

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 61 (2019)
Heft: 377

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: 23.02.2026

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

film bulletin



Fr. 12.– € 9.–



Zeitschrift
für Film und Kino
Nº 2 / 2019
filmbulletin.ch

Zwischen Realitätsanspruch
und Imagination.
Der animierte Dokumentarfilm

Ich. Ich! Ich?
Selbstdarstellung, Selbstanalyse,
Selbstreflexion im Dokfilm



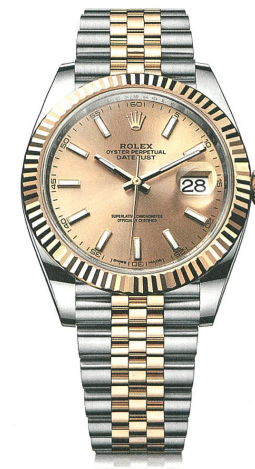
ROLEX UND DIE FILMKUNST

Die Welt von Rolex ist voller Geschichten von anhaltender Exzellenz. James Cameron, Martin Scorsese, Kathryn Bigelow und Alejandro G. Iñárritu haben die Welt des Kinos auf legendäre Art geprägt. Mit ihrer einzigartigen Vision, kreativen Bildsprache und brennenden Leidenschaft für die filmische Erzählkunst sind sie für die nächste Generation von Filmemachern eine Quelle der Inspiration. Das Werk dieser mit dem Oscar® ausgezeichneten Regisseure wird die Filmkunst noch viele Jahre beeinflussen. Dies ist eine Geschichte von anhaltender Exzellenz. Eine Geschichte aus der Welt von Rolex.

#Perpetual



EXKLUSIVER ZEITGEBER DER
ACADEMY OF MOTION PICTURE
ARTS AND SCIENCES



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 41


ROLEX



Die Kamera im Dokumentarfilm

Freitag, 14. bis Sonntag, 16. Juni 2019,
in Bern

Anmeldefrist: 5. Mai 2019

Wie finden dokumentarische Stoffe eine starke visuelle Umsetzung in Bildern?
Wie kommen Regie und Kamera im Dokumentarfilm in einen Dialog, um gemeinsam etwas Magisches zu schaffen?

Weitere Informationen und Anmeldung:
www.focal.ch/de/1948



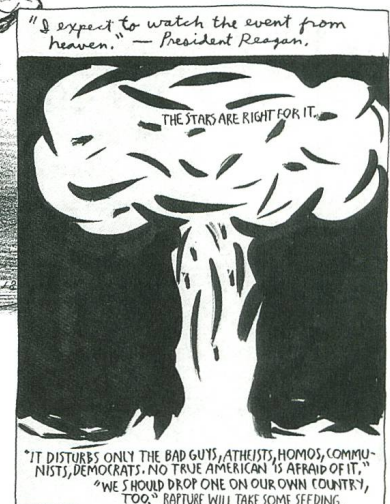
Kunst Museum Winterthur

Reinhart am Stadtgarten

2.3. – 4.8.2019



Daumier – Pettibon



Spielarten des Dokumentarischen

Nicht nur Filmbulletin feiert dieses Jahr einen runden Geburtstag: Visions du Réel, das internationale Dokumentarfilmfestival in Nyon begeht im April sein 50-Jahre-Jubiläum. Seit seinen Anfängen sei das Festival offen für die unterschiedlichsten Schöpfungen und Schöpfer_innen, für die freie Meinungsäusserung und für die Repräsentation der Menschheit in all ihren Formen und Perspektiven, so der Präsident des Festivals, Claude Ruey. Die Variationen des Dokumentarischen sind dort auch formal in ihrer ganzen Bandbreite vom Abbildenden über experimentale Formen bis zum Auflösen der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit vertreten.

Gerade diese Frage nach dem Bezug zur Wirklichkeit, *du réel*, ist in ihrer Komplexität anregend und für die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Mediums äusserst produktiv. Dort, wo die Zuordnung nicht auf Anhieb gelingt, wo man sich einem spielerischen und fiktionalen, subjektiven und experimentellen Zugang des Dokumentarfilms stellt, eröffnen sich neue Möglichkeiten, die Welt zu betrachten. Wir haben in dieser Ausgabe zwei Spielarten des Dokumentarischen für eine nähere Betrachtung ausgewählt. Zum einen nimmt *Christian Gasser* die Kombination von Animations- und Dokumentarfilm unter die Lupe. Was lange als unvereinbar erschien, erfreut sich in den

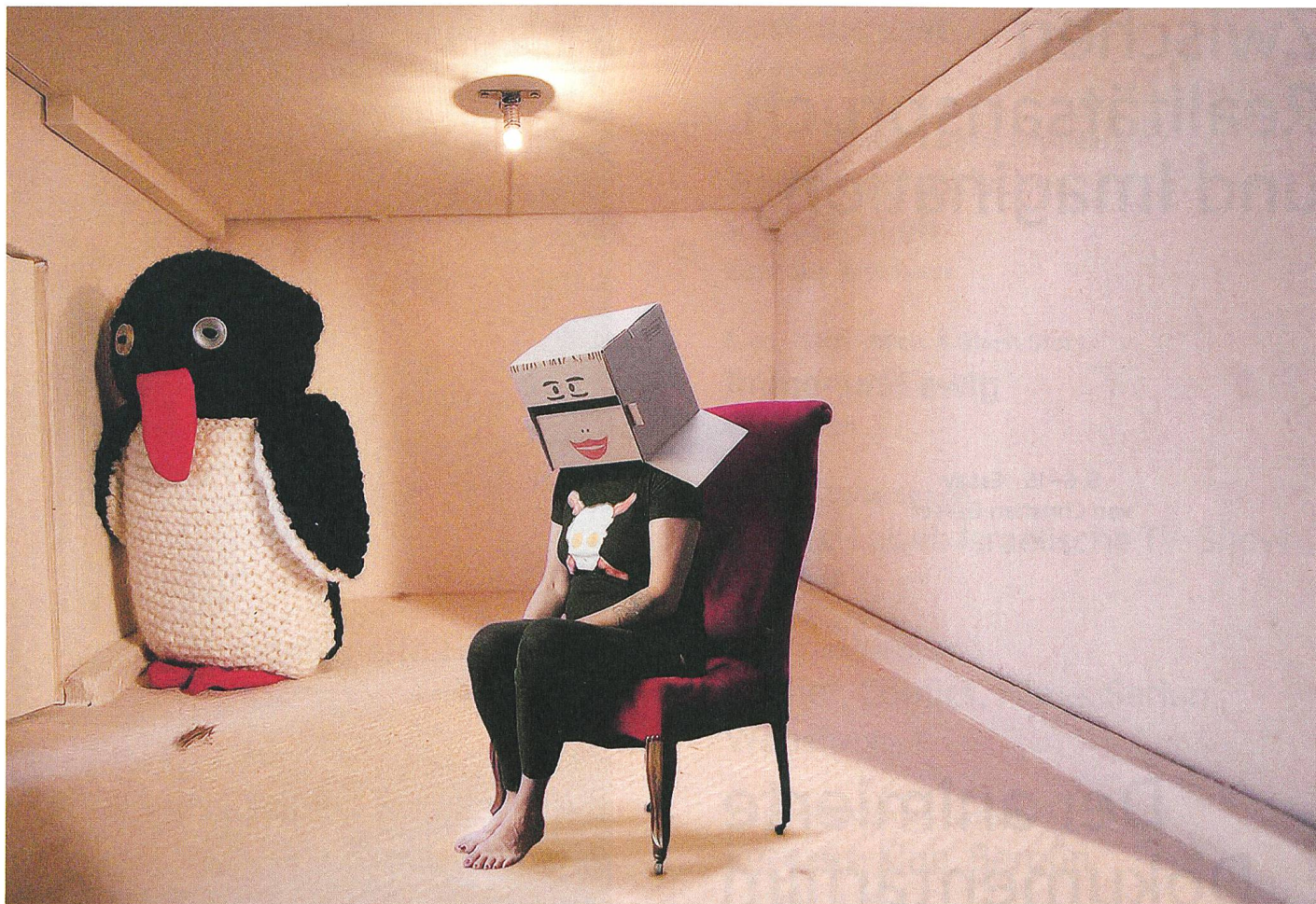
letzten Jahren grosser Beliebtheit. Gerade bei Themen, bei denen Bildmaterial nicht vorhanden ist, steht die Animation als Alternative zum Reenactment zur Verfügung. Sie ist zugleich individuelle Ausdrucksform, die sich unter anderem dazu eignet, auch Emotionales zu evozieren. In *Chris the Swiss* hat letztes Jahr Anja Kofmel Animation genutzt, um in die Vergangenheit einzutauchen und die Ereignisse um das Verschwinden ihres Cousins während des Jugoslawienkriegs zu erforschen. Gleichzeitig gelingt es ihr, ihre damalige kindlich-naive Angst und Trauer über den Tod des Cousins in den Zeichnungen spürbar zu machen.

Wie viele andere heutzutage stellt sich die Filmemacherin damit als subjektive Instanz in den Vordergrund. Im Dokumentarfilm «ich» zu sagen hat Hochkonjunktur – auch in der Schweiz, wo es lange fast verpönt war, sich als Autor_in in den Vordergrund zu drängen. Warum eigentlich? Und warum häuft sich dieser Gestus inzwischen? Diese Frage hat mich lange beschäftigt, vor allem mit Blick auf die Filmgeschichte und die unterschiedlichen Möglichkeiten, das Selbst in den eigenen Film einzubringen: als Selbstdarstellung, Selbsterfahrung, Selbstanalyse und Selbstreflexivität.

Wir sind gespannt, ob und wie Animation und das Ich der Filmschaffenden dieses Jahr in den Dokumentarfilmen am Filmfestival Visions du Réel vertreten sein werden.

Tereza Fischer

→ Visions du Réel findet vom 5. bis 13. April 2019 statt.
Das komplette Programm finden Sie unter www.visionsdureel.ch.



Looking Like My Mother (2016) Regie: Dominique Margot



Persepolis (2007) Regie: Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud

Zwischen Realitätsanspruch und Imagination

S. 6–15 Essay
von Christian Gasser

Der animierte Dokumentarfilm

Kritiken

S. 24

Wildlife

von Paul Dano

Michael Pekler

S. 26

Pity/Oiktos

von Babis Makridis

Stefan Volk

S. 27

Mid90s

von Jonah Hill

Julian Hanich

S. 31

At Eternity's Gate

von Julian Schnabel

Michael Ranze

S. 32

Destroyer

von Karyn Kusama

Lukas Foerster

S. 34

Doubles vies

von Olivier Assayas

Philipp Stadelmaier

S. 36

Closing Time

von Nicole Vögele

Philipp Stadelmaier

S. 39

RBG

von Julie Cohen, Betsy West

Stefanie Diekmann

S. 40

If Beale Street Could Talk

von Barry Jenkins

Oswald Iten

S. 50–59 Essay
von Tereza Fischer

Selbstdarstellung, Selbstanalyse, Selbstreflexion im Dokfilm



Vaters Garten (2013) Regie: Peter Liechi

Rubriken

S. 3 Editorial

Spielarten des Dokumentarischen

Tereza Fischer

S. 17 Standbild

Rory Pilgrim: Software Garden

Nadine Wietlisbach

S. 18 Close-up: Grizzly Man

Beschwörung

Johannes Binotto

S. 20 Festival

XX^{ème} Black Movie

Dominic Schmid

S. 22 Cinéma romand

Autorenblockbuster

Stéphane Gobbo

S. 42 The Big Sleep

Bruno Ganz und das Wort: Lust und Last

Martin Walder

S. 44 Flashback: La bête lumineuse

Vom Nebel toxischer Männlichkeit

Alejandro Bachmann

S. 46 Seitenblick: A Ghost Story

Immer und ewig

Oswald Iten

S. 48 In Serie: Shtisel

Netflix-Label: Israelische TV-Show

Geesa Tuch

S. 60 Kurz belichtet

Bücher, Comics, Filme, Serien, Websites

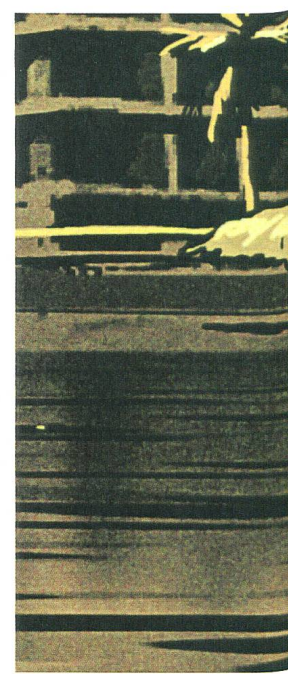
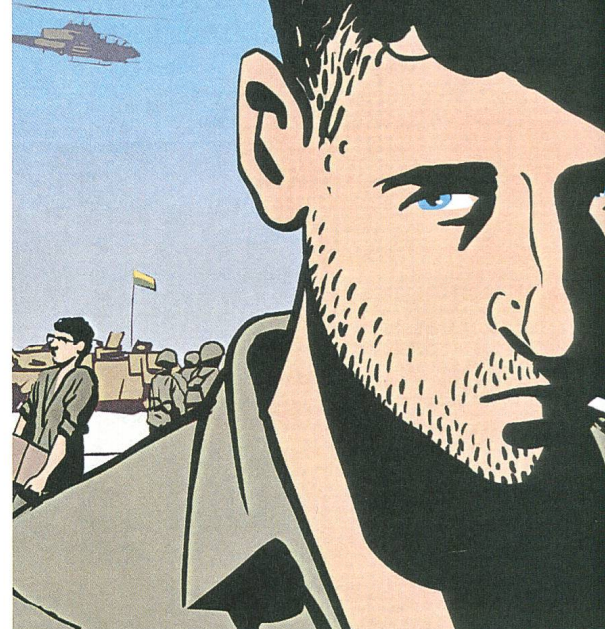
S. 64 Geschichten vom Kino

Kurhaus-Kino, Bergün

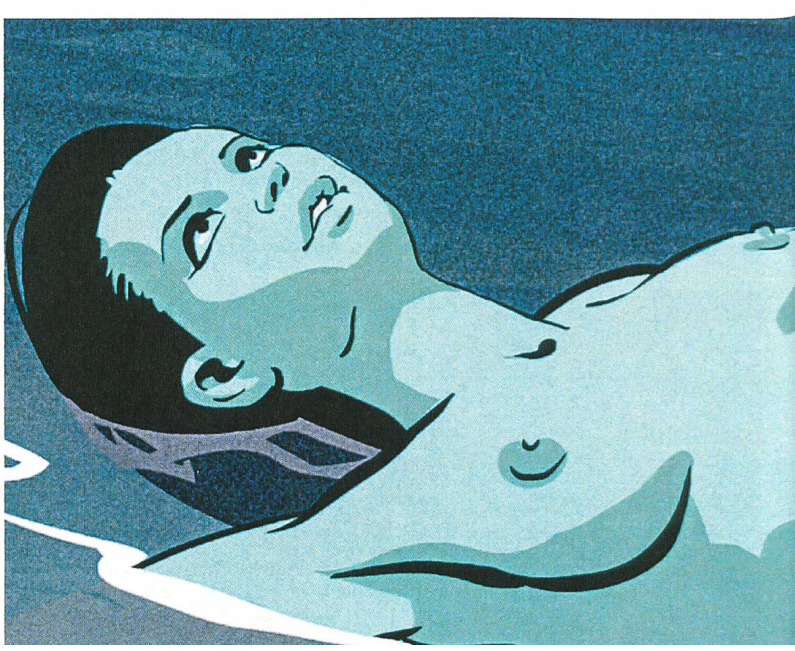
Kristina Köhler



Persepolis (2007) Regie: Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud



Waltz with Bashir (2008) Regie: Ari Folman



Zwischen Realitätsanspruch und Imagination

Christian Gasser

Christian Gasser ist Kulturwissenschaftler, Theoriedozent in der Studienrichtung Animation der Hochschule Luzern – Design & Kunst und Autor. Zuletzt veröffentlichte er das Sachbuch «Comics Deluxe» und den Roman «Rakkaus! (finnisch: Liebe)».

Der animierte Dokumentarfilm

Dokumentarische Animationsfilme? Lange wirkte das wie ein unvereinbarer Widerspruch. Schliesslich kann der Animationsfilm die Realität nicht abbilden, sondern schafft in jedem Bild seine eigene Welt. Seit *Waltz with Bashir* und *Persepolis* wissen wir es besser. Der animierte Dokumentarfilm entwickelte sich zum Trend, der sowohl den Animationsfilm als auch den Dokumentarfilm bereichert.

Anja Kofmel war neun, als ein nächtlicher Telefonanruf ihre Familie aufschreckte. Ihr Cousin Christian sei gestorben, in Kroatien, im Krieg, ermordet. Chrigi, dem sie zuvor nur selten begegnet war, wurde für die kleine Anja zu einem Mythos, einer Art Idol, einem Rätsel. Als Erwachsene machte sich Kofmel auf, dieses Mysterium zu ergründen: Was hatte den 27-jährigen Christian Würtenberg dazu getrieben, auf eigene Faust als Kriegsreporter nach Kroatien zu reisen? Und: Warum schloss er sich dort einer internationalen Söldnertruppe mit faschistischer Schlagseite an?

Ihr Animationsstudium schloss Kofmel 2009 mit dem erfolgreichen Kurzfilm *Chrigi* ab, anschliessend nahm sie *Chris the Swiss* in Angriff, der im vergangenen Herbst, nach knapp zehnjähriger Arbeit, in die Kinos kam.

Chris the Swiss dokumentiert ihre Spurensuche: Sie spricht mit Christians Eltern und seinem Bruder, sie interviewt seine Weggefährten, Söldner und Kriegsreporter, sie sucht die Schauplätze seiner Kriegserlebnisse auf, sie taucht tief ein in die Archive dieses Kriegs und wertet die Artikel, Radioberichte, Briefe und persönlichen Aufzeichnungen ihres Cousins aus. Das klassische Vorgehen einer Dokumentarfilmerin also.

Weniger klassisch ist indes, dass Kofmel, wo sie mit der Filmkamera und in den Archiven an Grenzen stösst, wo sie keine Antworten findet oder die Protagonisten bereits tot sind, zum Zeichenstift greift. In animierten Schwarzweiss-Sequenzen imaginiert sie nicht dokumentierte Begegnungen, Gespräche und

andere Schlüsselereignisse von Christians kroatischem Abenteuer; zeichnend mutmasst sie über seine Beweggründe, versucht zu ergründen, was wirklich geschehen ist – und nicht zuletzt reflektiert sie in eindringlichen Metaphern den Krieg, der den jungen Schweizer nach und nach einsaugt und verschlingt.

Die gewöhnlich heikle Verknüpfung von Real- und Animationsfilm ist ausgesprochen organisch und sinnreich gelungen; das im Objektiven verankerte fotografische Bild und die offenen, interpretierenden Zeichnungen verschmelzen zu einer klugen Reflexion über die Verwirrungen eines jungen Manns im Krieg, über Faszination und Schrecken, Männlichkeit und Fanatismus und über die Frustration des Berichterstatters, nicht eingreifen zu können. Man blickt tief in den Kroatienkrieg und denkt an die westeuropäischen IS-Freischärler von heute.

Eine Nische

Was mit *Ari Folmans Waltz with Bashir* (2008) und *Marjane Satrapi und Vincent Paronnauds Persepolis* (2007) erste Wellen schlug, hat sich in Europa zum Trend gemausert. Der animierte Dokumentarfilm, kurz Anidok oder Animadoc, hat sich als Nische etabliert, womöglich auch deshalb, weil der europäische Animationsfilm im Mainstreambereich den grossen amerikanischen und japanischen All-Ages-Blockbustern in Kino und Fernsehen nicht viel entgegensetzen hat.

Am letzten Fantoche, dem Schweizer Festival für Animationsfilm, liefen bezeichnenderweise gleich mehrere dokumentarische Langfilme: In *Funan* umkreist Denis Do die Erinnerungen seiner Mutter an die Schreckensherrschaft der Roten Khmer; *Un homme est mort* von Olivier Cossu arbeitet den Arbeitskampf bretonischer Bauarbeiter kurz nach dem Zweiten Weltkrieg auf; Santiago Caicedos *Virus Tropical* erzählt aus dem Leben der Comicautorin Power Paola zwischen Ecuador und Kolumbien, und *Another Day of Life* von Raúl de la Fuente und Damian Nenow verfilmt Ryszard Kapuścińskis berühmte Reportage aus Angola während des Unabhängigkeitskriegs.

Auffällig ist, dass diese – und die meisten in diesem Aufsatz diskutierten – Anidoks 2D-Filme sind; tatsächlich hat sich der Zeichentrick aus technischen, ökonomischen, aber auch inhaltlichen Gründen als die vorherrschende Technik etabliert. Deshalb ist in der Folge der Einfachheit halber von Zeichnung die Rede, wobei andere Techniken wie CGI, Rotoskopie, Legetrick oder Plastilin mitgemeint sind.

Ein gut gehütetes Geheimnis

Der animierte Dokumentarfilm ist allerdings ein weniger neues Phänomen als gemeinhin angenommen. Zwischen 1915 und 1918 zeichnete der amerikanische Animationspionier *Winsor McCay* im zwölf Minuten langen *The Sinking of the Lusitania* den Torpedoangriff eines deutschen U-Boots auf ein Passagierschiff nach, der 1200 Menschen das Leben gekostet hatte. Mit seinem Film hoffte McCay, die öffentliche Meinung aufzurütteln und die US-Regierung zum Kriegseintritt zu

bewegen. Indes, als der Film 1918 endlich fertiggestellt war, hatten die USA längst in den Krieg eingegriffen, und dieser ging seinem Ende entgegen.

Dass der Animationsfilm sich sehr wohl zum Reflektieren der Wirklichkeit eignet, blieb trotz dieses frühen Beispiels lange ein gut gehütetes Geheimnis. Zu unvereinbar schienen der Realitätsanspruch des Dokumentarfilms und das, wofür der Animationsfilm seit Walt Disney stand (und in den Augen vieler bis heute steht): fantastische, märchenhafte, lustige, familienfreundliche Unterhaltung, in der Feen und Hexen zaubern, Wunder wahr werden, Tiere und Autos sprechen und Prinzen Prinzessinnen retten und wachküssen.

Aber Zeitgeschichte? Politik? Persönliches? Dokumentarisches?

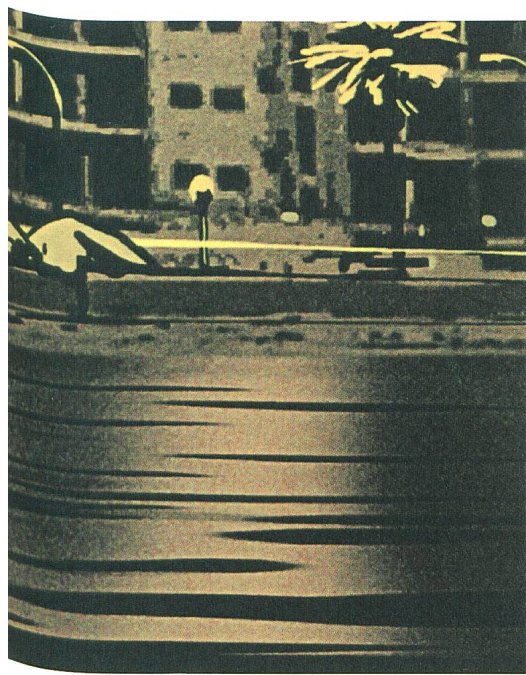
Dem dokumentarischen Wirklichkeitsanspruch widersprach, vordergründig zumindest, die einzigartige Freiheit und Kreativität des Animationsfilms. Im Gegensatz zum Realfilm kann (und soll) er die Wirklichkeit nicht abbilden; vielmehr erschafft er seine eigene Realität. Deshalb schien es naheliegend, in Animationsfilmen das wunderbare Reich der Imagination zu erforschen und zu bebildern, all das, was mit fotografischen Mitteln nicht gezeigt werden kann: Welten jenseits unserer Realität.

Paradoxerweise erweist sich der Animationsfilm heute dank genau dieser Fähigkeit als so wertvoll für die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Auch in der Wirklichkeit gibt es vieles, was sich nicht einfach so abfilmen lässt. Der Animationsfilm kann Dinge leisten, vor denen der Realfilm kapitulieren muss: Er geht dorthin, wohin die Kamera nicht gehen kann, in die Vergangenheit, in verbotene Zonen, in denen Kameras nicht erlaubt sind, oder in Innenwelten. Der Animationsfilm kann Ereignisse aufarbeiten, für die es kein Archiv- oder anderes Bildmaterial gibt; er kann Bilder finden für Unsichtbares wie psychische Vorgänge, Emotionen, Krankheiten, Gedanken, für Abstraktes, Philosophisches, Theoretisches.

Zwischen Mimesis und Evokation

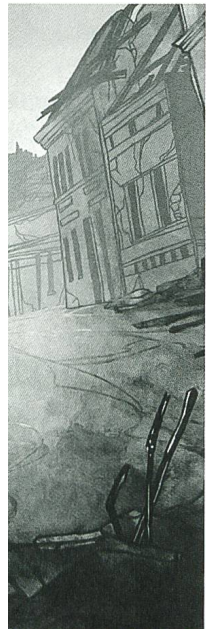
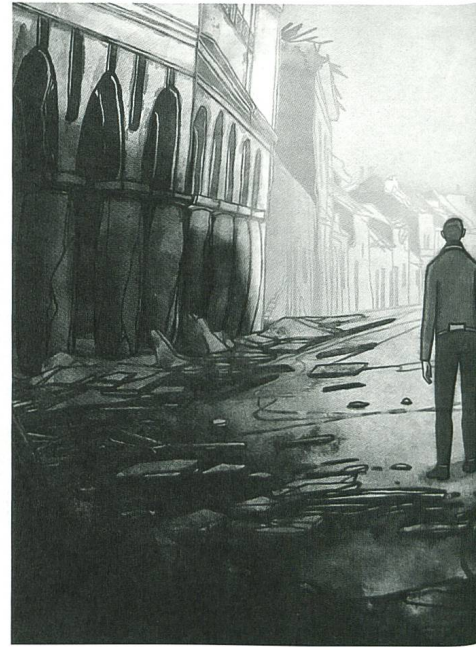
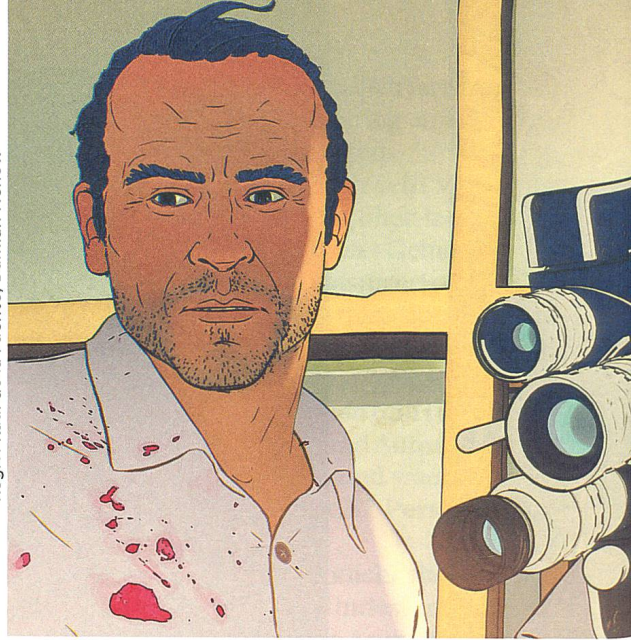
Dieses «Reenactment» in nichtfotografischen Bildern hat den Vorteil, transparenter zu sein als das klassische Reenactment mit Schauspieler_innen. Die nur schwach denotierte, da mehrfach codierte Zeichnung stelle immer, so Roland Barthes in seinem Aufsatz «Rhetorik des Bildes», «ihre Kodierung zur Schau». Ihre Künstlichkeit ist offensichtlich, und sie kann und will nicht vorgeben, reine Abbildung zu sein – sie ist per se Rekonstruktion, Interpretation, Reflexion.

In einer Zeit, in der sich auch bewegte Bilder problemlos digital bearbeiten lassen und vermutlich so gut wie jeder Dokumentarfilm in der Postproduktion aufgepeppt wird, sind ontologische Debatten über Begriffe wie «Authentizität», «Wirklichkeit» und «Wahrheit» dringender denn je. Nicht länger zulässig ist es jedoch, der Fotografie eine grundsätzlich höhere Authentizität zuzusprechen als der Zeichnung. Beide zeichnen sich durch unterschiedliche Formen der Authentizität aus. Die Gleichsetzung von Indexikalität mit Wahrheitsgehalt sei ein Trugschluss, schreibt die Filmwissenschaftlerin





Another Day of Life (2018)
Regie: Raúl de la Fuente, Damian Nenow



Chris the Swiss (2018)
Regie: Anja Kofmel



Annabelle Honess Roe in ihrer Studie «Animated Documentary» – oder zumindest eine sträflische Vereinfachung. Der animierte Dokumentarfilm stelle die Prämisse infrage, dass die dokumentarische Bildsprache lediglich die Tonspur illustriere oder dass im Gegenteil die dokumentarische Tonspur das Bild abstützen müsse.

Während der dokumentarische Realfilm hauptsächlich mimetisch arbeitet, unterscheidet Roe im Anidok zwischen mimetischer, nichtmimetischer und evokativer Substitution. Vereinfacht gesagt: Ein mimetisch angelegter Animationsfilm wie *The Sinking of the Lusitania* ahmt die Realität nach, indem er das nichtvorhandene Bildmaterial durch realistische Zeichnungen ersetzt; der nichtmimetische Animationsfilm distanziert sich von der Realität durch Stilisierung, Abstraktion und Verfremdung – in *Creature Comforts* von Nick Park beispielsweise, in dem die Menschen als Tiere gestaltet werden. Eine evokative Substitution wiederum ist dort sinnvoll, wo Emotionales, Psychisches, Abstraktes, Intellektuelles, kurz: Unsichtbares vermittelt werden soll – so etwa in *Tim Webbs A Is for Autism* (1992) über autistische Kinder.

Je nach Strategie ändert sich der Zugriff auf die Realität und ihre Reflexion; Authentizität definiert sich im Anidok nicht über Realismus beziehungsweise die Genauigkeit der Abbildung, sondern über die Form der (visuellen) Reflexion.

Erinnerungen ausgraben

Insbesondere in Filmen, die Vergangenes aufarbeiten, kann die Zeichnung vielfältige Rollen übernehmen und neue, über die Realität hinausgehende Bedeutungsebenen schaffen. In *Chris the Swiss* sind die animierten Sequenzen nicht einfach Lückenbüsser für das fehlende Filmmaterial – wiederholt nutzt Kofmel das metaphorische Potenzial des Animationsfilms, um etwa den Krieg heraufzubeschwören, ohne kriegerische Handlungen zeigen zu müssen.

Thema von *Waltz with Bashir* ist der von einer traumatischen Erfahrung bewirkte Gedächtnisverlust: Der israelische Filmschaffende Ari Folman marschierte 1982 als zwanzigjähriger Soldat mit der israelischen Armee im Libanon ein. Das Massaker in Beirut, an dem seine Einheit beteiligt war, hat er allerdings völlig verdrängt. *Waltz with Bashir* ist Folmans Versuch, diese Erinnerung 25 Jahre später wieder auszugraben und sich seiner Rolle in diesem Krieg bewusst zu werden.

Auch der Kurzfilm *Silence* (1998) von Orly Yadin und Sylvie Bringas umkreist eine traumatische Erfahrung: Die Jüdin Tana Ross überlebte als Kind die Schoah und wurde nach dem Krieg von Verwandten in Schweden aufgenommen. Zentrales Thema ihrer Erzählung ist das Schweigen, das ihr sowohl im KZ als auch im Leben danach aufgezwungen wurde: Sie durfte nicht über ihre Erfahrungen sprechen und hatte deshalb keine Möglichkeit, diese zu verarbeiten.

Während die Bildsprache in *Waltz with Bashir* trotz der Stilisierung und der intensiven Farbgebungen in den Traum- und den imaginierten Sequenzen weitgehend mimetisch ist, arbeiten Yadin und Bringas in *Silence* vornehmlich nichtmimetisch und evokativ.

Die Menschen sind sehr stilisiert; der Alltag im KZ ist holzschnittartig und schwarzweiss, das Leben in Schweden lichtdurchflutet und bunt. Allerdings werden beide Lebensphasen durch Metamorphosen miteinander verknüpft: Der uniformierte Kontrolleur im Zug nach Schweden mutiert für den Bruchteil einer Sekunde zum KZ-Wärter, die Zugschienen werden zum Stacheldrahtgitter. Auch in Schweden wird Tana regelmässig von den Schatten der Vergangenheit heimgesucht, ohne dass dies ausdrücklich auf der Tonebene angesprochen wird. Die Bilder illustrieren die Erzählung nicht nur, sie interpretieren sie, spitzen sie zu, ergänzen sie um weitere Geschichten. Die Bilder schaffen eine zusätzliche Bedeutungsebene und machen Aussagen mit einer Unmittelbarkeit, die dem gesprochenen Text verwehrt bleiben.

Auch in *Waltz with Bashir* ist die Zeichnung die kongeniale Umsetzung des Inhalts. Erinnerung – und insbesondere die ausgelöschte Erinnerung – ist per se brüchig, ungenau, unvollständig und subjektiv. Das gezeichnete Bild behauptet nie, eine objektive, von allen identisch wahrgenommene Realität abzubilden. Archivmaterial aus dem Libanonkrieg wäre bestimmt vorhanden gewesen, hätte jedoch mit seinem Wirklichkeitsanspruch Folmans Ansatz unterlaufen: die Reflexion über den Verlust und die Rekonstruktion von Erinnerungen und nicht zuletzt über die Auswirkungen des Kriegs auf einen jungen Mann. Letztlich macht die «Unglaubwürdigkeit» der Zeichnung, ihre Subjektivität, Lückenhaftigkeit und Brüchigkeit, die Glaubwürdigkeit des Films aus.

Die Zeichnung präsentiert nicht auf autoritäre Weise eine Wahrheit, sondern lädt die Zuschauer_innen ein, ihren Wahrheits- und Wirklichkeitsgehalt selbst zu reflektieren und zu interpretieren.

Ausserdem wird *Waltz with Bashir* nicht zum pathetischen Kriegsspektakel; der Film läuft nie Gefahr, kriegerische Ereignisse ungewollt zu verherrlichen und zum Kriegsfilm zu werden – er bleibt in jedem Moment ein kritischer Film über den Krieg.

Stilisierung und Abstraktion

Dass *Persepolis* als schwarzweisser Animationsfilm in die Kinos kam, war trotz des internationalen Erfolgs von Marjane Satrapi gleichnamiger Graphic Novel alles andere als selbstverständlich. Dieses Projekt funktionierte nur als Realfilm, glaubten die meisten Filmproduzent_innen, und schon gar nicht Schwarzweiss.

Marjane Satrapi aber beharrte auf einem schwarzweissen Animationsfilm. Die Abstraktion der Zeichnung, betonte sie immer wieder, erlaube es ihr, eine universale Aussage zu machen – als Realfilm wäre der Film geografisch viel stärker verortet gewesen und vom westlichen Publikum womöglich wahrgenommen worden als ein Film über ungebildete, gottesverrückte Schafzüchter irgendwo weit weg von uns, üner Konflikte, die uns nichts angingen.

Die Fotografie eines Menschen bezeichne ein bestimmtes Individuum, behauptet Scott McCloud in «Comics richtig lesen», in einem Smiley hingegen erkennen sich alle Menschen. Dass viele erfolgreiche und langlebige Figuren aus Comic und Animationsfilm

überaus stilisiert sind – Mickey Mouse, Charlie Brown, Tintin, Spongebob, die Simpsons – ist kein Zufall: Das Publikum kann sich einfacher in diese Figuren projizieren und sich mit ihnen identifizieren.

Natürlich streben die meisten Dokumentarfilme eine gewisse Allgemeingültigkeit an; diese Universalisierung ist auch Teil der Essenz des Anidoks. Dank der grafischen Stilisierung ist Ari Folman in *Waltz with Bashir* nicht nur Ari Folman, sondern einer von vielen zwanzigjährigen Jünglingen, die, ohne zu verstehen, was mit ihnen geschieht, in die Gräuel eines Kriegs gerissen werden.

Eindringlich kommt diese Universalität auch in der schwedischen Produktion *Slavar* (2009) von *Hanna Heilborn* und *David Aronowitsch* zum Ausdruck, in dem zwei südsudanesischen Kinder ihre Entführung und Versklavung durch die Milizen eines feindlichen Stamms schildern. Man ahnt zwar die fotografische Vorlage ihrer Gesichter, doch nehmen wir die Kinder dank der Reduktion ihrer individuellen Züge auf gewisse stereotype Merkmale als Stellvertreter für die vielen Tausend anderen afrikanischen Kindersklaven wahr.

In diesem Fall erlaubt die Abstraktion ausserdem, die Kinder auf eine deutlich elegantere Weise zu anonymisieren, als dies mit Verpixelungen, Gegenlichtaufnahmen, Vorhängen und anderen Verfahren möglich wäre. Ähnlich subtil ist die Beschwörung ihrer Gefangenschaft. Ihre Erinnerungen werden fragmentarisch gezeigt, nahezu abstrakt, voller leerer Flecken und geprägt von atmosphärischen Farb- und Lichtkontrasten, in denen sich die Konturen auflösen. Zum einen drückt dies die Unvollständigkeit des kindlichen Gedächtnisses aus; zum anderen wird der Schrecken nur angedeutet und damit erträglicher. Diese Andeutungen aber setzen unsere Imagination in Bewegung – die Beschäftigung mit dem Schicksal dieser Kinder schwingt lange nach.

Beobachter oder Kriegsabenteurer?

Die Zeichnung kann nicht im gleichen Mass überwältigen wie das fotografische Bild; ihre stärkste Wirkung erzielt sie nicht, wenn sie sich als Spektakel gebärdet oder schockieren will. Sie fordert eine andere, möglicherweise empathischere Form der Reflexion und Teilnahme.

Wenn der animierte Dokumentarfilm sich zu sehr der Sprache des Realfilms anzunähern versucht, kann dies ein ungutes Nachgefühl auslösen. *Another Day of Life* von *Raúl de la Fuente* und *Damian Nenow* ist so ein Fall. Vorlage waren die brillanten Aufzeichnungen des grossen polnischen Reporters *Ryszard Kapuściński* über die Wochen vor der angolanischen Unabhängigkeitserklärung.

In seinem essayistischen Text besticht *Kapuściński* als genauer Beobachter, der zwar mittendrin war und dennoch, trotz seiner Sympathie für die linken Rebellen, Distanz wahrte: Er beschrieb die Wirren mit einer gewissen Lakonie, einem grossen Sinn für Absurdes und einer gesunden Portion Skepsis und verdichtete seine Beobachtungen zu einer Parabel über die Ungewissheiten in einem Unabhängigkeits- und Bürgerkrieg. Er schreibt über Helden und Monster,

über Ideale und Illusionen, Mut und Opportunismus, Selbstbehauptung und geopolitische Interessen. Diese Reflexion kommt im Film zu kurz – *Kapuściński* wird als Kriegsabenteurer inszeniert, der sich überall dort herumtreibt, wo es knallt, und der schliesslich in den Kriegsverlauf eingreift, weil er eine entscheidende Information zurückhält. Das ist natürlich spektakulärer als die Nachdenklichkeit des Reporters – doch beraubt der Film den Stoff seiner inhaltlichen Tiefe.

Forschungsreisen durch Innenwelten

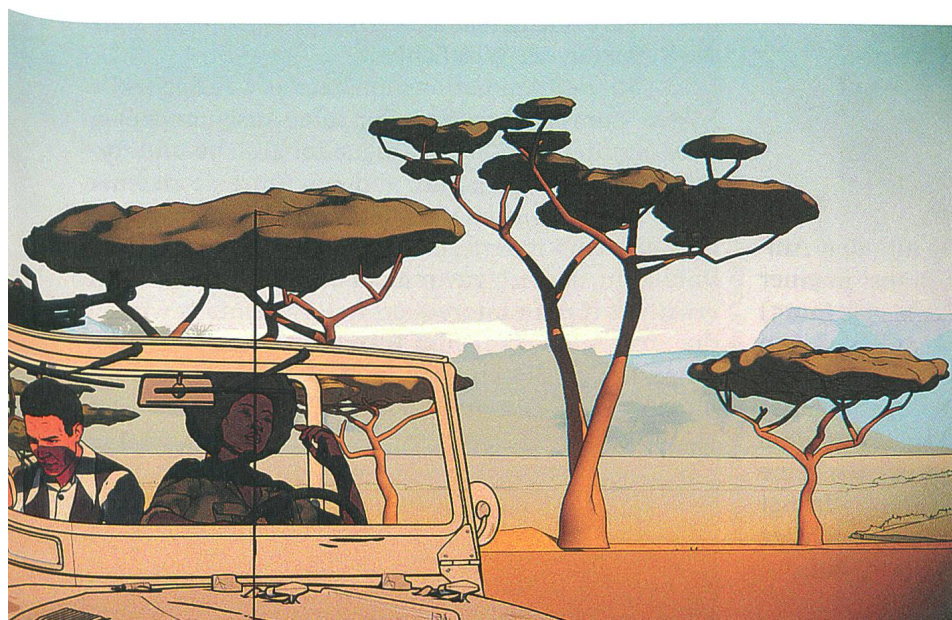
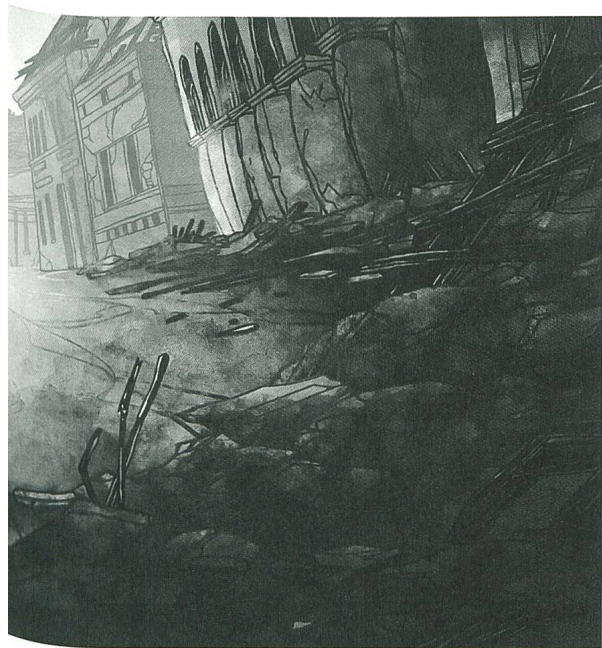
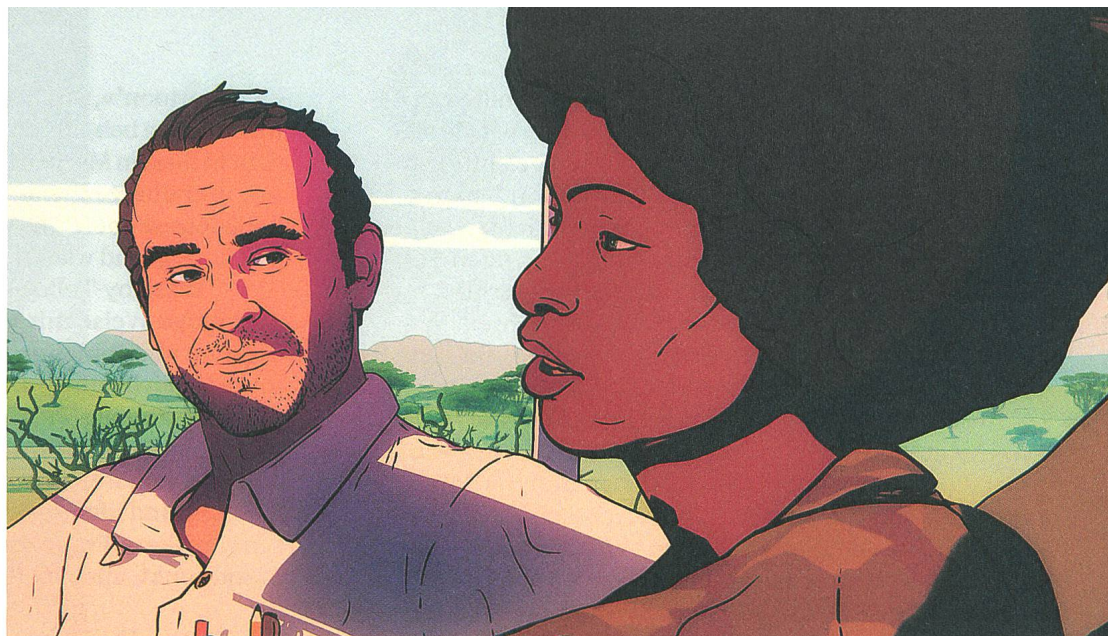
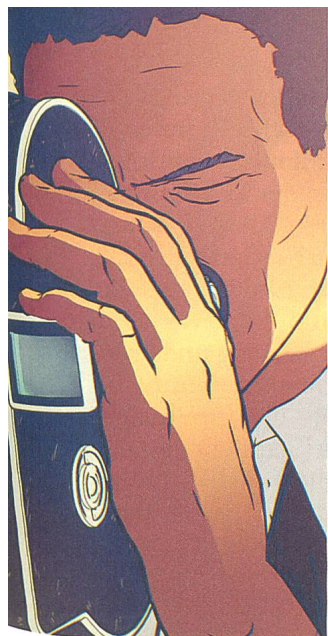
Dank ihrer Befähigung, unsichtbare innere Vorgänge sichtbar und nachvollziehbar zu machen, setzen sich viele Anidoks mit unseren Innenwelten auseinander, mit Gefühlen, psychischen und mentalen Vorgängen, mit Krankheiten und Behinderungen. In *A Is for Autism* (1992) forderte Tim Webb autistische Kinder auf, die Welt so zu zeichnen, wie sie sie wahrnehmen. Diese Zeichnungen animierte er und verknüpfte sie mit den Aussagen der Kinder über ihre Schwierigkeiten im Alltag, über ihre ständige Überforderung durch unkontrollierbare Sinnesreize. Zusammen vermitteln Tonspur und Bildebene einen starken Eindruck vom Konflikt zwischen Innen- und Aussenwelt.

Das Innere sichtbar macht auch *Chris Landreth's Oscar-prämierter Kurzfilm Ryan* (2004). Im Mittelpunkt steht *Ryan Larkin*, der in den späten Sechzigerjahren als das Wunderkind des kanadischen Animationsfilms gefeiert wurde, am Druck zerbrach und als Alkoholiker in der Gosse landete. *Ryan* ist einer der wenigen 3D-Anidoks, dabei jedoch weit entfernt vom geleckten Hyperrealismus vieler CGI-Filme. Landreth nennt seinen Stil «Psychorealismus»: Er zeige auf realistische und detaillierte Weise etwas, das mit den Mitteln des Realismus nicht darstellbar sei, in diesem Fall das psychologische Make-up seines Charakters. *Larkin*, aber auch sein Interviewer *Landreth* tragen die Spuren ihres Lebens und ihre inneren Verletzungen sichtbar im Gesicht: Wunden, Narben, Entstellungen, Flecken, Löcher. Das unsichtbare Innenleben des Menschen wird Teil der sichtbaren Körperhülle.

Lügendgeschichten

Von fotorealistischem CGI über stilisierte Zeichnungen bis hin zu abstrakter Auflösung – gestalterisch bedeutet die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit keine Beschneidung des kreativen Potenzials des Animationsfilms. Alles ist möglich, solange die Bildsprache geschickt und sinnvoll an den Inhalt angepasst wird.

In *Lögner* (2007) erzählt der schwedische Regisseur *Jonas Odell* drei unterschiedliche Lügendgeschichten in ebenso unterschiedlichen Stilen: Ein professioneller Betrüger schildert, wie er aufflog; ein älterer Mann erinnert sich, wie er als kleiner Bub 100 Kronen aus der Handtasche seiner Mutter stibitzte, und eine junge Roma erzählt ihre bittere Lebensgeschichte. Von ihrer Mutter gezwungen, ihre ethnische Herkunft zu verleugnen, wuchs sie ohne kulturelle Identität in einem Gewirr von Lebenslügen auf.



Als Kind erfand sie falsche Namen, falsche Familienverhältnisse, falsche Adressen; als Jugendliche wurde sie von Pflegefamilie zu Pflegefamilie weitergereicht; auch ihre Ehe war eine Lüge, und statt um ihre Kinder kümmerte sie sich um ihre wachsende Drogenabhängigkeit.

Für jede Lüge findet Odell den passenden Stil und die richtige Technik: Die Gaunerstory verfilmt er im Stil einer Krimiserie aus den Siebzigerjahren, den 100-Kronen-Diebstahl gestaltet er in buntem, kindlich verspieltem Legetrick. Das Schicksal der Roma setzt er in schemenhaften Bildern um, in denen eine Fülle von Metaphern, Symbolen und Metamorphosen, visuellen Leitmotiven und Refrains die inneren Zustände und Prozesse in einprägsame Bilder fassen. So gelingt es ihm, diese komplexe Lebensgeschichte auf wenige Minuten verdichtet zu erzählen.

Die Wahl von Bildsprache und Technik hat natürlich einen entscheidenden Einfluss auf die Wirkung eines Films. Wie sich unterschiedliche Stile und Verknüpfungen von Bild und Ton auf unsere Wahrnehmung auswirken, hat der Australier *Dennis Tupicoff* in *His Mother's Voice* (1997) vorgeführt. Diesem Kurzfilm liegt das Radiointerview mit einer Mutter über die Nacht zugrunde, in der ihr Sohn an einer Party erschossen wurde. Dieses bewegende Tondokument hat Tupicoff gleich zweimal umgesetzt: In der ersten Version rekonstruiert er in konturenreichen, expressiv kolorierten und von düsteren Bluesharmonien unterlegten Bildern das Geschehen aus der Perspektive der Mutter: der Anruf, die Fahrt zum Unglücksort, das ohnmächtige Beobachten von Sanitätern und Polizisten, schliesslich die Schreckensnachricht.

Ganz anders die zweite Version: Sie beginnt mit der Interviewsituation; die simulierte Kamera löst sich bald von den Sprechenden, streift durch das Haus, durch ein Jungszimmer mit E-Gitarre und Jimi-Hendrix-Poster, durch den Garten, folgt einem einsamen Hund durch einen öden Vorort. Ein illustrativer Bezug zur Erzählung ist nicht auszumachen, im Gegenteil: Die Impressionen eines Vororts, in dem gewöhnlich wohl nichts Spannendes geschieht, stehen in einem krassen Kontrast zum Drama der Mutter.

Trotz der identischen Tonspur ist der Unterschied zwischen den beiden Filmen eklatant. Welche Version ist stärker? Emotionaler? Welche wirkt länger nach? Eine Antwort darauf gibt es nicht; unterschiedliche Betrachter_innen reagieren unterschiedlich auf die zwei Versionen derselben Geschichte.

Animock oder Anidok?

Am raffiniertesten werden so gut wie alle den Anidok betreffenden ontologischen Fragen just in einer Mockumentary durchgespielt. In *Mister Madila* (2015) gibt *Rory Waudby-Tolley* vor, einen in London tätigen Wunderheiler zu interviewen. Im ersten Teil klingt alles völlig glaubwürdig; beim zweiten Treffen aber kippt das Verhältnis zwischen dem Filmer und dem Schamanen oder Scharlatan: Unzufrieden über seine Darstellung übernimmt dieser den Lead und drängt Waudby-Tolley seine Vorstellungen über die richtige Darstellung und Vermittlung seiner Weisheit auf.

«It's a cartoon!», wischt er die ontologischen Zweifel des Journalisten beiseite, da könne man doch alles frei erfinden! In diesem Moment wird seine Stimme sonor, kraftvoll und überzeugend, statt krakeliger Zeichnungen bebildern saubere 3D-Modelle seine Philosophie, und im Hintergrund wabert ein esoterischer Soundtrack ...

Waudby-Tolley spielt auf abgründige, witzige und kluge Weise mit Wahrheit und Lüge, Wirklichkeit und Manipulation, mit Verantwortung und Erfindung. Gleichzeitig spielt er mit dem Publikum, mit dessen Vertrauen und Erwartungen – und verunsichert es durch die ständigen Brüche. Es ist nicht einfach, zu einer sicheren Antwort bezüglich Mister Madilas Existenz und Identität zu kommen – erst der Abspann scheint diese Frage zu beantworten. Oder, je nach Standpunkt, auch nicht ...

Alle filmen, niemand reflektiert

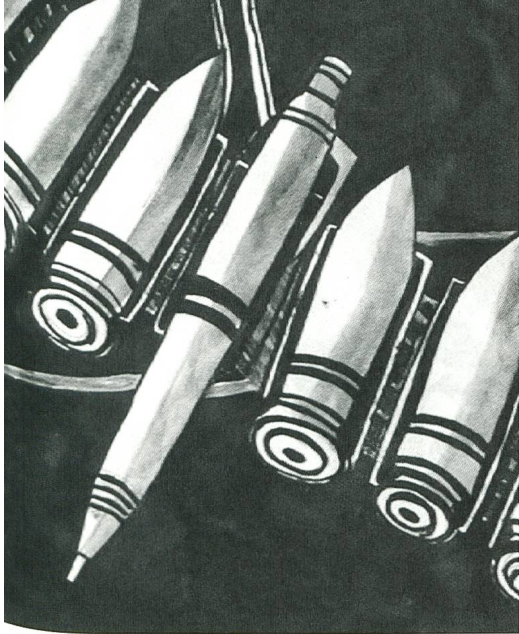
Nicht nur im Dokumentarfilm, auch in den Printmedien hat sich das gezeichnete Bild in den letzten Jahren in Form gezeichneter Reportagen und Reportagecomics eine Rolle zurückerobert, die lange vernachlässigt worden war. Ein Grund dafür ist zweifellos der mit den Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung einhergehende Autoritätsverlust des fotografischen respektive gefilmten Abbilds der Welt, ein anderer die gegenwärtige Bilderflut, die zu einer Banalisierung von Fotografie und Film geführt hat.

Alle filmen, aber wenige reflektieren, was und warum sie filmen. Animation jedoch gibt es nicht ohne (Selbst-)Reflexion – seit den ersten Animationsfilmen vor über hundert Jahren ist die Selbstreflexion essenzieller Teil dieser Ausdrucksform. Heute zehrt der Anidok von diesem Selbstbewusstsein. In den vergangenen Jahren ist das Bedürfnis nach Bildern gewachsen, die nicht nur abbilden, sondern das Abgebildete auch auf transparente Weise reflektieren.

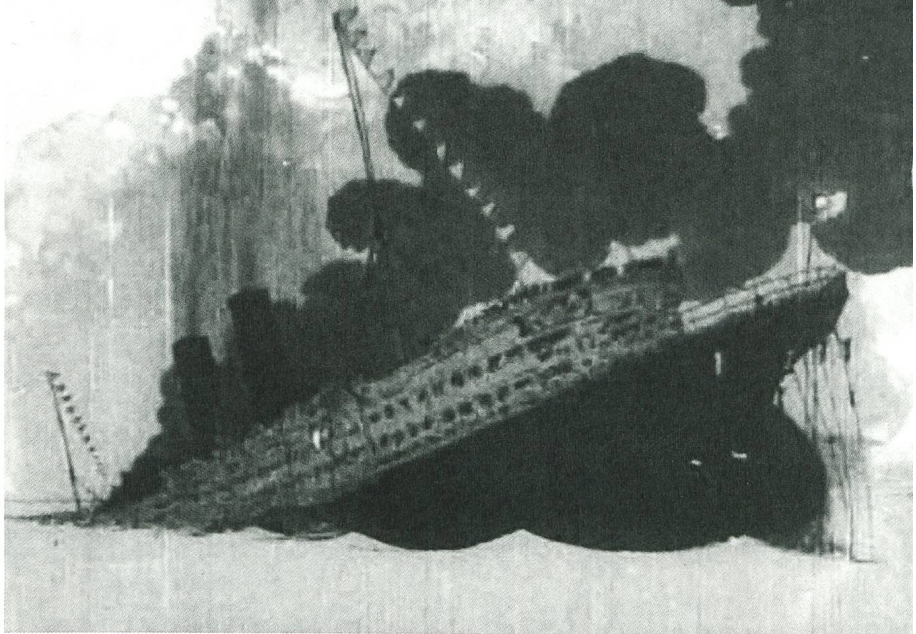
Eine andere Perspektive auf den Prozess: Während Mainstreamfilme mittlerweile weitgehend mit den Techniken und Vorgehensweisen der Animation hergestellt werden, das Geschehen also nicht mehr vor der Kamera aufnehmen, sondern Bild für Bild im Computer berechnen, eignet sich der Animationsfilm das frühere Alleinstellungsmerkmal der Fotografie an: die Reflexion der Wirklichkeit.

Für den Animationsfilm hat das weitreichende Folgen. Zum einen eröffnet ihm seine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit neue inhaltliche und formale Möglichkeiten. Zum anderen führt sie zu einer Aufwertung des Animationsfilms, zu seiner Emanzipation aus dem Kinderfernsehen und erschliesst ihm ein Publikum, das sich zuvor nicht oder zumindest nicht ernsthaft für ihn interessiert hat. Bestenfalls wirken die vom Animationsfilm transportierten ontologischen Diskussionen auch in die Welt der Realdoks hinein.

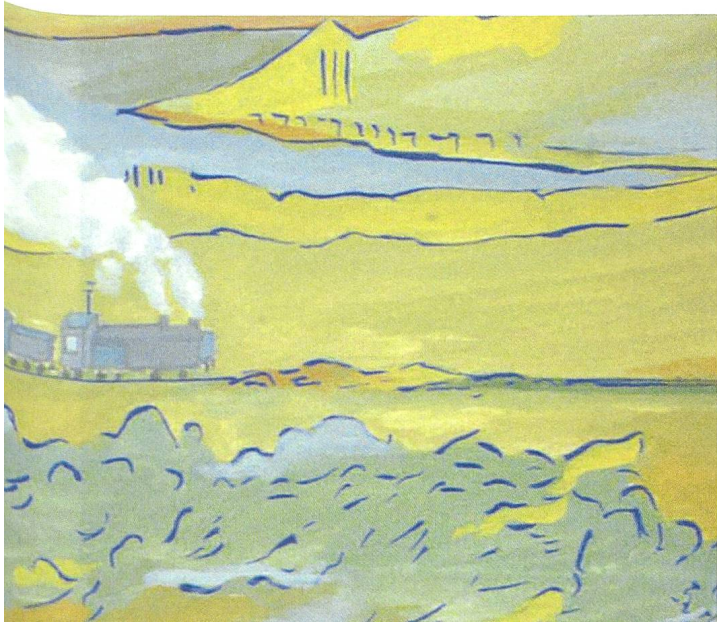
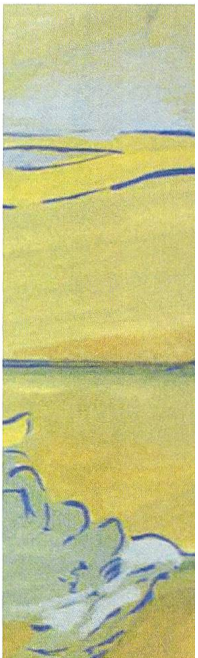
×



The Sinking of the Lusitania (1918) Regie: Winsor McCay



Creature Comforts (1989) Regie: Nick Park



Silence (1998) Regie: Orly Yadin, Sylvie Bringas

Chrigi (2009) Regie: Anja Kofmel





Anzeige

Internationale Kurzfilmtage
Winterthur

im Kino
in deiner
Nähe!

2019

KURZFILMNACHT

ZÜRICH • SCHAFFHAUSEN • WINTERTHUR
USTER • BADEN-WETTINGEN • AARAU
BERN • BIEL • LUZERN • CHUR
BASEL • ST. GALLEN

www.kurzfilmnacht.ch

Anzeige

www.filmstelle.ch
filmstelle
kino immer anders

BIMOVIES BLOOD, BREAKS & BEASTS!

Kino für
5.-
Gratis
für Mitglieder
des VSETH
& VSUZH

vöeth VSUZH ...AND BATMAN

Anzeige

Rory Pilgrim: Software Garden

Verträumte Musik, sphärische Farben, tanzende Körper, gemalte Schriftzüge, eine Poetin, die körperlich beeinträchtigt ist und mit einem Roboter interagiert: Die Arbeiten des Briten *Rory Pilgrim* (*1988) vereinen mittels einer Vielzahl von Medien, Installationen und Performances einzigartige Momente zwischen zarter Intimität und politischer Aussage. Pilgrims Arbeit ist

nicht im engeren Sinn fotografisch. Er beschäftigt sich jedoch mit vielen Themen, die für meine eigene kuratorische Arbeit wichtig sind: mit der Veränderung visueller Kultur, dem Einfluss des technologischen Wandels auf unseren Alltag und dem Umstand, dass wir uns alle für sichere Orte – Orte der Begegnung – einsetzen müssen.

Gemeinsam mit Menschen unterschiedlicher Hintergründe fragt Pilgrim, wie neue Formen des Dialogs und des Miteinanders entstehen können. Für seine neuste Arbeit «Software Garden» komponierte er zusammen mit der Sängerin und Songwriterin *Robyn Haddon* und der Dichterin und Behindertenaktivistin *Carol Kallend* ein abendfüllendes Musikalbum. Aus dieser Zusammenarbeit resultierte eine Konstellation weiterer Elemente, wie Performances und partizipativer Workshops, die in Kooperation mit dem Choreografen, Künstler und Performer *Casper-Malte Augusta* entstand.

In dieser Arbeit reagiert Pilgrim auf die politischen Veränderungen der letzten Jahre, etwa den bevorstehenden Austritt Grossbritanniens aus der Europäischen Union oder die Wahl Donald Trumps zum Präsidenten der Vereinigten Staaten. Der Künstler interessiert sich auch für algorithmische

Technologien, die von Onlineplattformen wie Facebook verwendet werden – für ihn tragen sie zu politischen Spaltungen und damit zur Entfremdung sozialer Gruppierungen bei.

Nadine Wietlisbach
Direktorin des Fotomuseums Winterthur



Software Garden Performance von Rory Pilgrim

Close-up

Je schrecklicher das Bild,
desto unmöglicher, es zu zeigen.
Werner Herzogs dokumentarisches Prinzip
der «ekstatischen Wahrheit»
basiert auf einem komplexen Spiel von
An- und Abwesenheit.

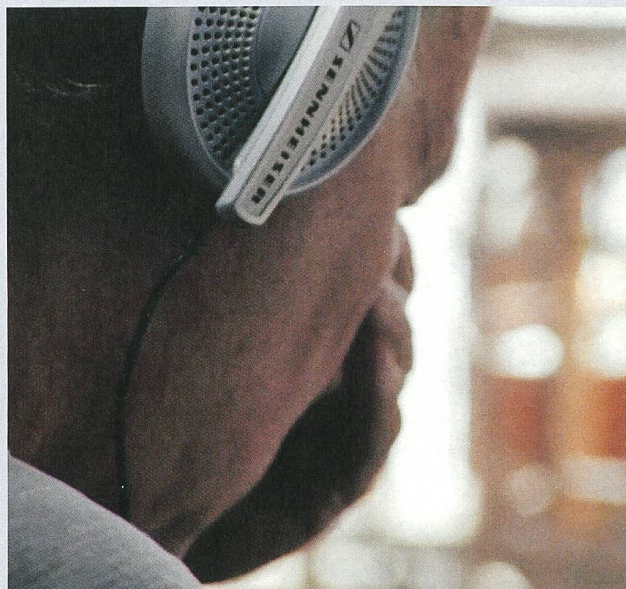
Beschwörung

«You must never listen to this!», sagt Werner Herzog in der vielleicht berühmtesten Szene seines Dokumentarfilms *Grizzly Man* zu Jewel Palovak. Sie sitzt ihm gegenüber und muss zusehen, wie er sich über Kopfhörer die Tonaufnahme vom Todeskampf ihres engen Freundes, des Tierschützers Timothy Treadwell und dessen Freundin Amie Huguenard anhört. Treadwell, der dreizehn Sommer lang mit Grizzlybären in Alaska zusammengelebt und sich dabei immer wieder gefilmt hatte, liess auch bei seinem Tod die Kamera laufen, die Verschlusskappe war jedoch

auf dem Objektiv geblieben. Aufgezeichnet wurde nur der Ton, und das ist schon schlimm genug.

«You must never listen to this!» – der Befehl richtet sich offensichtlich auch an uns. Nicht nur die Hinterbliebenen, sondern auch wir sollen vor dem Schrecken, den diese sechs Minuten Ton beinhalten, bewahrt werden. Und zugleich ist es natürlich genau dieser Befehl, der unsere abgründigsten Fantasien weckt. «Hört Euch das nicht an!» – das ist als Anweisung ähnlich perfide, wie der paradoxe Psychologieklassiker «Denken Sie jetzt nicht an einen weissen Elefanten!». Das Verbot selbst dient zu nichts anderem, als das unbändige Begehren nach genau dem zu wecken, was man nicht tun soll. So wundert es nicht, dass man im Netz Fälschungen findet, die vorgeben, jene ominösen sechs Minuten Ton zu sein. Der Grund für diese Fälschungen ist vielleicht weniger makabre Sensationsgeilheit als vielmehr der Wunsch nach Beruhigung: Alles ist besser, als nichts zu hören. Jede konkrete Tonaufnahme, und sei sie noch so schockierend, ist einfacher zu ertragen als das, was man sich nur vorstellt. Und so ist es denn auch grausam, wenn Herzog seiner ZuhörerIn vorschlägt, sie solle das Band am besten zerstören, weil es sie sonst nie loslassen würde: «It will always be the white elephant in your room», sagt Herzog, bevor das Bild im Schwarz der Abblende versinkt. Natürlich ist das Gegenteil der Fall: Gerade dann, wenn die Aufnahme einst für immer und für alle zerstört sein wird, wird sie endgültig mythische Dimensionen angenommen haben. Was nie gehört wurde, kann man auch nie vergessen.

Was Herzog in dieser Szene vorführt, ist eine Beschwörung in der vollen Doppeldeutigkeit dieses Begriffs. Denn Beschwörungen dienen nicht nur dem Schutzzauber, sondern rufen auch Geister herbei, sind schwarze und weisse Magie zugleich. Und so hext Herzog, indem er sein Gegenüber beschwört, sich diese Aufnahme niemals anzuhören, genau jene Gespenster in ihren Kopf, vor denen er sie angeblich bewahren will. Die wenigen Beschreibungen, die der Regisseur zunächst noch liefert von dem, was er grade auf seinen Kopfhörern vernimmt («Ich höre Regen. Und ich höre Amy. Geh weg, geh weg.»), das lange



Schweigen, in das er versinkt, der langsame Zoom auf Jewel Palovaks Gesicht, der anschließende Schwenk auf Herzog, der den Blick abwendet und darum bittet, das Band zu stoppen – all das dient letztlich nur dazu, Herzogs Gegenüber und uns, das Publikum, immer noch stärker in den Bann des Films zu ziehen. Es sind Techniken der Hypnose. Herzog versteht etwas davon: In *Herz aus Glas* (1976) hatte er sein Team unter Hypnose agieren lassen und gar mit dem Gedanken gespielt, am Anfang des Films selbst aufzutreten und das Kinopublikum zu hypnotisieren. Mit *Grizzly Man* hat er diesen Plan offenbar in die Tat umgesetzt.

«Show, don't tell» – so lautet angeblich die goldene Regel des Filmemachens. Werner Herzog hingegen führt vor, wie wirksam es ist, von etwas nur zu erzählen und auch das nur bruchstückhaft. Wie in dem irren Aphorismus Georg Christoph Lichtenbergs vom «Messer ohne Klinge, an welchem der Stiel fehlt», so ist auch die Aufnahme davon, wie Treadwell und Huguenard von einem Bären zerfleischt werden, ein Tonfilm, dem das Bild fehlt und von dem wir auch den Ton nie zu hören bekommen. Wie bei Lichtenbergs Messer am Ende nur noch dessen Beschreibung übrig bleibt, so haben wir auch in der *Grizzly Man*-Szene nichts als Herzogs knappen Kommentar. Statt uns das Dokument vorzuführen, wie man es von einem Dokumentarfilm erwarten würde, wird es entzogen und beschworen, wobei das eine das andere verstärkt: Je stärker die Schrecklichkeit der Aufnahme beschworen wird, umso unmöglicher wird es, sie uns vorzuführen, und je mehr uns die Aufnahme vorenthalten wird, umso totaler kann sich die Beschwörung entfalten.

Eindrücklich führt diese Szene vor, was Herzogs Filme und insbesondere seine Dokumentarfilme zugleich so faszinierend und so problematisch macht: wie Herzog sein Material, aber auch sein Personal und mithin auch sein Publikum manipuliert, es beschwören, hypnotisieren, verhexen will und wie er diese Intention nicht etwa subtil versteckt, sondern explizit und in ihrer ganzen Gewalttätigkeit ausagiert. Das ist denn auch damit gemeint, wenn Herzog in seinen Texten und Vorträgen von «ekstatischer Wahrheit» spricht – einer Wahrheit, die den Rahmen

des Faktischen und der Realität gewaltsam überschreitet und nicht einmal davor zurückschreckt, wissentlich zu lügen.

Nicht zuletzt wird damit und mit dieser Szene aufgedeckt, was immer schon das Dilemma des Dokumentarfilms war, nämlich dass dessen Wahrheitsanspruch nicht erst bei Herzog immer schon nur eine Behauptung, eine Beschwörung war. Denn auch der dokumentarische Film ist unweigerlich eine Konstruktion, die mit Auslassungen und Zuspitzungen, mit Erzählungen und Fiktionen operiert. Statt von dokumentarischen Filmen sollte man deswegen vielleicht besser von «dokumentarisierender Lektüre» sprechen, hat darum der Filmtheoretiker Roger Odin in den Achtzigerjahren vorgeschlagen und damit einen Ausweg gewiesen aus der oft unentscheidbaren Frage, ob ein Film denn nun die Realität zeige oder sie verfälsche. Das Dokumentarische, argumentiert Odin, sei weniger eine eindeutig zu bestimmende Eigenschaft des Films selbst als vielmehr eine Zuschreibung, die das Publikum vornehme, basierend auf typischen stilistischen Merkmalen, wie etwa Offkommentar, Einblendungen oder Auftritten der Regie, mit denen ein Film sich als dokumentarisch deklariere. Ihm das zu glauben und sich auf seine Behauptungen einzulassen, setzt die Einwilligung eines Publikums voraus, das bereit ist, sich auf den Pakt mit dem Film einzulassen und ihn dokumentarisch zu lesen.

Herzog macht uns diese Lektüre schwer, weil er sie selber übernimmt. Er liest uns vor, was er in seinem Kopfhörer vernimmt. Ist es eine erfundene Geschichte oder ein akkurater Bericht? Wir werden es nie entscheiden können und kommen eben deshalb nie mehr aus dieser Lektüre raus. «You must never listen to this!»: Wir sind schon gefangen. In den Klauen der endlosen Lektüre. Die Beschwörung wirkt. Auch dann noch, wenn wir gar nicht an sie glauben wollten.

Johannes Binotto

- *Grizzly Man* (USA 2005) 00:52:13 – 00:54:05
Regie, Drehbuch: Werner Herzog; Kamera: Peter Zeitlinger;
Schnitt: Joe Bini; Musik: Richard Thompson.
- *Visions du Réel* (5. bis 13. April 2019) widmet Werner Herzog eine Retrospektive und eine Masterclass



Das Genfer Filmfestival Black Movie zeigte schon Werke von Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-liang, Wang Bing und Lav Diaz, bevor diese Festival-mainstream wurden. In seiner 20. Ausgabe stellt es Fragen nach dem Neuen, welches das Andere ist.

XXème Black Movie

Prägnant und selbstbewusst hängt das Plakat in der Stadt Genf, mit zwei neonfarbig leuchtenden X. Diese stehen nicht etwa für pornografische Inhalte, sondern für das 20. Jubiläum eines Filmfestivals, das sich seit seiner Gründung als international, politisch und avantgardistisch-herausfordernd versteht und die weniger geläufigen Kinolandschaften des globalen Südens und Ostens in den Mittelpunkt rückt. Bei der Betrachtung des Programms des *Festival international de films indépendants* merkt man, dass die Doppeldeutigkeit des Logos gewollt ist: Die Festivalleitung unter *Kate Reidy* und *Maria Watzlawick* widmete dieses Jahr die Retrospektive dem Japaner *Kōji Wakamatsu*, der das Pornografische mit dem radikal Politischen im Pink-Kino der Sechzigerjahre kurzschloss. Doch die Interessen von Black Movie sind vielfältiger.

Mehr als andere Filmfestivals, die geografisch oder thematisch entweder noch mehr oder zu wenig spezialisiert sind, stellt Black Movie immer wieder implizit eine bestimmte Frage: Was bedeutet es, die Geschichte von jemand anderem zu erzählen?

Ein Grund, weshalb diese Frage am Genfer Festival öfter aufzutau- chen scheint als anderswo, liegt im Fokus auf Länder und kulturelle Kontexte, deren Stimmen hierzulande in der Regel kaum vernommen werden. Ein anderer im expliziten Interesse sowohl für die ästhetischen Möglichkeiten als auch für die filmpraktischen Schwierigkeiten und Fallstricke eines solchen Kinos, von der Finanzierung und der Produktion bis hin zu Aufführung und Besprechung. Zurück zur einfachen Frage: Wer erzählt von wem, und was folgt daraus?

Relativ einfach scheint die Sache beim klassischen Dokumentar- oder Porträtfilm zu liegen, wobei das Festival durch bloss vier Filme das ganze Spektrum der Problematik aufdeckt. *Martín Farinas* *Mujer nomade* ist in Kooperation mit der porträtierten Person entstanden, der argentinischen Philosophin *Esther Díaz*. Dass gerade das Porträt einer Erkenntnistheoretikerin mit faszinierender Biografie und noch faszinierenderem Auftreten einer Symbiose zwischen Porträtierer und Porträtierte am nächsten kommt, ist wohl kein Zufall. *Díaz* legt im Film alles offen – von ihrem Alterungsprozess über ihre seelischen Wunden bis zu ihrer Sexualität –, wahrt dabei aber stets ein letztes Geheimnis und bleibt undurchdrungen.

Viel distanzierter verhält sich die Regisseurin *Lucrecia Martel* in *Años luz*. Ihr anfänglicher Widerwille, sich bei der Inszenierung ihres Meisterwerks *Zama* von *Manuel Abramovich* beobachten zu lassen, legt das Spannungsfeld zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen während der Schöpfung eines Films offen.

Alassane Diago wiederum hat mit *Rencontrer mon père* einen Film gemacht, der (zumindest anfangs) gegen den ausdrücklichen Willen seines Protagonisten entstanden ist. Zwecks einer forcierten Familienzusammenführung besucht der junge senegalesische Regisseur seinen in den Gabon emigrierten Vater, um diesen damit zu konfrontieren, dass er seine Erstfamilie im Stich gelassen hatte. Die schmerzhaften, von einer statischen Kamera eingefangenen Dialoge ähneln einem Verhör, bei dem der Vater sich nicht nur seinem Sohn, sondern jener Öffentlichkeit gegenüber verantworten muss, die jeder Film unweigerlich schafft. Nicht zuletzt darum gab der Film Anstoss zu engagierten Diskussionen in den Cafés und Bars des Festivals.

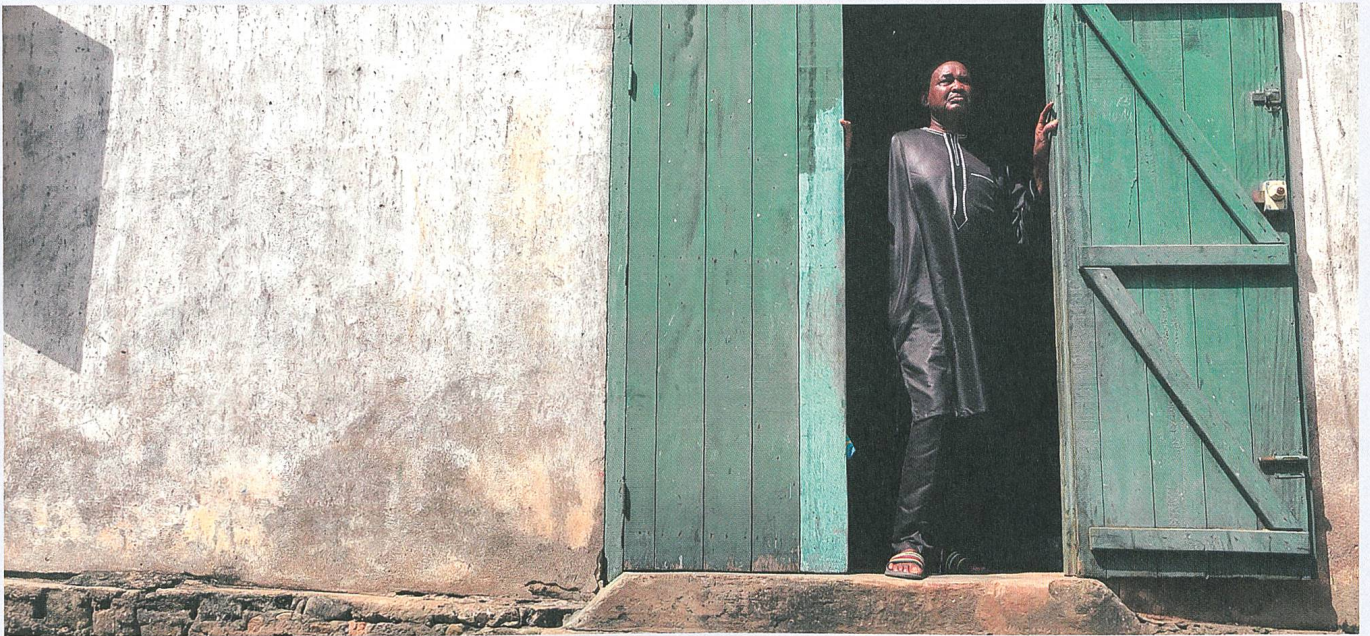
Der wohl interessanteste, von der Kritikerjury mit dem Hauptpreis ausgezeichnete (und auch Oscar-nominierte) Beitrag befindet sich am äussersten Ende oder sogar schon jenseits des hier aufgemachten Spektrums. *Talal Derki* fragt in *Of Fathers and Sons* seine Protagonisten, einen Kämpfer der Al-Nusra-Front in Syrien und dessen Familie, zwar um Erlaubnis, täuscht aber, um überhaupt die Möglichkeit eines Zugangs zu erhalten, Sympathien vor, wo es keine Sympathien geben kann. Der Film würde ohne die Täuschung seiner Figuren durch den Regisseur gar nicht existieren – eine Täuschung, die über mehrere Jahre aufrechterhalten wurde.

Gleichzeitig ist der auf diese Weise gewonnene Zugang von einer solchen Dringlichkeit und sensationellen Rarität, dass einem mehr als einmal der Atem stockt. Am Ende liefert die überraschende und aufrichtige Empathie, die *Derki* seinen Protagonisten gegenüber aufzubringen und auch auf die Zuschauer_innen zu übertragen vermag, die wohl beste Erklärung dafür, weshalb die Täuschung keine grössere Empörung unter den Dokumentartheiker_innen provoziert.

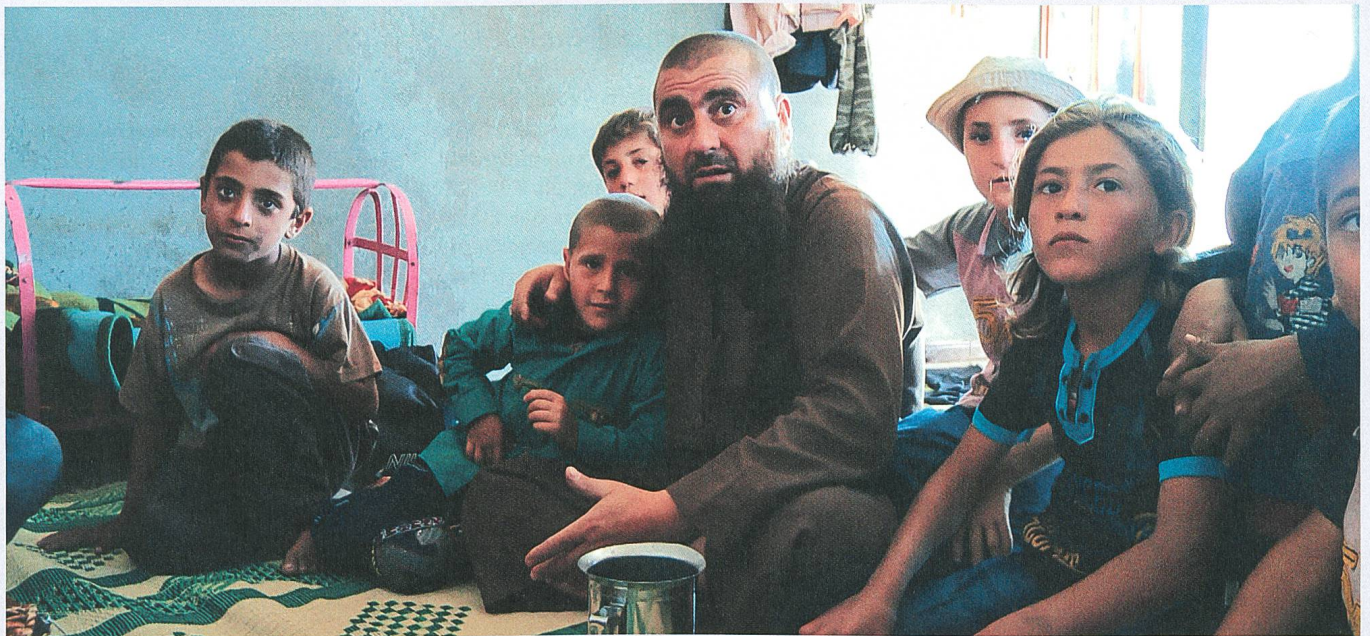
Der seit einigen Jahren anhaltende Trend zu sozialrealistischen Dokufiktionen, die reale Personen in einem ihrer Biografie entnommenen, aber dramaturgisch gestalteten Szenario agieren lassen, war am Black Movie in Gestalt gleich mehrerer gelungener Vertreter des Genres präsent. Da das Format gerade die Diskrepanz zwischen vorgegebenem Ideal und Realität treffend zu erfassen vermag, spielen die Filme oft in wirtschaftlich abgehangenen Gebieten eigentlich fortschrittlicher und wohlhabender Staaten. Der grossartige *Entre dos aguas* des Katalone *Isaki Lacuesta* etwa erzählt von zwei Roma-Brüdern, die in der Küstenregion Andalusiens versuchen, in einer Gesellschaft zurechtzukommen, die mit ihren eigenen Männlichkeitsidealen nicht mehr vereinbar ist.

Der nicht minder beeindruckende *Life and Nothing More* von *Antonio Méndez Esparza* erzählt mehr über die von Klassen- und Ethnienfragen geprägte soziale Situation des US-Südens als so manch sich politisch eindeutig positionierender Beitrag, weil die Darsteller_innen ihre eigenen Stärken wie Verletzlichkeiten in das halbfiktionale Szenario hineinragen. Auch spielt jener berühmte Blick von aussen eine Rolle, womit wir – gerade in Zeiten des mit höchster Schärfe geführten Diskurses um Identität und Repräsentation – wieder bei der Frage angelangt sind, was es bedeutet, vom Leben eines anderen zu erzählen.

Ein wichtiger Faktor dürfte dabei sein, dem anderen aufmerksam zuzuhören, vor allem, wenn sich dieser nicht in einer Machtposition befindet. Nicht zuletzt bedingt dies eine Zurückhaltung betreffend die eigenen politischen, moralischen und ästhetischen Urteile. Solche lassen sich anhand eines herausfordernden Filmfestivals wie Black Movie umso besser neu formulieren. *Dominic Schmid*



Rencontrer mon père (2018) Regie: Alassane Diago



Of Fathers and Sons (2017) Regie: Talal Derki

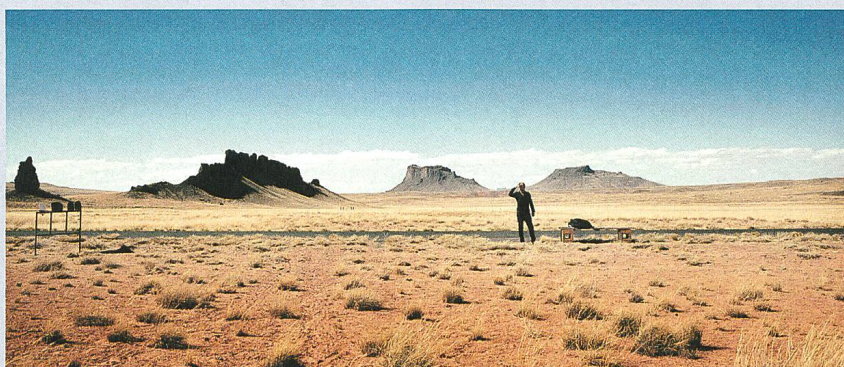
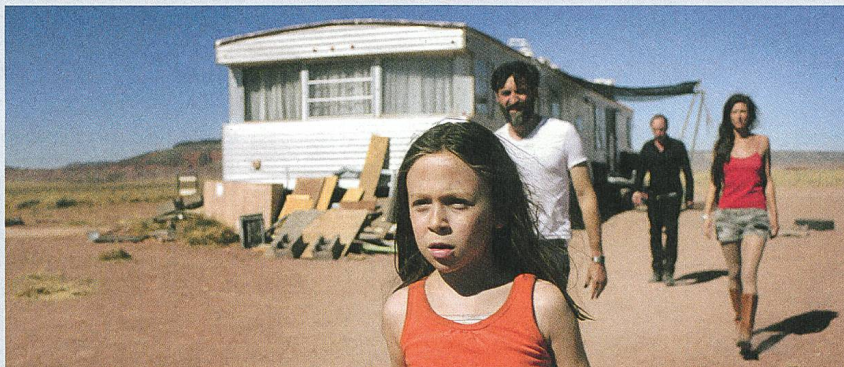


Años luz (2017) Regie: Manuel Abramovich

Die Wüste lebt. Frédéric Choffat und Julie Gilberts *My Little One* ist ein Film jenseits der Formatierungen.

Autorenblockbuster

Es gibt Filme, die uns mit ihrer erzählerischen Kraft so mitreissen, dass uns ihre Geschichte ermöglicht, über allfällige Schwächen der Inszenierung hinwegzusehen. Und es gibt, im Gegensatz zu diesen «Drehbuchfilmen», Spielfilme, die uns mittels ihrer visuellen Kraft hypnotisieren, sodass ihr ästhetischer Ansatz uns manchmal die Geschichten vergessen lässt, die sie erzählen. Nennen wir sie «atmosphärische Filme». Einen solchen atmosphärischen Film von strahlender Schönheit haben *Frédéric Choffat* und *Julie Gilbert* mit *My Little One* realisiert, den sie in den dürren, kargen Landschaften Arizonas gedreht haben.



Vor acht Jahren, in *Mangrove*, erzählte das Regiepaar vom Schicksal einer Mutter, die mit ihrem kleinen Sohn auf die mexikanische Insel zurückkehrt, auf der sie aufgewachsen war. Dieser nur 70-minütige, spannende Film, der wunderschön mit Schatten und Licht spielt, nimmt uns mit auf eine fesselnde und sinnliche Reise ins Innerste des Dschungels, der wie eine eigenständige Figur gefilmt wurde. Am Festival von Locarno, wo der Film 2011 im Wettbewerb lief, erhielt er von den Paramount Studios den Preis für die beste Kamera. Choffat und Gilbert investierten den Betrag sogleich in die Entwicklung eines neuen Projekts und zogen nach Los Angeles, wo sie die ersten Entwürfe zu *My Little One* skizzierten.

Musikalische Montage

Wenn für *Mangrove* der Dschungel bestimmend war, so entwickelt sich diesmal alles aus der Wüste und einem ganz bestimmten Gebiet heraus: einem Navajo-Reservat. Dort lebt Jade mit ihrer Tochter Frida, einem wilden Kind, das so ungestüm wie ein Vollblut ist. Vor langer Zeit waren Bernardo und Alex wahnsinnig in Jade verliebt. Als sie die beiden nun bittet, sie zu treffen, zögern sie nicht, obwohl sie nicht wissen, was sie in der unwirtlichen Wüste erwartet und ob es Zeit ist, sich zu verabschieden oder sich einfach an die glücklichen Tage zu erinnern.

Wie gesagt spielt die Geschichte bei einem atmosphärischen Film letztlich weniger eine Rolle als die

Art und Weise, wie diese erzählt wird. Choffat und Gilbert verwenden das Breitwandformat, um das Publikum zu fesseln und sie buchstäblich in die Wüste zu entführen. Wie sie die Landschaft filmen, ist aussergewöhnlich schön und erlaubt ihnen, vom Überwältigenden zum Intimen zu wechseln. Das tägliche Leben der Navajo-Völker evozieren sie genauso intensiv wie die Vergangenheit eines ungewöhnlichen Trios, das während eines denkwürdigen Sturms in Mexiko auseinanderbrach. Während der Schnitt musikalisch ist, spielt Chefkameramann *Pietro Zürcher* grossartig mit den changierenden Farben der Landschaft, die die Regisseur_innen über ihre eigentliche Schönheit hinaus als symbolische Darstellung von Jades Schicksal einsetzen.

Lebendigkeit der welschen siebten Kunst

Als hundertprozentige Schweizer Produktion ist *My Little One* der erste ausländische Film, der auf Navajo-Gebiet gedreht wurde, seit dieses indianische Volk eine Filmkommission gegründet hat. Formal könnte der Film kaum weiter entfernt sein von *Germinal Roaux'* letztjährigem Spielfilm *Fortuna*, der in Schwarzweiss, im Format 1:1,33 und in der Winterkälte der Walliser Alpen gedreht worden ist. Diese beiden Filme verkörpern zusammen perfekt die Vitalität des französischsprachigen Schweizer Autorenkinos. Die siebte Kunst in der Westschweiz wagt sich aufgrund der geringen Grösse ihres Marktes kaum ans Genrekino. Während es der deutschsprachigen Schweiz regelmässig gelingt, anspruchsvolle Produktionen zu realisieren, die mit Komödie (*Die göttliche Ordnung*), Krimi (*Sennentuntschi*), historischer Rekonstruktion (*Zwingli*) oder Kinderfilm (*Papa Moll*) flirteten, bleibt die Westschweiz die Bastion eines Autorenkinos, das sich sowohl an internationale Festivals als auch an das einheimische Publikum richtet.

Das französischsprachige Schweizer Kino produziert natürlich keine Blockbuster. Aber können wir nicht einfach behaupten, dass ein Film wie *My Little One* ein «Autorenblockbuster» ist? Ein Film mit einer perfekt erkennbaren Handschrift, die eine grosse Sichtbarkeit und die Neugierde eines Publikums verdient, das stolz auf deren Schöpfer_innen ist.

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

S. 24
Wildlife
von Paul Dano
Michael Pekler

S. 36
Closing Time
von Nicole Vögele
Philipp Stadelmaier

S. 26
Pity/Oiktos
von Babis Makridis
Stefan Volk

S. 39
RBG
von Julie Cohen,
Betsy West
Stefanie Diekmann

S. 27
Mid90s
von Jonah Hill
Julian Hanich

S. 40
If Beale Street Could Talk
von Barry Jenkins
Oswald Iten

S. 31
At Eternity's Gate
von Julian Schnabel
Michael Ranze

S. 32
Destroyer
von Karyn Kusama
Lukas Foerster

S. 34
Doubles vies
von Olivier Assayas
Philipp Stadelmaier



If Beale Street Could Talk (2018) Regie: Barry Jenkins, mit Kiki Layne

Wildlife



Als sein Vater aufricht, um Waldbrände zu bekämpfen, geht Joes Mutter eine Beziehung mit einem anderen Mann ein. Paul Danos Regiedebüt ist eine eindringliche Adaption von Richard Fords Roman über den Zerfall einer amerikanischen Kleinfamilie in den Sechzigern.

Paul Dano

«Im Herbst 1960, als ich sechzehn war und mein Vater ein Zeit lang nicht arbeitete, lernte meine Mutter einen Mann namens Warren Miller kennen und verliebte sich in ihn.» Manche Sätze klingen, wiewohl auf Papier gedruckt, wie in Stein gemeißelt. So wie der erste Satz in Richard Fords Roman «Wildlife». Und auch wenn sich die Erzählung über mehr als zweihundert Seiten erstreckt, so steckt doch das Wesentliche bereits in diesen ersten Zeilen. Nicht die Tatsachen, nämlich dass der Vater keine Arbeit hatte, die Mutter sich in einen fremden Mann verliebte und dass es Herbst war (was eine entscheidende Rolle spielen wird). Sondern all das, was man in dieser Familiengeschichte, die sich in den Sechzigerjahren im Mittleren Westen der USA ereignet, zwischen den Worten zu lesen vermag: die unausgesprochene Frage nach dem Warum. Ford verbindet, weil er ein grossartiger Autor ist, diese Frage mit der Erkenntnis, dass er sie nicht beantworten können wird. Weil es auf manche Fragen keine Antwort gibt. Alles, was Ford nach diesem ersten Satz schildert, liest sich also wie eine gross angelegte Untersuchung, eine kühle und dennoch leidenschaftsvolle Bestandsaufnahme menschlicher Beziehungen – aber die entscheidende Antwort wird es nicht geben. Auch nicht in Paul Danos gleichnamiger Adaption.

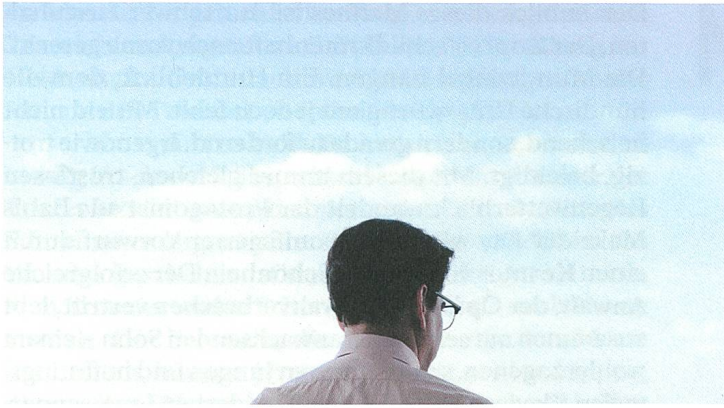
Wildlife ist Danos Regiedebüt und eine hervorragende Umsetzung von Fords Vorlage. Nicht weil Dano sich, was oft fälschlicherweise von Adaptionen eingefordert wird, eine gut gemeinte Werktreue an die Fahnen heften könnte, sondern weil der 34-jährige

Schauspieler verstanden und für das Kino umgesetzt hat, was Fords Bücher auszeichnet. Geschrieben gemeinsam mit der Autorin, Schauspielerin und seiner Lebensgefährtin *Zoe Kazan*, macht Danos *Wildlife* die sprachliche Nüchternheit Fords bis in einzelne Einstellungen hinein sichtbar und die Klarheit der Erzählung zum wesentlichen Charakteristikum seiner Verfilmung. Da gibt es Bilder wie jenes, in dem der sechzehnjährige Joe, gespielt vom Newcomer *Ed Oxenbould*, der zugleich als Erzähler auftritt, aus dem Fenster des Einfamilienhauses blickt und seinen Vater dabei beobachtet, wie dieser im Vorgarten gedankenverloren Golfbälle abschlägt. Joes Gesicht spiegelt sich dabei im Fensterglas wie in einer unsichtbaren Barriere. Man könnte das als Sinnbild von Einsamkeit verstehen, als Bild der Entfremdung zwischen Vater und Sohn. Man kann es aber auch, wie Dano, als einen Moment inszenieren, in dem Unverständnis und Vertrauen zusammenfallen: Unverständnis darüber, warum der Vater sich nach dem Verlust seines Jobs im städtischen Golfclub dermassen von der Aussenwelt, ja sogar von der eigenen Frau abschottet; und Vertrauen darin, dass er dennoch das Richtige tun wird. Einfach nur deshalb, weil er der Vater ist.

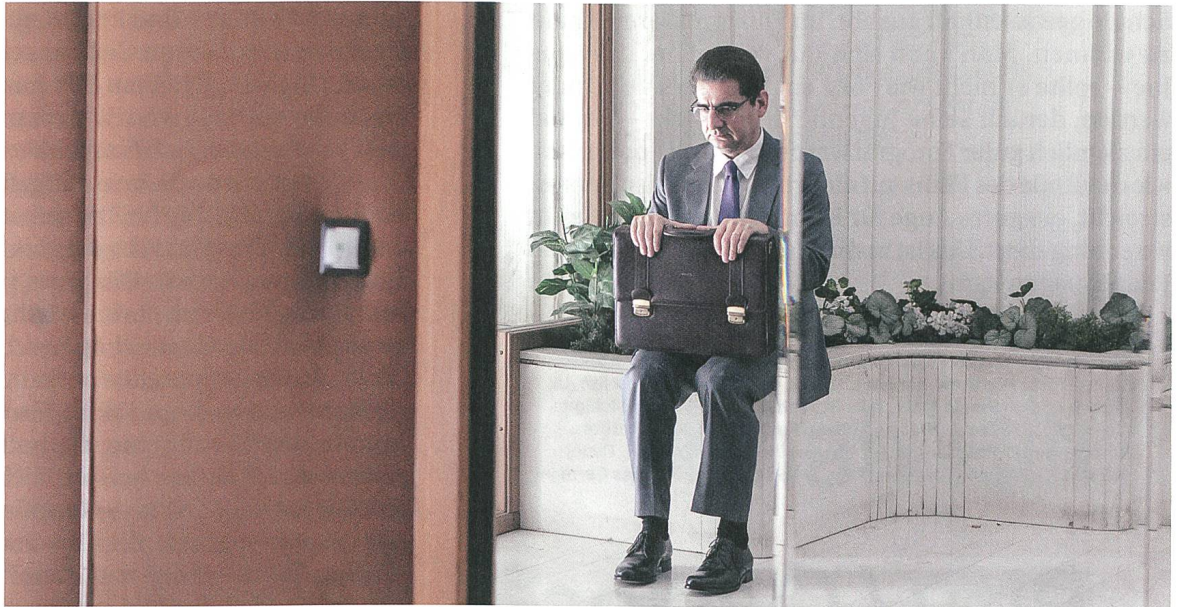
Er hat sich zu diesem Zeitpunkt noch keine Sorgen gemacht, weiss Joe zu berichten. «Und obwohl ich mich irrte, ist das keine schlechte Art, dem Unbekannten zu begegnen, wenn es einem plötzlich vor Augen steht», wie es bei Ford heisst. Doch Joe hätte sich durchaus Sorgen machen müssen – tatsächlich dauert es nicht mehr lange, bis der Vater verschwunden ist. *Jake Gyllenhaal* spielt diesen Jerry Brinson als einen Mann, dem es ins Gesicht geschrieben steht, dass er mit seinem Leben nicht zufrieden sein kann, weil er es mit sich selbst nicht ist. Jerry wurde des Diebstahls verdächtigt und entlastet, er könnte seinen Job wieder zurückhaben. Doch er will ihn nicht mehr. Ist es falscher Stolz oder echter? Für sich selbst das Richtige zu tun, heisst jedenfalls noch lange nicht, dass es auch für die anderen das Richtige ist. Und so kann seine Ehefrau Jeanette – von einer fulminanten *Carey Mulligan* gespielt, die auf selbstzerstörerische Figuren abonniert ist – nicht verstehen, warum ausgerechnet ihr Mann ins Feuer muss, wo er doch eine Familie zu ernähren hat.

Noch ist Great Falls, diese typische Kleinstadt in Montana, wo die Brinsons in ihrem schmucklosen Backsteinhaus leben, nicht bedroht. Doch der Dunst der Waldbrände, die seit dem Sommer toben, ist noch immer nicht gelöscht. «Ein Leuchten, breit und rot und flach über der Dunkelheit zwischen dem Feuer und uns allen.» Ein Dollar am Tag ist der Lohn für den Einsatz bei den Feuerbrigaden, als Jerry mit ein paar anderen Arbeitslosen und Indianern in einen der Busse Richtung Flammenmeer klettert.

Dano erzählt diese Geschichte vom Zerfall der Kleinfamilie sehr langsam, beinahe bedächtig, als gelte es, damit ihre andauernde Gültigkeit zu unterstreichen. Dass dieser Film fast dreissig Jahre nach der Erstveröffentlichung des Romans entstanden ist, mag man kaum glauben. Das liegt daran, dass die Fragen, die *Wildlife* aufwirft, dieselben sind wie jene Anfang der Sechzigerjahre. Zum Beispiel: Macht man sich mit bestimmten



Pity Regie: Babis Makridis



Pity mit Yannis Drakopoulos



Wildlife Regie: Paul Dano



Pity Kamera: Konstantinos Koukoulis

Entscheidungen im Leben schuldig, weil auch andere von ihnen betroffen sind? Dano gibt nie vor zu wissen, was für Eltern und Sohn zu tun richtig gewesen wäre. Selbst der reiche Warren Miller, um einige Jahre älter als Jerry, blass und krank, lässt sich nichts zuschulden kommen. Von seiner Frau verlassen, ist er einfach nur da, als Jeanette nach Jerrys Verschwinden wieder arbeiten muss und verzweifelt einen Job sucht. Joe, der sich weder auf die Seite der Mutter noch der des Vaters schlagen will, bleibt bis zuletzt auf seinem Beobachterposten. Er fühlt sich, das bekannte Dilemma, beiden verpflichtet, ohne die Hintergründe derer verstehen zu können, die sie selbst nicht verstehen.

Es ist eine schöne Idee Danos, Joes Arbeit bei einem Fotografen, die er nachmittags nach der Schule gewissenhaft ausübt, im Film grösseren Raum zu widmen. Man kann sich gut vorstellen, dass aus Joe – sollte er nicht wie Ford ein Pulitzer-Preisträger werden, der auf seine Jugend zurückblickt – einmal ein ziemlich guter Fotograf werden könnte. Joe besitzt, wie das Ende des Films auf eindringliche Weise herausstreicht, ein gutes Auge für Komposition – und dafür, wo er hingehört. Das ist mehr, als man von den meisten Leuten sagen kann.

Michael Pekler

→ Regie: Paul Dano; Buch: Paul Dano, Zoe Kazan nach dem gleichnamigen Roman von Richard Ford; Kamera: Diego García; Schnitt: Louise Ford, Matthew Hannam; Musik: David Lang. Darsteller_in (Rolle): Ed Oxenbould (Joe), Jake Gyllenhaal (Jerry), Carey Mulligan (Jeanette), Bill Camp (Warren Miller). Produktion: June Pictures, Nine Stories Productions, Sight Unseen Pictures. USA 2018. Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Praesens-Film, D-Verleih: Sony Pictures Germany

Pity / Oiktos



Tränen lügen nicht, davon ist die Hauptfigur von Babis Makridis' Pity überzeugt. Und wenn man ihnen trotzdem nicht glaubt, muss er eben ein bisschen nachhelfen.

Babis Makridis

Der Anblick dieses Mannes ist nur schwer auszuhalten. Der Kopf ist schildkrötenhaft nach vorne gereckt. Die Mundwinkel hängen. Ein Hundeblick, dem die hündische Unterwürfigkeit jedoch fehlt. Mitleid nicht heischend, sondern geradezu fordernd. Irgendwie trotzig, beleidigt. Mit diesem immer gleichen, trostlosen Regenwetterblick wandelt der Protagonist aus Babis Makridis' Pity wie ein personifizierter Vorwurf durch einen Kosmos voll steriler Schönheit. Der erfolgreiche Anwalt, der Opfer von Gewaltverbrechen vertritt, lebt zusammen mit seinem heranwachsenden Sohn – einem wohlerzogenen, schweigsamen Jungen und hoffnungsvollen Klaviertalent – in einem modernen Luxusappartement an der griechischen Küste. Das Meer ist in Sichtweite. Die Sonne scheint. Regisseur Makridis lässt die Farben leuchten – und kreiert so einen symbolischen Kontrast zum matten Gesicht seiner Hauptfigur und deren Unglück. Die Frau des Anwalts liegt im Koma. Nach einem Unfall, von dem man nie mehr erfährt, als dass er aus heiterem Himmel kam.

Wer würde da kein Mitgefühl aufbringen? Die Nachbarin trägt Tag für Tag selbst gemachten Kuchen an die Tür. Der Mann in der Reinigung gewährt dem Anwalt einen Rabatt. Die gross gewachsene Kanzleisekretärin lässt sich sprichwörtlich und buchstäblich zu einer steifen Umarmung herab. Alle versuchen sie, den sichtlich Gebeutelten aufzumuntern, mit sich wiederholenden «Kopf hoch»-Formeln. Nichts davon kommt von Herzen. Sie alle betreiben emotionalen Ablasshandel. Fühlen sich verpflichtet. Echtes Mitleid – auf Griechisch: Oiktos – empfinden sie vermutlich genauso wenig, wie die Zuschauer_innen das tun dürften. Denn wie soll man Anteil nehmen am Schicksal eines namenlosen Anwalts, über den man nichts weiss und von dem man nichts anderes kennt als dieses ewige Miesepetergesicht und der die Empathie für andere genauso heuchelt, wie sie ihm entgegengelogen wird. Zwar behauptet er, seine Klient_innen seien wie Geschwister für ihn, aber tatsächlich missbraucht er sie dafür, seine eigene Trauer zu reflektieren. Anstatt sie zu trösten, suhlt er sich als vermeintlich Gleichgesinnter in ihrem Leid. Als ihm im Krankenhausflur eine verzweifelt weinende Frau begegnet, die ihm hilfeschekende Blicke zuwirft, lässt er sie ohne jede Regung links liegen.

Man könnte das ja alles verstehen. Dass die Trauer ihn lähmt, dass sie ihn verbittert, dass sie ihm sogar die munteren, beschwingten Stücke, die sein Sohn auf dem Klavier einübt, unerträglich macht. Dass sie ihn stattdessen zu einem ebenso verstörenden wie ergreifenden Klagelied inspiriert, in dem er den Tod seiner Frau vorwegnimmt. In einem feinfühligem Psychodrama liesse sich das alles mit dem Schmerz erklären, der den Anwalt überwältigt. Ein gebrochener Mann als Leib gewordenes Häuflein Elend, das Einspruch einlegt gegen jeden Anflug von Lebensfreude. Doch auch wer Babis Makridis nicht direkt der Greek Weird Wave um Filmemacher Yorgos Lanthimos (Dogtooth) zuordnen kann, ahnt schon nach wenigen Einstellungen, dass Pity kein gewöhnliches Drama sein will. Zu unerbittlich sperrt die strenge Kameraarchitektur die namenlosen Figuren in penibel durchdesignte Tableaus ein. Zu pathetisch überhöhen die

an klassische griechische Tragödien angelehnten Texteinblendungen das Gefühl der Verzweiflung ins Heldenhafte. Und zu sehr verklären wuchtige Choräle Rituale des Tröstens zu tosenden Epiphanien.

Man spürt es bald: Da hat sich einer ungesund wohlig in seinem Selbstmitleid eingerichtet. Unter der Trauer brodeln etwas, das sich spätestens ab Mitte des Films immer ungezügelter Bahn bricht – nachdem das Wunder geschehen ist und die Frau des Anwalts aus dem Koma erwacht. Schon bald kehrt sie nach Hause zurück. Die Freunde, die gerade noch den Mann betüttelten, hängen jetzt seiner Frau an den Lippen, die von ihrer Nahtoderfahrung berichtet. Auch bringt die Nachbarin keinen Kuchen mehr.

In der verquerten Welt von *Pity* erscheint dem Protagonisten weniger das Koma als Katastrophe als das Erwachen daraus. Dieser potenziell komische Widerspruch hat einen Teil der Kritik dazu verleitet, den Film als eine Tragikomödie einzustufen. Tatsächlich kann man sich den mitleidsüchtigen und egozentrischen Antihelden lange als eine Art griechische Variante von Mr. Bean vorstellen. Alles Humorvolle, das da im Zwischenreich von Psychologie und Psychopathologie schlummert, wird jedoch erdrückt von einer beklemmend kalten *American Psycho*-Ästhetik, einer bedächtigen, gewichtig nachhallenden Montage und einem konsequent monoton angelegten Schauspiel.

Das ist irritierend und faszinierend anzusehen, aber auch ungemein anstrengend. Ob sich die Anstrengung für einen am Ende lohnt, entscheidet sich mit der letzten Viertelstunde, in der *Pity* noch einmal eine Wende nimmt. Diese mag man als wunderbar bizarr oder aber als abgeschmackt und aufgesetzt wahrnehmen. Konsequent erscheint sie allemal, da sie erneut in den Mittelpunkt rückt, worin sich in *Pity* alle Restmenschlichkeit kanalisiert: das Weinen. Auch wenn die Frau des Anwalts nicht länger im Koma liegt, wirkt der Alltag des Anwalts dadurch keinen Deut lebendiger oder wärmer. Alles bleibt zum Gruseln gleichförmig, distanziert und nüchtern. Einzig im Weinen, im hemmungslosen Schluchzen gelingen dem Protagonisten kurze authentische Gefühlsausbrüche aus einer gespenstischen Scheinwelt.

In einer der eingeblendeten Textzeilen beschwert sich der Erzähler, der die Perspektive des Anwalts einnimmt, darüber, dass das Weinen in Filmen immer so unecht wirke. Weinen sei das, was sich am schwierigsten spielen lasse. Legt man diesen Massstab an *Pity* an, so gelingt Makridis mit seinem Ensemble um Hauptdarsteller Yannis Drakopoulos eine kleine Meisterleistung. Denn auch wenn der gewagte, skurrile und herausfordernde Film vielleicht eine Spur zu durchkonstruiert, zu präventiös und zu langatmig daherkommt, um zum Heulen schön zu sein – schön geheult wird darin allemal.

Stefan Volk

→ Regie: Babis Makridis; Buch: Efthymis Filippou, Babis Makridis; Kamera: Konstantinos Koukoulis; Schnitt: Yannis Chalkiadakis; Kostüme: Dimitris Papathomas. Darsteller_in (Rolle): Giannis Drakopoulos (Anwalt), Evi Saoulidou (Ehefrau). Produktion: Neda Film, Beben Films, Madants. Griechenland, Polen 2018. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Outside the Box

Mid90s

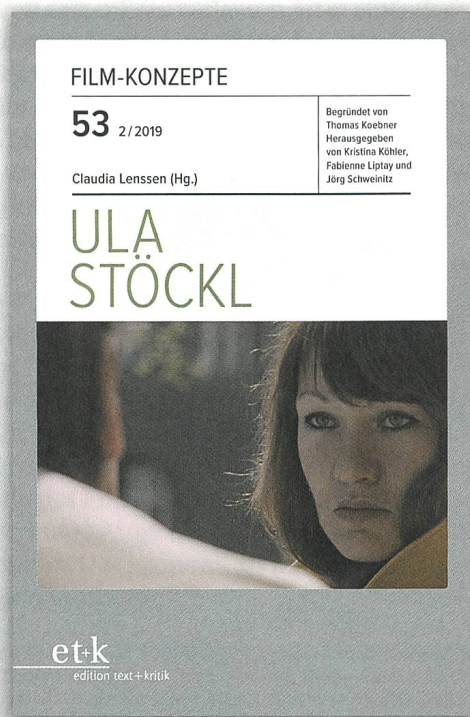


Ein Film wie ein gutes Hip-Hop-Mixtape. Jonah Hills Regiedebüt vertieft sich in die Texturen der Neunzigerjahre. Gelegentlich identifiziert er sich dabei etwas zu sehr mit seinen Protagonisten.

Jonah Hill

Es beginnt mit einem Knall: In der ersten Einstellung sehen wir einen stillen, giftgrün gestrichenen Korridor in einem Apartment irgendwo in Los Angeles, Mitte der Neunzigerjahre, als plötzlich ein Junge mit voller Wucht gegen die Wand donnert. Stevie – hübsch, schmächtig und eindeutig zu klein für seine dreizehn Jahre – bezieht wieder einmal Prügel von seinem älteren Bruder Ian. Und das ist erst der Anfang einer Reihe von harten Aufschlägen: Als wollte der Teenager partout mit dem Kopf durch die Wand, wird sein Körper noch einige Male schmerzhaft mit der Widerständigkeit der Welt konfrontiert. Mit Böden. Mit Tischen. Mit Windschutzscheiben. Mit Fäusten. Aber in dieser sonendurchfluteten, beinahe märchenhaften Coming-of-Age-Geschichte schafft es Stevie irgendwie immer, nur mit einem blauen Auge davonzukommen.

Als Teenager in einer zerrütteten Mittelschichtsfamilie ohne Vater muss Stevie seinen Platz in der Welt noch finden. Und es ist das vielleicht eindrucksvollste Verdienst der schlanken 85 Minuten von *Mid90s*, dem Regiedebüt des Schauspielers Jonah Hill, uns vor Augen zu führen, wie stark das Älterwerden mit dem Austesten und Aneignen fremder Räume verknüpft ist. Wir sehen Stevie im Lauf der episodisch erzählten Sommerwochen zaghaft Türen öffnen, über Zäune klettern, verbotene Räume in Beschlag nehmen, in Alkohol- und Drogendelirien hinabsinken und mit seiner Zunge zögerlich in den Mund einer jungen Frau eindringen. Anfangs schläft Stevie noch in Teenage-Mutant-Ninja-Turtles-Bettwäsche und verbringt seine Nachmittage



Claudia Lenssen (Hg.)

Heft 53**Ula Stöckl**

2019, 123 Seiten, zahlreiche
farbige und s/w-Abbildungen
€ 20,-

ISBN 978-3-86916-801-2

Innerhalb des Neuen deutschen Films
hat Ula Stöckl (*1938) als eine der ersten
und eigenwilligsten Regisseurinnen eine
besondere Geschichte.

Dieses Heft geht den utopischen Ent-
würfen eines anderen, sinnerfüllten und
erotischen Lebens in Ula Stöckls weitver-
zweigtem Werk nach. Der Wunsch, Liebe,
Arbeit und Kreativität ausleben zu können,
macht die Frauen in ihren Filmen zu
Grenzgängerinnen.

et+k

edition text+kritik · 81673 München
www.etk-muenchen.de

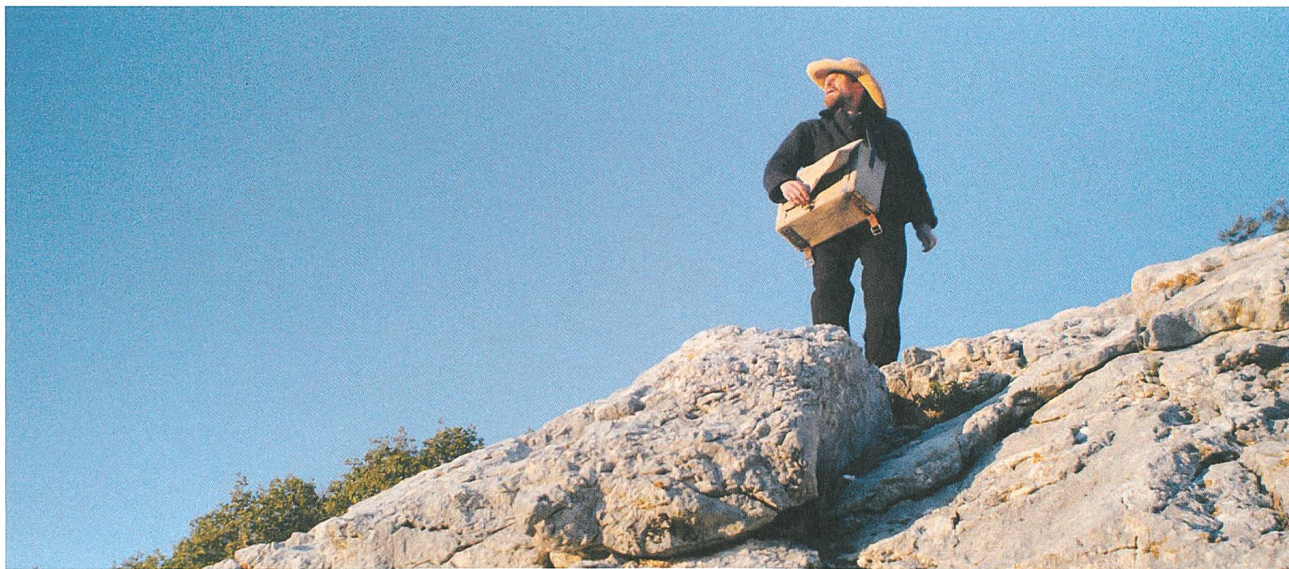
auf der Couch mit der Computerspielkonsole. Doch bald beginnt er, sich aus dieser Komfortzone zu schälen. «Stay out of my fucking room, Stevie!», schreit Ian, bevor er ausser Haus geht. Und natürlich ist das Erste, was Stevie macht, ins Zimmer seines Bruders zu rennen.

Dort tut sich ein magisches Reich auf – nicht nur für den Protagonisten, sondern auch für uns, zumindest diejenigen von uns, die die Neunzigerjahre als Teil der Hip-Hop-Kultur erlebt haben. Es ist ein Reich der Zeichen und Popkulturcodes: Wu-Tang-Clan-Poster, Football-Shirts, Eric-B.-and-Rakim-CDs, selbst gemixte Kassetten, Baseballkappen, Air-Jordan-Sneakers und Musikmagazine mit Slick-Rick-Cover. In Szenen wie diesen errichtet der Film ein Monument für den weltweiten Siegeszug der schwarzen Hip-Hop-Kultur, die in den Neunzigerjahren endgültig auch die weissen Kids in ihren Bann schlug. Vorsichtig berührt Stevie die Objekte, eingeschüchtert von ihrer Aura, während über uns Zuschauer_innen eine riesige Welle der Nostalgie schwappt. Zumindest darf man hierin eine Absicht dieses genau rekonstruierten *period piece* vermuten, das die Vergangenheit nicht nur durch Ausstattung und Musik (von den Pixies und Seal bis zu den Gravediggaz und Cypress Hill) wiederbelebt. Hill und sein Kameramann *Christopher Blauvelt* versuchen, die Neunzigerjahreästhetik sowohl *im* Bild als auch *als* Bild greifbar zu machen: Auf Super-16-mm-Material und im 4:3-Format gedreht, mit einer flachen Tonspur, wirkt der Film oft wie ein Fundstück aus einer vergangenen Epoche.

Schrittweise erweitert sich Stevies Radius. Er tauscht sein BMX-Rad gegen ein Skateboard und taucht ein in das geheimnisvolle Cool der Skatersubkultur. Langsam verwandeln sich seine Sprache, sein Kleidungsstil, seine Gestik und sein Gang unter dem Einfluss seiner Freunde Ray, Fuckshit, Fourth Grade und Ruben (die zum Teil von professionellen Skatern wie *Na-Kel Smith* und *Olan Prenatt* gespielt werden). *Mid90s* zeigt die Hierarchien, Rivalitäten und Eifersüchte von Teenagergruppen, wenngleich die Härten des Ausgeschlossenenseins etwas zu sanft abgefedert werden. Der Film beschränkt sich auf die männliche Perspektive – Frauenfiguren spielen nur am Rand eine Rolle. Jonah Hill, der auch das Drehbuch geschrieben hat, hört dabei sehr genau hin: Ein faszinierender Teil der Textur dieses Films ist das vernuschelte verbale Posen, das im Dienst seines Subkultur-Authentizitätseffekts auch homophobe und frauenfeindliche Sprüche enthält. Man hat dem Film vorgehalten, dagegen keine klare Stellung zu beziehen. An diesem Vorwurf ist etwas dran: Am Ende kommt es zwar zu einem grossen Knall, aber wohin die fragwürdige Form der Maskulinität der fünf Jungs später führt – wir erfahren es nie.

Julian Hanich

→ Regie, Buch: Jonah Hill; Kamera: Christopher Blauvelt; Schnitt: Nick Houy; Musik: Trent Reznor, Atticus Ross; Ausstattung: Jahmin Assa; Kostüme: Heidi Bivens. Darsteller_in (Rolle): Sunny Suljic (Stevie), Katherine Waterston (Dabney), Lucas Hedges (Ian), Na-kel Smith (Ray). Produktion: A24, Waypoint Entertainment. USA 2018. Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: MFA+ Filmdistribution



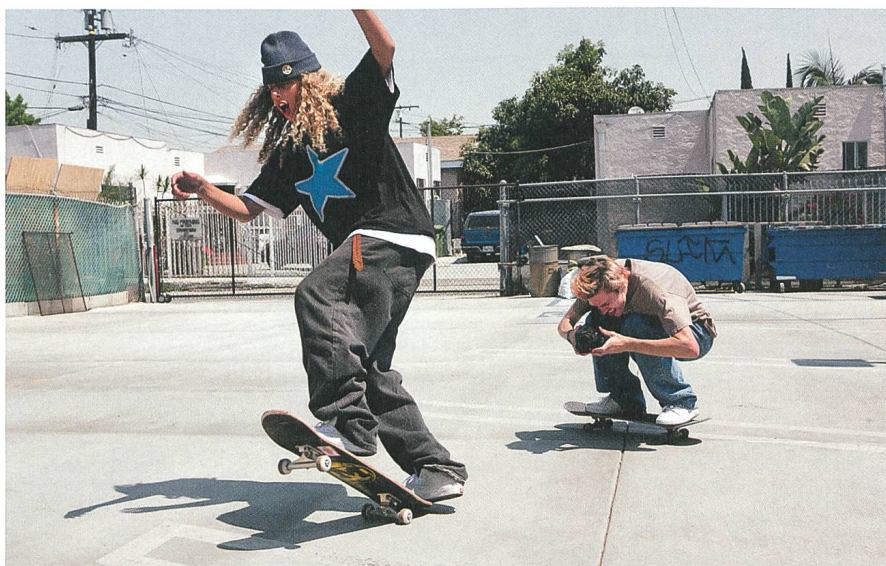
At Eternity's Gate Regie: Julian Schnabel



Mid90s Regie: Jonah Hill



At Eternity's Gate mit Willem Dafoe



Mid90s mit Olan Prenatt, Ryder McLaughlin

CROSSING EUROPE

filmfestival linz // 25 – 30 april 2019

www.crossingEurope.at

STRAPAZIN

DAS COMIC-MAGAZIN

Frühlings- und Sommer-Aktionen

Ausgabe Nr. 134

FLANIEREN

Das März-Heft präsentiert Comics aus drei Schweizer Sprachregionen zum **Thema Flanieren**. Und zwar mit Special Effect: Spazieren Sie zusammen mit den Zeichner*innen durch die Orte, von denen die Comics handeln – durch Hettlingen, Bern, St. Gallen, Genf, Lugano und Zürich.

Die **Spaziergänge** dauern ca. eine Stunde und finden bei jedem Wetter statt. Keine Anmeldung erforderlich. Die genauen Daten finden Sie unter www.strapazin.ch

Ausgabe Nr. 135

REPORTAGEN

Begleitend zu unserem alljährlichen **Reportagen-Heft** veranstalten wir in Zusammenarbeit mit dem **Filmbulletin** ein **Podiumsgespräch** mit dem Titel «Gezeichnete Reportagen, animierte Dokumentarfilme». In einem Gespräch mit Autor*innen und Zeichner*innen werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Medien erörtert, die zunehmend an Bedeutung gewinnen. Ort und Zeitpunkt des Gesprächs erfahren Sie ab Mitte Mai auf www.strapazin.ch

Jetzt Abo bestellen:
strapazin.ch/abo

Schnupper-Abo:

nur für
Neuabon-
nent*innen
3 Hefte
CHF 25

Jahres-Abo:

4 Hefte
CHF 40

10 Ausgaben-Abo:

10 Hefte
CHF 80

At Eternity's Gate



Willem Dafoe brilliert in einem Künstlerporträt, das nicht die geläufigen Erzählungen über das Leben van Goghs ins Zentrum rückt, sondern sich dem Fragmentarischen verschreibt.

Julian Schnabel

Auf seine Mitmenschen muss Vincent van Gogh mitunter einen furchterregenden Eindruck gemacht haben, so, als drohe Gefahr von ihm, als ginge man ihm besser aus dem Weg. Zu Beginn des Films spricht van Gogh in Südfrankreich auf einem Feldweg eine Schafhirtin an. Eine sehr unruhige, handgehaltene Kamera, die die Labilität des Malers nachempfindet, blickt ihm über die Schulter, sie verweigert den Überblick, zeigt nur Details. Ob er sie zeichnen dürfe, fragt van Gogh die junge Frau. Sie versteht nicht, will weiter, ist trotzdem interessiert. Am Schluss wird der Film diese Szene noch einmal aufgreifen und zu Ende erzählen. Es wird noch öfter geschehen, dass sich Szenen doppeln und ihr Ausgang sich erst beim zweiten Mal erschliesst. Das ist auch schon das Geheimnis dieses Films: Es ist ein Drama der Eindrücke, der Momente, der hingeworfenen Fragmente. *At Eternity's Gate* zeigt van Gogh als verfolgte Seele im Kampf mit seinen geistigen Problemen, in Opposition zu seinen Mitmenschen, vor allem aber als leidenschaftlichen, asketischen Künstler, der nicht aufhören kann zu malen, der einfach malen muss.

Ein Maler macht einen Film über einen Maler. Julian Schnabel, Regisseur von *Basquiat*, *Before Night Falls* und *Le scaphandre et le papillon*, interessiert sich in seinen Filmen zumeist für Menschen, für das, was sie umtreibt, für ihre Emotionen und Leidenschaften. Van Goghs verzehrendes Fieber für das Malen hat Schnabel staunen lassen: Wer war dieser Mann? Wie hat er gelebt? Schnabel weiss um die populäre

Wahrnehmung van Goghs als gequälter Künstler, arm, verkannt, vielleicht verrückt. Darum vermeidet er die bekannten Klischees, nicht einmal das Abschneiden des Ohrs zeigt er uns, nur später den grossen Verband um den Kopf. Stattdessen findet er Bilder für die These, dass van Gogh von zwei Jungen erschossen wurde, also nicht Selbstmord beging. So kreiert Schnabel eine ganz eigene Vision dieses Künstlers und zeigt ihn schwankend zwischen naiver Liebe für die Menschen und einsamer Unzufriedenheit.

Darum ist *At Eternity's Gate* auch keine filmische Biografie. Allenfalls lassen sich soziale Fixpunkte bestimmen, Menschen, die für Vincent und sein künstlerisches Schaffen wichtig sind. Es beginnt in Paris, wo van Gogh in einem Restaurant eine Gruppenausstellung mit Kollegen geplant hat. Doch die anderen lassen ihn im Stich, und darum hängen nur Vincents Bilder an der dunklen Wand. Immerhin lernt er hier Paul Gauguin kennen, sie werden Freunde, er rät ihm, nach Süden zu gehen. Und so zieht Vincent, finanziell unterstützt von seinem Bruder Theo, nach Arles, dorthin, wo das Licht ist. «Was malen Sie?», wird Vincent später in der Heilanstalt von einem Insassen gefragt. «Licht», antwortet er kurz und knapp. Egal, was Vincent van Gogh gemalt hat, ob Sonnenblumen, Weizenfelder, Cafés, Stühle, Stiefel oder sich selbst – immer ist es das Licht, dass die Dinge zum Strahlen bringt. Und so sehen wir, wie Vincent durch die Felder streift, einen Strohhut auf dem Kopf, seine Leinwand aufstellt und sich von der Natur inspirieren lässt. Nicht jedem gefällt das, die Dorfbewohner_innen begegnen Vincent feindselig, einmal belästigt ihn auf einer Anhöhe eine Schulklass, die Lehrerin schüttelt verständnislos den Kopf über das Motiv – Baumwurzeln. Dazu passt das Unverständnis eines in der Anstalt arbeitenden Priesters, der van Goghs Bilder schlicht und einfach hässlich findet. Jetzt häufen sich auch die Unschärfen, die sich wie ein Lineal durch die untere Bildhälfte ziehen, fast so, als hätte van Gogh tränenüberschwemmte Augen. Er wiederholt Sätze, so als hätte er Stimmen im Kopf, als würden ihn unsichtbare Dämonen verfolgen.

Willem Dafoe spielt diesen van Gogh mit bewundernswürdiger Intensität und Ausdrucksstärke. Seine unruhigen Augen strahlen, das von tiefen Falten zerfurchte Gesicht bebt, die Hände mischen hastig die Farben und tragen sie kräftig, mit dickem Strich, auf. Dafoe hat für diesen Film nicht nur zu malen gelernt, sondern so zu malen, wie van Gogh es getan hat, ohne Rücksicht auf Konventionen, nur seiner Vision folgend. Sogar Gauguin tadelt ihn: «Dein Bild sieht eher aus wie eine Skulptur denn wie eine Gemälde.» Dafoe lässt vor unseren Augen die Farben auf der Leinwand leuchten, während seine brüchige, tiefe Stimme ihm eine verzweifelte Bestimmtheit verleiht. Neben Scorseses *The Last Passion of Christ* ist dies seine wohl grösste schauspielerische Leistung.

Michael Ranze

→ Regie: Julian Schnabel; Buch: Julian Schnabel, Jean-Claude Carrière, Louise Kugelberg; Kamera: Benoît Delhomme; Schnitt: Louise Kugelberg, Julian Schnabel; Musik: Tatiana Lisovkaia. Darsteller_in (Rolle): Willem Dafoe (Vincent van Gogh), Rupert Friend (Theo van Gogh), Oscar Isaac (Paul Gauguin). Produktion: Iconoclast, Rahway Road Productions u. a. CH, IRL, GB, F, USA 2018. Dauer: 111 Min. Verleih: DCM Filmdistribution

Destroyer



Los Angeles ist ausgebrannt und Nicole Kidman nie ganz Nicole Kidman. Karyn Kusama hat einen abgründigen Thriller gedreht, der weder in der Gegenwart noch in der Vergangenheit ganz zu Hause ist.

Karyn Kusama

Es beginnt mit einem Schwarzbild, in dem sich dann, während die Eingangscredits eingeblendet werden, Lichtflächen ausbreiten, nicht exakt abgezirkelt, sondern wabernd und unklar definiert, erst noch kaum wahrnehmbar rotbräunlich, dann immer heller, bis fast das ganze Bild gelb überflutet ist. Ein Bild, das zunächst komplett abstrakt und opak bleibt, aber nachträglich einen Sinn erhält durch das darauf folgende: zwei sonnenbeschienene, geschlossene Augen in Grossaufnahme. Wir hatten uns also vorher «auf der anderen Seite» dieser Augen befunden, hinter den Lidern. In diesem Sinne etabliert bereits die Titelsequenz eine prekäre Perspektive: einen Point-of-View ohne View. Die Aussenwelt dringt zunächst nur als Irritation, als Störung in einen Film, der seinerseits Widerstand zu leisten scheint gegen die Idee eines Bilds an sich.

Schliesslich öffnen sich die Lider doch. Die Augäpfel, die zum Vorschein kommen, sind von einem hellen, fast weisslichen Blau, drum herum dunkle Augenringe, ansonsten ist die Gesichtshaut blass und fahl, das in die Stirn fallende Haar ungepflegt und strohig. Allerdings ist nicht zu übersehen, dass dieses eingetrocknete, von dünnen Furchen durchzogene, maskenhafte Gesicht, in das nur langsam, vorsichtig Leben fliesst und an dem sich *Destroyer* auch im Folgenden nicht sattsehen kann, gleichzeitig von fragiler, zarter Schönheit ist. Ebenfalls ist nicht zu übersehen, zumindest nach der ersten Irritation, dass es sich um das Gesicht eines der grössten Stars unserer Zeit handelt.

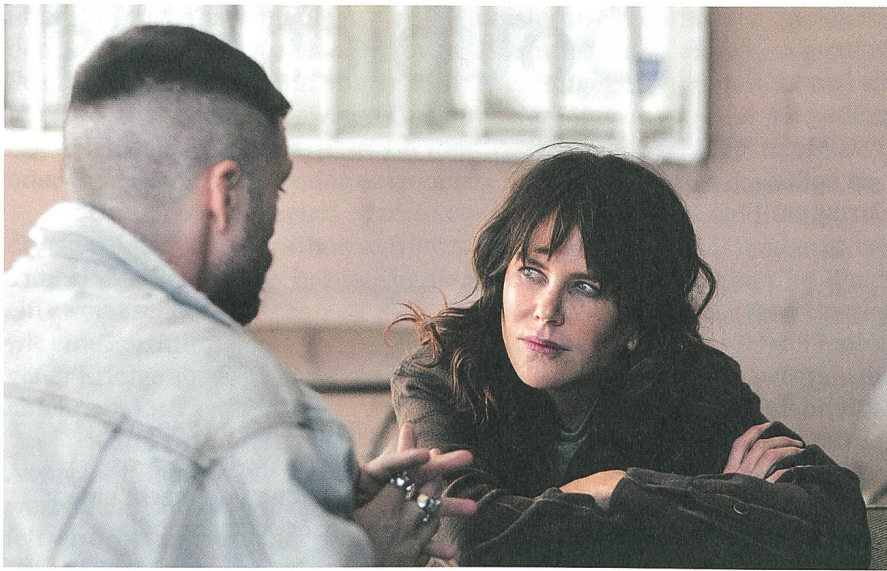
Nicole Kidman spielt Erin Bell, eine Polizistin in Los Angeles. Sie ist, ganz in der Tradition des Film noir, einem Verbrechen auf der Spur, in das sie einst selbst verstrickt war: Gemeinsam mit einem Kollegen wurde sie vor vielen Jahren, als ihr Teint noch rosig schimmerte und die Haare noch sanft und geschmeidig über ihre Schultern wallten, als Undercover-Ermittlerin in eine Diebesbande eingeschleust. Während die Beamtin in der Gegenwart die Spur ihrer alten (vermeintlichen) Mitstreiter_innen aufnimmt, offenbaren Rückblenden nach und nach, dass sich die Dinge damals für alle Beteiligten anders entwickelt hatten als geplant.

Entscheidend ist, dass diese Rückblenden nicht einfach nur notwendige Informationen nachliefern, sondern eine Falle sind, die, sobald sie einmal zugeschnappt ist, Erin nicht mehr freigibt. Die Polizistin kommt nicht los von ihren Erinnerungen, ist gewissermassen doppelt an sie gebunden: Sie leidet unter der Vergangenheit, sehnt sich aber auch nach ihr. In den Undercoverjahren gab es jede Menge Gewalt, Verrat und Paranoia – aber eben auch Rausch, Sex, Abenteuer und zumindest so etwas Ähnliches wie ein Zusammengehörigkeitsgefühl. Damals hatte sich Erin dem Sog, den die von Silas – einem mustergültigen Psychopathen, der etwas von einem Sektenführer hat – geleitete Gangstergemeinschaft auf sie ausgeübt hatte, nicht entziehen können, und auch in der Gegenwart ist die Faszination nicht komplett erloschen.

Man kennt Ähnliches aus Filmen, die sich rückblickend mit der 68er-Zeit beschäftigen, oder auch mit subkulturellen Jugendbewegungen. Nur dass in diesem Fall der nostalgische Glanz verblichener Utopien fehlt. Das Glück, das Erin abhanden gekommen ist, ist ein asoziales, eigennütziges Glück, eines, das ausserdem eng verbunden ist mit der Erinnerung an eine stürmische Liebesgeschichte, an einen kräftigen, hochgewachsenen Männerkörper, einen regelrechten Fels in der Brandung (Kidman und *Sebastian Stan*, der den Felsen spielt, sind ein ausgezeichnetes Leinwandpaar).

In der Gegenwart gibt es hingegen nichts, woran Erin sich festhalten könnte. Sie hat ein ausgewachsenes Alkoholproblem entwickelt, wird von den Kolleg_innen längst nur noch mitleidig belächelt und versucht verzweifelt, wenigstens zu ihrer Tochter Shelby wieder eine funktionierende Beziehung aufzubauen. Auch alle um sie herum sind im desillusionierenden mittleren Alter angekommen und führen im sonnendurchfluteten, wie ausgebrannt wirkenden Los Angeles isolierte, trostlose Existenzen. Im Zuge ihrer Ermittlungen stößt Erin die ehemaligen Mitglieder der Bande auf, manche sind, mehr schlecht als recht, ins bürgerliche Leben integriert, andere versuchen immer noch, ihre Outlawkarriere aufrechtzuerhalten. Schwer zu sagen, welche Option trostloser ist.

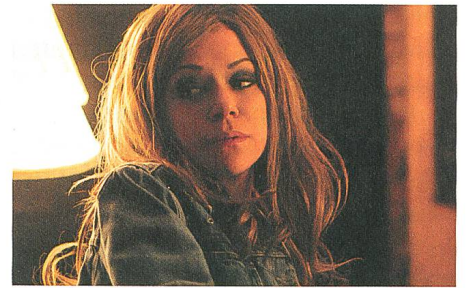
Ein sonderbarer Film: Einerseits hängt er, gemeinsam mit seiner Hauptfigur, zwischen Vergangenheit und Gegenwart fest, fast wie betäubt, andererseits dringen immer wieder eruptive, gewalttätige, rasant und flüssig inszenierte Actionszenen in ihn ein. Wobei auch hier ein Banküberfall samt anschliessender Geiselnahme in der Gegenwart kaum mehr ist als das Echo eines anderen, vergangenen Raubzugs. Es



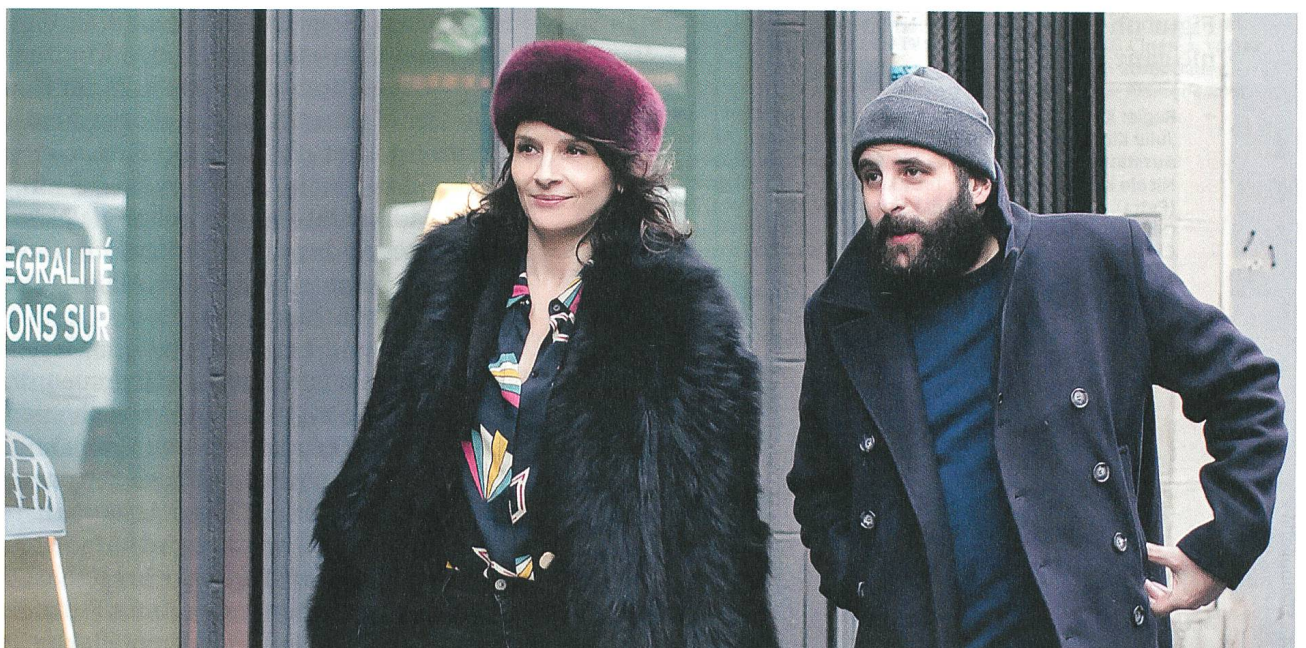
Destroyer Regie: Karyn Kusama



Destroyer mit Nicole Kidman



Destroyer mit Tatiana Maslany



Doubles vies Regie: Olivier Assayas

scheint jedenfalls nur diese beiden Optionen zu geben: introspektiver, depressiver Stillstand, der Rückzug in den eigenen Kopf auf der einen Seite und die Immanenz der Bewegung und der Thrill des Kugelhagels auf der anderen. Zwei Extreme, die beide etwas Morbides, Todessehnsüchtiges haben. Das Leben sollte sich eigentlich genau dazwischen abspielen, in einem reflektierten Eingebettetsein auf die Welt. Aber genau das gelingt Erin nicht mehr.

Das alles kann einen durchaus ein wenig ratlos zurücklassen. Als abgründiger Copthriller ist der Film streckenweise brillant, bremst sich aber mit der in erzählerischer Hinsicht nicht wirklich einleuchtenden Rückblendenstruktur selbst aus; als Charakterdrama wirkt er unfertig, skizzenhaft – letzten Endes erklären die Flashbacks gar nichts, die derangierte Erin ist am Ende so opak wie am Anfang. In jedem Fall fügt sich *Destroyer* gut ein in die Filmografie Karyn Kusamas, einer Regisseurin, der der grosse Durchbruch, der ihr nach dem Indiedebüt *Girlfight* (2000) vorhergesagt wurde, bisher nicht gelungen ist, die aber dennoch eine Reihe ungewöhnlicher, unterschätzter Filme mittlerer Grössenordnung realisieren konnte, allesamt in Sichtweite zum Genrekino angesiedelt, aber nie komplett in dessen Routinen zu Hause.

Im Fall von *Destroyer* hat der Restabstand zum Genre viel mit Kidman zu tun. Natürlich ist sie nicht der erste Star, der eine vorderhand unvorteilhafte Rolle übernimmt – tatsächlich ist das ein immer wieder gut funktionierender Trick: gerade die groteske Verkleidung verweist besonders effektiv auf die glamouröse Schönheit, die sie stets nur unzureichend verbergen kann. Dennoch sind die wiederkehrenden Grossaufnahmen in *Destroyer* ungewöhnlich. Kusama versucht gerade nicht, die «echte» Kidman hinter der Maske sichtbar werden zu lassen. Ganz im Gegenteil tastet sie das überschminkte Gesicht so lange und so ausführlich ab, bis es alle Natürlichkeit verliert. In den Rückblenden wiederum spielt Kidman eine Frau, die nicht einmal halb so alt ist wie sie selbst; und so gut sie auch gealtert ist, eine Anfangszwanzigjährige nimmt man ihr doch nicht mehr ganz ab. Das Verhältnis von Figur und Rolle bleibt durchweg prekär, Kidman ist nie ganz Kidman.

Lukas Foerster

→ **Regie:** Karyn Kusama; **Buch:** Phil Hay, Matt Manfredi; **Kamera:** Julie Kirkwood; **Schnitt:** Plummy Tucker; **Musik:** Theodore Shapiro; **Ausstattung:** Kay Lee; **Make-up:** Cary Ayers. **Darsteller_in (Rolle):** Nicole Kidman (Erin Bell), Toby Kebbell (Silas), Tatiana Maslany (Petra), Sebastian Stan (Chris), Scoot McNairy (Ethan), Jade Pettyjohn (Shelby). **Produktion:** 30West, Automatik. USA 2018. **Dauer:** 121 Min. **CH-Verleih:** Ascot Elite Entertainment, D-Verleih: Concorde Filmverleih

Doubles vies



Ist künstlerische Radikalität im Zeitalter des E-Books möglich? Olivier Assayas trägt dieser Frage Rechnung und macht eine fast klassische französische Komödie.

Oliver Assayas

Der Verleger und der Schriftsteller sind sich partout nicht einig. Alain, der ein Pariser Verlagshaus leitet, weiss, dass sich die Zeiten ändern. Das literarische Leben findet immer weniger in Papierform und zunehmend im Internet statt, die Leute schreiben qua sozialer Medien mehr als früher, aber lesen weniger Bücher. Das digitale Zeitalter stellt die Buchbranche vor die Aufgabe, sich neu zu erfinden. Was Léonard betrifft, den Schriftsteller, so ist dem dieser Wandel herzlich egal, die Polemiken, die über sein letztes Buch auf literarischen Blogs entbrannt sind, interessieren ihn wenig, und überhaupt hat er den Eindruck, dass die digitale Revolution «das Verhältnis zur Kunst» untergrabe. Der Mann ist Künstler, die narzisstischen Stimmen im Internet sind ihm ein Graus, er sucht nach «Radikalität». Alain weist ihn darauf hin, dass auch seine «Radikalität» nichts weiter als Narzissmus sei und abgesehen davon ein Verkaufsargument auf dem Buchmarkt. Léonard ist Idealist, Alain ist Realist. Dann gehen sie zum Mittagessen.

Alain und Léonard sitzen im Restaurant, sie bestellen, es geht um Frauen und Exfrauen, um Léonards alte Bücher, die in Alains Verlag erschienen sind, und schliesslich um Léonards neues Manuskript. Das Entscheidende, was nun beim Mittagessen passiert und den ganzen neuen Film von Olivier Assayas auszeichnet, ist Folgendes: Die Konversation wird fortgesetzt. Nach dem Treffen im Büro beim Déjeuner, bei einem Drink an der Hotelbar, einem Abendessen unter Freunden. Man ist niemals am Ende. Nicht mit der intellektuellen Debatte

über die krisenhaften Folgen der Digitalisierung für den Buchmarkt, die in diesem Film von allen möglichen Positionen aus immer und immer wieder neu aufgegriffen wird; nicht mit dem ewigen Gespräch der Figuren über sich selbst, also darüber, ob man Beziehungen oder Jobs weiterführen oder aufgeben solle.

Und Léonards neues Manuskript, soll Alain es drucken oder nicht? Da schon sein letztes Buch mit dem Titel «Les adieux à voix basses» in Alains Worten eher ein «worst seller» gewesen ist und das neue Manuskript wie eine Fortführung wirkt, anstatt an den Ton vergangener Erfolge anzuknüpfen, wird Alain das Manuskript ablehnen. Es trägt den Titel «Point final».

Kunst in der Krise – darum geht es oft bei Assayas. *L'heure d'été* handelte vom Transfer eines wertvollen Familienerbes ins Museum, wobei gezweifelt wird, ob die Besucher_innen den wahren Wert der Erbstücke überhaupt erkennen können. In *Sils Maria* soll eine Schauspielerin (*Juliette Binoche*, die in *Doubles vies* Alains Frau spielt) noch einmal in dem Theaterstück auftreten, das sie einst berühmt gemacht hatte, wobei sie feststellen muss, dass sich die Zeiten geändert haben, und nicht zum Besseren. Immer wieder gibt es diese Figuren bei Assayas, die zu Erb_innen und Gralshüter_innen einer Kunst werden, die dabei ist, vom Gang der Dinge, von Kommerz, Pop oder den Massen entwertet zu werden. Im Fall von *Doubles vies* ist es die Digitalisierung, die dem Buchmarkt eine nicht gerade rosige Zukunft bescheidet. Man kann darüber spekulieren, ob es nicht Assayas' Kulturpessimismus ist, aufgrund dessen ihn viele als Prototypen eines Autorenkinos französischer Provenienz bejubeln: Bezieht man den beklagten Niedergang der Kunst auf das Autorenkino im Geist der Nouvelle Vague, die das Kino einst zur modernen Kunstform erhoben hat, dann stellt sich Assayas als ihr letzter legitimer Erbe dar, der den wahren Wert der Filmkunst noch zu schätzen weiss. Was ein bisschen narzisstisch wäre. Aber, wie Alain anfangs zu Léonard sagt: Sind wir das nicht alle?

Abgesehen davon besteht der Kern von Assayas' Filmen nicht einfach im epigonalen Bewusstsein, zu einem Ende von etwas zu kommen, sondern im ewigen Weitergehen. «Point final» ist nicht das «letzte» Buch, und es wird im Film dann doch noch irgendwann gedruckt werden. Das Fortsetzen der Konversationen dient dazu, das Spiel am Laufen zu halten – wenn man auch ahnt, dass es möglicherweise längst vorbei ist, so kann man immer noch ein Thema daraus machen («der digitale Wandel des Buchmarkts») und dieses weiter und weiter besprechen. Weswegen Assayas ein Filmemacher ist, der sich weniger durch seine Arbeit an filmischen Formen auszeichnet als durch seine Auseinandersetzung mit Themen.

Inmitten der Debatte im Film geht es dem Regisseur darum, eine Mitte zu finden: zwischen dem Radikalo Léonard und dem Realo Alain, zwischen dem Anspruch, ein radikaler Künstler zu sein, und dem Wissen, sich verkaufen zu müssen, zwischen dem Wunsch, den Wandel zu beklagen, und dem Wunsch, mit ihm zu gehen, von ihm zu profitieren. *Doubles vies* ist auch der Versuch, sich über eine kompromisslose künstlerische Radikalität lustig zu machen, sie (fast) aufzugeben,

weswegen sich der Film stilistisch von jeder anderen x-beliebigen französischen Komödie kaum unterscheidet. Will man unter solchen Umständen ein authentischer Künstler bleiben, dann ist die Lösung aufseiten Alains zu finden. In Zeiten des Niedergangs der Kunst ist dasjenige, was einen zum Künstler macht, die eigene Luzidität, mit der man dem Niedergang begegnet: zu wissen, dass es vorbei ist, es zu sagen und dabei überlegen und luzide zu lächeln. Das Lächeln der Mona Lisa findet man in den Zeiten von *Doubles vies* auf dem Gesicht von *Guillaume Canet*. Und er lächelt in diesem Film wirklich oft.

Die entscheidende Figur in Assayas' Film ist aber nicht Alain, sondern Laure, eine junge Frau, die für die Digitalisierung des Verlags zuständig ist und mit der Alain eine Affäre hat. Ihre Erneuerungsvorschläge (etwa: Romane als Textnachrichten auf dem Handy zu veröffentlichen) machen deutlich, dass Alain nicht annähernd das Ausmass der Veränderungen abschätzen kann, auf die seine Branche zusteuert. Laure, gespielt von *Christa Thérêt*, das ist die Zukunft, die sich in der Gegenwart schon breitgemacht hat, das ist die Realität eines Wandels, der nicht aufzuhalten ist. In *Sils Maria* hatte *Kristen Stewart* eine ähnliche Verkünderin von Veränderungen gespielt, gegen welche die von Binoche gespielte alternde Schauspielerin nicht mehr ankommen konnte. Und ebenso wie sich in *Sils Maria* Stewart wortwörtlich in Luft auflöste, so verschwindet auch Thérêt irgendwann aus *Doubles vies*, um weiterzuziehen, nach London, wo sie für eine grosse Mediengruppe arbeiten wird – Alain wird wieder mit seiner Frau zusammen sein, gespielt von Binoche, deren Assistentin Stewart in *Sils Maria* war. Es sind diese jungen Frauen, die Assayas verschwinden lassen muss. Weil sie ihm zu nah an der Gegenwart dran sind oder sich längst zu weit in die Zukunft entfernt haben, während Assayas und Alain noch in ihr schwelgen wie im Wissen über einen Wandel, der sie längst hinter sich zurückgelassen hat.

Philipp Stadelmaier

→ **Regie, Buch:** Olivier Assayas; **Kamera:** Yorick Le Saux; **Schnitt:** Simon Jacquet; **Ausstattung:** François-Renaud Labarthe; **Kostüme:** Jürgen Doering. **Darsteller_in (Rolle):** Guillaume Canet (Alain), Juliette Binoche (Selena), Vincent Macaigne (Léonard), Christa Thérêt (Laure), Nora Hamzawi (Valérie). **Produktion:** CG Cinéma, Vortex Sutra, Arte France Cinéma, Playtime. Frankreich 2018. **Dauer:** 108 Min. **CH-Verleih:** Filmcoopi Zürich, **D-Verleih:** Alamode Film

Closing Time



Die Welt wird erst sichtbar im Blick aufs Detail. Nicole Vögele begibt sich auf die Spuren Tsai Ming-liangs. Ihr Dokumentarfilm über das gegenwärtige Taiwan sucht nach dem Punkt, an dem die Zeichen aufhören zu arbeiten.

Nicole Vögele

Alles beginnt in der Dunkelheit, mit einer Aufnahme des Meeres in der Morgendämmerung. Sie dauert lange und lässt erkennen, dass die Dinge hier nicht energisch in die Sichtbarkeit drängen, sondern geduldig darauf warten, besser gesehen werden zu können. Am Horizont blinken Lichter – Schiffe vielleicht oder das andere Ufer. Möglicherweise wird mit der Zeit der Himmel heller, aber das kann ein Eindruck sein, der täuscht. Die nächsten Einstellungen setzen dieses tastende Anpassen der Wahrnehmung an die Lichtverhältnisse fort. Da sind wieder Lichter, näher diesmal, die sich aus dem bläulichen Hintergrund abheben und auf uns zukommen – oder auch nicht. Lampen der Männer vielleicht, die man gerade noch am Ufer ausgespäht hat.

Ein guter Film, das fällt einem am Anfang von Nicole Vögels *Closing Time* wieder ein, ist ein Film, der zeigt, dass es etwas zu entdecken gibt, was nicht gesehen worden wäre, hätte sich nicht jemand die Mühe gemacht, irgendwo eine Kamera aufzustellen. Im Fall von *Closing Time* ist dieses Irgendwo Taiwans Hauptstadt Taipeh.

Dass es darum geht, etwas ans Licht zu bringen, hat damit zu tun, dass das Hauptthema die Nacht ist, die der Film über die meiste Zeit hinweg nicht verlässt, und aus der heraus die Dinge überhaupt erst entdeckt werden können. Vögele filmt die Nacht von Taipeh, und sie filmt die Menschen in der Nacht, Menschen, die nachts nicht schlafen, sondern arbeiten. Im Mittelpunkt steht ein Paar, das einen Imbiss betreibt, der erst am frühen Morgen schliesst und diejenigen

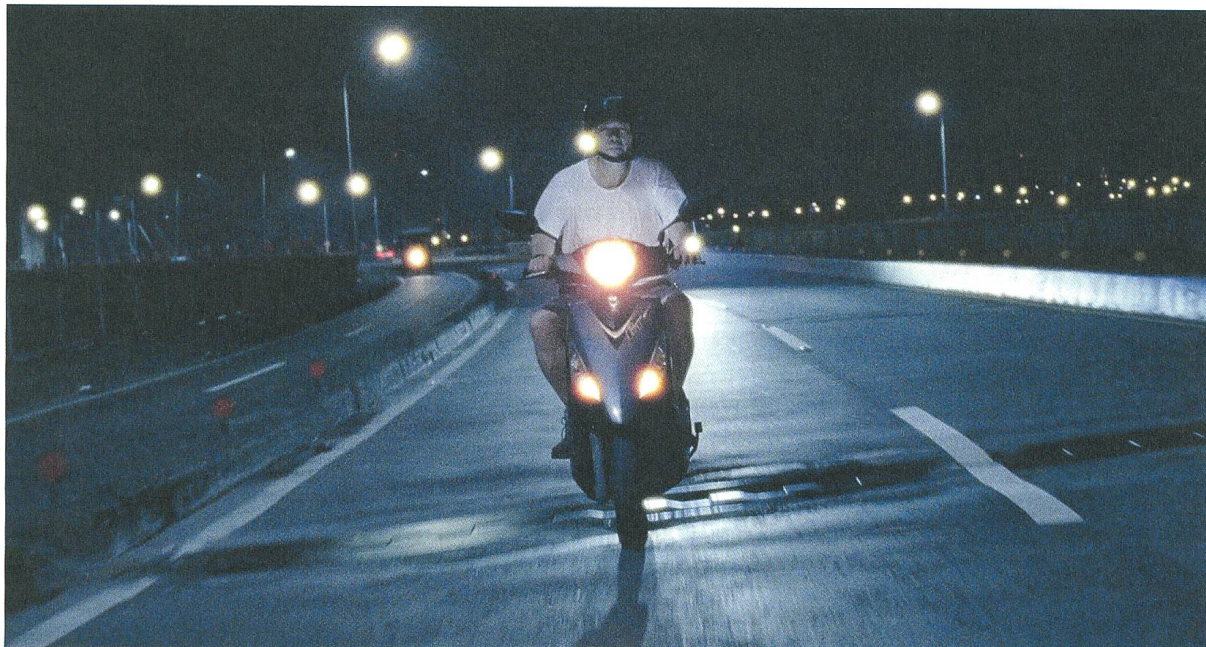
versorgt, die bis dahin ihren diversen beruflichen oder sonstigen Aktivitäten nachgehen, die Nacht zum Tag machen. Davon gibt es in Taipeh viele.

Die Frau steht hinter der Auslage und stellt den Gästen die Gerichte zusammen: Haferbrei oder Reis, Hackfleisch oder Gemüse? Der Mann ist in der Küche, schnippelt und raspelt unermüdlich, schwenkt den Wok. Müde, erwähnt er gelegentlich, ist er schon manchmal; das Bedürfnis nach Ruhe kann er bei anderen verstehen, auch wenn er ihm selbst nicht nachgibt. Die Nacht und die Erschöpfung bilden in *Closing Time* einen Zustand, der niemals endet – wenn morgens der Eisenladen vor der Imbissbude heruntergelassen wird, dann nur, um bald wieder hochgezogen zu werden.

Auf diese Weise entsteht, auch dank der oftmals langen Einstellungen, ein Film, der sich Zeit nimmt, um in die ewige Gegenwart dieser Nachtmenschen einzutauchen, in eine Gegenwart, in der die Sperrstunde, die der Titel verspricht, nie kommt. Filmtitel wie *They Live by Night* von Nicholas Ray oder von *They Drive by Night* von Raoul Walsh fallen einem ein, aber Vögels Film steht geografisch und qua seiner Dehnung der Zeit in einer anderen filmischen Tradition als der des klassischen amerikanischen Erzählkinos: nämlich in jener des chinesisch-malaysischen Kinomeisters Tsai Ming-liang, der einen Grossteil seines Werks in Taiwan beziehungsweise in Taipeh geschaffen und die Langsamkeit des Vergehens der Zeit zur künstlerischen Signatur und zum Modus der emotionalen Erfahrungen seiner Figuren erhoben hat.

Bei Vögele wird diese lange Ausdehnung von Zeit skandiert durch unzählige Kleinigkeiten. Die Kamera bleibt neugierig und stets an etwas Neuem hängen. Sie gewährt Einblicke in ein Kampfsportstudio, wirft einen Blick auf eine Yogagruppe in einem Park oder auf Karaoke singende Senior_innen. Sie verharret vor Muscheln, die in einer Kiste schwimmen und kleine Fontänen in die Luft spritzen, oder ist auf die Ladefläche eines Lastwagens gesprungen, der eine Fuhre Schweinehälften durch die Stadt kutschiert. Manche dieser Details haben die Gestalt von Zeichen: auf der Haut eines Mannes, der sich tätowieren lässt, auf einer Fussgängerampel, auf der ein eilig gehendes, grün leuchtendes Männchen zu sehen ist, auf den leeren Strassen, auf denen die auf den Asphalt aufgetragenen weissen Pfeile in verschiedene Richtungen zeigen. Worauf verweisen all diese Dinge? Auf nichts Geheimnisvolles, sie blinken einfach nur in der Nacht. Einen Anspruch auf einen tieferen, verborgenen Sinn erheben sie nicht. Man könnte sagen: Es handelt sich um Zeichen, die kurz aufgehört haben zu arbeiten, sich einen Moment der Ruhe gönnen. Ebenso funktionieren sie im Film wie Ruhepausen, wie kurze Unterbrechungen im steten Fluss der Zeit und der Arbeit. Um den Imbissbetreiber_innen und den anderen nachtaktiven Protagonist_innen des Films, die in diesen Momenten nicht zu sehen sind, einen Augenblick der Entspannung zu gewähren.

Aber wenn in diesen Momenten die Arbeit auch unterbrochen wird, dann wird sie gleichzeitig umgeleitet und weitergeführt. Nach wie vor ist es die Kamera, die weiter aufnimmt und weiterarbeitet, auch wenn es



Closing Time Regie: Nicole Vögele



RBG Bader Ginsberg (in rot) im Supreme Court



Closing Time



RBG Regie: Betsy West, Julie Cohen

ZDOK.19Zürcher Dokumentarfilmtagung
21./22. März 2019 | www.zdok.ch**EINSTELLUNG,
PERSPEKTIVE,
POSITION**Kameraarbeit im
DokumentarfilmAnmeldung und Info:
www.zdok.ch**z**

hdk

Anzeige

sonst niemand mehr tut. Eine der Arbeiter_innen der Nacht ist Vögele selbst, und vielleicht arbeitet sie am härtesten von allen. Das Wesen dieser Arbeit ist die Selbstreflexion. Vögele filmt das Restaurant und andere Orte oft wie einen Kasten im Zentrum des Bilds, als würde sie die Ränder der Einstellung reproduzieren. Aber nicht nur das Kino, auch andere Medien sind präsent: Ein Computerbildschirm drängt ebenso ins Bild wie ein dauerlaufender Fernsehapparat. Der Film porträtiert eine digitale Welt der allgegenwärtigen Bilder, in der das Kino nur noch eine von vielen Formen des Bewegtbilds ist, seine Sichtbarkeit sich relativiert. Das Kino ist in sein nächtliches Zeitalter eingetreten. Folgt man Vögele, dann unterscheidet es sich von diesen anderen Formaten dadurch, dass es über den eigenen Zustand reflektiert. Es lebt längst in der Nacht, aber es arbeitet unermüdlich weiter in ihr, während die anderen Medien vor sich hindämmern, sich der bewussten Diffusion von Bildern hingeben.

Einmal ragt ein Aquarium in eine Einstellung hinein, in der ein Fernseher läuft, hinter den Glasscheiben flutschen rote Fische hin und her. Die Fische sind die stummen Konsumenten solcher schnell vergessener Bilder. Das Kino kann mehr. Vögele filmt anfangs eine dampfende, milchige Suppe, in der von unten weisse Brocken an die Oberfläche wirbeln, und sie filmt sie von oben, ebenso wie Jean-Luc Godard in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* den sich drehenden Kaffee in einer Tasse gefilmt hatte, als hätte er es mit der Milchstrasse zu tun. Vögele hat einen ähnlich universalen Anspruch wie ihr Schweizer Landsmann. Der Wirbel in der Suppe wird in diesem Film, der am Wasser beginnt und endet, bald zum Taifun, der über Taiwan hinwegzieht. Gerade die meteorologischen Umstände enthüllen in *Closing Time* eine ästhetische Kondition des heutigen Kinos: Die Welt schwimmt mit den Bildern, die heutzutage ebenso unermüdlich in ihr zirkulieren wie die nimmermüden Menschen in der Nacht von Taipeh.

Philipp Stadelmaier

→ **Regie:** Nicole Vögele; **Kamera:** Stefan Sick; **Schnitt:** Hannes Bruun; **Musik:** Alva Noto, Kevin Drumm, Jonathan Schorr; **Ton:** Markus Rebholz.
Produktion: Beauvoir Films, Filmakademie Baden-Württemberg, Aline Schmid. Schweiz 2018. **Dauer:** 75 Min. **CH-Verleih:** Xenix Filmdistribution

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, sympathischwww.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28



Für Hagiografie statt Analyse plädiert ein Porträtfilm über die amerikanische Verfassungsrichterin Ruth Bader Ginsburg. Das ist verständlich, aber auch schade angesichts einer faszinierenden Biografie.

Julie Cohen, Betsy West

RBG, vor einem Jahr am Sundance Festival präsentiert, ist ein hagiografischer Film, das heisst: nicht dazu gemacht, die Karriere von *Ruth Bader Ginsburg* zu analysieren, sondern dazu, die Person zu feiern. Ein Film für die Fans, von denen es viele gibt, denn RBG, inzwischen sehr berühmt, ist auch eine Medienfigur, ein Phänomen der Blogs, Memes, Hashtags, für das die Verbreitung von Statements und die Appropriation des offiziellen Bildes eine zentrale Rolle spielen.

Das Kino ist, so betrachtet, ziemlich spät dran. Oder, zynischer formuliert: gerade noch rechtzeitig, denn Bader Ginsburg, die in diesen Tagen ihren 85. Geburtstag feiert, ist eine alte Frau, auch: eine alte Richterin, die eine Reihe schwerer Erkrankungen überlebt hat. Still standing und in den Szenen, in denen sie Fragen beantwortet und Auskunft gibt, wach und präzise. Jedoch handelt dieser Film auch von den Anstrengungen, die es kostet, präsent zu sein, von der ungeheuren Selbstdisziplin seiner Protagonistin und von der Frage, wie lange sie ihre Arbeit am Supreme Court der USA noch fortsetzen wird.

Die grosse Ungerechtigkeit, die diese filmische Hommage zu einer ambivalenten Erfahrung macht, ist der Umstand, dass RBG ohne Donald Trump vermutlich nicht existierte. Trump hasst Bader Ginsburg, und er formuliert seinen Hass sehr direkt, in Reden oder auf Twitter, wo seine Unterstützer_innen die Beleidigungen begeistert fortsetzen. Die Richterin ist liberal, also eine Hassfigur der Rechten, also geeignet, in einer sekundären Reaktionsbildung auch zur Symbolfigur

für die andere Seite zu werden, die ihr Gesicht auf Buttons, Kaffeebecher, T-Shirts gedruckt hat, die als portable Statements zirkulieren.

Ihr Alter ist dieser Popularität sogar zuträglich. Es gehört zu den ernüchternden Fakten weiblicher Berufsbiografien, dass die Autorität von Frauen umso kommensurabler erscheint, je älter (und desexualisierbarer) die entsprechenden Figuren werden. Bader Ginsburg, von Julie Cohen und Betsy West zur Urgrossmutter aller guten Demokrat_innen stilisiert, ist jene vornehme alte Dame, die von der Chefin, der Professorin, der Abteilungsleiterin weit genug entfernt ist, um eine konsensfähige Protagonistin zu sein. Die Elemente der Homestory, auf die der Film ebenso wenig verzichten will wie auf die Szenen aus dem Gym, stehen in der Ökonomie dieses Porträts für die menschliche Seite, die der Autorität nicht fehlen darf, wenn sie geliebt werden soll; und in RBG ist Bader Ginsburg Everybody's Darling.

Man hätte sie um 1980 porträtieren können, nachdem sie als Leiterin eines «Women's Rights Project» vor dem Supreme Court fünf von sechs strategisch ausgewählten Verfahren gegen genderbasierte Diskriminierung gewonnen hatte, deren Implikationen für das US-amerikanische Case Law wahrscheinlich nur ihr selbst klar waren. Oder um 1990, gegen Ende ihrer Tätigkeit am wichtigsten Appeal Court der USA, für das Jimmy Carter sie nominiert hatte. 1993 wäre eine weitere Option: das lange Jahr, in dem Ginsburg von ihrem Platz als Nr. 22 der Kandidat_innen für einen Sitz im Supreme Court durch einige wichtige Empfehlungen, die Lobbyarbeit ihres Ehemannes und ein Gespräch mit Bill Clinton in jene Position rückte, die ihre Ernennung als zweite Frau am obersten Gerichtshof ermöglichte.

Die Aufzeichnungen ihrer Anhörung durch ein Komitee des US-Senats sind ein Dokument, das ahnen lässt, was für ein Film sich über diese Karriere machen liesse, würde diese nicht als Siegeszug erzählt, sondern als das, was in den Bildern der Ernennung von 1993 aufscheint: ein Zusammenspiel von Strategie und Serendipity, von politischen Allianzen und austarierten Machtverhältnissen, fast so gut wie *The West Wing* und gewiss interessanter als die personalisierte Erfolgsgeschichte, die zu den Standardnarrativen des dokumentarischen Biopic gehört.

Indes: RBG optiert für die Hagiografie und damit für die ungebrochene Darstellung sowie einen Stationenweg unter dem Vorzeichen des «immer schon» und «von Anfang an». Kindheit, College, Law School, Appeal Court, Supreme Court, parallel dazu Ausblicke auf eine sehr gleichberechtigte Ehe, und quer durch den Film die Talking Heads, die keine andere Funktion haben, als zu bestätigen, dass dieser Karriere nicht anders als mit Bewunderung zu begegnen ist. Stefanie Diekmann

Regie: Julie Cohen, Betsy West; Kamera: Claudia Raschke; Schnitt: Carla Gutierrez; Musik: Miriam Cutler. Produktion: CNN Films, Storyville Films, Better Than Fiction Productions. USA 2018. Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, D-Verleih: Koch Films

If Beale Street Could Talk



Ein Stream of Consciousness afroamerikanischer Lebenswelten: Nach seinem Welterfolg *Moonlight* verfilmt Barry Jenkins einen Roman James Baldwins.

Barry Jenkins

«If Beale Street could talk» ist eine Zeile aus W. C. Handys «Beale Street Blues» von 1917. Darin besingt der stilbildende Songwriter jene Strasse in Memphis, die gemeinhin als Heimat des Blues gilt und in der man «pretty browns in beautiful gowns, tailor-mades and hand-me-downs, honest men and pick-pockets skilled», also Afroamerikaner_innen jedweder Couleur begegnen kann. Genau diese Vielfalt afroamerikanischer Erfahrungen ist ein zentrales Thema des Romans «If Beale Street Could Talk», mit dem *James Baldwin* 1974 unter anderem das damals propagierte Narrativ der zerrütteten schwarzen Familie korrigieren wollte. Konkret erzählt er die Geschichte der schwangeren Tish Rivers, die gemeinsam mit ihrer Familie um die Freilassung ihres unschuldig eingesperrten Partners Fonny Hunt kämpft. Die Beale Street des Titels dient Baldwin als Metapher für all jene Quartiere, in denen sich eine spezifisch afroamerikanische Kultur entwickeln konnte, wie beispielsweise im New Yorker Stadtteil Harlem, wo *If Beale Street Could Talk* angesiedelt ist.

Barry Jenkins hat Baldwins Milieustudie nun als üppig orchestrierte Ode an die Kraft der Liebe verfilmt, wobei diese Liebe nicht nur in Form von Seelenverwandtschaft, sondern auch als Freundschaft und Familienbande ein Leuchtturm innerhalb eines ungerechten Gesellschaftssystems ist. Damit erscheint *If Beale Street Could Talk* wie ein sinfonisches Gegenstück zur poetischen Coming-of-Age-Geschichte *Moonlight* (2016): dort das Fehlen familiärer Strukturen, hier der bedingungslose Familienzusammenhalt. Anders als Chiron,

der sich in *Moonlight* auf der vergeblichen Suche nach Liebe einen Muskelpanzer zulegt, kann Fonny seine Sensibilität in der Bildhauerei ausleben.

Wie in *Moonlight* unterminiert Jenkins auch in *If Beale Street Could Talk* das dramatische Potenzial der Handlung zugunsten differenzierter Beobachtungen. Die vier durch Schwarzblenden voneinander getrennten Akte unterscheiden sich bezüglich ihrer Grundstimmung. Die relativ langen Szenen werden über den ganzen Film hinweg parallel und verschachtelt erzählt, wobei Jenkins konsequent auf spannungsfördernde Cliffhanger verzichtet. Mit dieser schon im Buch angelegten Erzählstruktur sind die Filmemacher im Schnitt sehr frei umgegangen. Weil die Rückblenden immer über das Gesicht der Protagonistin Tish eingeleitet werden, liesse sich die Chronologie zwar problemlos rekonstruieren. Doch das ist gar nicht nötig. Die Qualität der Montage von *Joi McMillan* und *Nat Sanders* liegt gerade im assoziativen Fluss von Stimmungsbildern, deren Status zwischen Erinnerung und Vorstellung bisweilen in der Schwebelage bleibt. Die Tonspur unterstützt diesen Stream of Consciousness mit weichen Szenenübergängen und einem intimen Score aus Streicherteppich und Bläsersolisten, der nahtlos in diegetische Plattenaufnahmen von *Nina Simone* oder *Miles Davis* übergeht.

Überhaupt funktioniert der Film wie ein Jazzstück. Zuerst werden die Themen in einer zugespitzten Dialogszene klar artikuliert. Anschliessend nimmt Jenkins Tempo raus und lässt einzelne Figuren als Solisten ihre eigene Geschichte erzählen. Wie Schlagzeugbreaks wirken jene essayistischen Sequenzen, in denen Tish anhand von Schwarzweissfotos energisch die gesellschaftlichen Hintergründe beschreibt, die zu Fonny's Verhaftung geführt haben. Das wahre Verdienst von Jenkins' Adaption besteht allerdings darin, dass sie das Gewicht nicht auf die Anklage, sondern auf die Empathie legt. Während die Anteilnahme an der Ungerechtigkeit gegenüber Afroamerikaner_innen im Kino immer noch viel zu oft auf drastisch dargestelltem Leid oder aber altruistischen Taten weisser Protagonist_innen gründet, verzichtet Jenkins auf Stereotypen. Wer dies vorschnell als Schönfärberei abtut, ignoriert die viel relevanteren Hinweise auf alltägliche Diskriminierungen, die unter der romantisierten Oberfläche sehr wohl zum Vorschein kommen.

Das einschlägige Personal – von der fanatisch religiösen Mutter über den rassistischen Polizisten bis zum gutherzigen Weissen – ist zwar auch in *If Beale Street Could Talk* vorhanden. Doch skizziert Jenkins diese Nebenfiguren aus der subjektiven Sicht der jungen Protagonistin bewusst fragmentiert. So sehen wir, wie sich Tish das Unbehagen ihres weissen Anwalts vorstellt, der sich durch sein Engagement langsam von seinen mitleidig lächelnden Kollegen entfremdet. Den Polizisten und die Puerto Ricanerin Victoria, die Fonny zu Unrecht einer Vergewaltigung bezichtigen, sehen wir in Tishs Fantasie wiederum im Stil klassischer Verbrecherbilder. Als Sharon dieser Victoria in einer bewegenden Szene tatsächlich begegnet, wird der erste Eindruck nachhaltig korrigiert.

Weil fast alle Bilder durch die Wahrnehmung der verliebten Protagonistin gefiltert sind, ist von Baldwins Schilderung der dreckigen Slums nichts übrig geblieben. Insgesamt hat Jenkins aber eher zu viele Romanpassagen wörtlich in seine Adaption übernommen. Der musikalische Rhythmus der Dialoge klingt denn auch nicht immer nach authentischer Alltagssprache. Dafür kommt Baldwins kraftvolle Prosa in Tishs Erzählstimme voll zur Geltung: Während sie als Neunzehnjährige innerhalb der Erzählung naiv und zurückhaltend wirkt, entpuppt sie sich in der Voice-over als selbstbewusste, reflektierende Ich-Erzählerin. Da im Bild naturgemäss nur Erstere zu sehen ist, wirkt Tish stellenweise wie eine schöne Dulderin mit gesenktem Blick. Sobald sie ihrem Gegenüber jedoch in die Augen schaut, verleiht ihr *KiKi Layne* strahlende Entschlossenheit.

In Jenkins' Filmen offenbart sich das Wesen der Figuren auffallend oft in schauspielerischen und inszenatorischen Details. Im Falle von Tish sind das die langsamen Bewegungen, ihre Finger, die alles streicheln, was sie umfassen, und nicht zuletzt die unbändigen Haare, die ihr Gesicht wie eine Gloriole umgeben. Zudem wird sie auch visuell meist auf Augenhöhe mit Fonny gezeigt. Ähnlich wie Martin Scorsese in *Taxi Driver* (1976) vermittelt Jenkins die subjektive Wahrnehmung der Hauptfigur mit einer Kombination aus innerem Monolog, exzessiven Zeitlupenaufnahmen und orchestralen Jazzakkorden. Allerdings führt dies gelegentlich zu überflüssiger Bebilderung des Offkommentars. Dafür blicken wir in handlungsleeren Momenten, in denen

Tish und Fonny direkt in die Kamera schauen, immer wieder «in die Seelen» der beiden. Am stärksten ist *If Beale Street Could Talk* ohnehin dort, wo sich Jenkins vom Text löst und eigene Bilder findet, etwa wenn Tish sich in der U-Bahn an eine Liebesnacht erinnert.

Eine zentrale Rolle in der Vermittlung von Tishs Befindlichkeit kommt der stilisierten Ausstattung zu: von den grünen Vorhängen im Elternhaus über das leuchtend rote Diner bis zu den ungewöhnlich gelben Wänden des Gefängnisbesuchsraums. Mit den perfekt darauf abgestimmten Kostümmustern weckt Jenkins wohl bewusst Assoziationen an Wong Kar-wais *In the Mood for Love*. Inhaltlich unterscheiden sich die beiden sehnsuchtsvollen Werke allerdings entscheidend. Während die isoliert gezeigte, heimliche Liebesbeziehung in *In the Mood for Love* letztlich an inneren Widerständen scheitert, wird die bedingungslose Liebe zwischen Tish und Fonny von aussen auf die Probe gestellt.

If Beale Street Could Talk interessiert sich aber sowieso mehr dafür, wie sich diese äussere Bedrohung auf das tägliche Leben des Umfelds auswirkt. Folgerichtig ersetzt Jenkins das melodramatische Finale des Romans durch einen Epilog, der ein Familienleben im Einklang mit den herrschenden Umständen zumindest nicht ausschliesst. So endet der Film eher versöhnlich denn ironisch mit Billy Prestons Soulverson der inoffiziellen amerikanischen Hymne «My Country, 'Tis of Thee», mit deren Freiheitsversprechen «Let freedom ring!» schon Martin Luther King Jr. seine berühmteste Rede vor dem Lincoln-Memorial ausklingen liess.

Oswald Iten



If Beale Street Could Talk (2018) Regie: Barry Jenkins

EIN FILM VON ARON NICK

TSCHARNIBLUES



**AB 11. APRIL 2019
IM KINO!**

Sonderveranstaltungen:

Fr 05.04.2019 – So 07.04.2019

Bern, Kino REX, Tscharnibluess-Filmfest zusätzlich mit
«Dr Tscharnibluess» (1979) und «Eine vo dene» (1980)

So 07.04.2019

Zürich, Riffraff Kino, Vorpremiere im Rahmen des «Sneaky Sunday»

Mi 10.04.2019

Luzern, Bourbaki Kino, Vorpremiere

Weitere Events und Informationen unter www.filmbringer.ch und www.tscharnibluess-film.ch

PRIX DE
SUISE
NOMINIERT
2019

RIFFRAFF

BOURBAKI

RE
X
BE
RN

FILM
BRINGER
EILIG

TRINITY

festival

cinéma nyon

**visions
du reel**

50^e FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE CINÉMA NYON

**5 — 13
AVRIL
2019**

69

PARTENAIRE PRINCIPAL
la Mobilière

PARTENAIRE MÉDIA
SRG SSR

PARTENAIRES INSTITUTIONNELS
Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Office fédéral de la culture OFC
Direction du développement et de la coopération DDC

ÉDITION N°50

The Big Sleep

Am 15. Februar dieses Jahres ist Bruno Ganz in Zürich verstorben. Ein Nachruf.

Bruno Ganz und das Wort: Lust und Last

Zu hören ist Faust: In seinem Wissensdurst nach dem, «was die Welt im Innersten zusammenhält», schaudert ihn ob des Famulus Mediokrität. «Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!», schleudert er diesem entgegen, und die Stimme des Schauspielers (dem ja der Satz selbst ins Logbuch geschrieben steht) dehnt und presst sich in höhnische Höhen.

Es ist im Winter 2011. Wir sitzen im Radiostudio zum Gespräch, das von Norbert Wiedmer für sein Porträt **Bruno Ganz. Behind Me** auch gefilmt wird, und lauschen der Szene aus Peter Steins Inszenierung des ungekürzten «Faust» zehn Jahre zuvor. Unvermittelt sagt Ganz: «Ich höre das mit grossem Missvergnügen an!» Ihn ärgere sein «uralter Fehler», didaktisch zu spielen, «weil ich so sehr möchte, dass die Leute es verstehen». Mutmassungen, ob er da vielleicht das Erbe der Berliner Schaubühne und deren Ansprüche an die hohe (Sprach-)Form als Last mit sich trage, mag er so nicht gelten lassen. Das sei so «keine Neigung, die ich habe, aus einer Unsicherheit der Welt gegenüber, was weiss ich».

Unleugbar war es das Theater, wo diese Neigung in Verschmelzung von Körpersprache und Sprachkörper zur hohen Kunst avancierte; etwa im epochalen Bremer «Torquato Tasso» von 1969. Und wie Ganz hohe Kunst in rasende Artistik weiterzutreiben wusste, demonstrierte er in Thomas Bernhards «Der Ignorant und der Wahnsinnige».

Der Film, dem er sich ab Mitte der Siebzigerjahre mehr und mehr zuwandte, als ihm nach dem Weggang von der Schaubühne das Theater und er dem Theater weitgehend abhandenkam, musste sich derlei

eher entziehen, denkt man. Doch in **Der Untergang** hat Bruno Ganz 2004 den Gegenbeweis angetreten, in einer furchterregend peniblen Anverwandlung, die sein positiv besetztes Charisma zum Verschwinden brachte – restlos in jener Sequenz, da man sein Hitler-Brüllen und -Schnarren nur noch hinter der verschlossenen Tür hört. Bloss ist **Der Untergang** weniger Film, als dass er in der Tradition eines abgefilmten Dialogtheaters steht, das Ganz durch des Gröfaz' theatrale Erscheinung «realistisch» bis hinunter zum Spaghettischaukeln souverän bediente.

Generell jedoch ist es ihm nie leichtgefallen, das Wort wie natürlich ins Medium Film mit hinüberzunehmen: «Ich bin immer leicht geniert, wenn Text kommt beim Drehen», hat er im Gespräch bekannt und eingeräumt, «von den tieferen Bedürfnissen her» im Film («nicht im Theater!») eher «meinen Augen und meinem Körper als irgendwelchen Wortwechseln» zu vertrauen: «Ich schweige auch im Leben eher, und im Kino hätte ich immer gern Stummfilme gemacht.» Dem stoischen *comédien* in ihm sollte es zustattenkommen, wenn er auch leider zu wenig Gelegenheiten bekam, dies zu beweisen.

Auf der Leinwand das Schweigsame zu verkörpern kann sich der junge, blendend aussehende Schauspieler problemlos leisten. Sein Körper spricht auch durch Andeutung Bände, weiss zu provozieren mit grinsender Gelassenheit und bleibt noch elastisch gespannt, wo seine Figuren sich treiben lassen oder Tritt zu fassen suchen – bei Reinhard Hauff, Alain Tanner, Volker Schlöndorff oder Wim Wenders. Da war im Nachdenklichen viel Unangepasstes, existenziell Rebellisches, das

sich mit Widersachern auch auf dem harten Strassenpflaster einliess, wenn es sein musste. Ebenfalls Wenders war es, der mit Peter Handke für **Der Himmel über Berlin** den wunderlich irdischen Engel in ihm (und dem kongenialen Otto Sander) entdeckte und den Weg vorspurte, beim älteren Bruno Ganz eine gewisse Unendlichkeitsaura auszubeuten, wie es dann Theo Angelopoulos tat.

Eine kleine Spekulation bietet sich gleichwohl an: Der Film als des Sprachartisten Rettung vor seiner hohen Kunst? Mag sein; die Ansprüche an die darstellerische Wahrhaftigkeit sind vor der gnadenlos unbestechlichen Kamera nicht kleiner, und Bruno Ganz wusste das natürlich. Dass der Ausnahmeschauspieler stets ein wenig auch zur Ausnahmedarstellung verdammt scheint, machte Ganz in seinen späten Rollen vielleicht fragiler für etwas, das in Kurt Gloor's **Der Erfinder** in der Figur des Tüftlers Nüssli als schöne, gar pffiffige Reinheit zutage getreten war: ein Schweben auch im Spielen zwischen schweizerisch-klein im Robert-Walser'schen Sinne und Hollywood-gross, zwischen einer Leinwandpräsenz bis hin ins Kauzige und darstellerischem Weltformat.

Möglicherweise legte das Alter jenen Kern von Bruno Ganz' komplexer Schauspielerpersönlichkeit bloss, den Barbara Frey in ihrem Nachruf in der NZZ so kurz wie erhellend ausgemacht hat: Bruno Ganz habe «bis zuletzt etwas seltsam Knabenhaftes, etwas Kleistisches» behalten, «eine unerklärliche Unschuld, manchmal eine verstörende Sprödigkeit». Bei unbedingtem Anspruch an sich. Und an seine Sprache.

Martin Walder



Nosferatu – Phantom der Nacht (1979) Regie: Werner Herzog

Immer wieder neue Konfliktlinien tun sich auf in Pierre Perraults *La bête lumineuse*, einem vergessenen Klassiker des intim beobachtenden dokumentarischen Kinos.

Vom Nebel toxischer Männlichkeit

Gemeinhin sagt man dem Kino nach, es ermögliche in besonderer Weise ein Eintauchen in die in Bildern aufgelösten Geschichten, ein Miterleben des Gezeigten, das dann eben kein Gezeigtes, sondern ein Erlebtes ist. Vielleicht war es genau dieses Potenzial des Kinos, das Pierre Perrault dazu brachte, sein Studium der Rechtswissenschaften nicht weiterzuverfolgen und sich – nach einer Zeit beim Radio – dem Film zuzuwenden. In seinen filmischen Arbeiten ging er immer auch der Frage nach, was es bedeutet, ein Québécois zu sein. Vor den sich immer weiter auflösenden Spezifika lokaler Kulturen und Traditionen im Rahmen einer globalisierten Wirtschaft, aber auch der Kulturindustrie arbeitete Perrault in dieser Weise am Lebendighalten eines schon im Verschwinden begriffenen Lebens, einer Lebensweise.

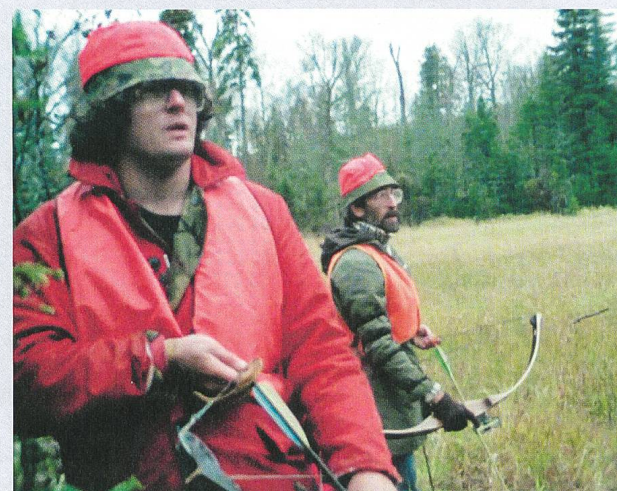
Sein verhältnismässig später Film *La bête lumineuse* aus dem Jahr 1982 ist vor dem Hintergrund dieser den Filmemacher begleitenden Fragestellung zu verstehen und zugleich universell lesbar. Was Perrault hier eingefangen hat und was sein Film (buchstäblich) zum Durchleben bereithält, ist etwas in hohem Masse Besonderes, obwohl irgendwie sehr Gewöhnliches: Eine Gruppe von rund zehn Männern in der Kleinstadt Maniwaki, Québec, fährt – wie scheinbar jedes Jahr – für einige Tage in die nahe gelegenen Wälder, um zu jagen. Das ist in dieser Gegend etwas durchaus Übliches, Perrault selbst hat immer wieder von seinen Erinnerungen an die Jagd mit dem Vater erzählt, in seinen Filmen ist sie in unterschiedlichen



Formen ein wiederkehrendes Thema. Vor allem einen Elch will man schiessen, zwischen den exzessiven Saufgelagen am Abend, dem Ausnehmen kleinerer Tiere, dem Kochen und den permanenten Witzeleien, Streichen, Reibereien und handfesten Streits. Einzig der indigene Guide Barney scheint immer in sich zu ruhen. Irgendwo zwischen diesen Polen – der Konzentriertheit, Stille, Ausdauer und Kontemplation des Jagens und der permanenten Ablenkung, dem Exzess, dem rauschhaften Lärm der Männergruppe – existiert ein nebliges Feld unguter kollektiver Männlichkeit, durch das wir mit *La bête lumineuse* tappen, stapfen, uns manchmal mühsam vorwärtskämpfen müssen.

Denn über seine 127 Minuten wird der Film durchaus zu einer anstrengenden, kräftezehrenden, immer aber auch sinnlichen Tortur: Die orangeroten Jagdwesten im verhangenen Grün und diesigen Blau eines Waldsees und die durch den Wald laufenden, stolpernden, taumelnden, irrenden Körper treffen sich in einer Montage, die fast schon assoziativ zwischen Orten und Szenen hin und her wechselt. Wir hören die Männer über die Jagd reden, grossmäulig, überschäumend, oft auch sexualisiert («Fass mal dieses Bärenfell an, da willst du nie wieder eine Frau»), und sehen sie in freier Wildbahn, selten heroisch, manchmal konzentriert, oft launisch und kaum erfolgreich.

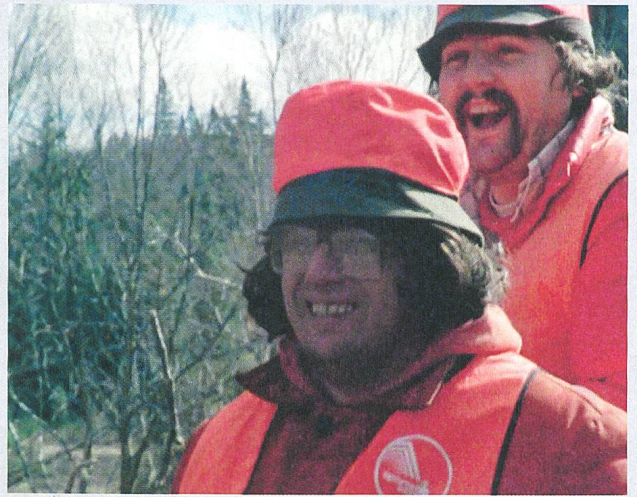
Michel Chion hat über den Film gesagt, die Stimmen, das kakofonische Schreien, Lallen und Lachen, all das sei vor allem ein Modus des Hörens im Dokumentarfilm «und wird als ein Kampf um



Aufmerksamkeit zwischen unterschiedlichen, sich gegenseitig abwechselnden Elementen wahrgenommen». Diese Spannung im Akustischen verstärkt der Film durch die Nähe der Kamera zu den Körpern – keine «fly on the wall», eher ein «bull in the flock» – und die ständige Präsenz von Waffen, auch wenn massiv Alkohol im Spiel ist. Natürlich blitzt irgendwo im Hinterkopf John Boormans *Deliverance* auf, aber so weit kehrt sich die Gewalt in *La bête lumineuse* nicht nach aussen, bleibt auf halber Strecke hängen, umgibt und belegt alles wie der immer neblige Wald, in dem man hofft, einen Elch zu entdecken.

Man kann den Film Dutzende Male sehen und wird immer wieder neue Konfliktlinien zwischen den Männern wahrnehmen. Eine, die sich den Film hindurch immer tiefer schürft, um am Ende in einer kaum zu ertragenden, schwerstbetrunkenen Auseinandersetzung fehlgeleiteter Emotionen auf dem engen Raum der Jagdhütte zu gipfeln, entspinnt sich zwischen Stéphane-Albert Boulais (der 1999 Perraults Biografie schreiben wird) und Bernard L'Heureux. Ersterer ist Poet, und er ist es manchmal in übertriebenem Masse. Als er zu Beginn mit seinem engsten Freund Maurice Bogenschiessen übt (denn die beiden wollen den Elch auf diese Weise erlegen), spricht er von dem Tunnel durch den Raum, den man finden muss und von der Jagd als Wiedergeburt, auf den Trip nimmt er Ovids «Kunst der Liebe» mit. Perrault schneidet hin und her zwischen dem Bogenschiessen und dem abendlichen Besäufnis: Stéphane legt den Bogen an und verlautbart, dass er diesen Pfeil für Bernard im Stamm eines Baums versenken und so dessen Blut vergiessen werde. Von der Grossaufnahme einer unter Spannung zitternden Pfeilspitze springt der Film auf den weinseligen Albert am Abend. Der hebt zu einem Gedicht an («Bernard – ist die auf den Kopf gestellte Welt / Bernard ist der Kuss auf der Wange meiner Frau, die sich nun schämt / Bernard ist eine durch und durch irre Phrase / Bernard ist ein Wein, ein Mann, der sich ins Nirvana trinken kann / Es ist Bernard, der bereit ist, alles für Dich zu geben»), um dann von seinen Tränen übermannt zu werden. Irgendetwas stimmt nicht zwischen diesen beiden, aber auch allen anderen Männern in *La bête lumineuse*.

Albert ist in diesem Film – der es einem nicht leicht macht, einen Überblick über die Personen und Konstellationen zu halten – eine zentrale Figur, weil er ein Aussen konstituiert: Er kann nicht immer laut sein, er kann nicht immer Witze reissen, den Raum, den Tisch, das Gespräch dominieren oder den am besten imitierten Brunftschrei ausstossen. Er versucht es, redet oft und immer wieder auch zu viel, übt sich in verhöhnenden Sprüchen, dem Spiel der harten Schale, um in einmaliger Unbeholfenheit all das als Schauspiel, Farce und rudelartiges Männlichkeitsritual zu entlarven. Albert ist es, der uns auch aus dem oft unangenehmen Miterleben des Films – der Enge der Hütte voller verschwitzter, besoffener Männer, dem Blut der Tiere, dem Schlamm, dem Nebel, dem Wald, der Nässe – wieder herausreisst und uns mit ein bisschen Distanz sehen lässt, was wir da miterleben. Er trägt Zärtlichkeit in den Film,

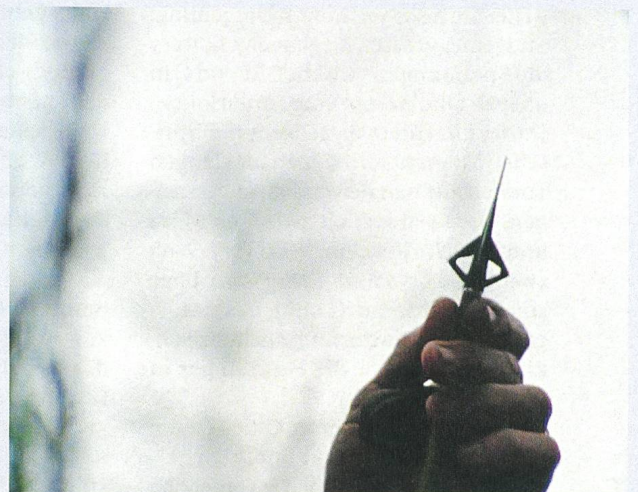


über seine Unbeholfenheit, seine poetisierenden Worte, und muss zugleich ertragen, dass sie permanent zertreten, kaputtgemacht, verhöhnt wird.

Perrault ist der vermutlich prominenteste Vertreter einer kanadischen Schule des Direct Cinema und *La bête lumineuse* ein in besonderer Weise intensives Beispiel dafür, was diese Form des Dokumentarfilms vermag: dabei sein, nah dran sein, involviert sein bis hin zum körperlichen Unwohlsein, ohne aber im Gefilmten zu versinken. Das Jagen, um das es im Film und für die Männer geht, ist natürlich auch eine Metapher fürs Filmemachen, insbesondere im Bereich des Dokumentarischen. Genau wie die Kerngruppe immer wieder vorbeischießt und dem Elch vergeblich hinterherjagt, hat auch Perrault Bilder liegen gelassen, nicht immer im richtigen Moment auf den Auslöser gedrückt (etwa beim Kentern des Kanus, das wir nur als Foto nachgereicht bekommen). Entscheidend ist nicht, was im einzelnen Ereignis, im konkreten Moment sichtbar wird, sondern was sich zwischen den Bildern und über die Zeit hinweg ablegt, was im Zusammenspiel der Augenblicke zu schimmern beginnt, die Gefühle, Strukturen und die (An-)Spannung, die unter den sichtbaren Ritualen des Jagens dessen tatsächlichen Antrieb ausmachen.

Alejandro Bachmann

→ Jean-Louis Comolli: «Ton und Stimme im Dokumentarfilm. Ein Gespräch mit Michel Chion», in: Volko Kamensky, Julian Rohrer (Hrsg.): Ton. Texte zur Akustik des Dokumentarfilms. Vorwerk 8, Berlin, 2013, S. 130. (Orig.: 2006).



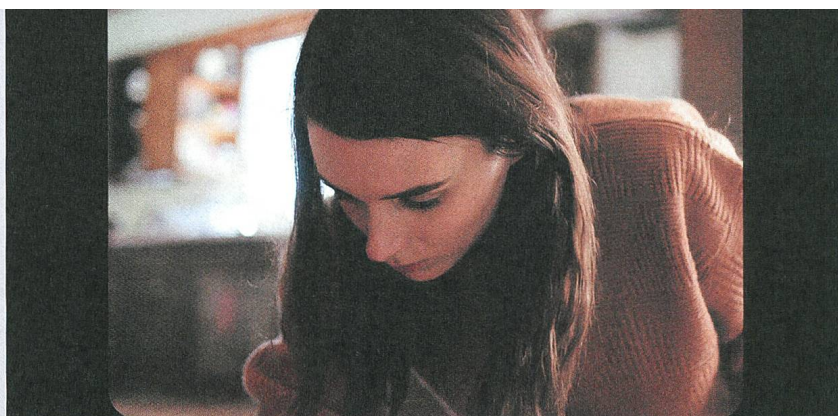
Trauerarbeit als Geisterfilm:
David Lowerys *A Ghost Story*
nimmt seinen Ausgangs-
punkt bei unspektakulären
Alltagssituationen
und entpuppt sich als eine
Meditation über die Zeit.

Immer und ewig

Ein weisses Bettlaken mit zwei schwarzen Augenlöchern – dieses kindliche Bild geisterte schon lange im Kopf des Filmemachers David Lowery herum. Ursprünglich schwebte ihm ein Horrorfilm vor, bei dem der Geist immer sichtbar im Bild ist. Die Geschichte dazu fehlte aber noch. Erst nachdem er sich mit seiner Frau gestritten hatte, weil er aus sentimental Gründen nicht von Texas nach Kalifornien umziehen wollte, nahm er seine Unfähigkeit, das Haus in Dallas loszulassen, als Ausgangspunkt für eine etwas andere Gespenstergeschichte. So beginnt *A Ghost Story* zwar mit den Worten «I'm scared» und einem Zitat aus Virginia Woolfs «A Haunted House», doch dienen die Geisterfilmkonventionen lediglich als Gerüst für eine unpräzise Meditation über die Zeit.

Im Zentrum steht ein namenloses junges Paar, das in einem freistehenden Häuschen ausserhalb von Dallas wohnt. Während sich die von Rooney Mara verkörperte M dort nicht mehr wohlfühlt und umziehen will, hängt der von Casey Affleck gespielte Songwriter C an der vertrauten Umgebung. Statt eines grossen Streits zeigt Lowery die Spannungen zwischen M und C in unspektakulären Alltagssituationen. Dabei alterniert er zwischen elliptischen Momentaufnahmen und langen Totalen, die banale Verrichtungen zeigen. Die Vertrautheit zwischen Mara und Affleck, die schon in Lowerys *Ain't Them Bodies Saints* (2013) ein Paar spielten, wirkt auch ohne dramaturgische Unterfütterung authentisch. Einmal sehen wir die Figuren gar in Echtzeit einschlafen.

Bald darauf kommt C bei einem Autounfall ums Leben und kehrt als Geist ins Haus zurück, wo er vergeblich

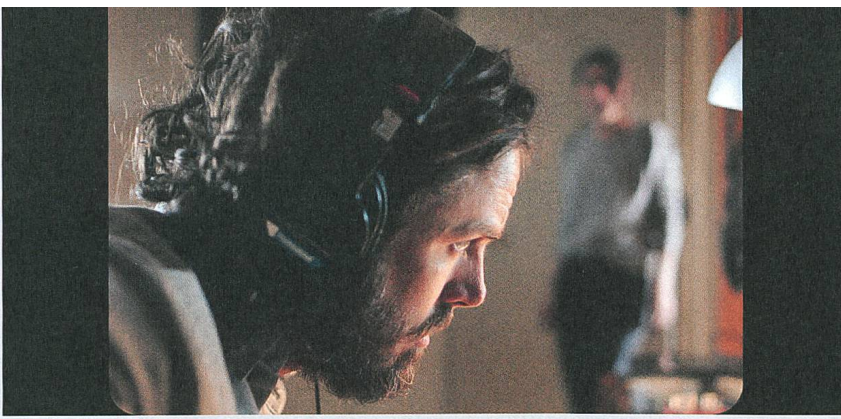


versucht, mit seiner Frau zu kommunizieren. Weil er nicht loslassen kann, ist er fortan für alle Ewigkeit an dieses Haus gebunden. Als visuelle Entsprechung für diese Enge wählt Lowery das altmodische Academyformat (1,33:1), das auf heutigen Breitleinwänden nur einen nahezu quadratischen Ausschnitt füllt. Abgerundete Ecken und der Verzicht auf sattes Schwarz betonen zudem den Bildrand und erinnern an den nostalgischen Blick in einen Guckkasten.

Da der Film in einem noch bewohnbaren Abbruchhaus gedreht wurde, konnte sich Andrew Droz Palermo mit der digitalen Kamera frei bewegen. Als Beleuchtung dienten ausschliesslich vorhandene Lichtquellen, weshalb sich der Drehplan oft nach dem Sonnenstand richtete. Dennoch gelang es

Palermo, den Kontrast zwischen gelblich-warmer Innenbeleuchtung und graublau hereinströmendem Tageslicht in feinsten Nuancen dramaturgisch zu nutzen. Überhaupt wirken die Bilder bis ins letzte Detail durchkomponiert.

Das gilt auch für jene fünfminütige Plansequenz, die gemeinhin als Prüfstein gilt, ob man sich als Zuschauer_in auf den Rhythmus des Films einlassen kann: Kurz nach Cs Rückkehr setzt sich M auf den Küchenboden und schlingt einen Schokoladenkuchen hinunter, erst lustlos, dann spürbar erregt. Sobald die Monotonie dieser Handlung etabliert ist, führt uns die anhaltend statische Totale vor Augen, wie selektiv wir Filmbilder zu lesen gewohnt sind. Naturgemäss wandert der Blick



zunächst zu einem am Türrahmen flimmernden Lichtspiel, einem Motiv, das sich durch den Film zieht und stets die Präsenz des Geists anzeigt. Dass der Geist aber bereits die ganze Zeit über reglos im Bild stand, fällt erst später auf. Als M schliesslich aufspringt und sich in die WC-Schüssel übergibt, wird klar, dass es sich bei der rechteckigen Lichtquelle im Hintergrund um das Badezimmerfenster handelt.

Die Feststellung, dass M den Geist offensichtlich nicht sehen kann, macht die lähmende Einsamkeit der beiden umso ergreifender. So löst nur schon Cs Versuch, als Geist seine Frau zu berühren, starke Emotionen aus. Kommunizieren kann er nur noch telepathisch mit dem Gespenst des Nachbarhauses, das jedoch bereits

vergessen hat, warum es da ist. Echte Dialoge sind auch unter den Lebenden auf ein Minimum reduziert, Worte bleiben im Raum hängen, hinterlegte Notizen lange ungelesen. Ins Gedächtnis brennt sich auch jene Szene, in der C seiner Frau den eben aufgenommenen Song «I Get Overwhelmed» vorspielt, anstatt ihr seine Befindlichkeit direkt mitzuteilen. Schauspielerisch verlangen solche statischen Szenen vor allem Rooney Mara einiges ab. Wenn sich M beispielsweise dieses Musikstück in einer intimen Nahaufnahme anhört, verrät uns Maras nach innen gekehrter Blick mehr über die an sich unspezifische Figur als jedes Wort.

Umgekehrt funktioniert der Geist gerade deshalb, weil er sein ausdrucksloses Gesicht nicht durch körperliches

Schauspiel kompensiert. Unter dem Leintuchkostüm steckt deshalb auch meist der Artdirector *David Pink* und nicht Casey Affleck, dessen Körpersprache dem Regisseur zu individuell wirkte. Ob der Geist apathisch oder beobachtend im Zimmer steht, bleibt meist offen. Selbst aktive Gesten sind aufs Wesentliche reduziert und lassen keinen vorgängigen Denkprozess erkennen. Bewegungen, die einen Menschen unter dem Kostüm vermuten liessen, werden elegant durch elliptische Schnitte umgangen.

Wenn immer möglich wurde der Geist überdies mit 33 Bildern pro Sekunde in leichter Zeitlupe gefilmt und nachträglich in Einstellungen hineinkopiert, in denen sich Mara mit normaler Geschwindigkeit bewegt. Doch bewegen sich die beiden immer weiter auseinander. Die veränderte Zeitwahrnehmung des Geistes vermittelt uns Lowery anfangs, indem er ihn Ms Morgenroutine mehrmals hintereinander in einer einzigen Einstellung beobachten lässt. Später rafft er Entwicklungen in eine elegante Schuss-Gegenschuss-Abfolge. Nachdem M ausgezogen ist, verliert die Zeit sowieso jede Bedeutung. Neue Hausbewohner kommen und gehen und irgendwann schwadroniert *Will Oldham* als Hipster auf einer Party über den menschlichen Drang, etwas Bleibendes zu hinterlassen. Bevor er allerdings zur Essenz seines Weltbilds vordringt, verliert er den Faden und das Interesse seiner Zuhörer.

Stattdessen spinnt Lowery diese Gedanken in zunehmend archetypischen Bildfolgen und visuellen Echos weiter, die einen beträchtlichen Interpretationsspielraum öffnen. *A Ghost Story* ist ohnehin mehr sinnliche Erfahrung als Erzählung. Dabei kommt *Daniel Harts* unaufdringlich melodioser Musik eine ebenso grosse Rolle zu wie dem Sounddesign, das neben kosmischen Winden und Kratzgeräuschen auch totale, spannungslose Stille zulässt. Ohne zwischenmenschliche Interaktion verflüchtigen sich auch der Antrieb und die Persönlichkeit des Geistes allmählich. Übrig bleibt ein weisses Leintuch mit schwarzen Augenlöchern, naiv und kindlich, aber auch tieftraurig – die perfekte Projektionsfläche für eigene Sehnsüchte. So wird der Film selbst zu einem nostalgischen Guckkasten, in dessen kleiner, aber endloser Welt man sich verlieren möchte. Wenn schon nicht im schützenden Dunkel des Kinos, dann zumindest alleine spätnachts vor dem Bildschirm.

Oswald Iten

Die israelische Serie Shtisel leistet Erstaunliches:
Sie ermöglicht Zuschauer_innen auf der
ganzen Welt Einblick in einen Kosmos,
dessen Normen und Werte mit modernen
Vorstellungen von Familie und
Individualität unvereinbar zu sein scheinen.

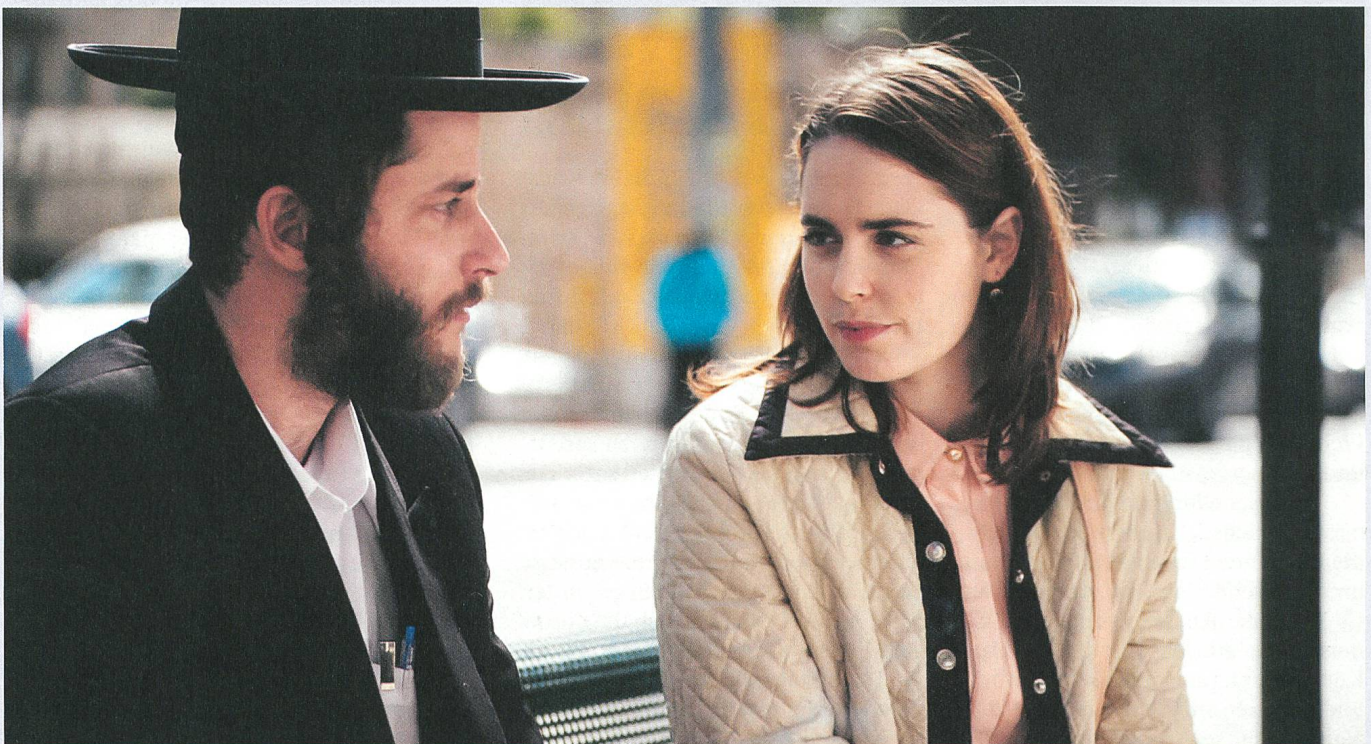
Netflix-Label: «Israelische TV-Show»

Netflix beschreibt die meisten Serien mit zwei Adjektiven. Viele Serien sind «düster und spannend», manche sogar «düster und ausgefallen» (*The End of the Fucking World*). Fährt man mit dem Cursor über die Bilder der Übersicht, erscheinen Schlagwörter wie «Leidende Genies» (*Breaking Bad*) oder

«Systemkampf» (*Dear White People*). Zusätzlich sind die Serien in Kategorien wie «Rührselige internationale Serien» (u. a. *Luther*) gruppiert. Und dann gibt es Serien, zu denen Netflix offenbar gar nichts einfällt, wie zum Beispiel *Shtisel*: «Israelische TV-Show». «Massel!», ruft der «*Shtisel*»-Fan, denn irgendein hilfloses Etikett würde der jüdisch-orthodoxen Familie Shtisel, um die sich die Serie dreht, in keinem Fall gerecht. Aber geht eine Serie ohne Label im Netflix-Meer nicht verloren? Das wäre fatal, denn Programme wie *Shtisel* sind der wahre Grund, warum wir Netflix abonniert haben.

Shtisel ist die erste Fernsehserie über das ganz normale Leben strenggläubiger Orthodoxer in Jerusalem, geschrieben von zwei jungen Männern, die selbst in Charedimfamilien aufgewachsen sind. Gesprochen wird Hebräisch und manchmal ein für Deutschsprachige recht gut verständliches Jiddisch. In Israel war die Serie 2013 ein regelrechter Blockbuster, es heisst, sogar Orthodoxe hätten mitgefiebert. Wir hätten die Produktion ohne das Internet vermutlich nie zu sehen bekommen. Auf Netflix hat *Shtisel* nun ein wachsendes internationales Publikum, und Hobbyrezensent_innen auf IMDb schwärmen über die seltenen Einblicke in die geschlossene Gemeinschaft der Charedim.

Mich begeistert an *Shtisel* der seltene Einblick ins Familienleben an sich. Nicht das originelle Setting, sondern die liebevoll entwickelten Figuren lassen einem die Serie ans Herz wachsen. Da sind der Witwer und Lehrer Shulem, der heimlich bei der Schulsekretärin zu Mittag isst, und sein Jüngster, der Maler Akiva, der sich endlich verheiraten lassen sollte. Oder Shulems Enkelin, die fünfzehnjährige Ruchami, die ihren kleinen Brüdern heimlich Tolstois Hannah (!) Karenina vorliest und Konflikte im Zweifelsfall mit einer Eheschliessung im Schnellimbiss löst.





Natürlich, die gesamtfamiliäre Bedeutung der Partnerwahl und deren minutiös ausgearbeitete Spielregeln sind typisch für Strenggläubige. Akivas Bitte um ein Date mit der attraktiven Elisheva lehnt der Heiratsvermittler rundheraus ab, zweifache Witwen vermittelt er nur an Bettnässer. Auch die Überzeugung, dass ein Erwachsener nicht malen sollte, ist den Charedim eigen. Dennoch: Shulems heimliches Schalten und Walten im Leben seiner Kinder und die Versuche von Ruchamis Eltern, der vermeintlichen Katastrophe «Ehe» Herr zu werden, offenbaren, wie schnell Fürsorge und Übergriff, Solidarität und Selbstaufgabe ganz grundsätzlich in jeder Eltern-Kind-Beziehung verwechselt werden. Mehr als einmal möchte man Akiva zurufen, er solle der Mischpoke die Meinung geigen. Aber gerade weil weder Akiva noch die anderen Familienmitglieder den Bruch mit ihrer Herkunft suchen, können sich ambivalente Beziehungen und innere Zwiespälte entfalten.

Die meisten Filme über die extrem konservativen Charedim thematisieren den Zusammenprall von frommer und säkularer Lebenswelt, den Ausbruch der Protagonist_innen und im schlimmsten Fall die Eskalation. Ebenfalls auf Netflix läuft etwa der Dokumentarfilm *One of Us* über die chasidische Gemeinschaft in New York, und im Kino spielen harmlos und heiter *Wolkenbruchs wunderliche Reise in die Arme einer Schickse* oder etwas ernster *Disobedience* im orthodoxen Milieu. *Shtisel* aber stellt seine Figuren vor die Herausforderung, ihre Krisen innerhalb der strengen Regeln ihres Glaubens zu bewältigen. Gute Voraussetzungen für ein klassisches Melodrama. Tatsächlich gelingt es den Drehbuchschreibern Yehonatan Indursky und Ori Elon, ihre Geschichten so nah an den Begehren und Ängsten ihrer Figuren zu erzählen, dass wir Zuschauer_innen uns auf die Welt der Charedim einlassen – nicht um Exotisches zu betrachten, sondern um mitzufühlen. Unaufdringlich navigiert

Shtisel unsere Affekte zwischen vertrauten Topoi wie stummen Blicken unerfüllter Liebe und Befremden, etwa wenn Ruchami ihren Vater öffentlich blossstellen will. Und immer, wenn alles heillos verworren scheint, gehen die Konfliktlinien – nur für ein kurzes Innehalten – in einem Moment grundsätzlicher Verbundenheit auf. So münden zum Beispiel die kondensierten Szenen, in denen Ruchami eine Plakataktion gegen den Vater vorbereitet, in einer Sequenz, die alle Verwandten an ihre verschiedenen Fenster führt, die Blicke fasziniert in den hellblauen Himmel gerichtet, auf eine Flugschau des israelischen Militärs, das die streng Orthodoxen konsequent ablehnen. Wie Kirschblüten aus einem Douglas-Sirk-Film lässt Ruchami kleine Fetzen ihrer Plakate aus dem Fenster tanzen. Der Konflikt zwischen Vater und Tochter wird freilich an anderer Stelle wieder auftauchen.

Die vielschichtige Auseinandersetzung mit streng orthodoxen Lebensentwürfen ist für ein westliches Publikum eine erholende Abwechslung von den Selbstverwirklichungsformeln, die Familiengeschichten im Serienformat sonst gerne vorantreiben. Reden per se ist in *Shtisel* keine Lösung, und vermeintlich kathartische «Ich erkläre mich»-Dialoge gibt es nicht. Ruchamis Mutter Gitti würde sich lieber die Zunge abbeißen, als jemandem zu verraten, dass ihr Mann bei einem Arbeitseinsatz im Ausland «verschwunden» ist. Also versorgt sie fünf Kinder monatelang allein. Selbst als der Ehemann zurückkehrt, verliert sie kein Wort über die Sache. Wir brauchen 24 Folgen, um Gittis Handeln nachzuvollziehen. Dann ist die Serie leider auch schon vorbei. Bis dahin haben sich um alle Mitglieder der Familie feine Gewebe aus Hoffnung, Enttäuschung, Stolz und Demut gesponnen, die uns Zuschauer_innen das wunderliche Gefühl verleihen, in eine familiäre Plattenverschiebung involviert worden zu sein und doch nur die Spitze des Eisbergs zu sehen.

Geesa Tuch

Ich. Ich! Ich?

Tereza Fischer

Selbstdarstellung, Selbstanalyse, Selbstreflexion im Dokfilm



David Holzman's Diary (1967) Regie: James McBride



In der Schweiz hat man lange Zeit nicht gewagt, als Autor oder Autorin im eigenen Dokumentarfilm präsent zu sein. Doch in den letzten Jahren sind auch hierzulande zunehmend nicht nur dezi- diert autobiografische Filme entstanden, sondern immer mehr Werke, in denen sich die Filmschaffenden im Kommen- tar als Instanz einbringen. Warum sagt eine Regisseurin oder ein Regisseur «ich» im Dokumentarfilm?

«Please, pay attention. You've had your chance, lad. It's no time to stop your labor in vain. Bring your life into focus. That's right. And ... explore yourself!» Der da spricht, führt die Kamera. Wir sehen den jungen Mann sich selbst in einem Spiegel filmen, danach installiert er die Kamera auf einem Stativ, stellt den Fokus ein und richtet sich vor der Kamera mit einem Tonband ein. Er beginnt zu erzählen, dass es ein schlechter Tag für ihn sei, er habe seinen Job verloren. All dies scheinen die ersten, schön unprofessionell wirkenden Versuche zu sein, ein Filmtagebuch zu drehen. Scheinen. Denn im Verlauf des Films, und spätestens beim Abspann, wird sich dieses filmische Tagebuch als ein Mockumentary entpuppen. Einer der Ersten seiner Art. Jim McBrides [David Holzman's Diary](#) von 1967 ist eine prophetische Parodie auf einen exhibitionistischen Filmemacher, der am liebsten sich selbst ins Zentrum seiner Filme stellt; einen Typus von Filmemacher, der zumindest hierzulande bis in die Mitte der Neunzigerjahre suspekt war. Unterdes- sen bringt sich in einem beträchtlichen Teil der Doku- mentarfilme die Regisseurin oder der Regisseur mehr oder weniger ein – sei es als fragende Instanz hinter der Kamera, sei es in einem persönlichen Kommentar oder tatsächlich als Hauptfigur des eigenen Films. Warum macht sich jemand zum Subjekt seines Films oder betont zumindest seine oder ihre Autorschaft? Die Gründe reichen vom Wunsch, die persönliche Äusserung spürbar zu machen, über die Notwen- gkeit, zu den eigentlichen Subjekten des Films Nähe

herzustellen oder als Teil einer porträtierten Fami- lie vor die Kamera zu treten, bis zur Selbstanalyse, Selbstdarstellung und zum Selbstexperiment.

Die späte Entdeckung des Privaten

Im Dokumentarfilm beginnt der Einzug des Privaten erst Anfang der Siebzigerjahre und fällt auch zusam- men mit dem Aufkommen des Essayfilms, also des persönlichen Ausdrucks zu unpersönlichen Themen. Der Essayfilm ist der Autorenfilm par excellence. Als besondere und gleichzeitig freiste Form des nichtfiktion- alen Films vereinigt er Subjektivität und den Versuch, ein oft abstraktes Thema nicht nur inhaltlich, sondern auch formal zu fassen. Assoziativ, argumentativ und poetisch und mit allen zur Verfügung stehenden fil- mischen Mitteln: eigenen Aufnahmen, Fotografien, Found Footage, Archivmaterial, Musik, Originalton, Tonaufnahmen – vor allem aber mit dem Kommentar.

Doch es ist kaum der Essayfilm, der sich beim Gedanken an den persönlichen Dokumentarfilm als Erstes aufdrängt. Viel eher denkt man an den auto- biografischen Dokumentarfilm. «Autobiografisch» verweist dabei zunächst eher auf Geschriebenes, auf eine Biografie. Bilder von Personen, auch filmische, bezeichnet man als Porträts. In beiden Fällen waren die Darstellung oder Selbstdarstellungsformen zumeist wichtigen Persönlichkeiten vorbehalten. Beim Selbst- porträt, das seinen Ursprung im 15. Jahrhundert hat, wollten sich die Maler aber nicht unbedingt nur wichtig nehmen, sondern vor allem ihre Fertigkeiten demons- trieren. Darauf verweist auch Agnès Varda in [Les gla- neurs et la glaneuse](#). Sie, die Sammlerin von Bildern, führt eine kleine, handliche Kamera, die sozusagen Teil ihres Körpers wird. Wie die «glaneurs» auf dem Feld liegen gebliebene Kartoffeln von zum Teil spektaku- lärer Form auflesen, so sammelt sie, die Filmautorin, Bilder mit ihrer verlängerten Kamerahand. Und zeich- net damit ein filmisches Selbstporträt. So nennt sie ihren essayistischen Film, als sie an einem Punkt mit der DV-Kamera ihre (andere) Hand filmt, mit der sie aus ihrer kleinen Kartensammlung eine Postkarte von Rembrandts Selbstporträt herausholt. Auch Varda demonstriert damit ihre Fertigkeiten.

Es bedarf mehr als nur einer kleinen, billigen Ausrüstung, die es erlaubt, sich selbst zu filmen. Damit sich persönliche Themen in der Öffentlichkeit behan- deln liessen, musste sich das Interesse für den Einzel- nen und für den Alltag erst einmal entwickeln. So gab es zwar im privaten Bereich schon seit den späten Dreissi- gerjahren filmtechnische Möglichkeiten für Laien und ab 1965 Super-8-Filme, um familiäre Ereignisse festzu- halten. Aber obwohl es seit den Sechzigerjahren auch in Dokumentarfilmen durchaus um Individuen ging, war der Blick vor allem auf deren öffentliches Wirken oder ihre soziale Rolle gerichtet. Die Filme waren noch stark im Journalismus verankert oder politisch-sozial engagiert, oft mit dem Ziel, auf Missstände hinzuwei- sen. Was im Dokumentarfilm lange Zeit fehlte, war das Persönlich-Subjektive.



Fell in Love with a Girl (2017) Regie: Kaleo La Belle





Vaters Garten (2013) Regie: Peter Liechti



Dem Interesse am Privaten und an psychologischen Themen ging man bis dahin hauptsächlich im Spielfilm nach. Im Hollywoodkino der Vierziger- und Fünfzigerjahre aber auch im Experimental- und Avantgardefilm. Sogenannte Trance-Filme oder Psychodramen drückten persönliche Obsessionen und erotische Impulse aus. Die experimentelle Exploration von Experimentalkünstler_innen wie Maya Deren oder Stan Brakhage richtete sich auf die eigene Subjektivität. Das Innere, die Träume, Gefühle wurden in einer Art hybridem Format zwischen Experiment und Dokumentation ausgelotet.

Der kürzlich verstorbene Jonas Mekas gehörte ebenfalls zu dieser Gruppe von Avantgarde-Filmemacher_innen, wobei sein Werk sehr stark in der Tagebuchform verankert ist. Er filmte in der Form eines fortlaufenden Bildertagebuchs. 1969 entstand *Walden*, in dem Mekas die Tagebücher zusammenfasst und poetisch verdichtet. Im Kern kreist sein Werk wie ein einziger langer Film um seine eigenen Gefühle: den Heimatverlust des aus Litauen in die USA Geflüchteten, die Erfahrung des Exils, den Versuch, eine zweite Heimat zu finden. Die Kamera dient ihm dabei als Instrument der Aneignung des Anderen, aber auch der Distanznahme. Und sie ist Instrument eines unmittelbaren Ausdrucks. Mekas filmt, um die Essenz eines alltäglichen Moments zu erfühlen, zu ertasten.

Mitte der Siebzigerjahre wandten sich Filmschaffende immer öfter ihren Familien zu. Über die Auseinandersetzung mit den eigenen Eltern oder Grosseltern geraten die Beziehungen zwischen den Generationen in den Fokus. Dies wurde damals insbesondere von Frauen thematisiert, die sich intensiv und auch kritisch mit ihren Müttern und deren Lebensumständen auseinandersetzten, in einer sich verändernden Gesellschaft und im Zeichen der damaligen feministischen Theorie.

Der Bezug der Weltgeschichte zur eigenen Familiengeschichte lebt vom Kontrast zwischen der persönlichen Erinnerung, die immer fragmentarisch, assoziativ und ungeordnet ist, und der Geschichtsschreibung, die sich um die strikte Einordnung und Kontextualisierung von Geschehnissen bemüht. Geschichte erweist sich so als etwas, das nicht in der Vergangenheit fixiert ist, sondern eine Version darstellt unter vielen anderen möglichen Versionen, von denen sie überschrieben werden kann.

Kulturelle Unterschiede

Während es in den USA zur kulturellen Eigenheit gehört, alles persönlich und zu einer Performance zu machen, zögerten Filmemacher_innen in anderen Ländern sehr viel länger, sichtbar zu werden. Etwa in Spanien, wo es an Vorbildern fehlte, und erst seit 2000 Filme entstehen, in denen durch eine Familiengeschichte die nationale Geschichte reflektiert wird. Auch die Schweizer_innen hielten sich lange Zeit vornehm zurück. Bis in die frühen Neunzigerjahre sind im Dokumentarfilm- und Schweizer Film kaum persönliche

Dokfilme entstanden. Marcy Goldberg hat für die Veränderung gleich mehrere Faktoren ausgemacht. Man habe zwar die Idee «das Private ist politisch» aufgenommen, aber die privaten Leben von Protagonist_innen zum Gegenstand engagierter Dokumentarfilme gemacht. Erst mit dem Wechsel zum günstigen Videoformat sind viele persönliche Arbeiten entstanden, was auch mit der Nähe zur Videokunst zu tun habe. Als weiteren Aspekt führt sie die Reality-Formate des Fernsehens an. In diesem Bereich hat sich der Trend zur Ausstellung des Privaten im öffentlichen Raum mit dem Internet und den sozialen Medien seither nochmals verstärkt. Sicherlich lag die lange Absenz des Persönlichen im Dokumentarfilm auch hierzulande an fehlenden Vorbildern.

Ein Blick auf die Familienporträts der letzten Jahre aus der Schweiz demonstriert eindrücklich die Möglichkeit, im Privaten das Universelle zu zeigen. Samir's *Iraqi Odyssey* (2014) erzählt die Geschichte seiner globalisierten irakischen Mittelstandsfamilie, die Teil einer weltweiten Diaspora ist. Der Film erzählt damit aber auch die Geschichte eines Landes. Peter Liechti zeichnet in *Vaters Garten – Die Liebe meiner Eltern* (2013) nicht nur das erschreckend ehrliche Bild der Beziehung zu seinen schon betagten Eltern, sondern auch das Porträt einer bestimmten Generation von Durchschnittsschweizer_innen, die es bald nicht mehr geben wird. In *Looking Like My Mother* (2016) stellt sich Dominique Margot den traumatischen Erlebnissen ihrer Kindheit mit einer schwer depressiven Mutter. Und in *Immer und ewig* (2018) begleitet Fanny Bräuning ihre Eltern auf eine Ferienreise und zeigt dabei nicht nur die berührende Liebesgeschichte ihrer Eltern (ihre Mutter ist seit langem an Multipler Sklerose erkrankt), sondern auch die Verwerfungen der Liebe ob der eigenen inkompatiblen Wünsche.

Selbsterfahrung, Selbstanalyse

Auch hinter der Kamera, ob nur als Regisseur_in oder als Kameramann und -frau, ist in einem Familienporträt die Beziehung der Filmemacherin oder des Filmemachers zu jenen vor der Kamera immer mit im Spiel. Oft entscheiden sich die Filmschaffenden eher aus einer Notwendigkeit heraus, selbst vor der Kamera zu erscheinen: um über den natürlichen Umgang mit den anderen Familienmitgliedern Nähe herzustellen und tiefer zum Kern ihres Film vorzudringen. Doch immer mehr Regisseur_innen stellen tatsächlich sich selbst als Subjekt ins Zentrum, wie es Jim McBrides in *David Holzman's Diary* parodiert hat. Dabei geht es nicht um Selbstdarstellung, sondern um Selbsterfahrung. Das Filmen ist eine Art, sich mit einer schwierigen Situation und mit den eigenen Wurzeln auseinanderzusetzen. Der Prozess des Filmens und Montierens gleicht einer Selbstanalyse.

In seinem verstörend intimen *Tarnation* (2003) erzählt Jonathan Caouette seine Geschichte und die seiner Mutter, die psychisch schwer krank ist und sich nie wirklich um ihn kümmern konnte. Er selbst sagt, er habe einen Filmzwang, und stellt sich selbst als queeren Tausendsassa dar. Im Vergleich zu den

Familienfilmen der Siebzigerjahre scheint dieser Film nicht vordergründig politisch motiviert zu sein, er baut auch deutlich auf die seither grössere Akzeptanz des Intimen im öffentlichen Raum, wie sie durch YouTube und Fernsehen gefördert wurde. Immer wieder wendet sich Caouette in einer beichtenden Haltung an die Kamera. Eigentlich hat man das Gefühl, dass der Film in erster Linie therapeutische Wirkung für den Filmemacher entfaltet und dass Jonathan so all die schrecklichen Ereignisse, die er schon früh erlebt hat, verarbeitet.

Doch gerade ein intimer Film wie *Tarnation* besitzt eine politische Dimension. Dies wird überall dort deutlich, wo Bürger_innen keinen Zugang zu öffentlichen Medien haben und es dennoch für sie wichtig ist, die eigene Identität sichtbar zu machen und offenzulegen. Caouettes Film zeigt die Konstruktion einer Identität: Südstaaten, schwul, Wunderkind, Opfer von Missbrauch, Pflegekind und Kind einer mental schwer kranken Mutter.

Dieser Film ist in einem starken Mass selbst-reflexiv. Die Art und Weise, wie Filme konstruiert sind, rückt in den Vordergrund, was in den meisten autobiografischen Dokumentarfilm nicht nur ein Stilmittel ist, sondern mit dem Bewusstsein zusammenfällt, dass hier nicht nur ein Film konstruiert wird, sondern auch Identitäten, dass dies ausserdem nicht ein linearer Prozess ist, sondern dass das Resultat ein Bild eines fragmentierten Ichs ist. So zeigt sich für Michael Renov im autobiografischen Dokumentarfilm das Wesen des Dokumentarfilms an sich: der Konstruktionscharakter und die Unvollständigkeit.

Multiple Persönlichkeiten

Wenn Kaleo La Belle in *Fell in Love with a Girl* (2018) gleich seine ganze Patchworkfamilie einem Experiment unterwirft, seine Exfrau, die drei gemeinsamen Kinder und die Freundin in deren Heimat, die USA, verfrachtet, um ein neues Leben zu beginnen, dann ist das durchaus symptomatisch für eine ganze Reihe von persönlichen Dokumentarfilmen. Denn ein bisschen experimentiert man immer mit sich selbst und mit denen, die man vor die Kamera stellt. Das ist ethisch heikel (siehe auch Interview mit Kaleo La Belle in *Filmbulletin* 4.18) und zeigt, wie komplex sich die Situation der Filmschaffenden darstellt. So ist La Belle immer Regisseur, Kameramann und Vater oder Ehemann zugleich. Eine anspruchsvolle Jonglage, möchte man meinen, das zeigt sich auch an einigen Stellen im Film. Mitten in einem Streit mit seinem Sohn, bittet dieser ihn, die Kamera abzuschalten. Er sei interessierter an seinem Film als an ihm. Zumindest in diesem Moment scheint die Priorität zugunsten des Films auszufallen.

Kaleo La Belle hatte bereits seinen ersten Film autobiografisch angelegt. Er sucht darin seinen Vater auf, der schon früh aus seinem Leben verschwunden war. Er ist damit bei weitem nicht der einzige Wiederholungstäter. Sich selbst vor die Kamera zu stellen, lässt sich als persönlicher Stil verorten oder als Möglichkeit, mit der Welt in Verbindung zu treten. Ross McElwee, der mit *Sherman's March* (1985) einen

Klassiker des Genres schuf, sagt: «Filming is the only way I can relate to women.» Vordergründig war er für diesen Film ausgezogen, um mehr über das Wirken von General Sherman in den Südstaaten zu erfahren, doch dabei stand ihm die Verarbeitung einer in die Brüche gegangenen Beziehung im Weg. In der Folge hat er sich dafür entschieden, allgemeine Themen stets über die Subjektivität anzugehen.

Damit macht sich ein Filmemacher immer zu seinem eigenen Objekt. Notwendigerweise wird auch er eine Art Distanzierung vornehmen. Dies musste Thomas Haemmerli, wie er anlässlich der Zürcher Dokumentarfilmtagung (ZDOK) im Frühjahr 2011 sagte, gleich in doppelter Weise tun. In *Sieben Mulden und eine Leiche* (2007) dokumentiert er die Aufräumarbeiten in der Wohnung seiner verstorbenen Mutter, die zu Ausgrabungen des Lebens eines Messias werden. Was er antrifft, ist teilweise so belastend, dass er die Kamera verwendet, um Distanz zu schaffen. Obwohl das Material nicht mit dem Ziel, einen Film zu machen, entstanden ist, montiert er daraus eine Reise in die Familiengeschichte. Damit wird nochmals eine andere Art der Distanzierung erforderlich. Der Regisseur Haemmerli muss ein Verhältnis zum Kameramann und zur Hauptfigur Haemmerli finden: «Es war eigentlich Narzissmus. Ich habe den Film aber gegen meinen Narzissmus geschnitten, und es war mir am Anfang immer peinlich. Später entwickelt man dann ein instrumentelles Verhältnis zur Figur, die man dort am Screen sieht.»

Eine andere Möglichkeit der Distanzierung ist es, sich von Anfang an eine Leinwandpersona zuzulegen und eine Rolle zu spielen. Einer der erfolgreichsten Dokumentarfilmer überhaupt ist Michael Moore. Seine Performance vor der Kamera zielt weniger darauf, sich selbst als Privatperson mit seinem Innersten darzustellen. Vielmehr spielt er den netten, naiven Reporter, der aussieht wie Jedermann, der aber unbequeme Fragen stellt und damit die Autoritäten herausfordert. In *Roger and Me* (1989) begibt er sich zudem auf eine Mission Impossible: Er versucht Roger Smith, den Vorsitzenden von General Motors, zu konfrontieren, ihn dazu zu bewegen, sich anzusehen, wie die Menschen in Flint, Michigan, nach der Schliessung der GM-Werke verarmen. Das Scheitern ist nicht nur unterhaltsam, es macht den Filmemacher auch sympathischer und glaubhafter als eine allwissende, dozierende Autorität es wäre. Moore hat seine politische Propaganda, für die er mit Leib und Seele einsteht, über mehrere Filme hinweg perfektioniert. Als dominante Persona polarisiert er und riskiert damit, wie alle, die sich exponieren und die man unter Umständen unsympathisch finden kann, dass das Thema hinter seiner Erscheinung verschwindet.

Es ist kein Zufall, dass bisher vor allem Filme von Männern erwähnt wurden. Die wenigen Regisseurinnen, die sich selbst vor die Kamera stellen, kommen wie etwa Susan Mogul aus dem Kunstbereich. Die allermeisten bleiben unsichtbar, aber dennoch spürbar. Anlässlich der erwähnten ZDOK-Tagung verglich Stella Bruzzi die Werke von Nick Broomfield und Molly Dineen. Während Broomfield ähnlich wie Michael Moore vor der Kamera den charmanten



Roger and Me (1989) Regie: Michael Moore





Iraqi Odyssey (2014) Regie: Samir



Reporter mimt, der unbequeme Fragen stellt, bleibt Dineen konsequent hinter der Kamera, die sie selbst führt, wenn sie in ihren Filmen Institutionen porträtiert. Präsent ist sie nur mittels ihrer Stimme. Hier sieht Bruzzi einen Zusammenhang mit dem Geschlecht: Die Filmemacherin ist als Körper abwesend, sie wird jedoch von den (meist männlichen) Gesprächspartnern vor der Kamera als fetischisierter Körper evoziert.

Transparenz und Selbstreflexivität

Auch wenn Molly Dineen konsequent hinter der Kamera bleibt, gehört ihre spürbare Präsenz zu ihrer Methode und ihrem Stil. Vielleicht kann man auch sagen: zu ihrer Haltung. So zumindest sieht es Nick Broomfield: «There's no point in pretending the camera's not there. I think what's important is the interaction between the film-makers and those being filmed, and that the audience is aware of the interaction so they can make decisions of their own.» Es geht um Transparenz, um die Anerkennung der Tatsache, dass auch ein Dokumentarfilm konstruiert ist und dass die gefilmten Menschen sich der auf sie gerichteten Kamera bewusst sind. Möglicherweise spielen auch sie eine Rolle für die Kamera, sie spielen sich selbst.

Während sich in den Sechzigerjahren die Vertreter des US-amerikanischen Direct Cinema Hoffnungen darauf machten, dank der neuen, leichten technischen Ausrüstung Geschehnisse und Menschen unmittelbar dokumentieren und so die Wirklichkeit einfangen zu können, nutzten am anderen Ende des Teichs und zur gleichen Zeit die Franzosen Edgar Morin und Jean Rouch in *Chronique d'un été* (1961) die gleiche Technik, um als «agents provocateurs» selbst vor der Linse mit Menschen zu sprechen. Sie wollten deutlich zeigen, dass sie mit ihrer Aktion, jemanden zu filmen, etwas bewirken. Ganz im Gegensatz zu den Regisseuren des Direct Cinema, die als «fly on the wall» hinter der Unmittelbarkeit der Realität verschwinden wollten.

Wahrheit ist ein komplexer Begriff und nicht mit Wirklichkeit und bloss abbildender Kamera gleichzusetzen. Wenn Filmschaffende also sich selbst als Autor_innen herausstellen, dann auch um dafür zu sorgen, dass das Publikum ob der Erwartung, in einem nichtfiktionalen Film die Wirklichkeit zu sehen, nicht vergisst, dass schon die Wahl des Bildausschnitts, des gefilmten Zeitausschnitts und die Montage enorme subjektive Positionierungen enthalten. Nicht umsonst inszenieren sich – trotz ihrer vollkommen unterschiedlicher Stile – sowohl Frederick Wiseman wie auch Werner Herzog als leidenschaftliche Feinde des Direct Cinema. Sie wehren sich gegen die Idee des Filmemachers, der bloss zur richtigen Zeit am richtigen Ort ist. Nichts ist ihnen so zuwider, wie jemand, der ihnen die Autorität über die Welt, die sie auf der Leinwand erschaffen, abspricht. Für sie wird die Wahrheit erst evident, indem sie sehend, hörend, ordnend und gestaltend – und in Herzogs Fall vor allem fragend – eingreifen. Herzog hat für seine unvergleichliche Art, alles und jeden in sein eigenes Universum einzuverleiben, den (mythisch überhöhten) Begriff der «ekstatischen Wahrheit» geschaffen.

Nun kann nicht jeder eine Rampensau wie Werner Herzog oder Michael Moore sein. Manchmal gelingt es auch einem zurückhaltenden Autor, eine genuine Verbindung zwischen sich und seinem Thema zu schaffen. Urs Graf hat mit *Gute Tage* (2017) einen Film über fünf Künstler_innen realisiert, die an schweren Krankheiten leiden und trotz grösster Schwierigkeiten ihrem Drang nachgehen, kreativ zu sein. Dabei ist sein Film im besten Sinn empathisch und persönlich, denn Graf stösst beim Arbeiten selbst an körperliche Grenzen. Sie schlagen sich im Film nieder, als er sich den Daumen bricht und nicht mehr filmen, sondern nur noch fotografieren kann. So ist auch sein Schaffen materiell reduziert – wie das seiner Protagonist_innen. Damit thematisiert er das Filmemachen selbst.

Doch oft wirkt dieser zaghafte Ich-Bezug überflüssig und aufgesetzt, etwa wenn die Filmemacher_innen im Offkommentar durch den Film führen und ihre Motivation für ihren Film deklarieren oder selbst kurz und nebenbei vor der Kamera erscheinen. Könnte es sein, dass es in vielen Fällen weniger um Selbstdarstellung geht als vielmehr darum, die Autorschaft zu markieren, das Subjektive, das jedem Dokumentarfilm eigen ist? Oder gar bloss darum, eine direkte Adressierung und Emotionalisierung des Publikums zu erreichen? Oder traut man dem Publikum nicht mehr zu, Dokumentarfilme als das zu lesen, was sie sind, nämlich Konstruktionen? Ist es notwendig, immer wieder darauf hinzuweisen, dass diese Filme eine Autorin oder einen Autor haben? Warum taucht das «ich» nun so oft in Dokumentarfilmen auf, ohne dass eine Notwendigkeit vorhanden wäre? Nicht jeder Film ist ein Essayfilm, und bei weitem nicht in jedem Film muss die Performance eines besonders cleveren Reporters herausgestellt werden, und schon gar nicht geht es immer um eine Selbstanalyse. Vielmehr begegnet man oft einem beliebigen Bezug zum Selbst und einer falschen Instrumentalisierung der Subjektivität. Es reicht nicht, sich ein bisschen zu exponieren, wo es gar nicht nötig ist. Sonst droht dieses potente und auch komplexe Mittel der Welterkundung zu einer Farce zu werden, zu einer unfreiwilligen Parodie auf den persönlichen Dokumentarfilm als schillerndes Subgenre. x

→ Literatur:

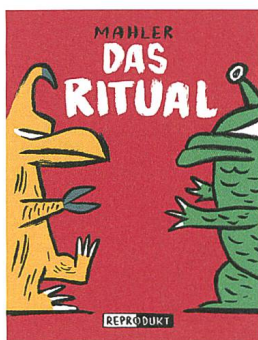
Alisa Lebow (Hrsg.): *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London/New York: Wallflower, 2012.

Transkripte der ZDOK-Tagung «Me, Myself, and I. Wenn Dokumentarfilme zur Performance werden», www.zdok.ch

Bücher
Comics
Filme
Serien
Websites

Bastelkunst

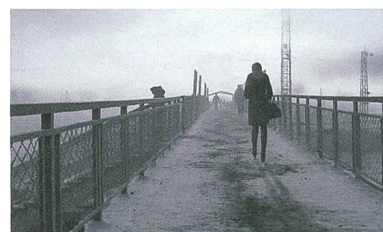
Comic Eiji Tsuburaya gab's wirklich: Er war der Meister des japanischen Filmtricks u. a. für die Godzilla- und Ultraman-Filme der Produktionsfirma Toho. Ihm setzt *Nicolas Mahler* in «Das Ritual» ein Denkmal – das auch als liebevolle, von lakonischem und melancholischem Humor durchdrungene Hommage an die längst verblichene Zeit zu lesen ist, in der Filmtricks noch analoge Bastelerei waren und sich Athleten Gummikostüme überzogen, um in Streifen von zweifelhafter Qualität, aber grossem Charme furchterregende Monster und Aliens zu mimen. (cg)



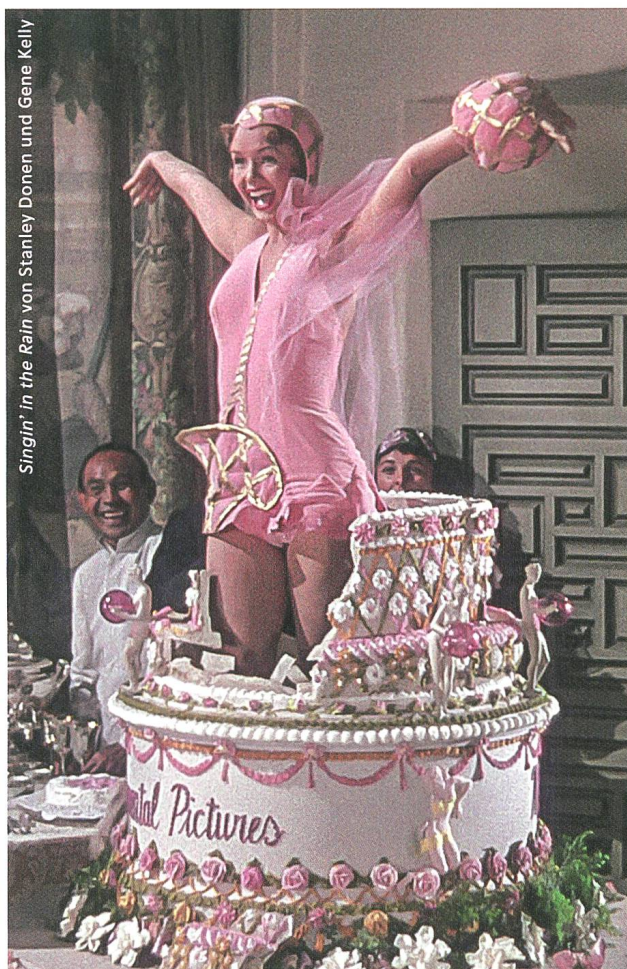
→ Nicolas Mahler: Das Ritual. Berlin: Reprodukt, 2018, 64 Seiten, Hardcover, farbig. CHF 22,90, € 14

Im Reich des Rauschs

Buch/Film 2013 ist *Benny Jaberg* der unbedingten Liebe russischer Männer zu Wodka nachgegangen. In seinem Kurzfilm sinnieren ein Poet, ein Physiker und ein Schauspieler über den Geist des Wässerchens. Auf der Suche nach einem Russland jenseits von Postkartenklischees fanden Jaberg und sein Kameramann *Joona Pettersson* in der bitterkalten Ödnis von Industriestadt und Polarkreis Bilder voller Sehnsucht und betörender Schönheit. Nun hat der Schweizer Regisseur seinen bemerkenswerten und vielfach ausgezeichneten *The Green Serpent* um ein poetisches und bildreiches Booklet ergänzt. (tf)



→ Benny Jaberg: The Green Serpent. Of Vodka, Men and Distilled Dreams. DVD, Blu-ray, Booklet, 130 Seiten. CHF 48 www.thegreenserpent.ch



Singin' in the Rain von Stanley Donen und Gene Kelly

film bulletin

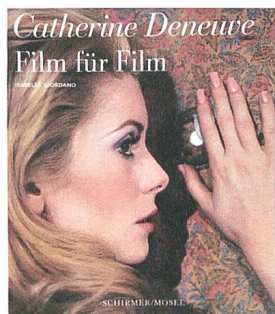
Achtmal im
Jahr überrascht
werden

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

Zeitschrift für
Film und Kino

Workaholic

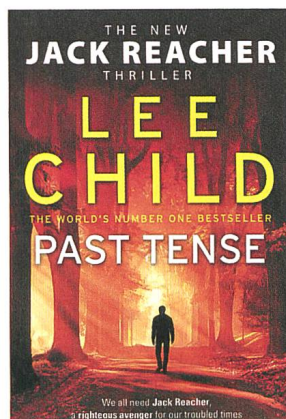
Buch Ihren ersten Film dreht sie mit 14, mit 24 hat sie bereits in 23 Filmen mitgewirkt und mit so bedeutenden Regisseuren wie Demy, Chabrol, Polanski, Varda und Buñuel gearbeitet. Und auch in ihrem 75. Lebensjahr dreht *Catherine Deneuve* noch drei Filme. Da ist diese Würdigung überfällig. Der Titelzusatz «Film für Film» ist irreführend, denn von den 160 Titeln ihrer Filmografie werden nur 63 vorgestellt – unweigerlich subjektiv und unvollständig – wie sollte es anders sein bei einer so grossen Zahl von Filmen. (fa)



→ Isabelle Giordano: Catherine Deneuve. Film für Film. München: Schirmer/Mosel, 2018. 240 Seiten. CHF 57.30, € 49,80

Präzisionsbulldozer

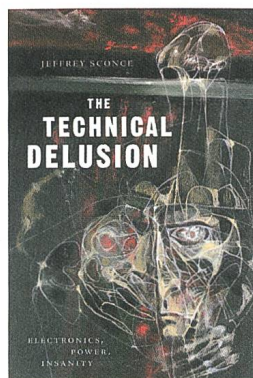
Buch Der Oscar fürs beste Editing hätte dieses Jahr eigentlich keinem Filmcutter gebührt, sondern dem Romancier *Lee Child*; «Past Tense», das aktuelle Abenteuer seines Serienhelden Jack Reacher, besteht fast komplett aus einer epischen Parallelmontage, die im hinterwäldlerischen Nirgendwo New Englands filigran Bewegung gegen Stasis, Aktion gegen Reaktion schneidet. Zwei halbgare Kinoadaptionen hatten zwischenzeitlich auch die literarischen Vorlagen gelähmt; doch jetzt hat sich der Präzisionsbulldozer Reacher endgültig erholt von seiner Verkörperung durch Tom Cruise. (lf)



→ Lee Child: Past Tense. New York: Delacorte Press, 2018. 400 Seiten, diverse Formate. CHF 11,90, € 30

Beeinflussungsapparate

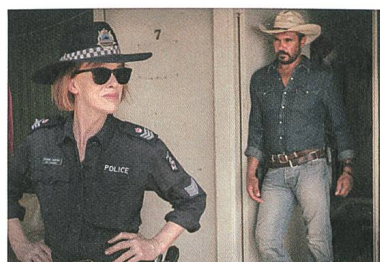
Buch Der amerikanische Medien- und Filmhistoriker *Jeffrey Sconce* hatte schon mit seiner Dissertation «Haunted Media» ein ziemlich instruktives Buch über Heimsuchungen von und durch Medien geschrieben. Nun legt er mit seiner zweiten langen Studie nach, in der es statt um Medien und Gespenster nun um Medien und Wahn geht, aber damit dann doch wieder um das, wovon sich Menschen elektronisch verfolgt fühlen: «Beeinflussungsapparate», so Sconce mit Victor Tausk, wie Radiowellen, implantierte Chips, Strahlen, Überwachungstechnologien. Ein Buch mit vielen harten Fallgeschichten und einer mediengeschichtlichen Grundlagenlektion: «Keine Transmission ist unschuldig.» (de)



→ Jeffrey Sconce: The Technical Delusion: Electronics, Power, Insanity. Durham, London: Duke University, 2019. 448 Seiten. € 29,50

Outback Noir

Serie Der indigene australische Regisseur *Ivan Sen* hat seiner Hauptfigur, dem Aborigine-Cop Jay Swan, bereits zwei Spielfilme gewidmet. Nun hat er auch die Miniserie *Mystery Road* produziert, in der wieder *Aaron Pedersen* als einsamer Wolf Jay ermittelt, diesmal in freiwilliger Zusammenarbeit mit der herrlich spröden *Judy Davis*. Das Resultat ist einmal mehr ein wortkarger Neo-Noir im gottverlassenen Outback, gewürzt mit einer starken Prise Gesellschaftskritik. (phb)



→ *Mystery Road* (Staffel 1, Regie: Rachel Perkins, 2018)

Dämonenbewältigung

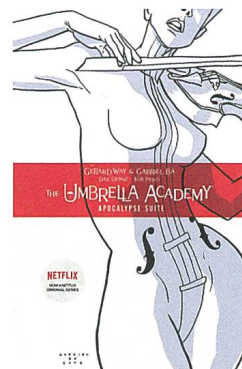
Mini-Serie Um über den Mord an zwei Schülerinnen zu berichten, kehrt eine Journalistin in ihre Heimatstadt zurück. Dort begegnet sie ihrer Familie und den Dämonen ihrer Kindheit wieder. Dass *Jean-Marc Vallée* (*Dallas Buyers Club*, *Wild*) auch Serien kann, hat er mit *Big Little Lies* bewiesen. Nun legt er mit dem Achteiler *Sharp Objects* nach, der nicht nur hervorragend fotografiert und geschnitten, sondern auch erlesen besetzt ist: *Amy Adams* als Tochter zwischen Selbstbetäubung und Vergangenheitsbewältigung, *Patricia Clarkson* als Südstaatenmatriarchin, die noch die erschreckendsten Dinge nur in vornehm gedämpfter Lautstärke aussert. (phb)



→ *Sharp Objects* (Marti Noxon, Regie: Jean-Marc Vallée, 2018)

Patchwork-Regenschirm

Comic In einer alternativen Realität werden Kinder mit übernatürlichen Fähigkeiten geboren. Sieben von ihnen adoptiert ein reicher Erfinder und setzt die Patchworkfamilie unter dem Namen *Umbrella Academy* im Kampf gegen das Böse ein. Viele Jahre nach deren Auflösung treffen sich die nun erwachsenen Superhelden an der Beerdigung ihres Mentors, und die dysfunktionale Familie wird wieder vereint. Pünktlich zur gleichnamigen Netflix-Serie erscheint das schräge, postmoderne Helden-Epos auf Deutsch. (gp)



→ Gerard Way/Gabriel Bá: Umbrella Academy – Weltungergangssuite. Ludwigsburg: Cross Cult, 2019. 192 Seiten. CHF 33,90, € 22

Moneyb-ball

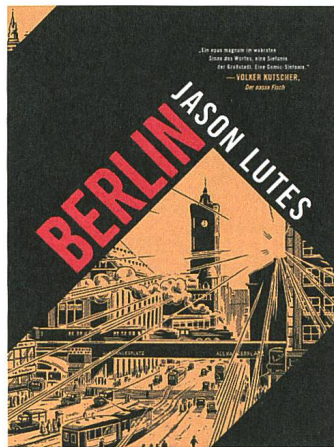
Film Ein auf dem iPhone 8+ gedrehter Heistfilm, in dem ein Streik in der amerikanischen Basketballprofiliga beendet werden soll, ohne dass auch nur eine Spielszene gezeigt wird. Und das Smartphone ist selbst das Hauptwerkzeug im grossen Plan des Danny Ocean unter den Sportagenten (*The Knick's André Holland* als Star in einem mit Selbstverständlichkeit fast komplett afroamerikanischen Cast). Solche Filme macht nur *Steven Soderbergh*, immer etwas zu meta, aber immer auch der Mainstream-avantgardist des späten Turbokapitalismus. Das Script von *Tarell Alvin McCraney* ist schnell und scharf und scheut am Ende nicht die grosse politische Ansage. Genauso schnell und scharf sind die Bilder aus wunderbar wolkenlosen New-York-Tagen. (de)



→ *High Flying Bird* (Steven Soderbergh, USA 2019). Seit dem 8. Februar bei Netflix.

Sinfonie der Grosstadt

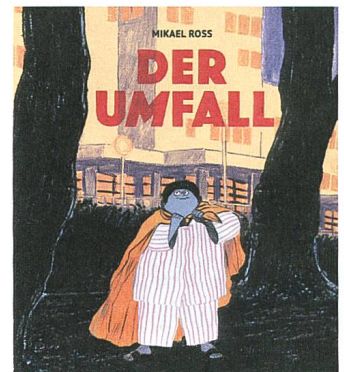
Comic 22 Jahre benötigte Jason Lutes, um sein Opus Magnum zu beenden. «Berlin» spielt in den letzten fünf Jahren der Weimarer Republik bis zur Ernennung Hitlers zum Reichskanzler 1933 und beschreibt mittels fiktiver und existierender Figuren den Niedergang der Stadt und eines ganzen Landes in den Nationalsozialismus. Eine detaillierte Studie privater Schicksale, politischer Ereignisse und Momentaufnahmen einer Grosstadt im Wandel. Ein bisschen *Babylon Berlin*, *Der Himmel über Berlin* und Döblins «Berlin Alexanderplatz». (gp)



→ Jason Lutes: Berlin – Gesamtausgabe. Hamburg: Carlsen Verlag, 2018. 608 Seiten. CHF 62, € 46

Schall und Wahn

Comic Mumsie stürzt im Badezimmer; Noel stülpt sich zur Beruhigung einen Eimer über den Kopf und schafft es knapp, den Notruf zu kontaktieren. Ärzte quaken Enten gleich etwas über ein Koma, in das die Mutter versetzt worden ist. Ein Mann mit Bart erklärt Noel, er könne nicht mehr zu Hause wohnen und fährt ihn nach Neuerkerode, ein Dorf für geistig Behinderte. «Der Unfall» wird aus der eigenwilligen Perspektive des jungen Noel erzählt und die Realität durch seine Wahrnehmung gefiltert. Traurig, ergreifend und sehr lustig zugleich. (gp)



→ Mikael Ross: Der Unfall. Berlin: Avant-Verlag, 2018. 128 Seiten. CHF 37.50, € 28

Tötungsmaschine mit Herz

Serie Unterforderte Geheimdienstagentin trifft auf talentierte Auftragskillerin. Was folgt, ist eine cool inszenierte Hatz, die wunderbar in der Schwebe bleibt: Duell zweier Kontrahentinnen? Oder furiose Begegnung zweier Seelenverwandter? Auch der Cast von *Killing Eve* ist ein Coup: *Jodie Comer* fasziniert als russische Tötungsmaschine mit Herz, und *Sandra Oh* perfektioniert, was sie bereits in *Grey's Anatomy* unwiderstehlich machte: ihren staubtrockenen Humor und ihren hinreissenden Hang zur politischen Unkorrektheit. (phb)



→ *Killing Eve* (Staffel 1) (Phoebe Waller-Bridge, USA 2018)

Die Auswähler

Website Über 5000 Filme und Serien bietet Netflix in der Schweiz an. Eine Riesenauswahl, die von den Maschinen bzw. ihren Algorithmen für uns zu einem ziemlich uniformen Angebot gefiltert wird. *mubi.com* und *ténk.fr* bieten dagegen fachmännisch Handverlesenes an. Nun gibt es mit *cinefile.ch* auch in der Schweiz Kuratieres zum Streamen. Nicht als monatliches Film-Abo, sondern zum Einzelpreis wird gutes Arthousekino für zu Hause angeboten. Und wer doch einen monatlichen Aufpreis zahlen möchte, erhält werbefreien Zugang, Rabatte, Zusatzinfos und Goodies. (tf)



→ www.cinefile.ch

Hounds of Horror

Blu-ray Ganz sicher eine der besten Veröffentlichungen des vergangenen Jahres (die entsprechende Liste von «DVDBeaver» sah das ähnlich): *Jacques Tourneurs* finsterer Vorläufer aller japanischen Fluchweitergabehorrorfilme, *Night of the Demon* von 1957, liegt nun bei Indicator, dem Spezialisten für prall gefüllte Boxsets, in einer Ausgabe für Horrorphilologen vor: vier (!) verschiedene Fassungen und fünfzehn Begleitinterviews, Analysen usw. Gewünscht hätte ich mir noch das Video zu Kate Bushs «Hounds of Love», das den Film ausgiebig zitiert. Aber wir können ja nicht alles haben. (de)



→ *Night of the Demon* (Jacques Tourneur, GB 1957). Anbieter: Powerhouse Films, The Indicator Series 2018 (Blu-ray: Region B).



24 (Fox, 2001–2010) Cherry Jones als Präsidentin der USA

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer (tf)
Lukas Foerster (lf)

Verlag und Inserate

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

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

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

Lithografie

Widmer & Fluri GmbH, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand

Galledia Print AG, Berneck

Titelbild

At Eternity's Gate (2018), Regie: Julian Schnabel, mit Willem Dafoe

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Christian Gasser (cg), Nadine Wietlisbach,
Johannes Binotto, Dominic Schmid, Stéphane Gobbo,
Michael Pekler, Stefan Volk, Julian Hanich,
Michael Ranze, Philipp Stadelmaier, Stefanie Diekmann,
Oswald Iten, Martin Walder, Geesa Tuch,
Philipp Brunner (phb), Giovanni Peduto (gp),
Frank Arnold (fa), Daniel Eschkötter (de),
Kristina Köhler

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich;
Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz;
Rory Pilgrim; Black Movie Festival de Films, Genève;
Agora Films; Praesens-Film; Outside the Box;
Filmcoopi Zürich; DCM Filmdistribution;
Ascot Elite Entertainment; Xenix Filmdistribution;
La Belle Film GmbH; Look Now!; Netflix

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 377 / Januar 2019 / Nr. 2
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

46°37'45.6"N 9°44'54.2"E

Kurhaus-Kino, Bergün

Als im 19. Jahrhundert immer mehr Menschen in die Berge reisten, kam auch das Kino in die Alpenregionen. Entlang der Ströme der Reisenden lassen sich Kinogeschichten nachzeichnen, die eng verwoben sind mit der Geschichte des alpinen Tourismus – mit Luftkuren, Wandern und Wintersport. In bekannten Kurorten wie Davos gehörten Filmvorführungen schon in den Zehner- und Zwanzigerjahren des letzten Jahrhunderts zum Unterhaltungsprogramm, mit dem sich die Gäste die Zeit vertreiben konnten. Dabei, so lässt auch Thomas Mann seine Figur Hans Castorp in «Der Zauberberg» über das Davoser Kino lästern, stand gerade das Kino für all das, was der Aufenthalt im Sanatorium eigentlich nicht sein sollte: stickige Enge statt frische Luft, nervös-flimmernde Bilder statt erhabene Landschaft. Kurz: ein Generalangriff auf die Sinne statt Ruhe und Erholung.

Doch den Gästen schien es zu gefallen; so wurden auch in kleineren Orten, in denen es keine festen Kinohäuser gab, Filmabende in Hotels, Kurhäusern und Gaststätten organisiert. Wo die Filmvorführer mit Projektor und Filmen aufschlugen, wurden Speisesäle und Gaststuben kurzerhand zu Kinosälen umfunktioniert. Natürlich unterschieden sich diese Filmvorführungen von einem Kinobesuch in der Stadt; so vermerkte das Fremdenverkehrsblatt von Arosa 1916: Mit dem Besuch in einem prunkvollen Kinopalast könne der Filmabend im Waldsanatorium zwar nicht mithalten, dafür gebe es hier jedoch etwas, «was allen andern Kinos fehlt: ein herzliches, freies, ungebundenes Verhältnis des Publikums zum aluminumbleichem Schirm, der hier die Welt bedeutet». Während man in den städtischen Kinos seine



Emotionen zurückhalten müsse, sitze man im Waldsanatorium «gewissermassen im Familienkreise» und könne das Geschehen auf der Leinwand ungeniert kommentieren. Schon war der alte Mythos, dass der Mensch in den Bergen zu sich selbst finde, wieder etabliert – und geschickt auf das Kino übertragen.

Ein Haus, das heute an die Tradition der Hotelkinos anknüpft, ist das Kurhaus Bergün. Auch hier wurden Ende der Zwanzigerjahre Filme vorgeführt – davon zeugt ein altes Filmplakat, das bei Sanierungsarbeiten nach einem Wasserschaden zufällig entdeckt wurde. Es war wohl versehentlich hinter den Hoteltresor gerutscht und hatte so Jahrzehnte überdauert. «Hotel Kurhaus Bergün Kino-Programm» steht da in grossen Drucklettern, darunter sind handschriftlich Filmtitel, Zeit und Eintrittspreis vermerkt. Es verrät, dass an einem Samstag im August (vermutlich des Jahres 1928) der deutsche Stummfilm *Marys grosses Geheimnis* zu sehen war – ein rührseliges Familiendrama, das heute in Vergessenheit geraten ist. Wie ein einzelnes Puzzlestück aus einem grösseren Ganzen wirft das historische Plakat mehr Fragen auf, als es beantwortet: In welchem Turnus wurden im Kurhaus Filme vorgeführt – und was für Filme? Wie kam das Angebot bei Gästen (und vielleicht auch den Einheimischen) an? Freuten sie sich über die Abwechslung, oder zogen sie – wie der Protagonist aus Manns *Zauberberg* – den Blick auf das Bergpanorama vor?

Das Kinoplatz hängt heute im Kinosaal, den man über das stimmungsvolle Hotelfoyer erreicht. Der holzvertäfelte Raum mit variabler Bestuhlung hat – ganz in der Tradition der Hotelkinos – verschiedene Funktionen. Tagsüber kann man hier sein Gepäck

abstellen oder den Raum für Seminare und Tagungen mieten; abends finden Lesungen, Theatervorführungen oder Konzerte statt. Seit 2011 verwandelt sich der Saal während der Hauptsaison immer dienstags und donnerstags in ein Kino; dann stehen die hölzernen Kaffeehausstühle aufgereiht im abgedunkelten Saal. Nachmittags werden Kinderfilme, abends Arthousefilme gezeigt, die eine thematische Nähe zum Reisen oder einen losen Bezug zu den Bergen haben. Daneben sind Klassiker der Filmgeschichte wie *12 Angry Men* (1954) oder *Fahrenheit 451* (1966) zu sehen. Gerade diese historische Note im Filmprogramm passt zum besonderen Flair des Hotels, das 1906 als Jugendstilhaus eröffnet und seit Anfang der Nullerjahre so sorgfältig renoviert wurde, dass man sich in die Zeit der Jahrhundertwende zurückversetzt fühlt. So könnte man glatt vergessen, dass die Filme mit aktueller Home-Cinema-Technik projiziert werden. Fast meint man, das Rattern eines Filmprojektors zu hören, wenn das Licht ausgeht und der Film beginnt.

Kristina Köhler

→ Mit Dank an Christof Steiner vom Kurhaus Bergün und Adrian Gerber, Autor von «Zwischen Propaganda und Unterhaltung. Das Kino in der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkriegs» (Marburg: Schüren, 2017).



FRANCIS FORD COPPOLA

30. März bis 15. Mai 2019

www.filmpodium.ch

 **Stadt Zürich**
Kultur

filmpodium

Anzeige



Festival für Kinder- &

Jugendfilm

26.-30.3.19

Bourbaki Luzern

Familihtag

Samstag, 30. März 2019
10.00 – 17.00 Uhr

Kinderfilme & Film-
und Medienparcours

Informationen unter:
www.zoomz.ch

Anzeige

SCHWEIZER
JUGENDFILMTAGE
Festival Ciné Jeunesse Suisse

CRÉPUSCULE
Pauline Jearibourquin

BONOBO
Zoel Aeschbacher

LACHALTEN
Patricia Wenger

FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

SRG SSR