste erst eine Schweizer Regisseurin kommen, um Sie als eine Frau von heute zu sehen?

Bettina Oberli: Ja, es stimmt, dass Du viel in historischen Filmen gespielt hast, oft mit all dem Prunk, der damit einhergeht. Hier hatte es nichts davon. Es hat mir sehr gefallen, was ich bei Mélanie entdeckte. Sie hat zum einen eine Sonnenseite und zum anderen eine brutalere und lebhaftere Energie. Ich habe Mélanie in einem Film von Emmanuel Finkiel, *Je ne suis pas un salaud* (2015), entdeckt, in dem sie eine Angestellte in einem Dekorationsladen à la IKEA spielt. Ich hatte sie vorher nicht gekannt, und ehrlich gesagt, ich dachte, sie sei wirklich eine Angestellte dieser Firma. Sie war so überzeugend!

Mélanie Thierry: Ich meinerseits hatte sehr Lust, zu etwas Zeitgenössischem zurückzukehren, obwohl es natürlich eine Chance ist, in Rollen überzeugen zu können, die in unterschiedlichen Epochen verankert sind. Ich mag es, die Züge einer Renaissancedame anzunehmen oder die einer Frau, die die Besatzung durchlebt hat! Es gibt nichts Schöneres, als ein Kostüm zu tragen und so Jahrhunderte zu überbrücken und Geschichten zu erzählen, auf denen unsere Gesellschaft aufgebaut ist. Sobald man ein Kostüm anzieht, gibt es fast nichts mehr zu tun. Ein Aspekt der Figur existiert unmittelbar.

Ist es nicht schwierig, sich von Rolle zu Rolle nicht zu wiederholen?

Mélanie Thierry: Nein, ich habe nie das Gefühl, dass ich das Gleiche tue. In *Le vent tourne* genoss ich es, eine Schauspielerin im Freien zu sein, im Einklang mit der Natur, dem Kosmos und den Tieren.

Bettina Oberli: Pierre war über die Arbeit auf dem Bauernhof besser informiert als Du, da er aus einer Bauernfamilie stammt. Aber zum Zeitpunkt der Dreharbeiten war Mélanie Pauline!

Mélanie Thierry: Sie haben mich fast zehn Tage lang hart arbeiten lassen! Es war ein wunderbarer Aufenthalt, den wir in einem Bauernhof im Schweizer



Mélanie Thierry

Jura verbrachten, der nach dem Vorbild von Pierre Rabhi erbaut wurde. Wir wurden von wunderbaren Menschen empfangen, die arbeiten, ohne zu klagen. Ich kann nicht so tun, als hätte ich ihre Kenntnisse und Fähigkeiten. Jeder Bauer, der mich im Film sieht, muss denken: «So kann die doch nicht die Gabel halten», aber ich habe versucht, so zu tun, als ob ich es könnte. Das ist mein Job.

Bettina Oberli, in Bezug auf das Thema Ökologie lassen Sie in Ihrem Film zwei Aussagen aufeinanderprallen, eine von Alex, die andere von Samuel. Lohnt es sich nun, für den Schutz unseres Planeten zu kämpfen, oder ist es schon zu spät?

Bettina Oberli: Tatsächlich haben die beiden zwei gegensätzliche Visionen. Alex denkt, dass noch Zeit ist, um Katastrophen zu vermeiden, während Samuel eher fatalistisch ist. Ich fand Pessimisten immer sexier, auch provokanter. Samuel glaubt, dass die Apokalypse unvermeidlich ist und dass man das Leben geniessen sollte. *Le vent tourne* ist kein Thesenfilm, und ich möchte die Frage auch nicht abschliessend beantworten. Ich bewundere Menschen wie Alex, die sich für eine Sache einsetzen, und ich verstehe einen Samuel, der sagt, dass man nur einmal lebt. Wenn ich eine Meinung äussern müsste, würde ich sagen, dass die Lösung der Krise, die wir gerade erleben, nicht durch Isolation zu bewältigen ist. Man kann etwas nicht

lösen, indem man ein perfektes, sauberes und gesundes kleines Nest für sich selbst baut. Ich glaube an die kollektive Mobilisierung.

Wie haben Sie mit Ihrem Chefkameramann Stéphane Kuthy zusammengearbeitet, insbesondere in Bezug auf die Landschaftsaufnahmen?

Bettina Oberli: Wir wollten der Natur treu sein und sie so zeigen, wie sie ist: sowohl schön als auch grausam. Während der Dreharbeiten haben wir allerdings vor allem unter den Launen der Natur gelitten und hatten einige Ängste ausstehen, da wir vom Wetter abhängig waren. Wir mussten uns ständig anpassen, um alles einzufangen, was uns an der Landschaft interessierte. Da wir die Geschichte einer Begegnung von Mensch und Natur erzählen, war es wichtig, diese Verbindung auf die Leinwand zu bannen.

Und wo weht Sie der Wind als Nächstes hin?

Bettina Oberli: Nach Deutschland und dann nach Frankreich. Ich bereite einen Film vor, der sich mit religiöser Radikalisierung beschäftigt, mit einer weiblichen Figur im Zentrum. Wahrscheinlich werde ich den gemeinsamen Nenner der Frauenemanzipation verfolgen.

Das Gespräch führte Mariama Balde aus dem Französischen von Tereza Fischer

Ab 31. Januar im Kino

LE VENT TOURNE

Ein Film von Bettina Oberli
(«Die Herbstzeitlosen»)



71
Locarno Festival
Variety Piazza Grande Award

Ab 14. Februar im Kino

FAIR TRADERS

True Stories of Ethical Business

Ein Film von Nino Jacusso

NOMINATION
PRIX DE SOLEURE

Ab 7. März im Kino

DIE REISE DES BASHÔ

Ein Film von Richard Dindo

SOLOTHURNER FILMTAGE
WELTPREMIERE

Ab 11. April im Kino

LES DAMES

Ein Film von Stéphanie Chuat und Véronique Reymond

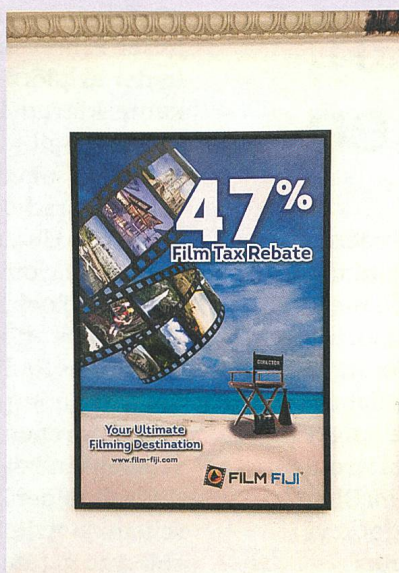


71
Locarno Festival
Panorama Suisse

Das Popcorn der Berlinale. Der Filmmarkt und andere Parallelwelten

Ein Festival wie die Berlinale muss ganz unterschiedliche Interessen vereinen, die gleichzeitig immer weiter auseinandergehen. Einer der grössten Berlinale-Bausteine, der Filmmarkt, ist dabei so weit vom regulären Festivalgeschehen abgetrennt, dass kaum darüber berichtet wird. Dabei werden im Filmmarkt in ebenso vielen Screenings (knapp über 1000) doppelt so viele Filme wie im regulären Programm gezeigt (780 zu 380). Dies allerdings lässt man sich hier bezahlen: Bis zu 1800 Euro kostet den Vertrieb eine einzelne Stunde Filmvorführung, und mit 300 Euro ist der Marketbadge mehr als doppelt so teuer wie die reguläre Fachakkreditierung. Das Zielpublikum besteht aus Verleihfirmen und Festivalbetreiber_innen, die mit den Lizenzinhaber_innen der Weltvertriebe im Anschluss an die Vorstellung oder die Berlinale Deals aushandeln.

Auf dem eigentlichen Filmmarkt, der im Martin-Gropius-Bau und im Marriott Hotel stattfindet, präsentieren sich über 500 Aussteller: Produktionsfirmen, Fernsehsender, Förderinstitutionen, Länder und Interessengemeinschaften wie die AG Dokumentarfilm. 460 Euro kostet der Quadratmeter Standfläche im Gropius-Bau, der kleinste Stand ist neun Quadratmeter gross. Und mit festen Sponsorendeals, die bestimmen, welche Getränke an den Ständen ausgeschenkt werden dürfen, ist der Filmmarkt als Einnahmequelle nicht zu unterschätzen. Der Filmmarkt ist für die Berlinale im Grunde wie das Popcorn im Kino: Aus inhaltlichen Gründen ist es zwar nicht notwendig, aber rein ökonomisch würde das Kino ohne das Popcorn nicht funktionieren (und das gilt auch andersherum: Ohne Kino würde deutlich weniger Popcorn



umgesetzt; ohne Berlinale kämen sicher deutlich weniger Marktbesucher_innen).

Mehr als die Hälfte der Aussteller_innen haben mit der Berlinale nichts zu tun, sie vertreiben und produzieren zum Beispiel Horror- oder Actionfilme. Viele der Stände sind auch gar nicht besetzt, an anderen langweilen sich einzelne Mitarbeitende. An Ständen von Förderinstitutionen und Ländern hingegen ist meist viel los: Hier wird beraten und gedealt. Im Gegensatz zu den Screenings geht es hier häufig um Produktion. Deswegen sieht man vor allem bei den Ständen kleinerer Länder, dass sie ihre grösste Vorzüge anpreisen: die Höhe der steuerlichen Vergünstigungen für ausländische Filmproduktionen. Die gratis ausliegende Broschüre

«World of Locations» zeigte 2018 auf dem Titelbild Malta und darunter den Schriftzug: «up to 27 % Cash Rebate». Und da China als einer der aufstrebenden Filmmärkte gilt, lag besonders viel Informationsmaterial dazu aus.

Wie das reguläre Festival hat auch der Filmmarkt mit den Veränderungen durch die Digitalisierung zu kämpfen. Durch das Versenden von Sichtungslinks liegt die Aufmerksamkeit bei den Marktscreenings immer stärker auf den Premieren. Zudem zeigen die grossen Weltvertriebe anders als früher dort kaum noch ihre älteren Filme, sondern nur noch ganz neue Produkte.

Die Schnittstelle von Markt und Festival bildet der Wettbewerb. Auf diesen Filmen liegt der Fokus der Einkäufer_innen ganz besonders. Die Auszeichnungen, das Medienecho und selbst der Kritikerspiegel können die Verkäufe und die Preisentwicklung beeinflussen. Da die meisten Teilnehmer_innen nach der Hälfte der Berlinale am Dienstag wieder abreisen, müssen auch alle Wettbewerbsfilme bis dahin im Markt gezeigt worden sein.

Zu jeder Wettbewerbspremiere gehört auch eine Party, die nicht nur zum Feiern des Erfolgs, sondern auch zum Anbahnen von Deals genutzt wird. In zahlreichen Clubs finden während der ersten Woche der Berlinale Empfänge und Partys statt. Neben den Filmpartys sind das Veranstaltungen von Förderungen, Ländern, Parteien, Festivals, Hochschulen, Fernsehsendern, Programmsparten oder Festivalsektionen, nicht selten mit mehr als tausend Gästen und je nach Veranstaltung mit Infoprogramm oder Livemusik. Wahrscheinlich kann man täglich von 10 Uhr morgens bis spät in die Nacht von einem Buffet zum nächsten wandern, ohne auch nur einen einzigen Film gesehen haben zu müssen – vorausgesetzt, man hat eine Einladung.

Vor allem deutsche Filmschaffende reisen teilweise nur für den Empfang ihrer Hausförderung an die Berlinale. Das Fachpublikum, das die offiziellen Film schaut, mischt sich dabei nur selten mit dem des Filmmarkts. Spricht man mit Produzent_innen, den für Einkauf Zuständigen oder Berater_innen an den Ständen, so hört man fast immer, dass sie so gut wie keinen Film im offiziellen Programm anschauen – wenn überhaupt, dann den eigenen oder eben die Vorführungen im Filmmarkt selbst. Filme schauen, das müssen die anderen.

Florian Krautkrämer

Einfach nur weiterfahren,
auf den Horizont zu, bis irgendwann der Film
ausläuft. Das ist die Logik vom Kino als
Bewegungsbild. Doch was passiert, wenn sich
die Wege kreuzen?

Weiterfahren, Linien zeichnen, Punkte machen

Zwei voneinander verschiedene Punkte definieren eine gerade Linie – so lautet das erste Axiom der Geometrie. Und auch im Kino braucht es nicht mehr als zwei Positionen, um dazwischen einen ganzen Film zu entwickeln. Von Denver, Colorado, nach San Francisco, Kalifornien, soll der Auftragsfahrer Kowalski einen weißen 1970er Dodge Challenger R/T überführen, in unter fünfzehn Stunden. Darum rast er auch gleich los, mit Aufputschmitteln im Blut, der Unterstützung eines schwarzen Radiodiskjockeys im Ohr und alsbald die Polizei auf den Fersen.

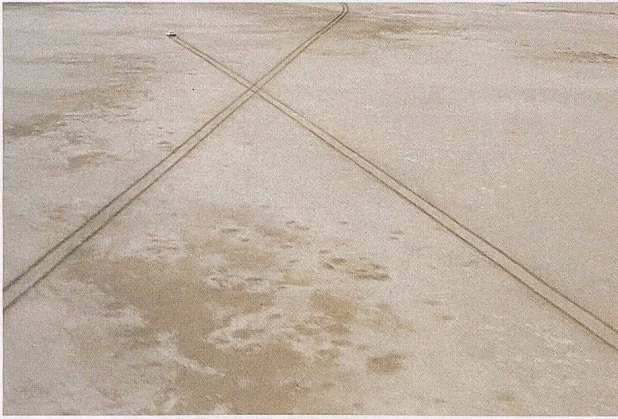
1971, zwei Jahre nach Dennis Hoppers *Easy Rider* in die Kinos gekommen, hat das existenzialistische Roadmovie *Vanishing Point* von *Richard C. Sarafian* leider nie dieselbe Berühmtheit erlangt wie der Vorläufer und das, obwohl Sarafians Film mit seiner sehr viel expliziteren Thematisierung von Rassismus und Polizeigewalt nicht nur der politischere, sondern auch sonst der radikalere Film ist. Denn während *Easy Rider* sich bei der Fahrt durch Amerika allzu gern auf Um- und Abwegen verliert, will *Vanishing Point* die Logik der Strassenfahrt bis zur letzten Konsequenz denken, und das bedeutet: ins Unbegrenzte. Denn Strassen, so schreibt der niederländische Phänomenologe Johannes Linschoten bereits in den Fünfzigerjahren, sind niemals nur Verbindungen zwischen zwei Orten, sondern gehen potenziell immer weiter, weil jedes erreichte Ziel nur wieder der Start für die nächste Fahrt ist. «Die Strasse schiesst über ihr Ziel hinaus oder vielmehr sie ersetzt die nahen Ziele durch immer



weiter entfernte. Man könnte sagen, dass die Strassen sich selber verlängern.» Auch deswegen ist hier einmal mehr die deutsche Übersetzung, die glaubt, den abstrakten Filmtitel zum *Fluchtpunkt San Francisco* konkretisieren zu müssen, derart grundfalsch. Denn natürlich ist nicht das konkrete San Francisco das wahre Ziel von Kowalskis Fahrt, sondern vielmehr der im Unendlichen liegende Perspektivpunkt an sich.

Doch während dieser «vanishing point» am Horizont per Definition nie erreicht werden kann, kommen wir an anderer Stelle an einen ungleich interessanteren Punkt: In der Mitte des Films gerät unser Fahrer in die Wüste und damit in eine Zone, in der es plötzlich keine Strassen und damit auch keine klaren Fluchtlinien und Richtungsvektoren mehr gibt. Allen könne man ein Schnippchen schlagen, sagt dazu die Stimme des Discjockeys aus dem Autoradio zum Fahrer, der Polizei, der Strasse, sogar der Uhr, nur der Wüste nicht: «You can beat the police, you can beat the road and you can even beat the clock, but you can't beat the desert.» Der Fahrer aber hört nicht hin, sondern schaltet stattdessen das Radio aus und fährt weiter, ohne Ziel und Strasse. In imposanten Flugaufnahmen sehen wir den verlorenen Wagen seine Doppelspur durch den Wüstensand ziehen, in endlos scheinenden Linien, die sich selber kreuzen. Zusammen mit der Kamera scheint plötzlich der ganze Film in einen Schwebezustand zu geraten. Selbst noch das ohnehin maximal reduzierte Storygerüst einer Verfolgungsjagd wird sozusagen als letzter Ballast abgeworfen, und die Musik, die sonst der Fahrt zusätzlichen Drive verliehen hat, ist verstummt. Das Erzählkino mit seinen eingeübten Techniken der Emotionssteigerung und





seinen geraden Strassen der Handlungsführung ist vorbei. Wir sind raus und ganz woanders.

Frappant erinnern die Luftaufnahmen vom Spurenzeichnen in der Wüste an die minimalistische Landschaftskunst von Walter De Maria. Dieser hatte 1968 zwei parallele Kalklinien von je einer Meile Länge in die kalifornische Mojave-Wüste gelegt und damit die natürliche Umgebung selbst zu einer Zeichenfläche gemacht, die durch die Linien des Künstlers nicht nur neu kartografiert, sondern radikal umgestaltet wird. So wie eine Linie auf einem Blatt genügt, um mit nur einem Strich die Fläche in Bereiche zu teilen und das, was links vom Strich liegt, von dem zu unterscheiden, was rechts davon ist, so erschafft die Linie im homogenen Raum mit nur einem Zug ein Hier und Dort. Und so scheint auch der Fahrer in *Vanishing Point*, weil in der Wüste alle Unterscheidungen verschwunden sind, seine eigenen Strassen und damit einen neuen Raum kreieren zu müssen. Doch anders als die Gerade des Highways, werden die Linien, die Kowalski in die Wüste zeichnet, auf sich selbst zurückgewendet, kreuzen sich, machen Punkte – mit verblüffendem Effekt. «Auf dem Kreuzpunkt wird die Strasse ambivalent», heisst es bei Linschoten, weil an der Kreuzung der weitere Verlauf der Fahrt nicht von vornherein gegeben ist: «[...] man kann in mehrere Richtungen gehen [...] man muss einen Augenblick überlegen». Und eben das tut auch der Film in diesem Moment: Auf den im Sand kurvenden Wagen folgen unvermittelt die Bilder eines sich durch den Schnee pflügenden Fahrzeugs, erst allmählich scharf werdende Nahaufnahmen zweier Körper, Wellen, Strand. Der Blick Kowalskis aus dem Cockpit des

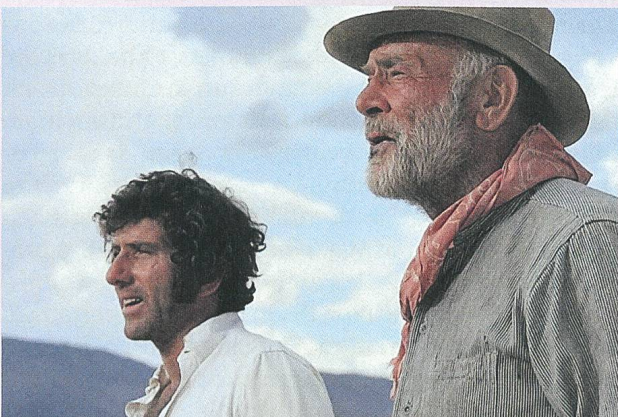


Wagens vermischt sich mit Bildern seiner Erinnerung, und auf der Tonspur geht das Rauschen des Fahrtwindes in Meeresbrandung über. So wie sich auf dem Wüstenboden die Reifenspuren überkreuzen, so überschneiden sich in der Assoziationsmontage die Zeitebenen, Geografien und meteorologischen Zustände. Der Film wird ambivalent.

Man muss überlegen. Im Kreuzungspunkt verknüpft sich, was vorher separate Spuren waren. Und es ist darum auch kein Zufall, dass ausgerechnet in dieser Sequenz in der Wüste auch die Begegnung Kowalskis mit dem von *Dean Jagger* gespielten namenlosen Wüstenwanderer folgt. Buchstäblich aus dem Nichts taucht er auf und mit ihm nicht weniger als eine ganze, andere Filmgeschichte. Als Nebendarsteller aus den Genrefilmen der Vierziger- und Fünfzigerjahren aus Kriegsfilmen wie *Twelve O'Clock High* oder B-Movie-Thrillern wie *When Strangers Marry*, aus Musicals wie *White Christmas* und Western wie *Forty Guns* kennt man Jagger, und so kommt mit ihm auch ein Stück altes Hollywood in diesen New-Hollywood-Film. Nicht nur Orte, Zeiten und mentale Zustände, auch die Filmtraditionen überkreuzen sich. Und obwohl der Film nach diesem erhabenen Moment in der Wüste noch weitergeht, befindet sich doch vielleicht hier, im Kreuzungspunkt der Reifenspuren in der Wüste, der eigentliche Höhepunkt. Es ist, als sei es mit dieser Szene gelungen, auch die Fahrtrichtung des ganzen Mediums zu verändern und es nicht mehr nur in einer Richtung abspulen zu lassen, wie es die Filmrollen vorgeben, sondern als würde dieser Film von beiden Seiten, vom Anfang und vom Ende her auf diese Szene in der Mitte zulaufen, um sich dort mit sich selbst zu kreuzen.

Dem Titel zum Trotz geht es in Serafians Film wohl gar nicht um den unerreichbaren *Vanishing Point* am Horizont, sondern um jene Kreuzungspunkte, in denen Bilder und Assoziationen, Zeiten, Stile und Genres zusammenschieszen. Und das filmische Medium ist das Vehikel, mit dem diese Kreuzungen hergestellt werden, indem man die Tonbildspuren laufen lässt. Mit Vollgas aufeinander zu.

Johannes Binotto



→ *Vanishing Point* (USA 1971) 00:50:00–00:54:00

Regie: Richard C. Sarafian; Drehbuch: Guillermo Cain; Kamera: John A. Alonzo; Schnitt: Stefan Arnsten; Darsteller (Rolle): Barry Newman (Kowalski); Cleavon Little (Discjockey Super Soul); Dean Jagger (Prospector).

Flashback

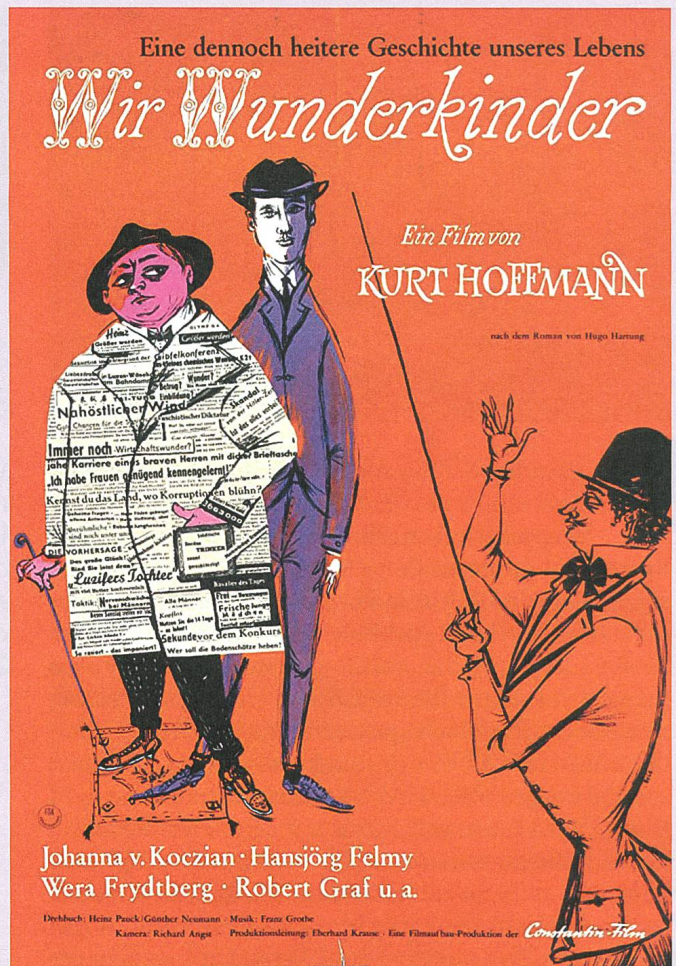
Mitten in die biedere Adernauer-Zeit platzte *Wir Wunderkinder* von Kurt Hoffmann.

Ein Film, der so gar nicht in die Wirtschaftswunder-Gemütlichkeit passte.

Ein Wunder von Satire

An Filmen, die den Zweiten Weltkrieg zum Thema haben, mangelt es im zeitgenössischen deutschen Kino wahrlich nicht. Doch allzu oft handelt es sich dabei um Betroffenheitskitsch, bei dem die guten Absichten umgekehrt proportional zur filmischen Qualität stehen. Überraschende oder gar witzige Filme über das dunkelste Kapitel deutscher Geschichte sind rar, und die wenigen Beispiele, die das Thema auf satirische Weise angehen – etwa Dani Levys *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* oder Wolfgang Murnbergers *Mein bester Feind* –, erweisen sich nicht selten als besonders verkrampft und unlustig. Dass es anders geht, führte Kurt Hoffmann bereits vor sechzig Jahren mit *Wir Wunderkinder* vor.

Der Film, basierend auf dem gleichnamigen Roman von *Hugo Hartung*, erzählt anhand seiner Hauptfigur Hans Boeckel rund vier Jahrzehnte deutscher Geschichte, begonnen im Kaiserreich unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs bis zu den Wirtschaftswunderjahren der Nachkriegszeit. Boeckel ist der anständige, tüchtige, aber auch naive Deutsche, der zu den Nationalsozialisten von Anfang an auf Distanz geht, diese fatalerweise aber auch nie recht ernst nimmt. Sein Gegenspieler ist Bruno Tieches, ein dummer, dafür aber umso lauter grörender Opportunist, der in der Partei Karriere macht und in den Fünfzigerjahren – nach einem kurzen Intermezzo als Schieber – als Industrieller gross rauskommt.



Betrachtet man nur den Plot, dann ist an *Wir Wunderkinder* wenig Bahnbrechendes zu erkennen. Im Gegenteil: Boeckel, passend farblos verkörpert von *Hansjörg Felmy*, ist derart ahnungslos, dass man ihn am liebsten schütteln möchte. Weder als sein jüdischer Schulkamerad flieht, noch als seine Verlobte nicht nach Deutschland zurückkehren will, merkt er, was die Stunde geschlagen hat. Und als er sich endlich dank Heirat mit der überaus charmanten Kirsten (*Johanna von Koczian*) nach Dänemark abgesetzt hat, entschliesst er sich noch am Abend seiner Hochzeit, wieder in die Heimat zurückzukehren, um dort als pflichtbewusster Bürger seinen Wehrdienst zu verrichten. Und Kirsten folgt ihm als treues Weib ohne Murren.

Man könnte dies als plumpen Revisionismus verstehen, als Versuch, jegliche Schuld auf die Bruno Tieches dieser Welt zu schieben, die hinterrücks das aufrechte Deutschland übernahmen, ohne dass die Hans Boeckels etwas dagegen tun konnten. Doch davon ist Hoffmanns Film weit entfernt. Das Ingeniöse von *Wir Wunderkinder* liegt darin, dass er vor die eigentliche Handlung noch eine zusätzliche Erzählebene setzt, in der die beiden Kabarettisten *Wolfgang Neuss* und *Wolfgang Müller* als Conferenciers auftreten.

Neuss und Müller, die in den Fünfzigerjahren als Komikerduo «Die zwei Wolfgangs» durch die Bundesrepublik tingelten, agieren in Stummfilmanier als Filmerzähler und -musiker, die das Geschehen



hinter ihnen auf der Leinwand begleiten; Müller am Klavier, Neuss mit dem Zeigestab, das Bier griffbereit und stets den passenden Spruch auf den Lippen. Seinen Witz zieht der Film wesentlich aus den Interventionen der beiden, wobei die Palette von Kalauern – «So gut geht es Dänen und denen, denen Dänen nahestehen» – über politische Spitzen bis zu Diskussionen reicht, welche Musik am besten zur aktuellen Szene passt. Insbesondere Neuss geht ganz in der Rolle des feuchtfröhlichen Unterhalters auf und fährt seinen Kompagnon auch mal mit forscher Berliner Schnauze an: «Donnerwetter Hugo, kannst du nicht mal was anderes spielen. Ich mach hier auf den Lyrischen, und du haust mir mit deinem dämlichen Marsch dazwischen.»

Denkt man an deutsche Nachkriegskomödien, fallen einem am ehesten Filme wie *Charleys Tante* oder *Die Drei von der Tankstelle* ein. Brave Hausmannskost, deren Humor niemandem zu nahe treten soll. Und im Grunde ist auch Kurt Hoffmann ein typischer Vertreter dieses Biedermannkinos. Der Regisseur, der sein Handwerk bei Ernst Lubitsch gelernt hatte, galt schon früh als ausgesprochener Komödienspezialist. Sein Quax, der Bruchpilot mit Heinz Rühmann in der Hauptrolle war eine der erfolgreichsten Komödien der NS-Zeit, und später feierte er mit Filmen wie *Ich denke oft an Piroschka* – dank dem Liselotte Pulver zum Star wurde – oder der Erich-Kästner-Verfilmung *Das fliegende Klassenzimmer* Erfolge.

Im Vergleich zu diesen Beispielen gepflegter Harmlosigkeit – aber auch gemessen an vielen aktuellen Produktionen – wirkt *Wir Wunderkinder* wie eine frische Brise. Witziges, freches Kino, das es just auf den deutschen Biedersinn abgesehen hat, den Hoffmann in anderen Filmen weitgehend unironisch zelebriert. Obwohl *Robert Graf* in seiner Rolle als dummdreister Bruno den bemerkenswertesten Auftritt hat, zielt der Film weniger auf Nazis wie ihn, sondern auf all die Deutschen, die sich angeblich nicht für Politik interessieren, aber, wenn es verlangt wird, dennoch feste mitmarschieren. «Die Zukunft des Reichs, die liegt ganz gewiss im Marsch, im Marsch», singen die beiden Wolfgang an einer Stelle wenig subtil.

Die Pointe der deutschen Geschichte besteht für *Wir Wunderkinder* darin, dass es dem Land trotz zweier verlorener Weltkriege alles in allem erstaunlich gut ergangen ist. Die Nachkriegszeit der Roaring Twenties ist trotz Inflation und politischer Instabilität mindestens so lustig wie die Vorkriegszeit, und auf den Zusammenbruch des Dritten Reichs folgt als gerechte Strafe das Wirtschaftswunder – «Ist ja kein Wunder nach dem verlorenen Krieg!», lautet dazu der Kommentar der Wolfgang. Und egal, woher der politische Wind weht, der aalglatte Bruno ist immer obenauf. Als Boeckel noch seinen letzten Teppich bei einer Bäuerin gegen ein paar Kartoffeln und Eier eintauscht, handelt sein ehemaliger Klassenkamerad bereits wieder erfolgreich mit Töpfen.

Mitten in der Adenauer-Zeit spricht Hoffmann offen aus, dass manch früherer Parteibonze den Übergang von Diktatur zu Demokratie beinahe bruchlos vollzogen hat und mittlerweile längst wieder in Amt und Würden ist. Am Ende ereilt zwar zumindest den fiesen Bruno sein gerechtes Schicksal, als er wütend über einen kritischen Zeitungsartikel Boeckels einen defekten Fahrstuhl betritt und ein wenig zu rasant in die Tiefe fährt, der Film macht aber keinen Hehl daraus, dass derartig schwungvolle Abgänge ehemaliger Nazi-Größen die Ausnahme bleiben werden. «So viele Fahrstühle können ja auch gar nicht repariert werden», meint Neuss dazu lakonisch. Es ist das Schlusswort des Films.

Simon Spiegel

→ *Wir Wunderkinder* (Deutschland 1958)

Regie: Kurt Hoffmann; Drehbuch: Heinz Pauck, Günter Neumann; Kamera: Richard Angst; Schnitt: Hilwa von Boro. Darsteller_in (Rolle): Johanna von Koczian (Kirsten Hansen), Hansjörg Felmy (Hans Boeckel); Robert Graf (Bruno Tieches), Wera Frydtberg (Vera von Lieven), Wolfgang Neuss (Erzähler), Wolfgang Müller (Hugo).



In „Warum Krieg?“ beantwortete Sigmund Freud 1932 die entsprechende Frage Albert Einsteins. Die beiden grossen Denker des 20. Jahrhunderts reflektierten über diese Tragödie in der Geschichte der Menschheit. Kernaussage der Antwort Freuds war: weil in uns allen der Todes- oder Destruktionstrieb aktiv ist. Wir müssen und können ihn aber mit seinem natürlichen Antagonisten bekämpfen, dem Lebenstrieb.

Die Kriegsberichterstattung hat unsere Sprache beeinflusst. Sogar das Vokabular der Psychoanalyse bedient sich kriegerischer Worte: Abwehr, Widerstand, Besetzung, Verdrängung, Bemächtigungstrieb, Identifizierung mit dem Angreifer.

Das Thema Krieg führt uns auf den Weg von Thanatos zu Eros, vom Hass zur Liebe, zur Lust am Leben. *CinemAnalyse* 2019 widmet sich dem Thema in all seinen individuellen, privaten und kollektiven gesellschaftlichen Aspekten.

Maria Luisa Politta Loderer, Psychoanalytisches Seminar Bern
Liliane Schaffner, Psychoanalyse am Werk, Bern
Daniela Tschacher, Sigmund-Freud-Zentrum, Bern

Warum Krieg?

- 31.1. Note dal fronte. Musik, Worte und Bilder aus dem Ersten Weltkrieg, I 2018
- 28.2. La grande illusion. Jean Renoir, F 1937
- 28.3. Animal Farm. John Halas, Joy Batchelor, GB 1954
- 25.4. Il giardino dei Finzi-Contini. V. de Sica, I 1970
- 23.5. Dr. Strangelove. Stanley Kubrik, GB/USA 1964
- 27.6. Cidade de Deus. Fernando Meirelles, Bras. 2002
- 24.10. Medeni Mesec / Honeymoons. Goran Paskaljevic, Serbien 2009
- 28.11. Kruso. Thomas Stuber, D 2018
- 12.12. Et maintenant, on va où? Nadine Labaki, F/Libanon 2011

Inserat finanziert durch den Hannelore-Wildbolz-Fonds

CinemAnalyse 2019

Lichtspiel / Kinemathek Bern
Sandrainstrasse 3
3007 Bern www.lichtspiel.ch

In Minetarō Mochizukis Manga «Chiisakobee – Die kleine Nachbarschaft» dräuen unter der sauber aufgeräumten Oberfläche Leidenschaften und Chaos.

Überall lauern Katastrophen

Schon das Cover des ersten Bands schürte die Neugier: Da stand ein Mann mit einer ausgesprochen un-japanisch üppigen Haar- und Bartpracht neben einer jungen Frau, deren Zierlichkeit und lange Beine durchaus den handelsüblichen Mangastereotypen entsprachen. Dieses rätselhafte Paar wirkte leicht unwirklich – und als ebenso ungewöhnlich und rätselhaft entpuppte sich die Geschichte, die Minetarō Mochizuki in «Chiisakobee – Die kleine Nachbarschaft» erzählt.

Shigeji – der junge Mann mit Haar und Bart – ändert nach dem Tod seiner Eltern und dem Brand der Familienschreinerei über Nacht sein Leben und tritt in die Fussstapfen seiner Eltern. Das ist nicht einfach: Der Lebenskünstler hat sich zuvor jahrelang herumgetrieben, statt sich auf diese Aufgabe vorzubereiten, und trotz der neuen Verantwortung verweigert er sich auch weiterhin den selbstverständlichen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Erwartungen. Dennoch versucht der grosse Schweiger, die Firma allen Widerständen zum Trotz wieder auf Vordermann zu bringen – und tut dies so unbestechlich, geradlinig und kompromisslos, dass er sie mit voller Kraft voraus in die nächste Katastrophe zu steuern scheint.

Das Chaos hinter der Ordnung

Minetarō Mochizuki, Mitte fünfzig und seit den Mittachtzigern erfolgreicher Mangaautor, hat mit «Chiisakobee» einen Roman von Shūgorō Yamamoto aus dem Jahr 1957 in die Gegenwart verlegt und erhielt 2017 für dieses inhaltlich wie zeichnerisch eigenwillige Werk am Comicfestival von Angoulême den Preis für die beste Serie.

Vordergründig wirkt in «Chiisakobee» alles sauber aufgeräumt, kontrolliert, geradezu zermässig abgeklärt – hinter jedem Panel aber lauert Unheil. Da sind die Angestellten der Schreinerei, die von Shigeji Wunder erwarten. Da sind die Baustellen, die immer wieder von Bränden, Unfällen, Pannen und womöglich auch Sabotageakten heimgesucht werden. Da ist Shigejis spannungsvolle und nie genau geklärte Beziehung zu Ritsu, der jungen Frau auf dem Titelbild, mit der ihn eine vergangene Erfahrung verbindet. Da ist eine Horde traumatisierter und aggressiver Waisenkinder, denen er in seinem Haus Unterschlupf gewährt. Da ist der Banker, der ihm gerne Kredite gibt und ihn noch lieber mit seiner Tochter verkuppeln möchte – Shigeji indes lehnt beides ab. Diese Tochter verbringt jedoch mehr und mehr Zeit in seinem Haus, um sich um die Waisenkinder (und Shigeji?) zu kümmern – und das wiederum macht Ritsu eifersüchtig ...

Fast wie Wes Anderson

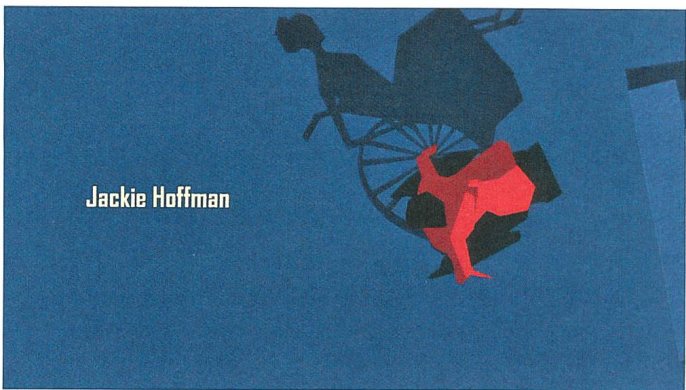
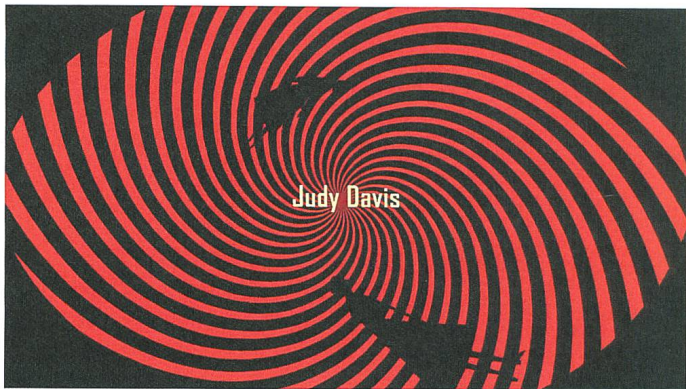
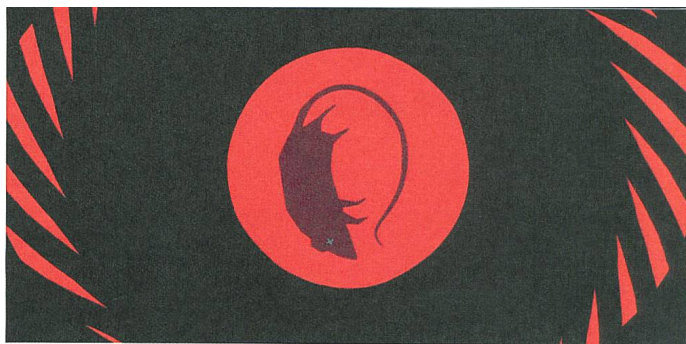
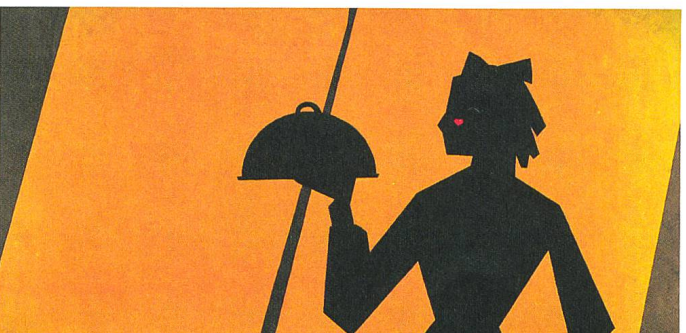
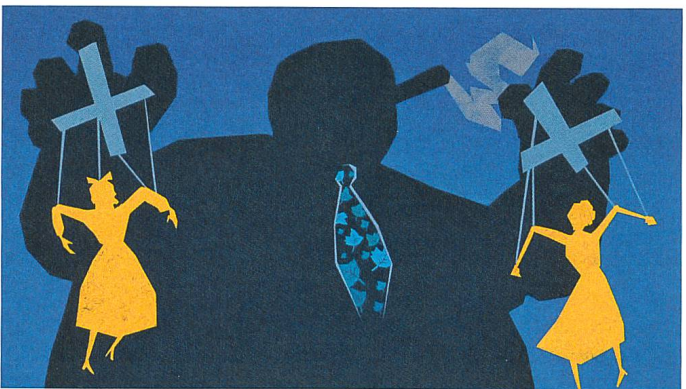
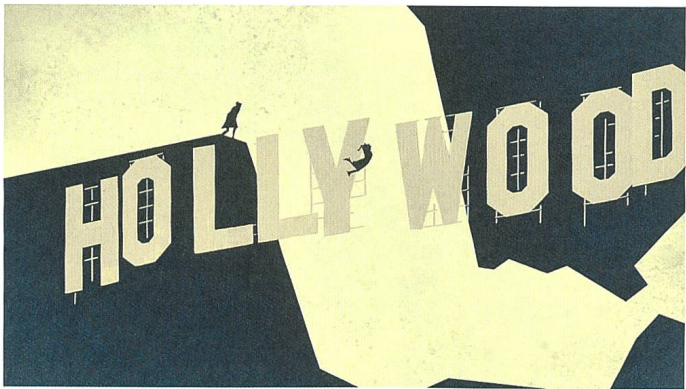
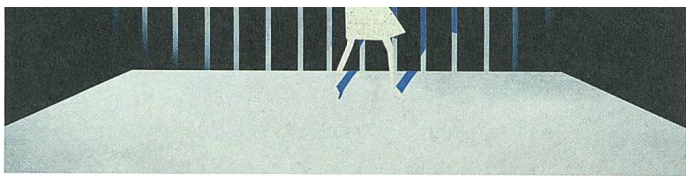
Der Strich ist fein und klar, ruhig und kaum karikierend und erinnert allenfalls an den Stil des grossen Jiro Taniguchi. Und die Stimmung in «Chiisakobee»? Nun, ausnahmsweise darf man den Klappentext des Verlags getrost zitieren. Tatsächlich gemahnt Mochizukis Manga an die Filme von Wes Anderson: der lakonische Humor, die beiläufigen Übertreibungen und surrealen Spitzen, eine Vorliebe für frontale Perspektiven und symmetrische Kompositionen. Auch Mochizukis Figuren drücken sich weniger durch die Mimik aus als durch ihre Körpersprache, die auch das Ungesagte – und davon gibt es in «Chiisakobee» viel – errahnen lässt.

Das alles und noch einiges mehr verknüpft Minetarō Mochizuki zu einer merkwürdigen, immer leicht unwirklich anmutenden, witzigen und berührenden Geschichte um Handwerk, Werte, Traditionen, Selbstbestimmung und Empathie. Und um die Liebe und ihre wunderlichen Wege.

Christian Gasser

→ Minetarō Mochizuki: Chiisakobee. Die kleine Nachbarschaft. Vier Bände. Aus dem Japanischen von Cordelia Suzuki. Hamburg: Carlsen, 2018. Je 228 Seiten, Softcover, schwarzweiss, je CHF 22.90, € 14.90





Vorspann zur Serie Feud (2017 –)

Bilder, die hängen bleiben

Kyle Cooper im Gespräch
mit Pamela Jahn

Vorspanndesigner Kyle Cooper

Mit seiner ebenso verstörenden wie stilbildenden Titelsequenz für **Se7en** ist Kyle Cooper zu den Stars des Vorspanndesigns aufgestiegen. Im Gespräch erzählt er von den Einflüssen, die ihn geprägt haben, und wie ein gut gemachter Vorspann das Publikum in Kürze in eine andere Welt versetzt.

Filmbulletin Mister Cooper, Sie haben sich für Ihre Abschlussarbeit an der Yale School of Art intensiv mit den Schriften und Filmen Sergei Eisensteins auseinandergesetzt. Woher rührte damals Ihre Faszination für seine Theorien?

Kyle Cooper Ich habe bei Paul Rand studiert. Er war ein amerikanischer Modernist, ein berühmter Designer, der unter anderem die Logos für IBM und UPS entworfen hat, dazu unzählige Bucheinbände und vieles mehr. Er hat unheimlich schnell gearbeitet, viel mit Papier und von Hand. Na ja, und er war mein Mentor in Yale. Irgendwann meinte ich zu ihm, dass ich meine Abschlussarbeit gerne über Titelsequenzen schreiben würde. Denn im Grunde wusste ich schon, bevor ich das Studium aufgenommen hatte, dass ich einmal Vorspanndesigner werden wollte. Und Rand – ich weiss nicht genau, ob er nicht zugeben wollte, dass er *Saul Bass* verehrte, oder ob er sich insgeheim mit ihm in Konkurrenz wähnte – jedenfalls sagte er damals zu mir, dass er nicht das Gefühl habe, Eröffnungssequenzen von Filmen seien ein besonders spannendes Thema, zumindest nicht im Hinblick auf aktuelle Produktionen, die damals im Kino liefen. Aber er meinte auch, wenn ich meine Abschlussarbeit trotzdem darüber schreiben wolle, solle ich zunächst einmal die Aufsatzsammlungen «Film Form» und «The Film Sense» von Sergei Eisenstein lesen. Das habe ich getan und meine Abschlussarbeit schliesslich über «kollaterale Impulse» geschrieben oder, genauer gesagt, darüber, was passiert, wenn die Arbeit des Graphic Designers den optischen Sinn des Regisseurs erweitert.

Wenn man sich mit diesem Wissen im Hinterkopf Ihre Titelsequenzen anschaut, möchte man meinen, Sie hätten Eisensteins Montagetheorien bis ins kleinste Detail auch in die Praxis übernommen.

In gewisser Hinsicht vielleicht. Um das noch ein bisschen weiter auszuführen: «Film Form», wenn man es ganz vereinfacht ausdrückt, beschreibt den Einsatz von Kontrast und dessen Wahrnehmung innerhalb einer Einstellung. «The Film Sense» dagegen beschäftigt sich mit der Gegenüberstellung von Bildern, um eine andere Bedeutung, einen anderen Sinn zu erzeugen. Sie erinnern sich vielleicht, in *Panzerkreuzer Potemkin* sieht man diese harten Schatten auf den Treppenstufen, aber der Körper der Frau bewegt sich konträr dazu in die andere Richtung. Das ist die Art von Kontrast, von der Eisenstein in «Film Form» redet. In «The Film Sense» geht es, wie gesagt, eher um die Konfrontation von Bildern, aber er spricht darin auch über zwei verschiedene Arten des Zeichnens, anhand derer er die verschiedenen Arten von Cadrage im Film beschreibt. Er beschreibt das mit einer Zeichnung, die einen Kirschbaumzweig zeigt, der durch verschiedene Rahmungen in seine Einzelteile zerlegt wird. Diese kleine Zeichnung war unglaublich bedeutsam und aufschlussreich für mich, weil sie mir direkt vor Augen geführt hat, wie die Summe einzelner Teile ein Bild ergibt, auch ohne dass man den Baum oder, worum immer es geht, frontal in seiner Gesamtheit filmen muss. Eisenstein hat mein Denken in diese Richtung hin angeregt: Details zu filmen, die zusammengenommen ein grösseres Ganzes ergeben, und wie man die einzelnen Teile geschickt montiert, um die gewünschte Wirkung zu erzielen.

Um ein weiteres Beispiel zu nennen: In *Streik* etwa wird der Kopf einer Eule mit dem Gesicht eines Mannes überblendet. So gelingt es Eisenstein, dem Publikum deutlich zu machen, dass A plus B im Resultat C ergibt, oder anders ausgedrückt, dass dieser Mann weise ist. Diese Art von Überlagerung oder Gegenüberstellung von Bildern, die letztlich einen anderen Sinn ergeben, auch das habe ich von Eisenstein übernommen und für meine Zwecke verwendet, nicht zuletzt im Hinblick auf die Typografie. Der Unterschied besteht darin, dass Eisensteins Art der Überlagerung heutzutage nicht mehr automatisch die gleiche Wirkung erzielt. Wenn man heute das Gesicht eines Mannes mit dem einer Eule oder eines Schakals überlagert, denken die Leute, dass sei bloss ein dekorativer Kunstgriff wie bei einem Musikvideo. Aber für Eisenstein lag darin eine tiefere Bedeutung. Das Wichtigste, was ich von ihm gelernt habe, ist es, stets auf die kleinen Dinge zu achten, die einzelnen Teile zu studieren, um daraus visuelle Hinweise für das Publikum zu formen, die ihm ein Gefühl für den Film vermitteln.

Welche Titelsequenzen haben Sie in jungen Jahren begeistert? Zu wem haben Sie selber aufgeschaut, als Sie Ihre Karriere begannen?

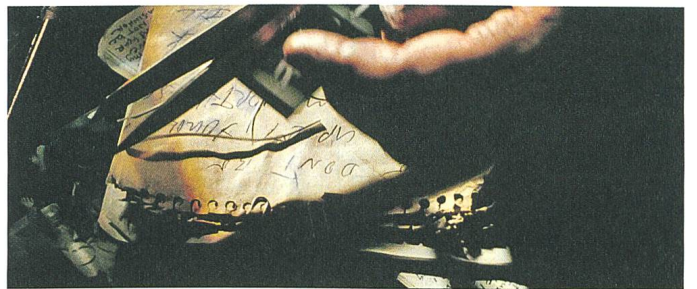
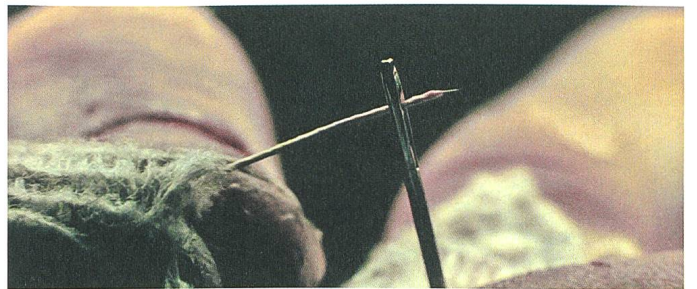
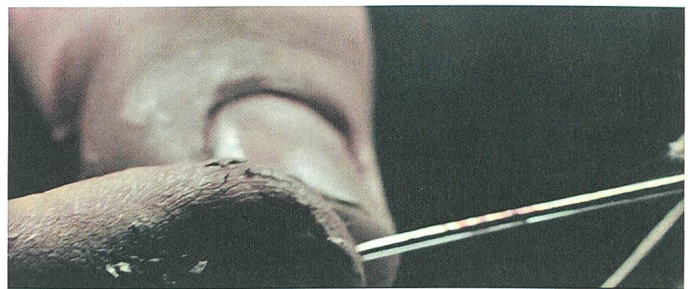
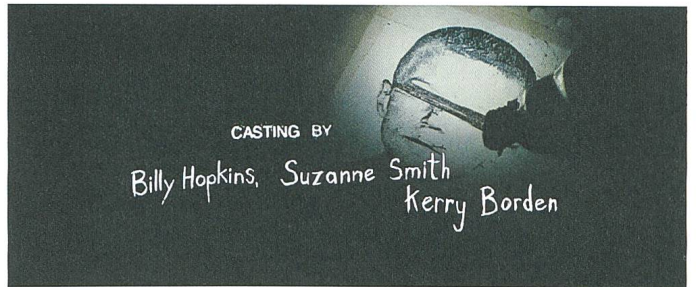
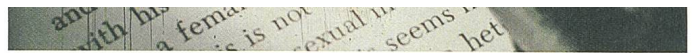
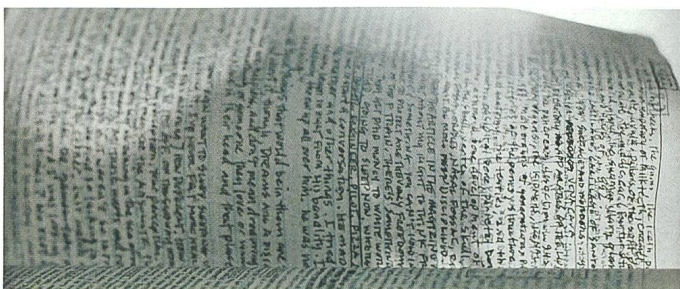
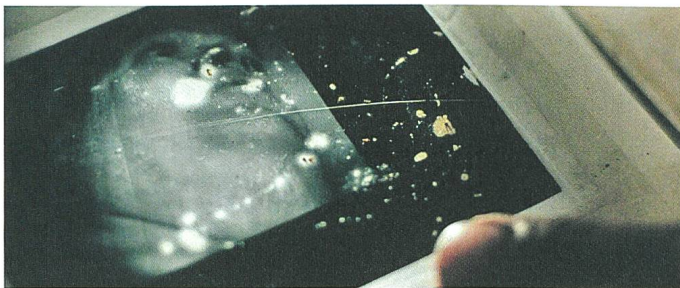
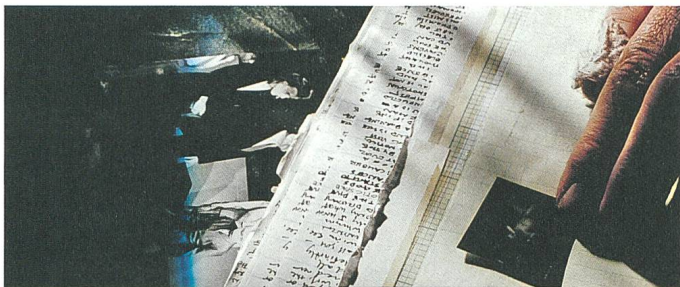
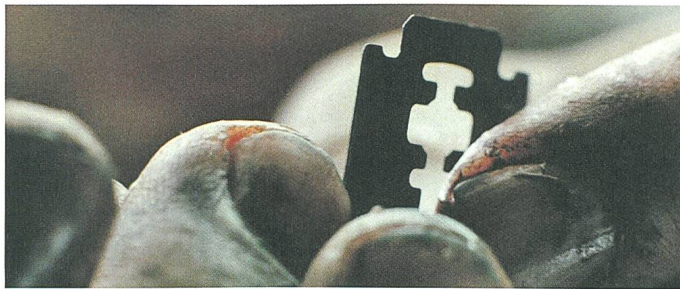
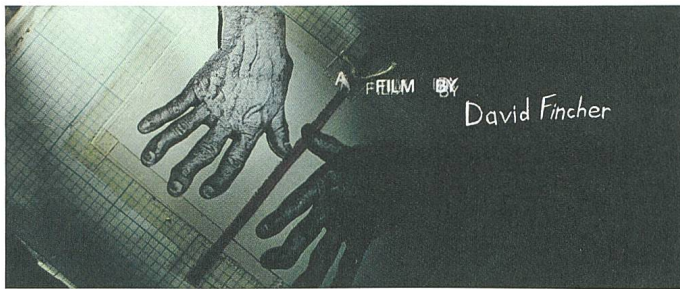
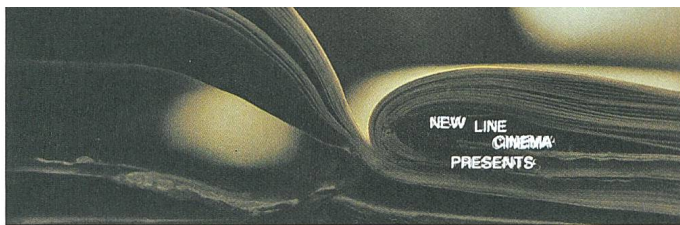
Nach meinem Abschluss in Yale 1988 bewarb ich mich bei R/Greenberg Associates in New York. Als ich jung war, interessierte ich mich nicht dafür, was Saul Bass machte. Ich war begeistert von den Titelsequenzen zu

Altered States, *The Dead Zone* oder *Alien*, die alle von R/Greenberg Associates entwickelt wurden. Mich faszinierte, wie diese Vorspanne funktionierten, die Art, wie die Musik eingesetzt wurde, und die Bildsprache. Alles war sehr einfach. Selbst die Typografie war schlicht und zweidimensional. Der Vorspann zu *Alien* zum Beispiel ist simpel, aber extrem eindringlich und wirkungsvoll, genauso wie *The Dead Zone*. Zumindest auf mich als jungen Mann hat das damals extrem düster gewirkt, diese einsamen Häuser im herbstlichen Grau, dazu die wundervoll mysteriöse Musik zu den Standbildern, in die sich ganz allmählich die einzelnen Buchstaben des Titels einschneiden. Das ist heutzutage so einfach zu produzieren, aber damals war das noch schwieriger. Oder nehmen Sie *Anatomy of a Murder* von Otto Preminger, zu dem Saul Bass die Titelsequenz entworfen hat. Aus heutiger Sicht wirkt die Animation unheimlich minimalistisch, fast nicht der Rede wert. Aber damals war das noch ein komplizierter Prozess, für den man eine optische Bank benötigte.

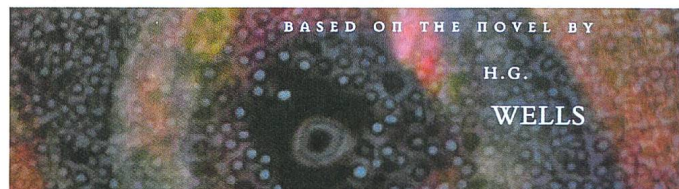
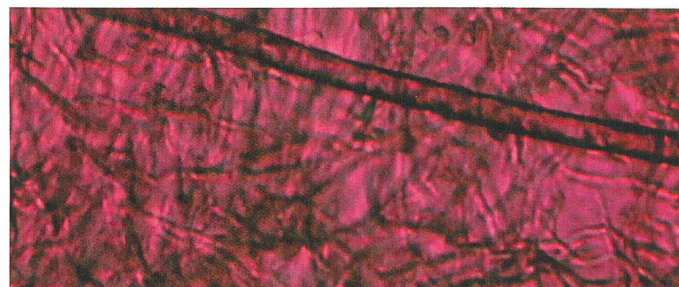
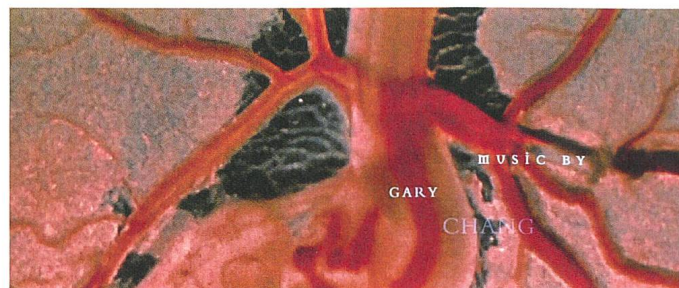
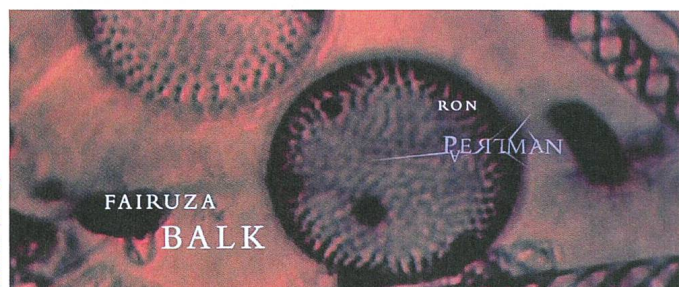
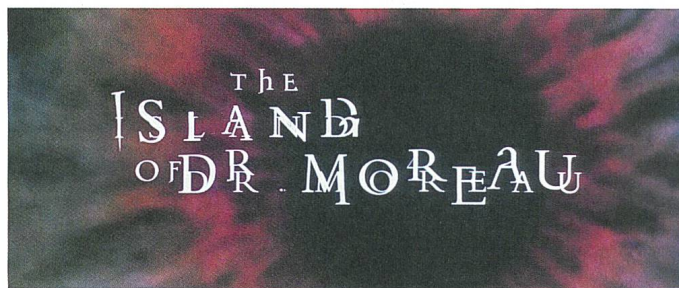
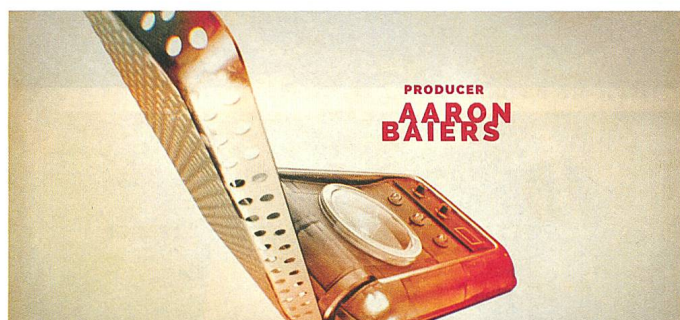
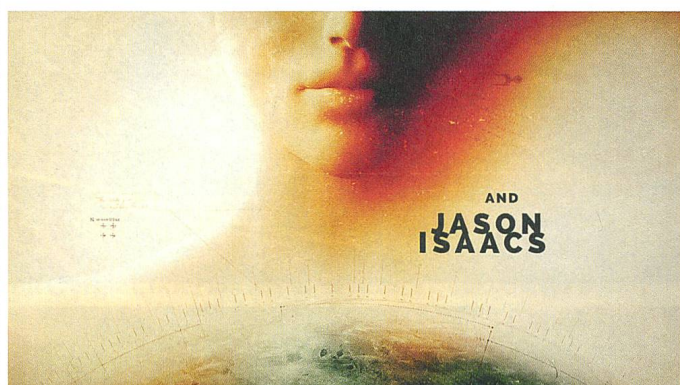
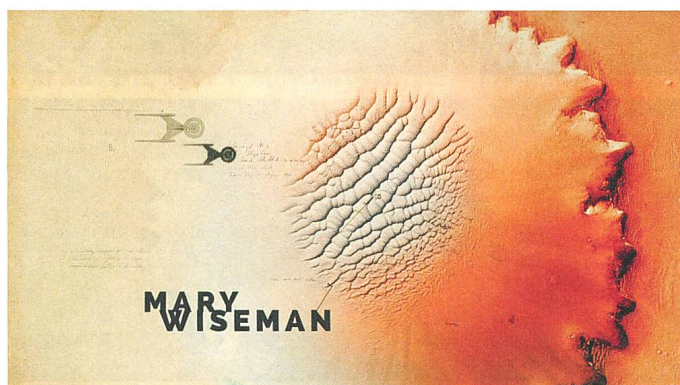
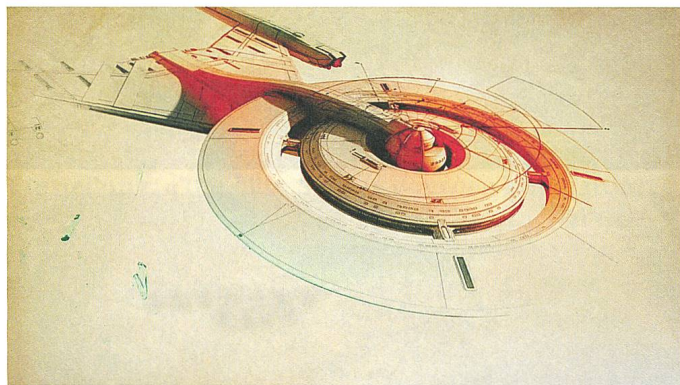
Aber um wieder auf Ihre Frage zurückzukommen: Die emotionale Wirkung, die *The Dead Zone* und *Alien* damals auf mich ausübten, wurde für mich zum Massstab für meine eigene Arbeit. Ich wollte, dass sich die Zuschauerinnen und Zuschauer allein aufgrund des Vorspanns für den Film begeisterten, so wie ich von *Alien* hin und weg war. Erst später, als ich älter war und schon eine Weile im Geschäft, setzte ich mich auch intensiver mit Saul Bass auseinander und begriff, dass *The Man with the Golden Arm* das perfekte Beispiel dafür ist, dass eine Titelsequenz so viel mehr sein kann als lediglich Mittel zum Zweck, um die Namen der Mitwirkenden rüberzubringen. Ein gut gemachter Vorspann kann die Zuschauerinnen und Zuschauer in eine andere Welt versetzen, sodass man emotional gefesselt ist von dem, was sich da auf der Leinwand abspielt, noch bevor die erste Szene einsetzt. Das ist für mich der heilige Gral des Vorspanndesigns: genau dieselbe Wirkung zu erzeugen, wie sie diese Einstiegssequenzen damals auf mich ausübten.

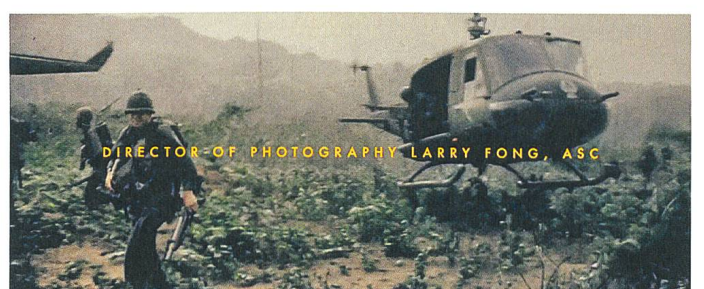
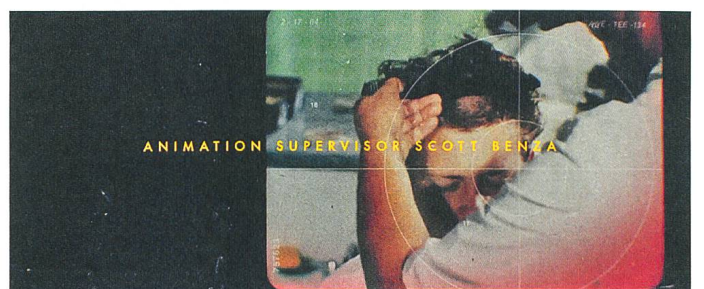
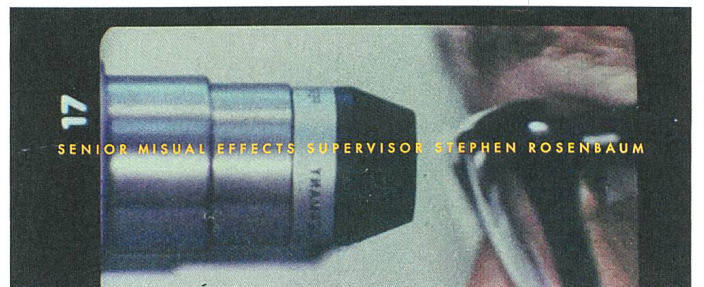
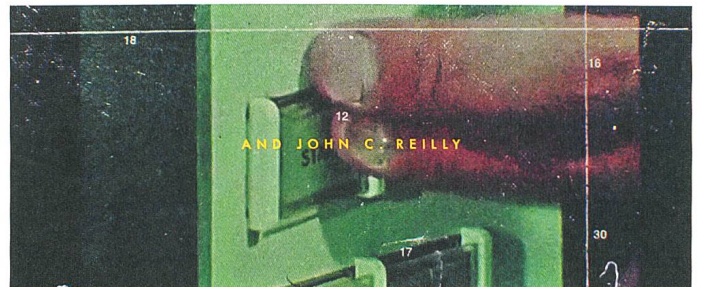
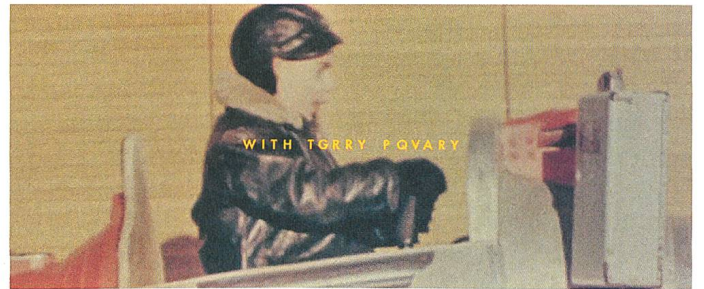
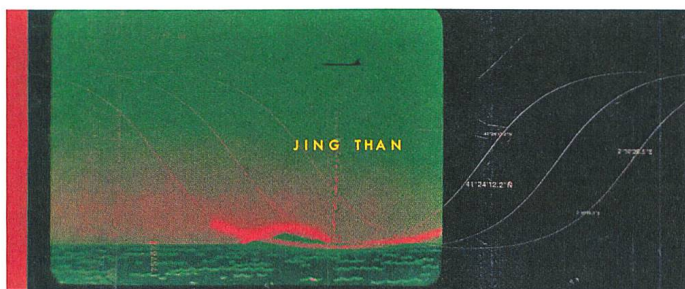
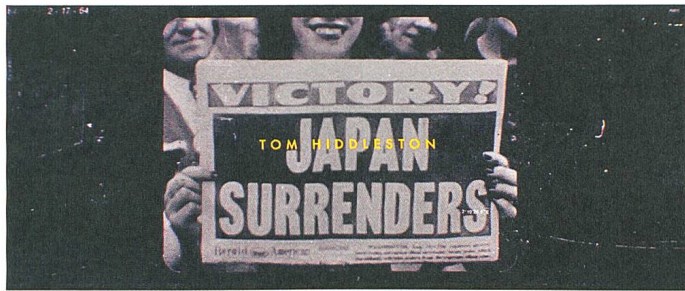
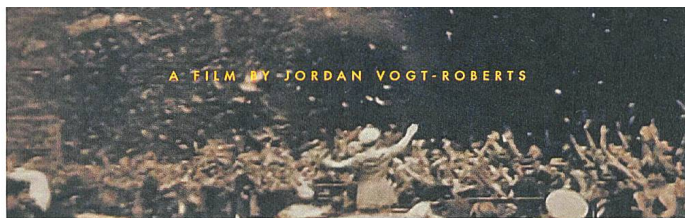
Sie haben in früheren Interviews mehrmals angedeutet, dass Sie eigentlich gerne Regisseur geworden wären. Allerdings frage ich mich, ob Sie es mit Ihrer Arbeit nicht eigentlich besser getroffen haben, zumal Sie im Grunde mit jedem Vorspann einen eigenen kleinen Kurzfilm drehen, ohne sich mit den Produktionskämpfen und -sorgen eines Filmemachers herumschlagen zu müssen.

Ich habe in letzter Zeit viel darüber nachgedacht, was ich da gesagt habe, dass ich eigentlich insgeheim immer Regisseur werden wollte. Denn wenn ich ganz ehrlich bin, habe ich zunächst lange Zeit geglaubt, dass ich einmal im Kreaturenkabinett von Industrial Light & Magic [Spezialisten für visuelle Effekte, Anm. d. Red.] landen würde. Ich studierte die Arbeiten von den Maskenbildnern und Ausstattern *Dick Smith*, *Tom Savini*, *Rob Bottin* und *Rick Baker*. Noch bevor ich Regisseur werden wollte, las ich Make-up-Bücher und war fest davon überzeugt, dass darin meine Zukunft liegen würde. Irgendwann kam ich dann auf den Gedanken,



Vorspann zu Se7en (1995)





Vorspann zu Kong: Skull Island (2017)

selbst Filme machen zu wollen. Aber ich habe mir das so vorgestellt, dass ich durch das Entwerfen von Titelsequenzen zunächst meine Leidenschaft für Graphic Design und Film verbinden und dann, quasi durch die Hintertür, gross ins Geschäft einsteigen würde. Nur ist daraus nie etwas geworden. Aber Sie haben im Grunde vollkommen recht, so schlimm ist das gar nicht.

Aber es geht mir erst jetzt ein bisschen besser damit, weil ich auf meine Karriere zurückblicke und es mir bewusst wird, wie viel Glück ich hatte, dass ich all das machen durfte, was ich in den letzten dreissig Jahren auf die Beine gestellt habe. Das zu beweinen, was ich nicht erreicht habe, erscheint mir aus heutiger Sicht schrecklich ungerecht – auch den Menschen gegenüber, mit denen ich zusammenarbeiten durfte. Dass heisst nicht, dass ich nicht vielleicht doch auch irgendwann einmal als Regisseur arbeiten möchte. Ich habe sogar die Rechte zu ein paar Kurzgeschichten, die ich gerne verfilmen würde. Aber ich muss nicht mehr *Ridley Scott* sein, um das zu tun. Natürlich hätte ich nichts dagegen, *Ridley Scott* oder *David Fincher* oder *David Cronenberg* zu sein, aber manchmal muss man den Stimmen im Kopf, die einem zu sagen versuchen, wer oder was man sein soll, einfach ein energisches «fuck off» entgegensetzen und stattdessen daran denken, was man gerade Tolles gemacht hat. *Godzilla*, hej, das war doch was!

Apropos machen: Wie muss man sich den Prozess vorstellen, wenn Sie sich für ein neues Projekt verpflichtet haben? Wie fühlen und arbeiten Sie sich in die jeweilige Titelsequenz ein, um die es gerade geht?

Ich bin ein guter Zuhörer. Und ich gehe grundsätzlich nicht mit der Einstellung an eine Sache heran, die Titelsequenz unbedingt nach meinen Vorstellung zu verwirklichen. Ich spreche mit dem Regisseur, höre ihm zu, was er zu sagen hat, und dann bestehe ich darauf, das Drehbuch zu lesen. Unabhängig davon, ob ich den Film bereits sehen kann oder nicht, lese ich das Drehbuch, mindestens dreimal oder mehr, und mache mir Notizen. Mit einem Textmarker streiche ich jedes Wort an, dass für mich eine visuelle Resonanz hat.

Ist der Film noch nicht fertig, gehe ich oftmals ins Studio und sitze mit dem Cutter zusammen, um einzelne Bilder aufzuschnappen. Auf diese Weise gelange ich letztlich zu einer Serie von Standbildern, mit denen ich mich intensiv auseinandersetze. Meine komplette Vorarbeit ist inspiriert von Wörtern, die ich im Drehbuch markiert habe, oder Bildern, die ich gesehen habe. Ich gehe immer wieder dahin zurück und versuche ein Konzept zu entwickeln, das auf diesen ursprünglichen Ideen und Gedanken beruht.

Wenn Sie sich beispielsweise an den Vorspann von *Se7en* erinnern, da gibt es einen winzigen Moment, wo man sieht, wie ein Teebeutel in eine Tasse mit heissem Wasser getaucht wird, und zwar liegt das daran, weil ich den Film zimal angeschaut habe und das Bild von Kevin Spacey als John Doe in meinem Kopf hängen geblieben ist, wie er in der Polizeistation einen Tee trinkt. Auch die Einstellung, in der er mit einer Rasierklinge die Haut der Fingerkuppen abschneidet, beruht

auf einer solchen Erinnerung, einem Bild in meinem Kopf. Mit anderen Worten: Ich schaffe Anhaltspunkte, die sich konkret auf das beziehen, was nach der Eingangssequenz folgt. Natürlich kann man es auch anders machen, und ich sage nicht, dass man nicht auch von anderen Künstlern und Künstlerinnen, Designern oder sonst wem oder was inspiriert sein kann. Aber mir geht es eher darum, was der Regisseur macht, was er mit seinem Film zu sagen beabsichtigt, und dem versuche ich mein Konzept anzupassen. Meistens fängt es tatsächlich mit ein paar Randbemerkungen an, manchmal lege ich aber auch gleich mit einem Storyboard los. Ich bastle herum, schneide die Dinge mal so, mal so zusammen, bis sich daraus irgendwann langsam etwas Konkretes entwickelt.

Kommt es auch schon mal vor, dass Ihnen ein Film oder ein Drehbuch überhaupt nicht gefällt und Sie trotzdem aus anderen Gründen zustimmen, die Titelsequenz dafür zu entwerfen?

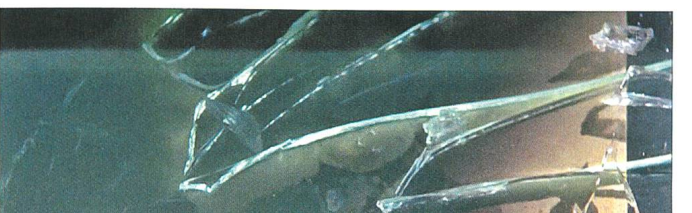
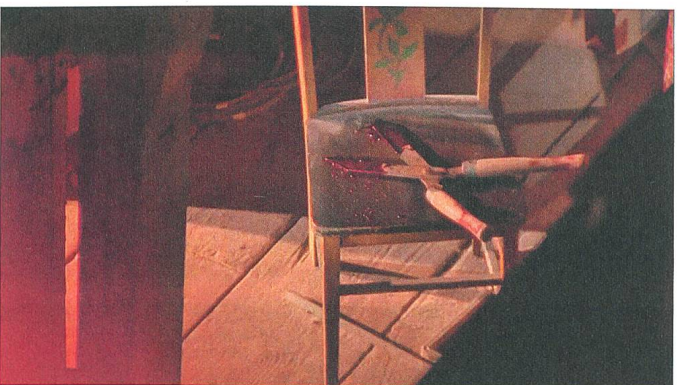
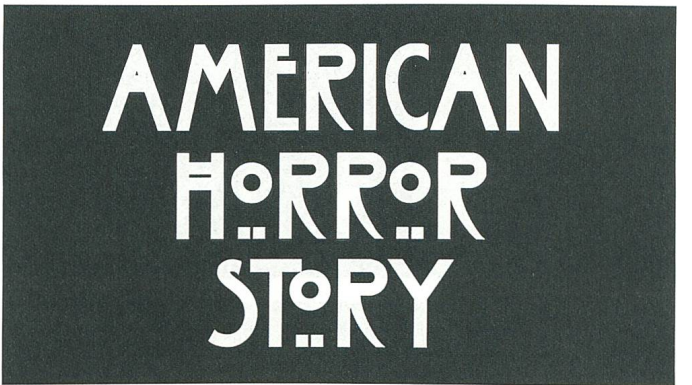
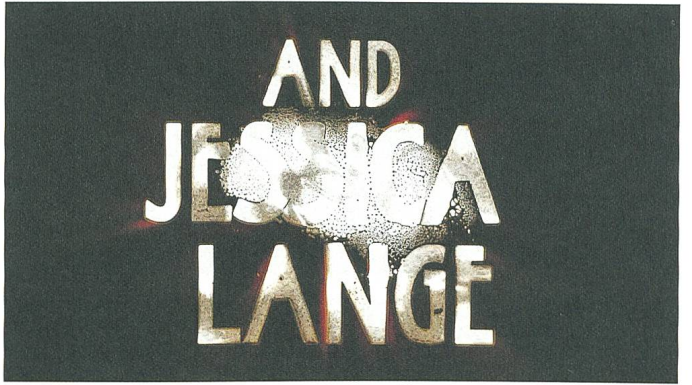
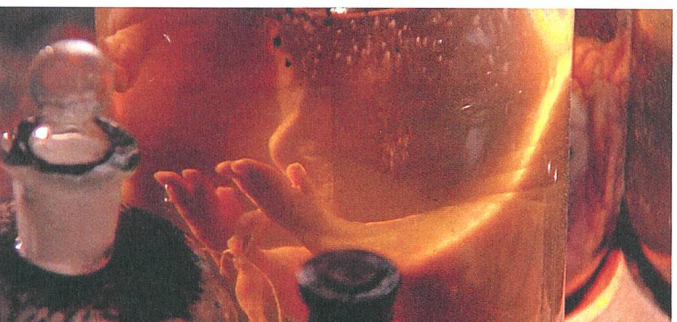
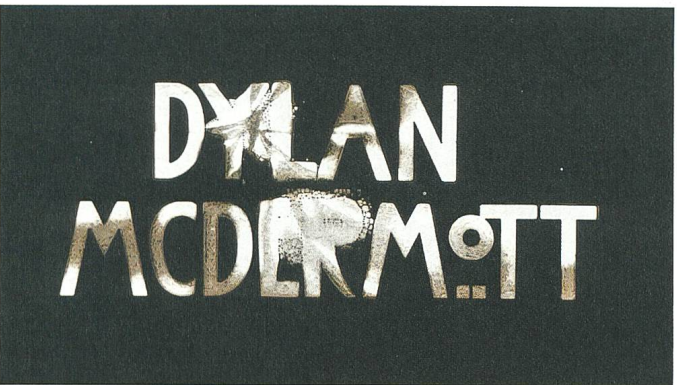
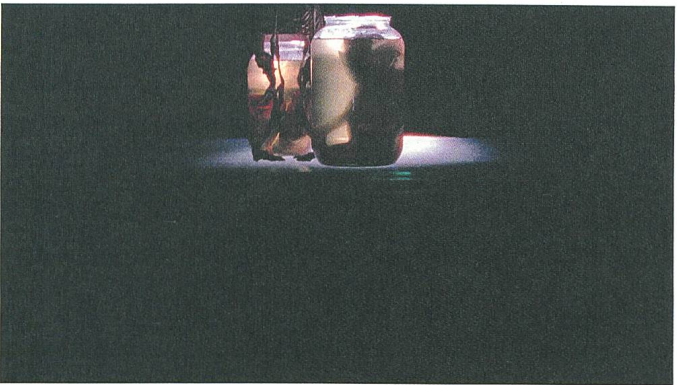
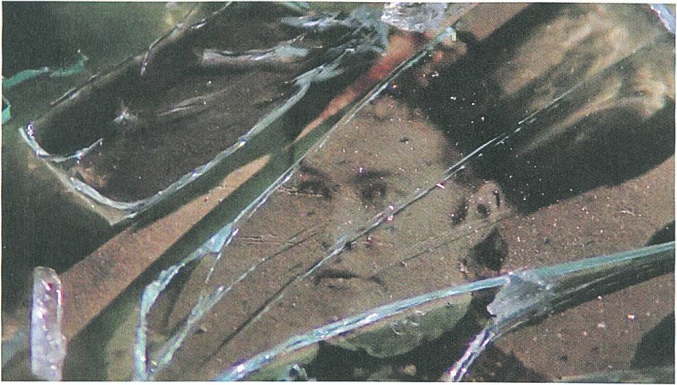
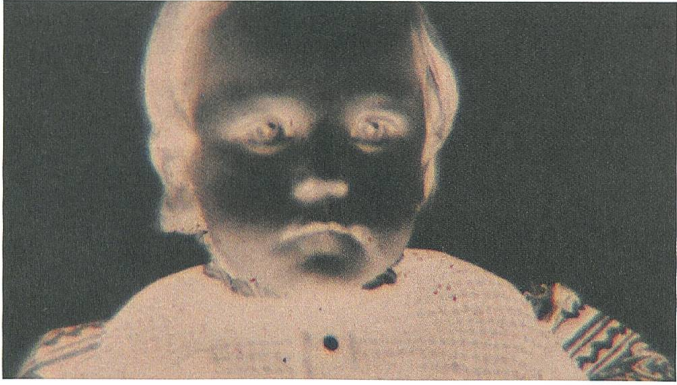
Ja, denn wenn ich den Job nicht mache, macht ihn jemand anders, und im Nachhinein ärgert man sich vielleicht. Aber noch etwas ist ganz wichtig: Nämlich dass man, wenn man Teil eines Projekts ist, immer will, dass es gut wird. Man steht dahinter und bemüht sich, das Beste zu geben. Ich weiss noch, ich habe vor Jahren mal an *Shining Through* mit Melanie Griffith und Michael Douglas gearbeitet. Nach der ersten Vorführung dachte ich noch: «Ach, ist doch eigentlich ganz okay geworden.» Nur bei der Kritik ist er dann total durchgefallen. Als ich ihn später noch mal gesehen habe, wusste ich warum: Er war wirklich schlecht. Aber wenn man mittendrin steckt, sieht man das natürlich nicht. Da will man nur daran glauben, dass es gut wird.

Hängt es oftmals auch einfach von den Regisseuren oder Regisseurinnen ab, mit denen Sie zusammenarbeiten?

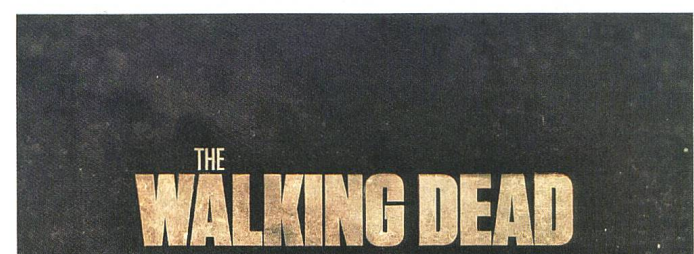
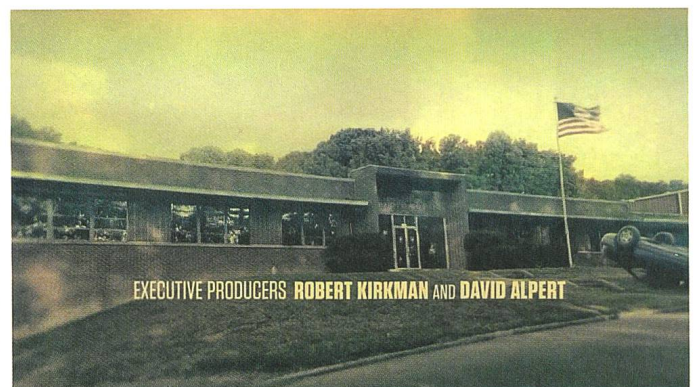
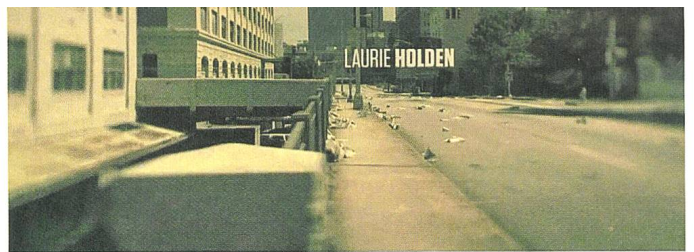
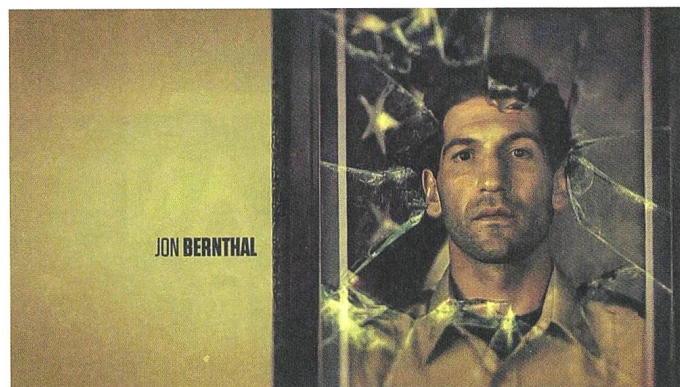
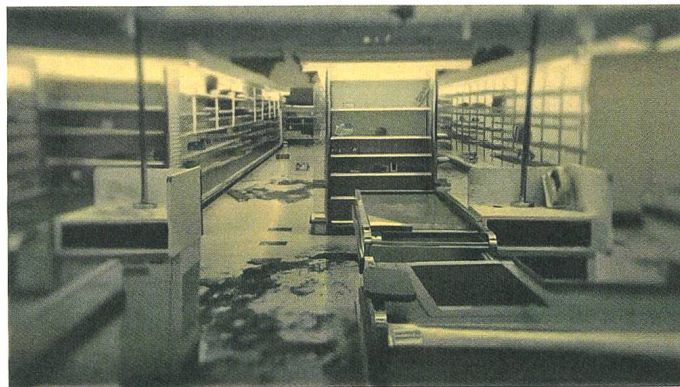
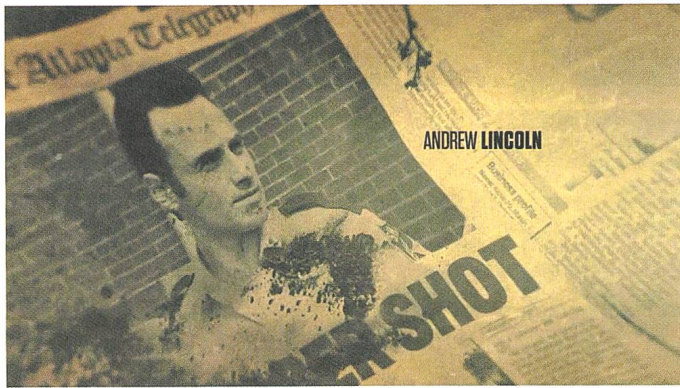
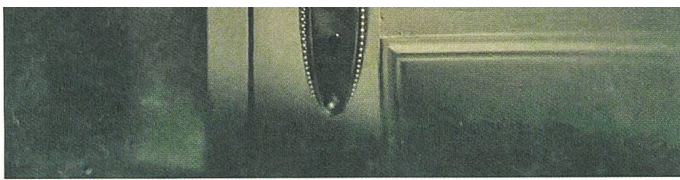
Unbedingt. In den meisten Fällen. Ich laufe den Jobs nicht hinterher, ich habe niemanden, der für mich die Aufträge an Land zieht. Aber wenn *Ben Stiller* anruft, mit dem ich schon viel zusammengearbeitet habe, oder *Julie Taymor* oder *Terrence Malick*, dann möchte ich natürlich auch da sein für diese Menschen, weil mich eine Arbeitsbeziehung, wenn nicht sogar eine enge Freundschaft mit ihnen verbindet. Das heisst, auch wenn man den Film an sich vielleicht persönlich nicht ganz so toll findet, will man dem Regisseur oder der Regisseurin einen Dienst erweisen, schon aus Dankbarkeit dafür, dass sie sich immer wieder an einen erinnern. Aber es stimmt schon, ich habe auch an ein paar weniger erfolgreichen Filmen gearbeitet. Wahrscheinlich könnte ich wählerischer sein, aber andererseits, warum? Und so schlecht sind die Aufträge ja auch wieder nicht, die mir angeboten werden.

Bewerben Sie sich auch mal selbst, wenn Sie ein Projekt besonders interessiert?

Die Sache ist, dass es sich bei den anderen Agenturen, die vielleicht ebenfalls pitchten, meistens um Leute handelt, die irgendwann einmal für mich gearbeitet haben. Wie gesagt, ich bin seit über dreissig Jahren im



Vorspann zur Serie American Horror Story (2011)



Vorspann zur Serie The Walking Dead, Staffel 1 und 2 (2010–2012)

Geschäft, in der Zeit habe ich zwei Designagenturen gegründet, zunächst 1996 Imaginary Forces und 2003 Prologue. Auch als Creative Director bei R/Greenberg in Los Angeles und New York habe ich ständig Leute eingestellt. Das heisst, mittlerweile ist die Konkurrenz entsprechend gross, und ich kann von Glück reden, dass mir bestimmte Sachen angeboten werden, um die sich andere prügeln würden. Und wenn ich hin und wieder doch gefragt werde, ob ich nicht für ein bestimmtes Projekt pitchen will, aber alle fünf Mitstreiter Leute sind, die ich selber ausgebildet habe, dann vergeht mir meistens die Lust dazu. Dann schaut man sich das Projekt erst noch einmal extra genau an, schaut sich, wenn es geht, den Film vorher an und überlegt ganz konkret, wie die Chancen stehen, bevor man sich darauf einlässt.

Der Einfluss von Streaminganbietern wie Netflix auf das traditionelle Filmgeschäft ist derzeit heftig umstritten. Inwieweit hat diese Entwicklung Auswirkungen auf Ihre Arbeit als Designer von Titelsequenzen? Ich denke da vor allem an die Tatsache, dass Serienvorspanne auf Netflix problemlos per Knopfdruck übersprungen werden können.

Gute Frage. Man muss allerdings hier tatsächlich zwischen Film und TV-Serien unterscheiden, denn bei Filmen kann man die Eröffnungssequenz auch auf Netflix bisher nicht automatisch überspringen, dazu muss man schon vorspulen. Nur was Serien angeht, ist das tatsächlich ein Problem. Ich kann zwar schon verstehen, warum Netflix das macht, trotzdem denke ich, dass es falsch ist. Wer vorspulen will, kann das gerne tun, aber wozu braucht es einen speziellen Funktionsknopf, der den kompletten Vorspann auslöst? Das ergibt für mich keinen Sinn. Dazu kommt, dass sich dadurch automatisch auch das Fernsehverhalten der Zuschauerinnen und Zuschauer ändert. Früher als Kinder haben wir uns immer rechtzeitig vor dem Fernseher versammelt, um auch ja nicht die Eröffnungssequenzen von *The Wild Wild West* und *The Partridge Family* zu verpassen. Wir waren ganz aufgeregt, sobald die Titelmelodie anklang, und der Vorspann gehörte zum Fernseherlebnis dazu, wie das Amen in der Kirche. Ich finde es schade, was da passiert. Wenn der Vorspann schlecht ist, bitte, von mir aus, lasst ihn weg. Aber wenn es darum geht, das Publikum einzustimmen und zu begeistern, wenn es, wie für manche Menschen, ein Ritual ist, auf das man sich jedes Mal aufs Neue freut, dann sollte man es auch dabei belassen.

Gibt es eigentlich auch Titelsequenzen von Ihnen, die am Ende erfolgreicher waren als der Film selbst?

Die gibt es auch. Ich habe zum Beispiel nie *The Island of Dr. Moreau* gesehen. Ich kannte *John Frankenheimer*, und eines Tages rief er mich an und bat mich, die Titelsequenz für *Dr. Moreau* zu übernehmen, weil Saul Bass krank war, mit dem er sonst viel zusammengearbeitet hat. Daraufhin haben wir uns getroffen, und er erzählte mir, wie er sich das Ganze vorstellte. Es klang ganz so, als hätte Saul Bass ihm bereits seine Version erläutert, nur konnte er sie eben nicht mehr selber ausführen.

Am Ende waren wir uns einig, und ich habe den Vorspann aus Archivaufnahmen und anderen Materialien zusammengeschnitten, ohne je den fertigen Film gesehen zu haben – zum Glück, wie mir später des Öfteren versichert wurde.

Aber es geht hier um zwei Dinge: Zum einen habe ich als Designer versagt, wenn Film und Vorspann keine Einheit ergeben, sondern sich gegenseitig abstoßen. Wenn mein Vorspann nur wie eine Art separat vorangestelltes Musikvideo wirkt, ohne die visuelle Sprache des Films auch nur annähernd zu komplementieren, wie mir ebenfalls im Nachhinein gesagt wurde. Zum anderen ist es immer schwierig, wenn der Film unter einem schlechten Stern steht, wenn Regisseure wechseln und zudem, wie in diesem Fall, die Stars von sich reden machen. Val Kilmer hatte Probleme, Marlon Brando war verrückt – all das färbt letztlich auf den Film ab, und dann steht man am Ende da, mit dem Film in der einen und dem Vorspann in der anderen Hand. Das hat mir lange zugesetzt, denn genau das darf eigentlich nicht passieren. Nur wenn es mir gelingt, im Vorspann den Ton des Films zu treffen, habe ich meine Arbeit richtig gemacht.

Um noch einmal auf *Se7en* zurückzukommen: Jeder schwärmt von der Titelsequenz, sie war mein erster grosser Erfolg, alles schön und gut. Aber sie passt sich eindeutig dem Film an, daran gibt es keinen Zweifel. Sie wird sozusagen zur ersten Szene des Films, und so muss es meines Erachtens mit jedem Vorspann sein. Anders funktioniert es nicht. x

Enter Sandman

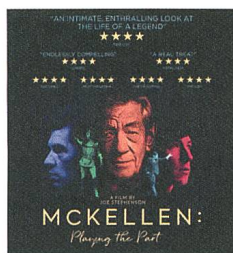
Comedy Damit war vielleicht nicht unbedingt zu rechnen: Zu den schönsten Comedyspecials 2018 gehörte (neben John Mulaney und Hannah Gadsby etwa, die kamen hier ja schon vor) das des bei Netflix sonst nur mit Filmen produktiven Adam Sandler. Der macht es über zwanzig Jahre nach seinem letzten Soloprogramm fast wie in seinen Post-teenager-SNL-Zeiten: Stimme verstellen, Gitarre rausholen, Anekdoten und Nebenbeobachtungen und Pointen in Songs überführen, die musikalisch unterschiedlichste Genres von Trap-Rap bis Postpunk präzise nachbauen. Und die Regie (Steven Brill mithilfe von Paul Thomas Anderson höchstselbst) fügt die unterschiedlichsten Auftritte zu einem intimen Konzertfilm, der sich auch das Sentimentale nicht verknäuen muss. Mindestens 80 % fresh. (de)



→ Adam Sandler: 100 % Fresh. Seit 23. Oktober bei Netflix.

Gandalf the Gay

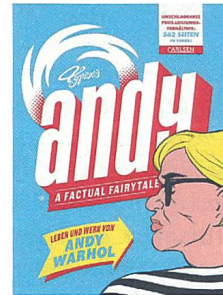
Film Bühnentier, Filmstar, LGBTQ-Aktivist. In den Sechzigerjahren erklimmt Ian McKellen den britischen Theaterolymp, drei Jahrzehnte später feiert er als Magneto und Gandalf den Durchbruch auf der Leinwand. Dazwischen nimmt er den dritten roten Faden in seinem Leben auf und kämpft seit den Achtzigern gegen die skandalöse Homophobie in Maggie Thatchers Vereinigtem Königreich. Im Dokumentarfilm McKellen: Playing the Part blickt der Vollblutchauspieler nun zurück – und erweist sich als das, was er vor allem ist: ein grosser Geschichtenerzähler. (phb)



→ McKellen: Playing the Part (Joe Stephenson, GB 2017). Anbieter: Network (engl. mit engl. UT).

562 Seiten Pop Art

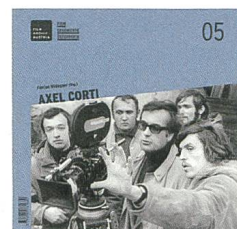
Comic Wie soll man eine Comicbiografie über den Meister der Pop-Art zeichnen, wo doch Andy Warhols Kunst selber auf Comics und Bilder der Massenkultur zurückgreift? Dem Holländer Typex (Raymond Koot) gelingt dies bravours. «Andy. A Factual Fairytale» ist eine schrille, überdimensionierte, detailreiche Chronologie aus dem Leben von «Drella». Jeder Lebensabschnitt ist in einem für die Periode typischen Zeichenstil festgehalten. Typex hat damit selbst ein Stück Pop-Art erschaffen. (gp)



→ Typex: Andy. A Factual Fairytale. Hamburg: Carlsen, 2018. 562 Seiten, CHF 72, € 48

Der Schalldämpfer, ungedämpft

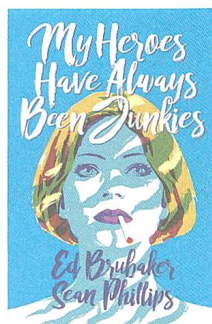
Buch Mit seinen zahlreichen hochkarätigen Literaturadaptionen fürs Fernsehen war er einer der wichtigsten Wegbereiter des neuen österreichischen Kinos. Axel Corti (1933–1993) verfilmte Vorlagen von Michael Scharang, Gernot Wolfgruber und Peter Turrini ebenso wie von Franz Werfel und Joseph Roth. Er war Moderator, legendärer Radiosprecher («Der Schalldämpfer») und Seismograf der österreichischen Zeitgeschichte. Anlässlich des 25. Todestags versammelt dieser schön gestaltete Sammelband mehr als zwei Dutzend neue Beiträge über Leben und Werk als Spurensuche und Revision. (mp)



→ Florian Widegger (Hg.): Axel Corti. Wien: Filmarchiv Austria, 2018. 160 Seiten, € 9.90

Requiem für einen Junkie

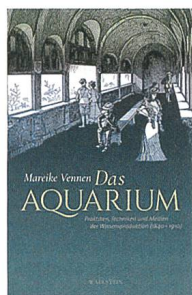
Comic Die junge Ellie verherrlicht Musiker_innen wie Vic Chesnutt oder Billie Holliday und fühlt sich seit dem Drogentod ihrer Mutter zu Künstler_innen mit einer Vorliebe für Nadeln und Pillen hingezogen. Nicht erstaunlich also, dass sich die Teenagerin in einer Entzugsklinik in den Junkie Skip verguckt. Als drogensüchtige Bonnie & Clyde reissen sie aus, brechen in leer stehende Häuser ein und erleben ein kurzes, heftiges Abenteuer, das wegen Ellies dunkler Vergangenheit böse enden wird. (gp)



- Ed Brubaker/Sean Phillips: My Heroes Have Always Been Junkies. Portland USA: Image, 2018. 72 Seiten, CHF 19.90, € 14.29

Heimkino 1

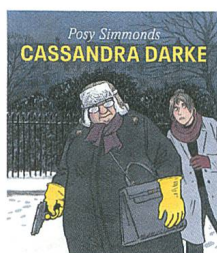
Buch In den Vorgeschichten der grossen technischen Schauanordnungen des späten 19. und 20. Jahrhunderts, des Kinos und des Fernsehens, findet das Aquarium üblicherweise wenig Beachtung. Aber für seine Schauwerte hat sich das Kino im Gegenzug durchaus immer wieder interessiert – vor allem natürlich, wenn es birst. Mareike Vennens kluge Kultur- und Mediengeschichte des Aquariums als (Heim-)Apparat der Produktion aquatischen Wissens eröffnet mit einem solchen Spektakel des Zubruchgehens, umkreist aber sonst eher das heile Objekt und die dazugehörigen Praktiken minutiös und anregend. (de)



- Mareike Vennen: Das Aquarium. Göttingen: Wallstein Verlag, 2018. 423 Seiten, CHF 52.90, € 37

Weihnachtskrimi

Comic Die Kunsthändlerin Cassandra Darke ist ein egoistischer Geizkragen und verbringt ihren Feierabend am liebsten mit einer Flasche Rotwein in ihrer Londoner 8-Millionen-Wohnung. Nachdem sie wegen Betrug alles verloren und eine Verwandte als Untermieterin aufgenommen hat, wird sie in einen Mordfall verwickelt, der sie für immer verändert. Frei nach Dickens' «A Christmas Carol» erzählt die Posy Simmonds in gewohnter Manier eine tragisch-witzige Geschichte aus dem britischen Mittelstand. (gp)



- Posy Simmonds: Cassandra Darke. London: Jonathan Cape, 2018. 94 Seiten, CHF 29.90, € 17.80

Heimkino 2

Buch Dass das Fernsehen nicht nur ein vermutlich irgendwann aussterbender technischer Produktions- und Übertragungsstandard gewesen sein wird, sondern (wie das Aquarium) auch ein Einrichtungsobjekt, ein Medienmöbelstück: Das lässt sich in der Dissertation der Paderborner Medienwissenschaftlerin Monique Miggelbrink nachlesen. Wie aus Medien Möbel werden und aus Möbeln Medien. Und wie daraus das entsteht, was mal «Heim» hiess. Nicht weniger als eine von Bruno Latour inspirierte Theorie der «Vermöbelung» von Medien ist dabei entstanden, eine Salongeschichte für die gänzlich unsalonhaften westdeutschen Wohnzimmer der Fünfziger- und Sechzigerjahre. (de)



- Monique Miggelbrink: Fernsehen und Wohnkultur. Bielefeld: transcript, 2018. 378 Seiten, CHF 51.90, € 39,99

Räume eröffnen

Buch Dass der kreative Prozess nicht zuletzt auch von konkreten räumlichen Verhältnissen abhängt, hat spätestens Virginia Woolfs brillanter Essay «A Room of One's Own» deutlich gemacht. Die Stube schreibt mit an unseren Gedanken. Die Autorin und Kulturmanagerin Nicole Hess ist den Arbeitsplätzen für Artists in Residence in der Schweiz nachgegangen und damit der Frage, welche Räume die Kunst zu ihrer Entfaltung braucht. Eine reich bebilderte Spurensuche, die nicht zuletzt Lust macht, angesichts der vorgestellten Orte auch die dort entstandenen Werke nochmals und neu zu betrachten. (jb)



- Nicole Hess: Domizile auf Zeit. Zürich: Scheidegger & Spies, 2018. 128 Seiten, CHF 41.90, € 38

Nicht nur was für Jungs

Website Dass in der Filmindustrie Frauen untervertreten sind, wird von der Filmkritik gerne angeprangert. Dass es freilich in der Filmkritik selber nicht besser aussieht, müsste dabei genauso zu reden geben. Und so verwundert es leider nicht, dass auch das Tummelfeld des Videoessays gerne als Boys Club wahrgenommen wird. Gegen diesen falschen Eindruck hat Meg Shields auf der Website filmschoolrejects.com schon vor einem Jahr eine Liste lanciert mit «Fantastic Video Essays by Women and Where to Find Them». Neben den zum Jahreswechsel eintrudelnden 2018-Bestenlisten hält diese Liste auch ein Jahr später noch Überraschungen bereit und mittlerweile bereits so manchen Klassiker, wie Catherine Grants Tobe-Hooper-Hommage Thresholds, Cristina Álvarez López' Scorsese-Lektüre oder Jessica McGoffs Audition-Analyse. Ein Update der Liste wäre umso wünschenswerter. (jb)

- www.filmschoolrejects.com/fantastic-video-essays-women-find/



Festival International de Films de Fribourg

33^e 15 > 23.03 2019

Programm
& Tickets
ab 28.02.2019

#fiff19
www.fiff.ch

Traue niemandem

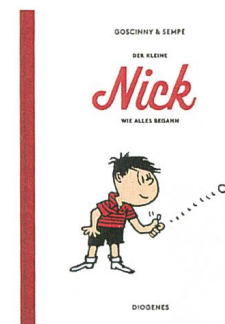
Serie 2014 überzeugte *Hugo Blick* mit der Miniserie *The Honourable Woman*, einem dicht geflochtenen Politthriller über den Nahostkonflikt. Nun doppelt er mit *Black Earth Rising* nach. Im Zentrum steht die junge Kate, die als Kind den Völkermord in Ruanda überlebte. Als ihre weisse Adoptivmutter ausgerechnet einen der Täter vor Gericht verteidigt, gerät ihre Welt ins Wanken. Weniger raffiniert als ihr Vorläufer, aber dennoch spannend, durchmisst *Black Earth Rising* einmal mehr die Untiefen der internationalen Politik und ihre Auswirkungen auf den Einzelnen. (phb)



→ *Black Earth Rising* (Hugo Blick, GB 2018).
Anbieter: BBC Studios (engl. mit engl. UT).

Nicks Rückkehr

Comic *Der Charme* ist schon da, der Witz, die Leichtigkeit, aber auch die leise Melancholie. Bevor die illustrierten Kurzgeschichten um den kleinen Nick die Welt eroberten, zeichnen *René Goscinny* und *Sempé* Nicks launige Erlebnisse, katastrophalen Missgeschicke und die Kommunikationsspannen zwischen Erwachsenen- und Kinderwelt auf 28 Comicseiten für eine belgische Zeitschrift auf. Dieser jahrzehntelang verborgene Schatz wurde endlich gehoben und ist ein wunderbares Zeugnis für die Entstehung einer wunderbaren Figur. (cg)



→ René Goscinny/Sempé: *Der kleine Nick. Wie alles begann*. Aus dem Französischen von Anna von Planta. Zürich: Diogenes Verlag, 2018. 48 Seiten, CHF 24, € 18



Waltz with Bashir (2008) Regie: Ari Folman

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

Korrekturat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

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

Lithografie

Widmer & Fluri GmbH, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand

Galledia Print AG, Berneck

Titelbild

The Favourite (2018), Regie: Yorgos Lathimos
mit Emma Stone

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Nadine Wietlisbach, Simon Spiegel, Stéphane Gobbo, Michael Pekler (mp), Patrick Straumann, Thomas Binotto, Selina Hangartner, Doris Senn, Stefan Volk, Pamela Jahn, Florian Krautkrämer, Julia Zutavern, Christian Gasser (cg), Philipp Brunner (phb), Giovanni Peduto (gp), Daniel Eschkötter (de), Kristina Köhler

Fotos

Wir bedanken uns bei:

Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Salvatore Vitale; Outside the Box; 20th Century Fox; trigon-film; Frenetic Films; Ascot Elite Entertainment; Filmcoopi Zürich; Florian Krautkrämer; Netflix; Carlsen Verlag; Deutsches Historisches Museum

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen

PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente

Filmbulletin erscheint 2019 achtmal.
Jahresabonnement Schweiz: CHF 80
(inkl. MWST); Deutschland: € 56,
übrige Länder zuzüglich Porto

© 2019 Filmbulletin

61. Jahrgang
Heft Nummer 376 / Januar 2019 / Nr. 1
ISSN 0257-7852



Pro Filmkultur

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



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

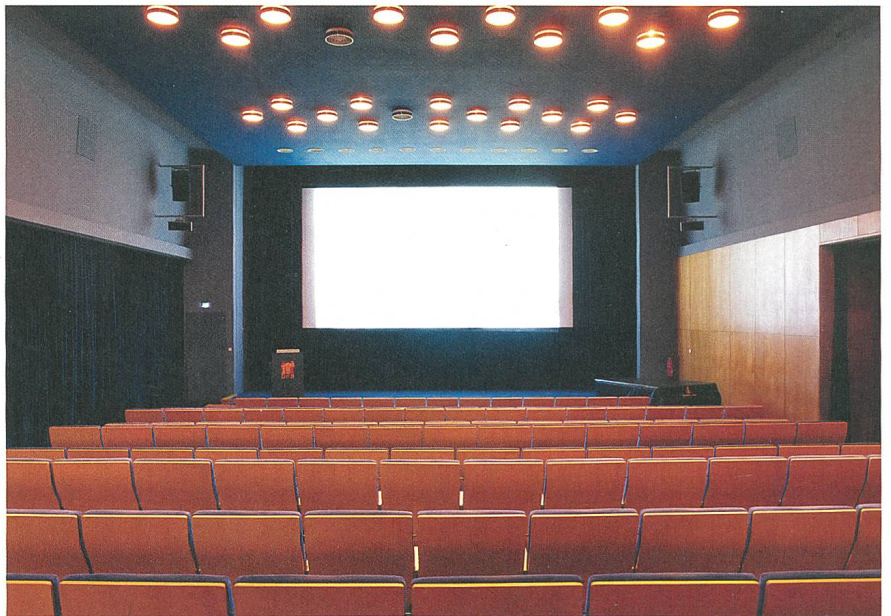
Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

52°31'06.1"N 13°23'51.4"E

Zeughauskino, Berlin



Nicht erst der Science-Fiction-Film macht das Kino zur Zeitmaschine, mit der wir in die Zukunft und Vergangenheit reisen können. Schon früh faszinierte der Gedanke, der Film könne die Zeit «konservieren». «Wenn die Filme nicht zerfallen», so spekulierte der französische Philosoph Henri Bergson 1914, «wird der Kinematograph für unsere Nachkommen ein Dokument von unschätzbarem Wert sein. Was für eine Wonne wäre es, wenn wir Kleopatra oder Napoleon auf der Leinwand sehen könnten.» Bergsons Gedankenexperiment ist charmant, aus heutiger Sicht aber auch etwas ungebrochen. Doch die Idee dahinter, nämlich, dass Filme einen besonderen Zugang zur Geschichte ermöglichen, hat sich bis heute in vielfältigen Praktiken niedergeschlagen – etwa, wenn eine Institution wie das Deutsche Historische Museum in Berlin ein eigenes Kino betreibt.

Erste Initiativen für diese Verbindung reichen bis in die Fünfzigerjahre zurück, als das Museum – damals noch das Museum für Deutsche Geschichte der DDR – erste Filmausstellungen organisierte und zunehmend Filmvorführungen in sein Rahmenprogramm aufnahm. Diese fanden zunächst in einem provisorischen Kinosaal statt; 1965 wurde ein multifunktionaler Kino- und Vortragssaal eingerichtet, der für Tagungen, Fortbildungen, Konzerte und eben Filmvorführungen genutzt wurde. Hier bot das Staatliche Filmarchiv der DDR regelmässig Einblicke in seine Bestände. Anfang der Neunzigerjahre, als das Haus zum Deutschen Historischen Museum wurde, eröffnete das Zeughauskino – nun mit einem (fast) täglichen Filmprogramm.

Betritt man das Zeughauskino von der Spreeseite, wird diese Geschichte

gleich in mehreren Schichten spürbar. Untergebracht in den alten Gemäuern des Zeughauses aus dem 17. Jahrhundert ist der Kinosaal ganz im Stil der Sechzigerjahre gehalten. Mit der nüchtern-klaren Linienführung, der hellen Holzvertäfelung und dem Kontrast aus Holz- und Blautönen erinnert der Saal zunächst eher an eine Aula oder an einen Konzertsaal. (Und tatsächlich verfügt der Raum über eine hervorragende Akustik, die besonders dann zur Geltung kommt, wenn Stummfilme live begleitet werden.) Das denkmalgeschützte Interieur wurde beim Umbau Anfang der Nullerjahre weitgehend erhalten. Doch dort, wo früher Holzstühle mit Klapptischen standen, sind jetzt 166 Kinosessel mit aufsteigender Reihenbestuhlung angebracht – damit man den Kopf nicht mehr so zur Leinwand hochrecken muss und den Filmen «auf Augenhöhe» begegnen kann.

Zeitreisen bieten auch die hervorragend kuratierten Filmreihen, für die Cinephile, Geschichtsinteressierte und Filmhistoriker_innen gerne von weit her anreisen. Mal nehmen die Reihen Bezug auf laufende Sonderausstellungen des Museums, mal eröffnen sie eigenständige thematische oder historische Schwerpunkte wie Menschen im Hotel, Komödien im Nationalsozialismus oder mexikanische Melodramen. Dabei wird das Verhältnis von Film und Geschichte auf ganz unterschiedliche Weise bespielt. In Reihen wie «Berlin.Dokument», das monatlich ein Programm mit dokumentarischen Aufnahmen der Stadt zeigt, wird der Film als Zeitdokument lesbar. Andere Programme wie die monatliche Reihe «Wiederentdeckt» zielen eher darauf ab, vergessene Schätze, weniger bekannte oder verdrängte Aspekte der Filmgeschichte sichtbar zu

machen. Das, was die Filme nicht selbst über sich erzählen, wird in Einführungen, Workshops und ausführlichen Programminformationen mitreflektiert.

Die filmhistorische Arbeit des Zeughauskinos umfasst ein eigenes Filmarchiv, das derzeit aus 900 Kopien von Filmen unterschiedlicher Gattungen und Genres seit den 1910er-Jahren besteht. Teil der Sammlungs- und Vermittlungsarbeit ist auch die Projektionstechnik. Gerade in einer Zeit, in der die meisten Kinos ausschliesslich digital projizieren, ist es eine kleine Besonderheit, dass im Zeughauskino neben den digitalen alle analogen Formate (bis auf 70 mm) vorgeführt werden können. Nur so – wenn die Filme und die Apparate selbst historisch überliefert werden, kann das Kino die Vergangenheit vor unseren Augen zum Leben erwecken.

Und wenn sich nach dem Film die Vorhänge vor den hohen Seitenfenstern öffnen, dann blinzelt einem die Kuppel des Berliner Doms zu – als wollte sie daran erinnern, dass die Geschichte vor den Türen des Kinos nahtlos weitergeht.

Kristina Köhler



PRIX UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES
Jury Prize

EVA MELANDER

GRÄNS

EIN FILM VON ALI ABBASI

AB 28. FEBRUAR IM KINO

RIFFRAFF

OUTSIDE
THE BOX

BOURBAKI



Auf die ersten 10'000
Zwingli-Kinoeintritte
erhalten Sie 5 CHF
Ermässigung.

Gutschein
in einer Filiale
holen oder online
bestellen.

Mehr unter zkb.ch/zwingli

Die nahe Bank



Zürcher
Kantonalbank