Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 61 (2019)
Heft: 379

Heft

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

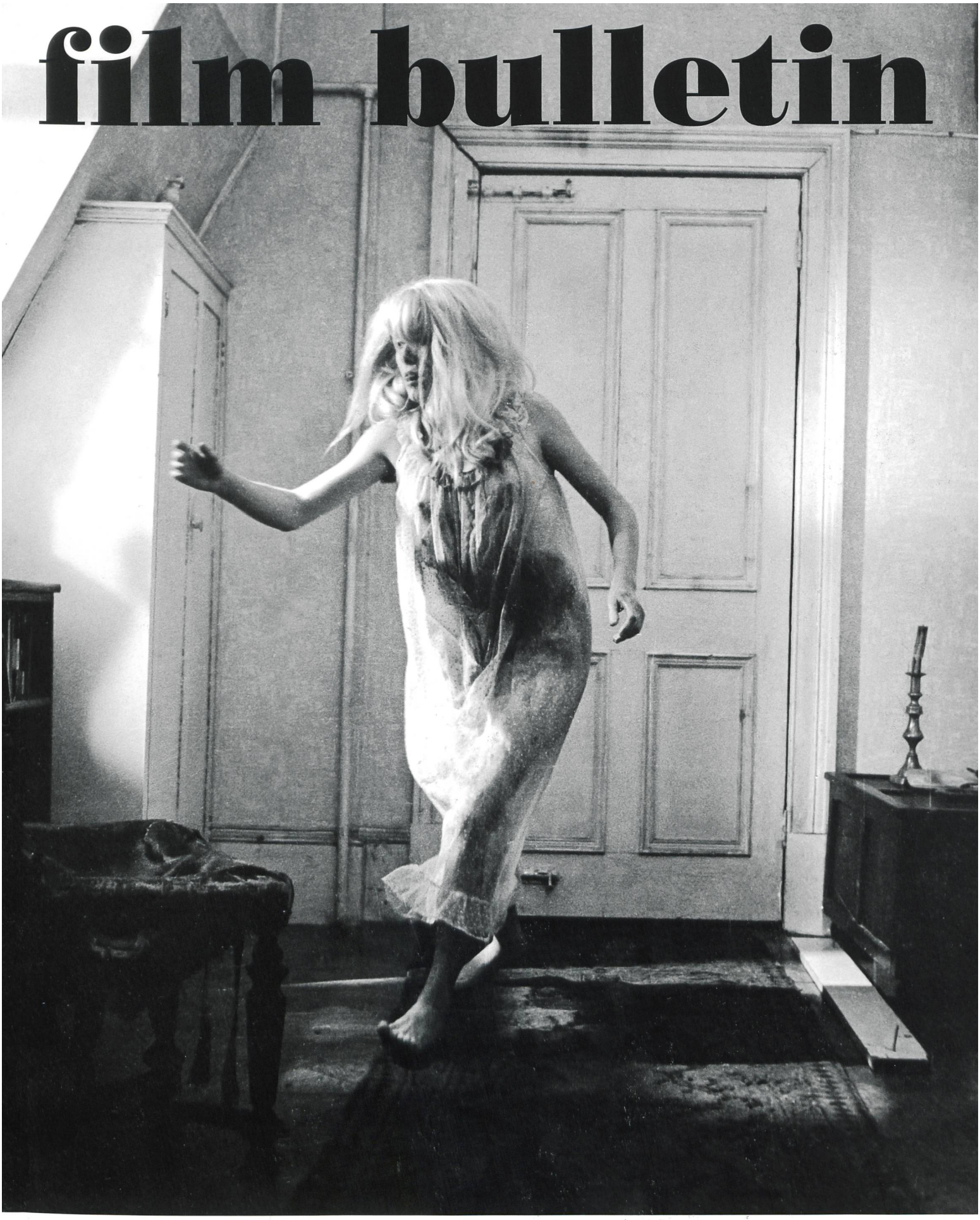
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans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

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

Download PDF: 06.08.2025

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

film bulletin



Fr. 12.– € 9.–

9 770257 785005 04

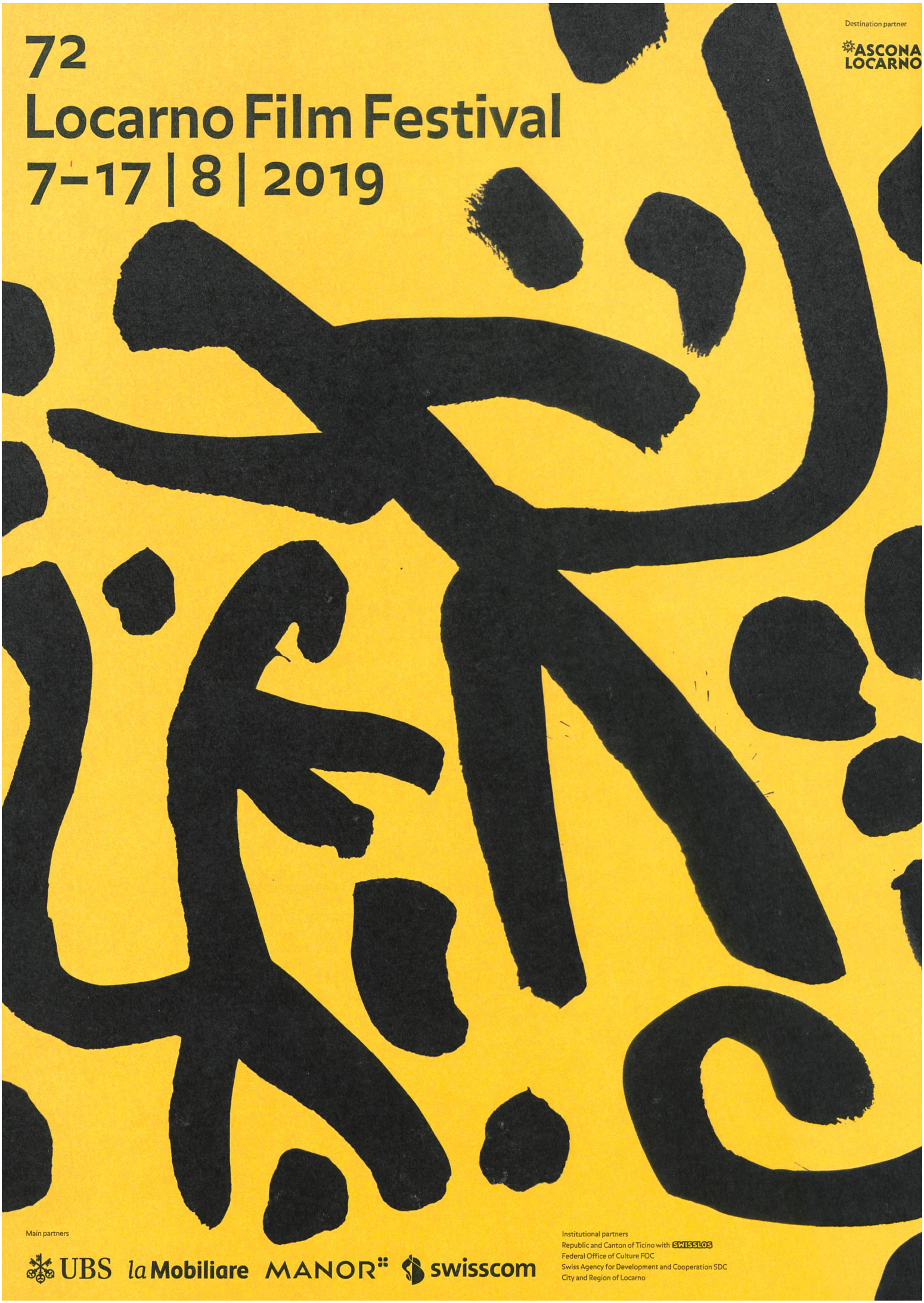
Zeitschrift
für Film und Kino
№ 4 / 2019
filmbulletin.ch

Unerträgliche Exzesse – Zum Ekel im Film
Gay Panic – Queerness im Horrorkino

72
Locarno Film Festival
7–17 | 8 | 2019

Destination partner

ASCONA LOCARNO



Main partners

UBS la Mobiliare MANOR swisscom

Institutional partners
Republic and Canton of Ticino with SWISSLOS
Federal Office of Culture FOC
Swiss Agency for Development and Cooperation SDC
City and Region of Locarno

Wäääh

Ein Melodrama will uns zu Tränen rühren, ein Thriller will durch gefährliche Action und Identifikation mit der Hauptfigur Anspannung in uns hervorrufen, und ein Horrorfilm will Angst machen. Die Strategien der beiden letzten Genres sind dabei so effektiv, dass es schwerfällt, sie anders als über diese Emotionen zu definieren. So tragen Thriller und Horrorfilm die zu erzeugende Emotion denn auch bereits im Namen.

Es ist ein faszinierendes und paradoxes Phänomen, dass Angst so viel Vergnügen bereiten kann. Bei kleinen Kindern führt sie vielleicht noch zu Überforderung und Albträumen, doch schon Jugendliche nutzen Horrorfilme oft als eine Art Mutprobe. Aus manchen von ihnen werden später eingefleischte Horrorfilmfans, die sich dann jedes Jahr am Neuchâtel International Fantastic Film Festival treffen, das heuer vom 5. bis 13. Juli stattfindet.

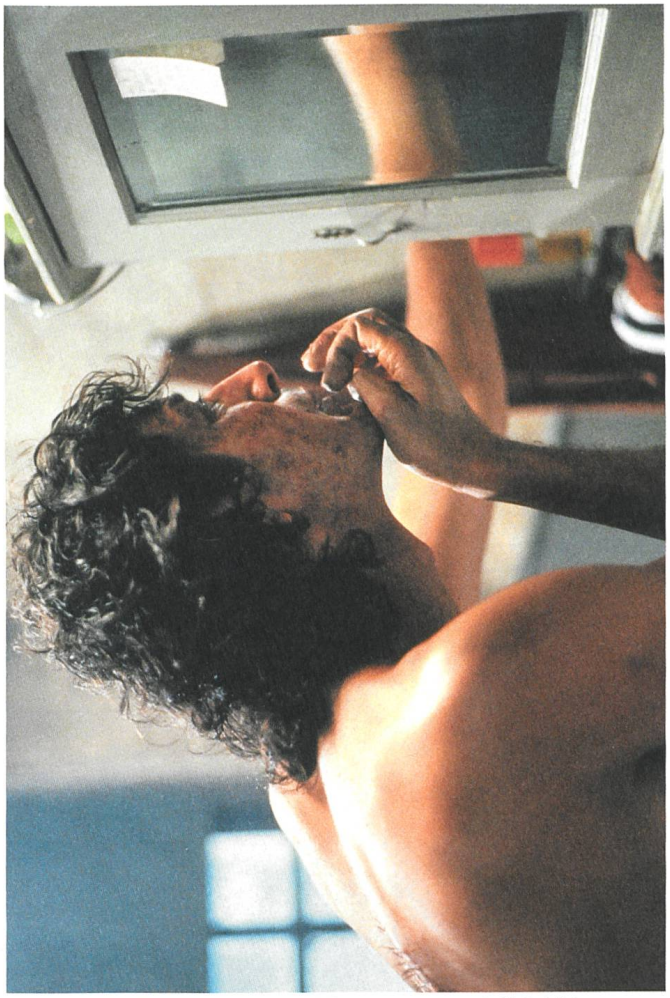
Ich muss zugeben, dass ich bei Horrorfilmen die Angst teilweise kaum aushalte, insbesondere dann, wenn es um Übersinnliches geht. Ein Film wie Paranormal Activity (2007) von Oren Peli, der als Low-Low-Low-Budget-Film realisiert wurde und später dank des enormen Erfolgs noch drei Sequels und zwei Spin-offs nach sich zog, kann mich monatelang vor dem Einschlafen verfolgen. Ganz anders verhält sich die Sache, wenn Monster sichtbar sind und durch ihr widerliches Äusseres Angst machen sollen. Davon kann ich mich viel besser distanzieren. Dennoch: Immer sorge ich mich um die Hauptfiguren, die zu Schaden kommen könnten.

Noël Carroll hat ins Zentrum seiner Horrordefinition den Ekel vor dem Monster, vor dem Unreinen, gestellt. Ein besonders ekelhaftes Monster hat David Cronenberg mit The Fly (1986) geschaffen. Wenn Seth Brundle sich langsam zu verwandeln und sein Körper sich aufzulösen beginnt, erfasst uns zunächst tiefstes Grauen. Plötzlich lösen sich seine Fingernägel und fallen ab. Diese scheusslichen Bilder treffen uns im Innersten und lassen uns das Leid förmlich am eigenen Leib spüren. Doch die empathischen Ekelgefühle, die wir anfangs noch mit dem Protagonisten erleben, werden durch seine zunehmenden Verwandlung in eine humanoide Riesenfliege zur Angst *vor* ihm, zum Ekel vor dem Monster.

Johannes Binotto ist dem Ekelgefühl im Film auf den Grund gegangen. In seinem Essay «Unerträgliche Exzesse» betrachtet er die Art und Weise, wie uns Filme mit Bildern und Tönen zu Leibe rücken und wie sie mit der Angst vor der Verunreinigung und Auflösung des Körpers spielen.

Folgt man Noël Carrolls Behauptung, der Ekel gehöre untrennbar zum Horrorgenre, so erklärt sich auch, weshalb im Kino der Achtzigerjahren die «Gay Panic» herrschen konnte. Die Angst vor Aids, vor dem Befall des Körpers mit einem tödlichen Virus, führte zu einer Häufung von Filmen, in denen die Angst vor Schwulen, den vermeintlichen Trägern des Virus, ausgespielt wurde. *Michael Kienzl* blickt zurück auf eine Zeit, in der Homophobie und Penetrationsängste zu einer verqueren Art des Horrorfilms führten.

Tereza Fischer



The Fly (1986) Regie: David Cronenberg, mit Jeff Goldblum

Le sang des bêtes (1949) Regie: Georges Franju

Unerträgliche Exzesse

S. 4–12 Essay
von Johannes Binotto

Kritiken

S. 22
Dolor y gloria
von Pedro Almodóvar
Doris Senn

S. 25
Synonymes
von Nadav Lapid
Philipp Stadelmaier

S. 27
La flor
von Mariano Llinás
Michael Pekler

S. 29
Photograph
von Ritesh Batra
Stefan Volk

S. 31
Santiago, Italia
von Nanni Moretti
Doris Senn

S. 35
They Shall Not Grow Old
von Peter Jackson
Daniel Eschkötter

S. 37
Cronofobia
von Francesco Rizzi
Stephanie Werder

S. 41
Los silencios
von Beatriz Seigner
Patrick Straumann

Zum Ekel im Film

Gay Panic

S. 51–59 Essay
von Michael Kienzl

Queerness im Horrorkino

Cruising (1980) Regie: William Friedkin

Rubriken

S. 1 Editorial
Wäääh
Tereza Fischer

S. 15 Festival: DOK.fest München
Methode Honigmann
Michael Kienzl

S. 16 Ausstellung
Der Blick in den Spiegel
Marius Kuhn

S. 18 Flashback: Blue Steel
Blauer Schaft, rotes Dreieck
Alejandro Bachmann

S. 20 Cinéma romand
Lust auf Anderswo
Stéphane Gobbo

S. 42 Ins Netz gegangen
Zeitgeisty
Geesa Tuch

S. 44 Porträt: Reni Mertens & Walter Marti
In Liebesdistanz
Carolin Weidner

S. 46 In Serie
Shockingly Evil: True Crime im digitalen Fernsehen
Selina Hangartner

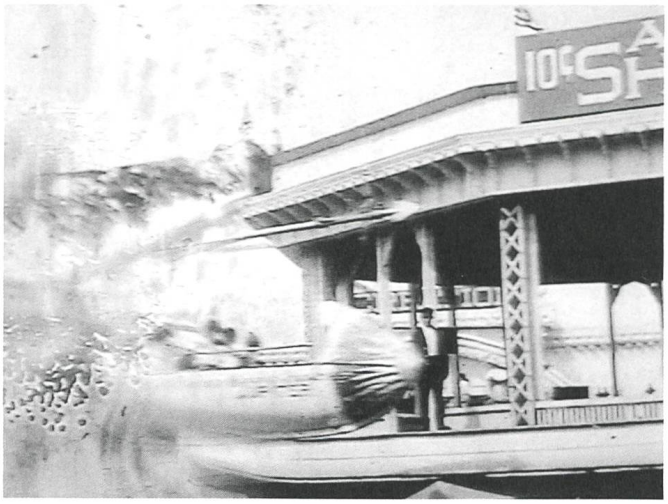
S. 48 Close-up: Oncle Yanco
Konstuieren, was sein wird
Johannes Binotto

S. 60 Kurz belichtet
Bücher, Comics, Filme, Serien, Websites

S. 64 Geschichten vom Kino
Lichtburg, Essen
Kristina Köhler

Unerträgliche Exzesse

L'œil était dans la tombe et regardait Daney Regie: Chloé Galibert-Laîné

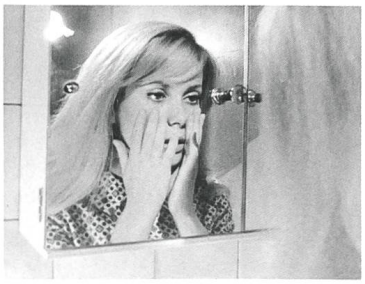


Decasia (2002) Regie: Bill Morrison

Johannes Binotto

Kultur- und Medienwissenschaftler und freier Autor, Dozent an der Hochschule der Kunst, Luzern. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen unter anderem das klassische und postklassische Hollywoodkino und der Zusammenhang zwischen Filmtechnik, Psychiatrie und Psychoanalyse

Zum Ekel im Film



Repulsion (1965)
Regie: Roman Polanski

The Exorcist (1973) Regie: William Friedkin

Als ein Affekt, der nicht nur unseren Geist, sondern auch unseren Körper anspricht, stellt der Ekel die Emotionsmaschine Kino vor besondere Herausforderungen. Mitverhandelt in den Ekelbildern des Horror-, aber auch des Experimentalfilmschaffens werden stets Grenzverletzungen, die auf die Materialität unseres Körpers verweisen; und auf die verletzliche Haut des Films.

Ich stelle mir folgende Situation vor: Ich sitze am Tisch, einen leeren Becher vor mir, in den ich spucken soll. Und dann, nachdem sich mein Speichel am Boden des Bechers gesammelt hat, werde ich aufgefordert, diesen Becher auszutrinken. Nur schon beim Gedanken daran stellt sich Übelkeit ein, und ich weiss nicht, ob ich in der tatsächlichen Situation fähig wäre, diesen Versuch zu Ende zu führen, ohne mich zu übergeben.

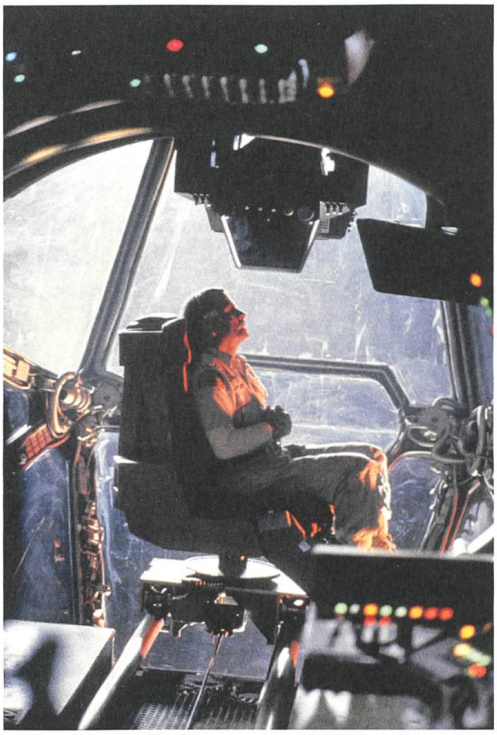
Dass dieses Experiment bereits als blosse Vorstellung Ekel hervorruft, dürfte wohl niemanden überraschen und ist doch, wenn man es genau bedenkt, rätselhaft: Der Speichel im Becher war doch nur Sekunden zuvor noch in meinem Mund, ohne dass er mich dort in irgendeiner Weise gestört hätte. Wie aber kann etwas, das ich eben noch ganz selbstverständlich als Teil von mir empfunden habe, plötzlich zu einem unerträglichen Fremdkörper werden, den es möglichst weit wegzustossen gilt? Die Spucke selbst, die nicht mehr in mir, sondern vor mir ist, hat sich bei diesem Vorgang nicht verändert. Was sich hingegen drastisch gewandelt hat, ist mein konkretes körperliches Verhältnis zu ihr. Wie bei anderen Ausscheidungen gilt auch hier: Was einmal aus meinem Körper gekommen ist, darf nicht mehr in diesen zurück.

Exemplarisch zeigt das Beispiel mit dem Becher und der Spucke, dass es beim Ekel um Fragen von Nähe und Distanz geht und darum, dass das Ekelerregende oft etwas ist, das aus dem eigenen Körper stammt. Die Ausscheidungen sind Ekelobjekt par excellence, weil sie der materielle, sicht-, fühl- und riechbare Beleg dafür sind, dass im Körperinnern Vorgänge ablaufen, über die wir zwar aus dem Biologieunterricht theoretisch Bescheid wissen, die uns aber trotzdem eigentlich unvorstellbar sind. So wie Freud über die Psyche sagt, das Ich sei niemals ganz Herr im eigenen Haus, so tut auch der Körper Dinge, die ich nicht bewusst kontrollieren kann. Die Ausscheidungen zeigen, wie wenig der eigene Körper uns geheuer ist. Vor allem aber führen sie vor, wie fragil die Unterscheidung zwischen Innen- und Aussenwelt tatsächlich ist. Statt einer kompakten, abgeschlossenen Einheit ähnelt der Körper eher einem Schwamm, durch dessen Öffnungen, wie Mund, Nase, Augen, Ohren, Poren, nicht nur andauernd Eindrücke eindringen, sondern auch unentwegt Inneres ausfliesst. Der Ekel ist ein Experiment an und mit den brüchigen Grenzen des Körpers. Das gilt indes nicht nur für die Grenzen unseres Leibes, sondern auch für die Körpergrenzen jener Medien, die an der Erzeugung des Ekels beteiligt sind. Auch der Film geht im Phänomen des Ekels an seine Grenze und darüber hinaus.

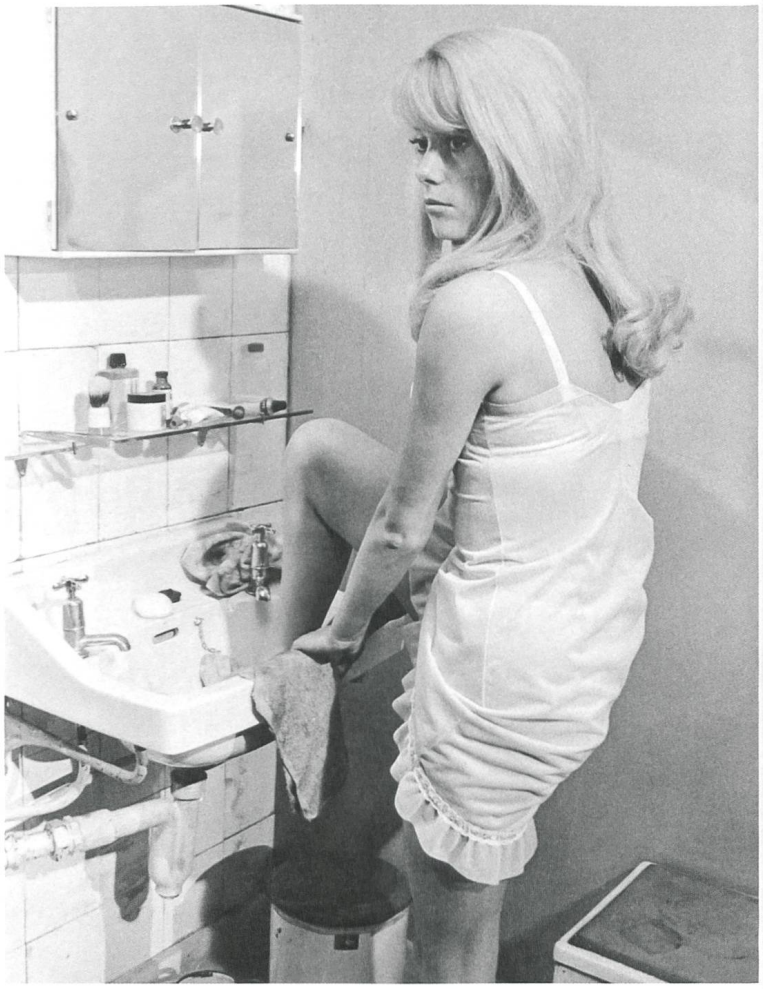
Riskantes Verfahren

Der Ekel ist für den Film deswegen ein so brisantes Phänomen, weil hier maximal gesteigertes Filmerlebnis auf sein Gegenteil, die radikale Verweigerung, trifft: Was verdeutlicht eindrücklicher die affizierende Macht des Kinos als eine Filmvorführung, bei der dem Publikum buchstäblich schlecht wird allein wegen dem, was es auf der Leinwand sieht? Wenn eine der Ambitionen des Kinos die ist, Gefühle nicht bloss zu zeigen, sondern im Publikum selbst hervorzurufen – Hitchcock beschrieb das Ideal des Kinos bekanntlich als Maschine, an der die Zuschauer_innen direkt angeschlossen wären und auf der man nur noch Knöpfe zu drücken bräuchte, um bestimmte Emotionen hervorzurufen –, dann ist der Ekel hierfür die Feuerprobe. Als Affekt, der uns nicht nur mental, sondern auch körperlich ergreift, uns komplett in Beschlag nimmt, ohne dass wir uns dagegen wehren könnten, entfaltet der Film hier seine grösste Macht.

Zugleich ist dieser starke Affekt hochgefährlich, weil er allzu rasch dazu führen kann, dass der Film abgebrochen und nicht bis zum Ende geschaut wird. Wer sich etwa die Berichterstattung zu den heftigen Publikumsreaktionen bei den Erstaufführungen von William Friedkins verstörendem Horrorfilm The Exorcist (1973) ansieht, bekommt das Dilemma des filmischen Ekels eindrücklich vorgeführt: «Ich möchte sehen, ob ich mich übergeben muss», sagt eine Frau in der Schlange vor dem Kino. Die in Aussicht gestellte Ekelreaktion wird zum Werbeversprechen. Später werden während der Vorstellung Leute aus dem Saal kommen, sich die Ohren zuhalten oder ohnmächtig im Foyer zusammensacken. Sie bestätigen damit die sagenhafte affektive Wirkung des Films – gehen ihm allerdings zugleich gerade dadurch als Publikum verloren. Werden im Kino Affekte wie Angst oder Lust erzeugt, bleibt man gebannt im Sessel sitzen. Der Ekel und die Übelkeit hingegen zwingen uns, den Saal zu verlassen.



Alien (1979) Regie: Ridley Scott

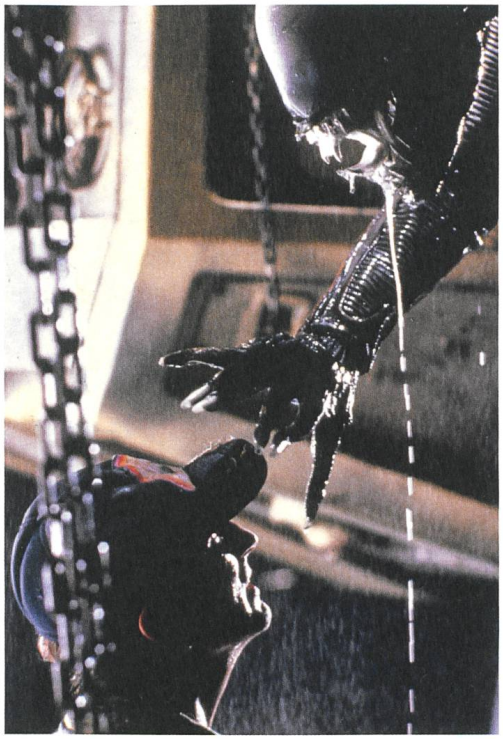


Repulsion (1965) mit Catherine Deneuve

Alien (1979) Kamera: Derek Vanlint

Alien (1979) Drehbuch: Dan O'Bannon

Repulsion (1965) Kamera: Gilbert Taylor



Alien (1979) Design des Monsters: HR Giger

Über-flüssig

Der Ekel darf also, wenn er den Konsum des Films nicht komplett verunmöglichen soll, nur in genau abgemessener Dosierung eingesetzt werden, wie dies exemplarisch jener Schockmoment in Ridley Scotts Alien (1979) vorführt, wenn das riesenwurmartige ausserirdische Wesen aus dem Körper eines Astronauten bricht. Der Ekel, kurz und heftig, dient dazu, uns noch stärker in den Bann des Films zu ziehen. Zieht man ihn hingegen in die Länge, wird er unerträglich. Möglicherweise ist das einer der Gründe dafür, warum die Kritik entsprechenden Filmen oft vorwirft, die Ekelmomente wären selbstzweckhaft und überflüssig.

Tatsächlich verbirgt sich in diesem Verdikt eine durchaus zutreffende Erkenntnis: dass nämlich der Ekel wahrhaftig eine Bedrohung, einen gefährlichen Überschuss darstellt. Die Ekelreaktion wird so stark erlebt, dass daneben der ganze Rest des Films verblasst. Der Ekel ist in der Tat überflüssig, umso mehr, wenn man das Wort buchstäblich nimmt: Er überschreitet, er über-fliesst das, was man im Kino auszuhalten imstande ist. So wie einem schlecht wird, wenn man zu viel von der Lieblingsspeise isst, oder sich Würgen einstellt, wenn etwas zu süss ist, so definiert sich der Ekel an sich weniger durch einen bestimmten Gegenstand als vielmehr durch den Exzess an sich. Ekel bedeutet immer: zu viel, zu nah, zu weit, zu heftig, zu lange.

Beobachten, ausagieren

Roman Polanskis Repulsion von 1965 ist, wie bereits der Titel verspricht, im Kern eine Studie über den Ekel (in diesem Fall vor allem: vor Sex). Dessen Zuviel inszeniert er etwa, wenn die Wände der Wohnung, in der die Hauptfigur Carol lebt, klaustrophobisch zusammenrücken oder sich umgekehrt die Distanzen unnatürlich zu verlängern scheinen. Der Raum ist nicht mehr solide, sondern fluid, über-flüssig geworden. Alles ist hier zu nah oder zu weit – zu viel von allem. Und doch bleibt Polanskis Film bei dieser Studie des Ekels selbst auf verhältnismässig sicherer Distanz. Repulsion erzeugt zwar auch in uns Momente des Ekels, etwa durch ein verrottendes Kaninchen in Carols Handtasche. Dennoch betrachtet der Film den Exzess des Ekels wie ein Experiment in der Petrischale. Polanskis Film scheint bei aller Faszination für den Ekel selbst doch geschmackvoll bleiben zu wollen.

Ungleich riskanter ist es, wenn Filme das Überfliessen des Ekels nicht nur analytisch zeigen, sondern sich ihm auch selbst überlassen. Die regelmässig zensierten Horrorfilme des italienischen Regisseurs *Lucio Fulci* etwa sind mit ihren exzessiven, ekelerregenden Gore-Effekten darum so faszinierend, weil sie ihrem Willen zum Ekel tatsächlich alles zu opfern scheinen. Anders als Polanski, der bei seiner Annäherung an den Ekel immer hoch kontrolliert bleibt, zeigt Fulci den Ekel nicht nur, seine Filme verlieren bei ihrer Beschäftigung mit dem Ekelerregenden selbst jegliche Kohärenz und Konsistenz: Narration und Figurenzeichnung verflüssigen sich. In einer besonders berüchtigten Szene aus Paura nella città dei morti viventi (1980) werden zwei Teenager in einem Auto vom Geist eines bösen Priesters heimgesucht. Unter dessen hypnotischem Blick beginnt zunächst Blut aus den Augen des Mädchens zu fliessen, bald tritt Schaum aus ihrem Mund aus, dann Blut und schliesslich die inneren Organe. Der ganze Körper erbricht sich in einem nicht enden wollenden Strom durch den Mund nach aussen. Ausserdem greift die Hand des Priesters in den Hinterkopf des neben dem Mädchen sitzenden Jungen und reisst ihm das Gehirn aus dem Schädel.

Der Vorwurf, hier werde selbstzweckhaft der schiere Exzess gefeiert, ist absolut berechtigt und spricht doch nicht gegen die Szene. Vielmehr geht es genau darum, zu erleben, wie Filmhandlung aussetzt, anhält und auseinanderfällt. Nicht umsonst ist man bei Fulcis Horrorfilmen (und bei diesem ganz besonders) kaum fähig, deren Storys nachzuerzählen. Die einzelnen ekelerregenden Szenen brennen sich auf immer in unsere Erinnerung ein – wenn man es denn aushält, sie sich anzusehen. Wer Film nur als erzählendes Medium versteht, kann in Fulcis Vernachlässigung der Handlung zugunsten von ekelerregenden Einzelheiten nur einen Mangel sehen. Tatsächlich bietet es sich an, Fulci in erster Linie als einen Experimentalfilmregisseur zu betrachten: Seine Filme stellen nicht die Narration in den Vordergrund, sondern die Frage, wie das Kino unsere Wahrnehmung bearbeitet. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass wir alsbald sehen, dass es sich beim Mund, aus dem das Innere des Körpers dringt, offenbar nur um den einer Puppe handelt. Die Fadenscheinigkeit der Illusion schützt vor Ekel nicht.

Von Bildern überschwemmt

Insofern ist Fulcis Werk verwandt mit Experimentalfilmen wie etwa *Kurt Krens* 10 / 65 Selbstverstümmelung (1965) über eine Performance des Wiener Aktionisten Günter Brus. Darin sieht man Brus, ganz mit einer weissen, teigartigen Farbschicht bedeckt, wie er am eigenen Körper arbeitet. Mit Instrumenten wie Scheren, Messern und Zangen beginnt er seine Farbhaut zu ritzen, aufzuschneiden, abzuschaben. Schwarze Farbe scheint wie Blut aus dem Körper hervorzutreten. Augen und Mund werden aufgerissen, wie im Schmerz. Noch offensichtlicher als bei Fulci ist bei Brus die Malträtierung des Körpers als Abstraktion erkennbar: Wir sehen sofort, dass es sich nicht um wirkliches Fleisch, nicht um wirkliches Blut handelt. Dennoch ist uns der Eindruck, hier schneide jemand tatsächlich vor unseren Augen seinen Leib auseinander, immer ekelhaft präsent.

Dabei kommt der Kamera von Kurt Kren eine besondere Rolle zu: Mindestens so sehr wie die Performance selbst tragen Krens Grossaufnahmen und Unschärfen dazu bei, dass sich Grenzen verflüssigen. Wo Künstlerkörper aufhört und wo Galerieboden anfängt, ist in diesen desorientierenden Bildern mitunter kaum auszumachen. Auch wir als Betrachter_innen verlieren unsere sichere Distanz. In den Grossaufnahmen scheinen wir schon mittendrin zu stecken im grässlichen Gemenge.

Dasselbe gilt für die Kameraarbeit in den Filmen Fulcis: «Was zum Teufel ist das?», fragt in Paura nella città dei morti viventi ein Polizist am Schauplatz eines Verbrechens, woraufhin die Kamera nach unten auf den Boden schwenkt, zu einer dunklen Pfütze auf dem Boden und sogleich in diese hineinzoomt, bis der Anblick des schleimig blutigen Gemischs, in dem Fleischstücke liegen und sich Würmer kringeln, das ganze Bild füllt. Die Technik des Zooms, die ohnehin immer einen artifiziellen, unnatürlichen Eindruck hinterlässt und entsprechend spärlich im Erzählkino eingesetzt wird, fängt genau jenes Aussetzen der Handlung ein. Statt den Anblick der Pfütze in die Handlung einzubetten, verliert sich der Kamerablick buchstäblich in ihr. Das ekelerregende Gemisch füllt das ganze Bild und fliesst darüber hinaus. Was vorher war, was danach kommen wird – wir erinnern uns nicht mehr daran, weil wir zu sehr in Beschlag genommen sind vom schieren Ekel, mit dem dieser Anblick uns überschwemmt. Die Grossaufnahme und die Unschärfe bei Kurt Kren oder die Zooms bei Fulci praktizieren optisch jenes «Zuviel», das den Ekel auszeichnet. Wir sind mit unserem Blick immer schon zu nah dran und zu tief drin.

Von Klängen durchdrungen

Neben dem Bild ist es indes mindestens so sehr der Ton, der im Film zum Werkzeug des Ekels wird. Der Filmkritiker *Serge Daney* hat darüber geschrieben, wie ihn ein bestimmter Laut aus *Georges Franjus* Les yeux sans visage (1960) derart abgestossen und heimgesucht hatte, dass er den Film deswegen jahrelang nicht mehr anschauen konnte. Der Laut, der zu hören ist, wenn eine in Tuch gewickelte Leiche in eine Gruft geworfen wird und dort am Boden dumpf aufschlägt, hat in Daney grössten Ekel hervorgerufen. Kürzlich hat die Filmwissenschaftlerin *Chloé Galibert-Laîné* in ihrem Videoessay L'œil était dans la tombe et regardait Daney eben diese Notiz Daneys aufgegriffen und mit eigenen unerträglichen Hörerfahrungen verbunden, die es ihr unmöglich gemacht haben, die entsprechenden Filme, in denen diese Klänge zu hören waren, zu Ende zu schauen. Auch ich muss bei Daneys Beschreibung und Galibert-Laînés Videoessay an einen Klang bei Georges Franju denken, jedoch nicht in seinem Spielfilm Les yeux sans visage, sondern in seinem Erstling, dem Dokumentarfilm Le sang des bêtes von 1949, der die Arbeit in den Schlachthäusern der Aussenbezirke von Paris zeigt. Der Film ist allein schon durch sein Thema schier unerträglich anzuschauen und erst recht durch die Schonungslosigkeit, mit der Franju die an den Tieren verübte Gewalt dokumentiert.

Zugleich kann man erleben, wie sich die eigene Ekelreaktion und Abwehr verschiebt und neu formiert. So hat eine meiner Studentinnen bei der gemeinsamen Visionierung sich selbst beobachtet und war verblüfft darüber, welche Bilder sie ertragen konnte und welche nicht. Auch ich habe festgestellt, dass es nicht eines der vielen schockierenden Bilder war, nicht das spritzende Blut, nicht die Augen der sterbenden Kreaturen, sondern ein Klang, den ich kaum ertragen konnte: der Klang jener Luftpumpe, die die Arbeiter und Arbeiterinnen der Schlachthäuser benutzen, um die Leiber der Tiere zu füllen, damit sich deren Fell besser abziehen lässt. So wie Luft in die Körper der Tiere gepumpt wird, so scheint auch der Klang in mich einzudringen. Vielleicht ist das der Grund dafür, weshalb gerade der Ton im Zusammenhang mit dem Ekel eine besondere Rolle spielt: Vor den Bildern kann man die Augen verschliessen, die Töne hingegen dringen auch dann noch in unseren Schädel, wenn wir uns die Ohren zuhalten. Wenn der Ekel damit zusammenhängt, dass die Grenzen unseres Körpers überschritten werden, dann ist der Ton dafür der ideale Agent. Anders als das visuelle Bild, von dem man sich abwenden kann, umgibt die Akustik mich von allen Seiten, ja, nicht selten fragt man sich sogar, ob das, was man hört, tatsächlich von draussen kommt oder ob es nicht vielmehr aus dem eigenen Kopf stammt. Der Klang umfliesst und überfliesst mich nicht nur, er durchdringt mich auch und mit ihm der Ekel, den der Klang transportiert. Wenn ich höre, bin ich bereits angesteckt.

Lebendige Verwesung

«Der verwesende Leichnam», so schreibt Winfried Menninghaus gleich zu Beginn seiner grossen Studie zur Theorie des Ekels, «ist nicht nur eines unter vielen anderen übelriechenden und defigurierten Ekelobjekten. Er ist vielmehr die Chiffre der Bedrohung, die im Ekel auf eine so entschiedene Abwehr stösst. Jedes Buch über den Ekel ist nicht zuletzt ein Buch über den verwesenden Leichnam.» Doch hängt diese Bedrohlichkeit des verwesenden Leichnams nicht bloss damit zusammen, dass er uns mit der eigenen Sterblichkeit, mit dem eigenen zukünftigen Tod konfrontiert, sondern darüber hinaus mit etwas viel Unheimlicherem: nämlich damit, dass der Tod nicht einfach ein fixer Zustand ist, wie wir meist denken, sondern ein Prozess. Im Verlauf der Verwesung verlassen die Körperflüssigkeiten den Leib, Gase blähen ihn auf, Bakterien zersetzen die Zellen, Maden nisten sich ein, die Haut verfärbt sich, wird ledern, platzt schliesslich auf und lässt das liquid gewordene Körperinnere austreten, als dunkle Flüssigkeit, die so überreich an Nährstoffen ist, dass sie zunächst alle Pflanzen um den Leichnam herum absterben, später aber umso reicher spriessen lässt. Ein letztes Mal vollzieht sich die ekelerregende Überschreitung jener Grenze zwischen aussen und Körperinnerem. Doch auch die Grenze zwischen Leben und Tod verwischt und verflüssigt sich. In der Verwesung lebt der Körper zwar bereits nicht mehr und ist doch zugleich von einer grausig vitalen Metamorphose ergriffen. Im Zerfall beginnt sich alles noch einmal untot zu regen.

In Animistica (2018) hat die österreichische Animationskünstlerin und Sounddesignerin *Nikki Schuster* Makrofotografien aus der mexikanischen Steppe, extreme Grossaufnahmen von Pilzbewuchs und Tierkadavern, Wurzelgeflecht und glitschigem Laich aneinandergehängt und mittels Morphingeffekten ineinanderfliessen lassen. Kombiniert mit einer virtuosen Tonspur, in der sich Knistern, Knacken, Schmatzen

Repulsion (1965)

Tributes – Pulse: A Requiem for the 20th Century (2011)

Repulsion (1965)

The Exorcist (1973) Kamera: Owen Roizman

The Exorcist (1973) mit Jason Miller

Decasia (2002)

und Rauschen vermischen, wird daraus ein audiovisueller Trip, faszinierend und abstossend zugleich. Als hätte die Filmemacherin die Beschreibungen unmöglich deformierter und sich auflösender Ungeheuer in den Schauererzählungen H. P. Lovecrafts ins Bild gesetzt, wähnt man sich hier inmitten eines Strudels der Verwesung, ohne jede Möglichkeit der Orientierung. Alles ist zu nah – die Bilder ebenso wie die Klänge. Statt Auflösung nur als Sujet zu zeigen, scheint sich Schusters Film aufgrund seiner Technik der Bild- und Tonüberlagerung vor unseren Augen selbst ekelhaft zu verwandeln.

Dass auch Film ein Körper ist, der sich zersetzen kann, führen schliesslich die Experimentalfilme *Bill Morrisons* vor. Als Ausgangsmaterial dienen ihm mit Vorliebe alte Stummfilmkopien auf Nitratbasis, die sich im Laufe der Jahrzehnte bereits so zersetzt haben, dass sie längst nicht mehr vorführbar sind. Bei Morrison, der die sich auflösenden Bilder umkopiert, sie zu neuen Sequenzen montiert und in Verlangsamung abspielt, erlebt das sterbende Filmmaterial eine unheimliche Wiederkehr. Dabei ist Morrison nicht etwa an einer Rekonstruktion oder Restauration der alten Filme interessiert. Vielmehr zeigt er, wie gerade deren chemische Auflösung sie zu neuen Körpern formt. Ihre Zerstörung wird zu ihrem Thema gemacht, wie es bei seinem vielleicht berühmtesten Film Decasia von 2002 bereits der Titel anzeigt. So zersetzt sich bei Morrison auch die Grenze zwischen Form und Inhalt, zwischen materiellem Bildträger und dem, was die Bilder zeigen – im Prozess der Verwesung fliesst beides zusammen, mit verstörender Wirkung. In Decasia ist bei den Aufnahmen eines in einem Ameisenhaufen wühlenden Stocks nicht mehr zu unterscheiden, was auf den Bildern Insekten und was Altersspuren sind. Und wenn in Tributes – Pulse: A Requiem for the 20th Century von 2011 sich das Filmmaterial verformt, sieht es so aus, als würde nicht nur der Filmstreifen, sondern damit auch das Gesicht der jungen Frau, die auf diesen Aufnahmen zu sehen ist, zerfliessen und zerfallen. In einer anderen Szene sehen wir ein schreiendes Baby, eingewickelt in eine Decke. Die Blasen, Löcher und Lücken aber, die der Zerfallsprozess auf dem Filmmaterial zurückgelassen haben, erwecken den Eindruck, das Kleinkind würde von züngelnden Flammen verzehrt oder mit Säure übergossen. Auch wenn wir unsere anfängliche Abscheu bei diesem Anblick überwinden, indem wir uns vergegenwärtigen, dass dem Kind tatsächlich nichts geschehen ist, macht uns vielleicht doch die Gewissheit schaudern, dass wir hier tatsächlich der Verwesung eines Körpers, des Filmkörpers beiwohnen.

Verfaulende Sonne

Bei der Premiere von Decasia, so hat Bill Morrison in einem Interview erzählt, sei am Ende der Film im Projektor hängen geblieben und vor den Augen des Publikums durchgebrannt. Unbeabsichtigt, aber sehr zur Freude des Filmemachers, hatte sich im Vorführsaal noch einmal jene exzessive Grenzüberschreitung manifestiert, die der ganze Film vorführte: Kino als Schauplatz der Auflösung. Das Licht des Projektors, das die Filmbilder nicht nur zum Leben erweckt, sondern auch ausbrennt und auslöscht, lässt an das denken, was *Georges Bataille*, dieser grosse Philosoph des Ekels, über die Sonne geschrieben hat. In seinen frühen Texten «L'anus solaire» und «Soleil pourri» ist die Sonne nicht mehr jenes Sinnbild der Aufklärung und des Göttlichen, als die sie gemeinhin gehandelt wird, sondern ein Ort der ekelhaften Vernichtung. Wer sich ihr zuwende, «sieht in ihrem Licht nicht mehr die Produktion erscheinen, sondern den Abfall, die Verbrennung». Es ist wahr: Wenn man direkt in die Sonne blickt, wird die Netzhaut verbrannt, das Auge gelöscht, was ihr zu nahe kommt, verbrennt, schmilzt, verdampft.

Vielleicht ist der Ekel für das Kino darum eine so wesentliche Erfahrung, weil er auf jene Kehrseite des Lichts deutet, an die wir angesichts der schimmernden Filmbilder nicht denken mögen: Jenes Schimmern ist das Resultat einer Verbrennung, einer totalen Vernichtung. Wie der ekelerregende Speichel, der immer schon in mir war, aber erst ekelhaft wird, wenn ich ihn vor mir sehe, so steckt im Lichtspiel des Films immer schon etwas, vor dem wir nicht anders können, als angewidert die Augen zu verschliessen. ×

→ Literatur

Eugenie Brinkema: The Forms of Affects. Durham: Duke University, 2014.

Julian Hanich: «Dis/liking Disgust: The Revulsion Experience at the Movies». in: New Review of Film and Television Studies 7.3, September 2009.

Windfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

NEUCHÂTEL INTERNATIONAL FANTASTIC FILM FESTIVAL

THE SWISS EVENT FOR FANTASTIC FILM, ASIAN CINEMA & DIGITAL CREATION

5 – 13 JULY 2019

19TH

PRESENTING PARTNER

BCN

MAIN SPONSOR

ARCINFO

MAIN MEDIA PARTNERS

SRG SSR

RTS Radio Télévision Suisse

NIFFF.CH

FREILUFTKINO

FILMS FLOWERS FLAVOURS

Bloom

EDITION SEIT 2016 FKB 2019

VOM 26.06 BIS 11.07 2019

LANDESMUSEUM

PREMIUM PARTNER
DO IT+GARDEN MIGROS

CO-PARTNER
MONDAINE® Swiss Watch
Farmy.ch
HÜSLER NEST Das original Schweizer Naturbett.

VENUEPARTNER
Landesmuseum Zürich.

F&B PARTNER
DELINAT

MEDIENPARTNER
watson
RON ORP

BLOOMKINO.CH

ICE CREAM PARTNER
BEN & JERRY'S

MEDIENPARTNER
Tages-Anzeiger

UNTERSTÜTZT VON
MIGROS kulturprozent

FM 93.3 RADIO 1

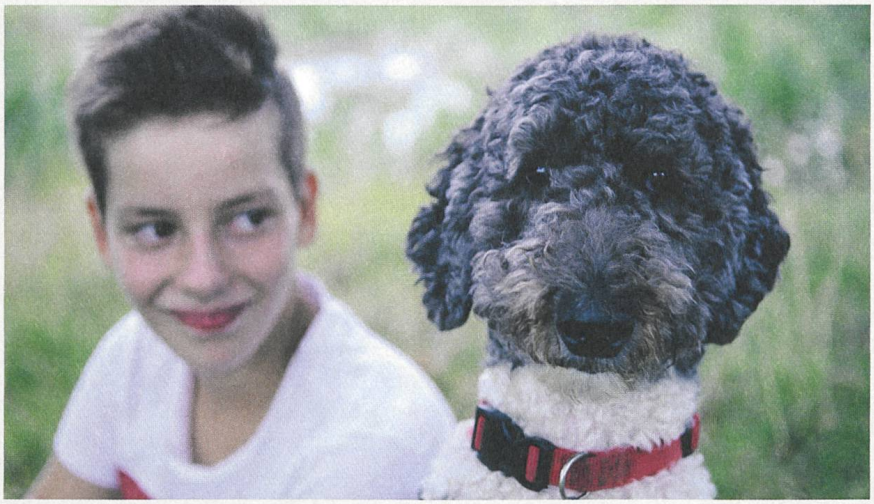
KLIMAPARTNER
myclimate shape our future

film bulletin

CATERING PARTNER
Crany

GARTENGESTALTUNG
DIE PRIVAT GÄRTNER

Das DOK.fest München präsentiert in seinem ausufernden Programm das Dokumentarfilmschaffen in all seinen Facetten, setzt aber auch bemerkenswerte Akzente; dieses Jahr zum Beispiel in einer Retrospektive der Filme Heddy Honigmanns.



Buddy (2018)

Methode Honigmann

Der Mann am Steuer möchte die Regisseurin etwas fragen. Er druckst ein bisschen herum, erklärt, wie schwer es gerade für ihn angesichts der Krise ist, und öffnet schliesslich sein Handschuhfach, aus dem er ihr Stifte und Marzipangebäck zum Verkauf anbietet. In ihrem Dokumentarfilm Metall und Melancholie (1994) porträtiert Heddy Honigmann verschiedene Taxifahrer_innen, die in Lima mit virtuosem Improvisationsgeist versuchen, über die Runden zu kommen. Um ihre mickrigen Gehälter bei der Polizei oder als Schauspieler_innen aufzubessern, benötigen sie lediglich einen «Taxi»-Aufkleber und ein Auto. Die Wagen sind dabei ebenso ramponiert wie die peruanische Wirtschaft; voller Einschusslöcher oder gerade noch so mit Klebeband zusammengehalten.

Das Thema des Films ist eigentlich klar definiert: Vor allem geht es um den unerschütterlichen Überlebenswillen einfacher Leute in einem durch und durch korrupten Land. Die Bühne dafür ist meist das Auto selbst. Weil Menschen sich aber doch nicht so einfach auf ein einziges Thema reduzieren lassen, führen die Gespräche oft woanders hin; zur Politik etwa, zu Familienstreitigkeiten und Schicksalsschlägen, geplatzten Träumen und vergangenen Liebschaften. Und obwohl die Kamera überwiegend die Fahrer fixiert, zieht am offenen Fenster das Leben vorbei: das Verkehrschaos, die Strassenmärkte und an jeder Ampel Verkäufer_innen, die etwas anbieten, nicht selten die begehrten «Taxi»-Aufkleber.

Auf dem DOK.fest München war Honigmann in diesem Jahr eine Retrospektive gewidmet. Klein war sie im Hinblick auf das sehr umfangreiche, in alle Richtungen ragende Festivalprogramm. Klein war sie auch im Vergleich zum Gesamtwerk der peruanisch-holländischen Regisseurin, das fast zwanzig Langfilme umfasst (einige davon Spielfilme). Die sechs Titel der Münchner Reihe umfassten sowohl Filme, die in den Niederlanden entstanden sind – wo Honigmann ihre Regielaufbahn begann und wo sie immer noch lebt – als auch ausserhalb der Wahlheimat realisierte Projekte, die sich etwa in Paris dem legendären Friedhof Père-Lachaise (Forever) oder illegal in Frankreich lebenden U-Bahn-Musiker_innen (The Underground Orchestra) widmen, sowie Produktionen, die sie zurück in ihre alte Heimat Peru brachten.

Wie in Metall und Melancholie geht es auch in El olvido (2008) nicht nur um Menschen in Lima – diesmal Kellner_innen, Strassenkünstler_innen und Bettler_innen –, sondern auch darum, über ihre Bewegungen die Stadt zu erkunden. Vom Gewusel auf den Strassen führt der Weg in elitäre Hotelbars ebenso wie in bitterarme Eigenheime an der Peripherie der Stadt. Die Perufilme wirken so reich, weil sie sich von Vorgefundenem überraschen lassen und offen für assoziative Abschweifungen bleiben.

Das prägnanteste Merkmal von Honigmanns Filmen ist das aufrichtig wirkende Interesse an ihren Vis-à-vis. Oft werden unterschiedlichen Menschen dieselben kurzen Fragen gestellt; etwa nach negativen Erinnerungen oder persönlichen Träumen. Schematisch wird das schon deshalb nicht, weil es der Regisseurin gelingt, sich auf ihre jeweiligen Protagonist_innen einzulassen und trotzdem noch durch kurzes Nachhaken die Erzählung für das Publikum klar hält.

Honigmanns Methode zeichnet eine gelungene Balance zwischen Zuhören und Zeigen aus. In ihrem vorerst letzten Film, Buddy (2018), geht es um sechs Helferhunde und ihre Besitzer_innen; darunter ein autistischer Junge, eine gelähmte ältere Dame und ein traumatisierter Soldat. Zwischen den Gesprächen beobachtet die Kamera die Protagonist_innen bei ihren eingespielten Ritualen und vertrauten Zärtlichkeiten. Damit ist Buddy gewissermassen die Antithese zu Ulrich Seidls Tierische Liebe (1995). Wo ihr österreichischer Kollege in der Beziehung zum Tier eine perverse Ersatzbefriedigung entdeckt, findet Honigmann eine Dynamik, die zwischenmenschlich nicht möglich ist. Einmal erzählt die Mutter des oft von Wutanfällen geplagten autistischen Jungen, dass der Vierbeiner wie sie versuche, ihren Sohn zu beruhigen, dabei aber deutlich mehr Geduld habe.

Manchmal scheint Honigmann die Gefühlswelt ihrer Gesprächspartner_innen etwas zu beharrlich ins Visier zu nehmen. In Crazy (1999) spricht sie mit ehemaligen UN-Soldaten über ihre häufig traumatischen Erfahrungen in Ruanda, Kambodscha oder dem ehemaligen Jugoslawien. Jedes Gespräch endet mit einem Song, den der jeweilige Soldat mit seinem Auslandseinsatz verbindet. Während wir Puccinis «Nessun Dorma» oder Seals «Crazy» hören, zeichnet die Kamera die Regungen des Interviewten auf.

Doch selbst diese Momente wirken weniger so, als wolle der Film einen möglichst spektakulären Gefühlsausbruch provozieren als vielmehr wie ein neugieriges Herantasten, um zu verstehen, was ein Krieg mit jemandem anstellt. Die Musik soll etwas emotional sichtbar machen, was in Gesprächen nur bedingt kommuniziert werden kann. Dabei zeichnet Crazy aus, dass er seine offensichtliche pazifistische Agenda nicht nur bestätigt sehen möchte, sondern auch jenen eine Bühne bietet, die sich partout nicht knacken lassen wollen. Michael Kienzl

Die Ausstellung «Spiegel – Der Mensch im Widerschein» im Zürcher Museum Rietberg zeigt erstmals die Kulturgeschichte des Spiegels umfassend. Auch das vielschichtige Spiegelmotiv wird quer durch die Filmgeschichte ausgelotet.

Der Blick in den Spiegel

Der Blick des Protagonisten in den Spiegel vermag im Film als sprichwörtliche Reflexion etwas über seine Identität zu offenbaren. In M – Eine Stadt sucht einen Mörder (1931) manifestiert sich in Peter Lorres unvergesslichen Grimassen der Wahnsinn seiner Figur. Die berühmte Schlusssequenz von The Lady from Shanghai (1947) fächert im Spiegelkabinett die Hauptfiguren in vielfache Abbildungen auf, wobei nicht zuletzt der verwirrende Plot des Films selbstreflexiv thematisiert wird. «Killing you is killing myself», sagt Arthur Bannister zu seiner Frau, bevor er auf eine der falschen Doppelungen zielt und in einer Folge von Pistolenschüssen die Spiegel respektive die vorgetäuschten Rollen der Hauptfiguren reihenweise zusammenfallen lässt. Die vielleicht bekannteste Spiegelsequenz findet sich in Taxi Driver (1976) von Martin Scorsese, wenn der Vietnamveteran Travis Bickle wiederholt das Zücken seiner Waffe übt und im bedrohlichen Ton das eigene Gegenüber fragt: «You talkin' to me?» In einer Abfolge von Überblendungen und Wiederholungen geht dabei das Gefühl für die Zeit verloren, und es wird immer deutlicher, dass Robert De Niros Figur an die eigene Projektion glaubt.

Reflexionen der Westernikonografie

Die Selbstbetrachtung im Film verhandelt explizit die Identität der Hauptfigur und kommentiert dabei immer auch das ihr zugrunde liegende Rollenbild. Scorseses düstere Charakterstudie eines Amokläufers ist im Kontext des New-Hollywood-Kinos zu verorten, wo das Stereotyp des Revolverhelden anhand des Spiegelmotivs wiederholt kritisch kommentiert wird: Gleich zu Beginn von Midnight Cowboy (1969) sehen wir zum Beispiel, wie sich Joe Buck seinen Stetson aufsetzt und selbstbestätigend in den Spiegel blickt. In der eigenen Reflexion meint er, das Versprechen von Freiheit und unbegrenzten Möglichkeiten zu erkennen, das der Film in der Folge jedoch als unerreichbare Wunschprojektion entlarvt. Der Westernheld gerät hier zum erotischen Objekt älterer Frauen, und der «American Dream» wird sich am Ende nicht erfüllen. Die Selbstbetrachtung wird im fatalistischen Western Pat Garrett & Billy the Kid (1973), der nicht mehr zwischen Gut und Böse unterscheidet, zur Selbstentfremdung. Garrett hat soeben seinen alten Freund Billy the Kid hinterhältig zur Strecke gebracht. Erschrocken vom eigenen Spiegelbild, schiesst er auf die Reflexion, und für einen kurzen Moment sehen wir ihn im zersplitterten Glas als gebrochenen Helden. Der Italowestern Il mio nome è Nessuno (1973) wiederum relativiert den Revolverhelden im Spiegelkabinett ironisch. «Reflections one and all», kommentiert Terence Hill die zahlreichen Doppelungen seiner selbst, bevor er die Kontrahenten in bewährter Manier mit einer Ohrfeige bodigt. Mit einem Augenzwinkern erweist der Film damit gleichzeitig The Lady from Shanghai und den Slapstickkomödien Max Linders oder Buster Keatons seine Reverenz.

Die Westernhelden und ihre Dekonstruktion verdeutlichen, wie die Selbstbetrachtung im Film über die persönliche Dimension des Protagonisten hinausweist. 25th Hour (2002), der von den letzten Stunden des Drogenhändlers Monty Brogan in Freiheit erzählt, macht diese Verbindung explizit. In Spike Lees erstem Film nach 9/11 mischt sich das Einzelschicksal der Hauptfigur mit der Wut und Verzweiflung nach den terroristischen Anschlägen: Enttäuscht von sich selbst, provoziert Brogan auf der Toilette einer Bar das eigene Spiegelbild, worauf sich dieses verselbständigt und zu einem wütenden Monolog über New York ansetzt. In einer rasanten Parallelmontage, die zwischen Brogan und Bildern der Stadt wechselt, werden seine Freunde und Familie, die diversen Bevölkerungsgruppen New Yorks und am Ende auch Osama bin Laden beschimpft.

In gesellschaftlichen Zwängen gefangen

Auch das Melodrama verwendet die Selbstbetrachtung im Spiegel als kritischen Kommentar. Nach Gottlieb Florschütz geht es hier um Identitätskonstrukte, «die angesichts des Spiegels zu zerbrechen drohen». In Douglas Sirks All that Heaven Allows (1955) hat die Witwe Cary Scott auf Druck der Nachbarn und ihrer Kinder soeben den fünfzehn Jahre jüngeren Gärtner Ron Kirby verlassen. Zum Trost rollt das Weihnachtsgeschenk ins Wohnzimmer: «Drama, comedy, life's parade at your fingertips», bewirbt der Verkäufer den Fernseher, während sich Jane Wymans konsterniertes Gesicht in der Mattscheibe spiegelt. Der Sirk-Bewunderer Rainer Werner Fassbinder beschrieb die Szene wie folgt: «Da bricht man zusammen im Kino. Da begreift man was von der Welt und was sie macht an einem […] Nach dem Film ist die amerikanische Kleinstadt das letzte, wo ich hinwollte.»

Nicholas Rays Bigger than Life (1956) spielt ebenfalls in einer amerikanischen Kleinstadt und handelt von Ed Avery, der mit seinem Leben als Vater und Lehrer überfordert ist. Im Moment, in dem er sich im zersprungenen Badezimmerspiegel betrachtet, fällt die Maske des souveränen Familienoberhaupts ab, und die Reflexion entlarvt einen verletzlichen, von der Rolle, die ihm die Gesellschaft zuweist, überforderten Menschen.

Die Angst vor dem eigenen Spiegelbild

Eine Art Identitätskrise finden wir auch in Vampire's Kiss (1988), wenn Nicolas Cage aufgrund des nicht existenten Spiegelbilds realisiert, dass er zum Vampir mutiert ist. Cages lustvolles Overacting ist als Spiel mit den bekannten Vorbildern aus Murnaus und Herzogs Nosferatu-Filmen zu verstehen. Der Spiegel dient im Vampirfilm als eindeutige Identitätszuschreibung und wird dementsprechend wiederholt selbstironisch kommentiert. So erklärt Bela Lugosi in Dracula (1931) trocken «I dislike mirrors», und in What We Do in the Shadows (2014) verlieren die Vampire jeglichen Schrecken, wenn sie mit dem alltäglichen Problem zu kämpfen haben, dass sie im Spiegel nicht ihr Aussehen überprüfen können.

Der Horrorfilm begnügt sich aber nicht mit der Selbstbetrachtung und Fragen der Identität. Im Umgang mit den Urängsten der Protagonist_innen wandelt sich der Blick in den Spiegel wiederholt zur Attacke auf das Selbst: Nobuhiko Ôbayashis Hausu (1977) handelt von sieben ahnungslosen Schulmädchen, die in einem Ferienhaus von spukhaftem Mobiliar heimgesucht werden. Dabei betrachtet sich eines der Kinder im Spiegel, worauf dieser

in Stücke zerbricht und von seinem Gegenüber Besitz ergreift. Besonders perfide geht es in Geoul sokeuro (2003) zu: Hier machen sich die Spiegelbilder in einem Einkaufszentrum selbstständig und treiben die Betrachter_innen in den Selbstmord. Auch in Jordan Peeles Us (2019) spielt das Spiegelmotiv eine zentrale Rolle: In Anlehnung an Jean Cocteaus Orphée (1950) und Lewis Carrolls «Through the Looking-Glass» dient ein Spiegelkabinett als Durchgang zu einer verdrängten, unterprivilegierten Parallelgesellschaft, wobei das Spiegelbild der jungen Hauptfigur Adelaide in doppelter Hinsicht nicht ist, was es scheint. Der Schreckmoment im Horrorfilm macht die Verunsicherung explizit, die der Selbstbetrachtung inhärent ist. Es befördert die unangenehme Konfrontation mit der eigenen Identität, den eigenen Unzulänglichkeiten und Ängsten.

Im Spannungsverhältnis zwischen Realität und Projektion und der grundlegenden Hinterfragung von Identitätskonstrukten verhandelt die Selbstbetrachtung nicht zuletzt auch selbstreflexiv den Film als Medium der Erscheinungen und Täuschungen, wie ihn Thomas Elsaesser und Malte Hagener in diesem Zusammenhang nennen. Der Blick der Protagonist_innen verweist auf unterschiedlichen Ebenen und in vielfacher Form auf uns selbst.

Marius Kuhn

→ Die Ausstellung «Spiegel – Der Mensch im Widerschein» im Museum Rietberg, Zürich, dauert vom 17. Mai bis 22. September 2019.

The Lady from Shanghai (1947) Regie: Orson Welles

M – Eine Stadt sucht einen Mörder (1931) Regie: Fritz Lang

Orphée (1950) Regie: Jean Cocteau

Kathryn Bigelow distanziert sich in Blue Steel (1990) keineswegs vom Genre des Polizeifilms; und entlockt ihm gerade dadurch ein unerahntes subversiv-feministisches Potenzial.

Blauer Schaft, rotes Dreieck

Über Kathryn Bigelows Blue Steel gibt es die von der Filmemacherin selbst kolportierte Produktionsanekdote, man habe sie überzeugen wollen, die weibliche Hauptrolle des Buchs um eine Polizistin, die mehr oder weniger direkt nach ihrer Vereidigung bei der NYPD zum Spielball eines perfiden Serienkillers wird, durch eine männliche zu ersetzen. Die Geschichte ist gleich aus mehreren Gründen «too good to be true»: Zum einen, weil es wirklich nur auf den allerersten, sehr oberflächlichen Blick in Blue Steel um einen Copthriller im eigentlichen «klassischen» Sinn geht und der Vorschlag von einer völligen Ignoranz gegenüber eben jenen Ebenen des Films zeugen würde, die ihn zur entscheidenden feministischen Durcharbeitung dieses Genres machen. Zum anderen, weil sich darin auch etwas über Bigelows Position in Hollywood artikuliert, als Frau, die bereits mit ihrer ersten Langspielfilmarbeit The Loveless (1982) eine weibliche Hauptrolle in dem von (weissen) Männern dominierten Genre der amerikanischen Filmindustrie einnahm. Blue Steel ist nicht nur ein Film über eine Frau in einer Männerwelt; Blue Steel ist ein Film über den viel zitierten «female gaze», der in einer atmosphärisch dichten wie analytisch präzisen Bewegung ein Genre und seine Strukturen zugleich bedient und verkehrt.

Der Blick einer Frau ist überhaupt der Aufhänger der Geschichte. Er ist ihr innerer Motor und wird schliesslich zum Gestalter der ganzen filmischen Form: Denn die Vorgesetzten und Kollegen glauben der Polizistin Megan Turner schlicht und einfach nicht, dass der Räuber, den sie in einem New Yorker Deli in Notwehr erschossen hat, wirklich eine Waffe in der Hand und auf sie gerichtet hatte – weil sie eine Anfängerin ist, klar; aber auch weil sie eine Frau ist. Das steht immer im Raum, mal unausgesprochen, mal offen artikuliert. Die Notwehr beweisen kann sie nicht, weil alle anderen Anwesenden, also potenziellen Zeugen, zu traumatisiert sind und die Waffe des Räubers in die Hände des feige am Boden liegenden Brokers Eugene Hunt gefallen ist, der sie nach Hause mitnimmt.

Die Waffe wird weitergereicht, von Hand zu Hand, von Mann zu Mann, und zwischendrin den Frauen aus der Hand genommen, weil ihrem Blick nicht zu trauen ist. Dass die Waffe nicht nur Werkzeug, sondern zugleich Zentrum libidinöser, fetischisierender Berührungen und Symbol von Macht ist, macht bereits die (fast schon legendäre) Titelsequenz überdeutlich: In einer Berührungen suggerierenden Choreografie gleitender Kamerabewegungen befühlen unsere Augen ein Stück blau schimmerndes Metall, den harten Schaft entlang, die Einkerbungen und Wölbungen abtastend, liebkosend, ehrfürchtig und genau darin auch ironisch gebrochen, um am Ende diese Waffe in den Halfter … einer Polizistin fallen zu sehen. Schon in der kurzen Sequenz davor spielt Bigelow mit unserem Blick: Eine erste Rückenansicht von Turner, sie könnte ein Mann sein, kurz danach zwei Hände beim Zuknöpfen des Polizeihemds, bis die Kamerafahrt darunter einen BH sichtbar macht. Bigelows Inszenierung ist eine Solidaritätsbekundung mit ihrer Protagonistin: Wo Turners Blick im Film in Zweifel gezogen wird, verwebt die Regie unseren in ein permanentes Spiel von voyeuristischem Reiz und Verunsicherung, wo Turner die Waffe aus der Hand genommen wird, nimmt Bigelow die ihre in die Hand.

Mehrmals wird Turner gefragt, aus welchem Grund sie Polizistin geworden sei. Einmal antwortet sie: «Him». Im konkreten Fall meint sie ihren Vater, der die Mutter schlägt, im gesamten Film aber meint sie den Mann per se: den psychopathischen Broker, der die Kugeln der Waffe mit Turners

Namen versehen wird, um willkürlich Menschen in New York City umzulegen und die Polizistin in ein perfides Spiel verwickelt; die Kollegen, die breitbeinig Blowjob-Witze reissen und ihr entweder an die Wäsche wollen oder auf belehrenden Papa/Bruder machen; die Freunde von Freundinnen, die nur so lange coole Aufreisser markieren, bis sie erfahren, dass sie ein Cop ist. «He», daran lässt Blue Steel keinen Zweifel, ist überall, ist Finanzmarkt, Gesetz, Arbeits- und Privatleben und ist damit auch Filmindustrie- und Genrekonvention.

Das Genre in Blue Steel ist aber – vielleicht auch im Unterschied zum schon erwähnten The Loveless, der sich auf eher distanzierte, analytische, überstilisierte Weise mit den Codes des Bikerfilms auseinandersetzt – nicht bloss Rahmung, um darin kritisch zu wüten, sondern zeitgleich zu erfüllende Formel, und vermutlich genau darin subversiv zu nennen.

Die Achtzigerjahre standen (nicht nur, aber auch) für ein Kino der hyperpotenten, männlichen «hard bodies» und durchtränkten nicht nur das Genre des Actionkinos ideologisch, sondern intensivierten es auch in seinen immersiven Qualitäten. Blue Steel ist danach vielleicht der Auftakt einer kleinen Reihe von Thrillern der Neunzigerjahre (die man mit Jonathan Demmes The Silence of the Lambs von 1991 und Joel Schumachers Falling Down von 1993 zu einem Vektor ausbauen könnte), die handwerklich brillant und kommerziell potent dieses Genre bedienten und es zugleich unterliefen, indem sie vor allem den Mann als immer schon potenziell impotent skizzierten. Blue Steel ist in seiner Inszenierung von New York als fragmentarischem, zersplittertem, zerklüftetem Schauplatz von «dirty games», im Einsatz von Licht und Nebel als Sichtbarmachung der Wellen und Spannungen zwischen den Menschen, in seinem Rhythmus zwischen träger Gallerte und gehetztem Stolpern ein durch und durch effektiver Thriller, der seine subversiven Tendenzen nicht zum Zentrum macht, sondern sie quasi nebenbei mitlaufen lässt.

Am Ende treffen Turner und Hunt an der Wall Street aufeinander, nachdem Turner ihn gefühlt schon mehrmals umgelegt hat. Aber Turner wird von *Jamie Lee Curtis* gespielt, dem Final Girl aus Halloween, und ist dementsprechend filmhistorisch mit einer gewissen Kondition, was den Umgang mit nicht sterben wollenden, traumatisierten Männern angeht, ausgestattet. Während sie sich hinter einem Auto verschanzt, nähert sich Hunt langsam, zusammengekauert hinter einem Hot-Dog-Verkaufswägelchen, hinter dem er immer wieder hervorlugt, um auf sie zu schiessen. Das ist durchaus realistisch und nachvollziehbar. Diese Wägelchen gibt es in New York. An der Wall Street kaufen die Broker dort ihren Lunch. Und diese Taktik des geschützten Heranpirschens gibt es im Film. Im Western vor allem. Aber in Blue Steel, der bis dahin schon so oft von Männern und ihren Würsten erzählt hat, ist das auch ein Spiel mit Zeichen: Hunt versteckt sich eben auch hier wieder hinter seinem Würstchen, seinem Frankfurter, seinem Hot-Dog, wie diverse Sticker auf dem Wagen seinen Inhalt in Synonymen beschreiben. Wenn Turner ihn dann, einige Sekunden später, (fast) endgültig mit einem Pontiac überfährt, schneidet Bigelow kurz auf das Emblem des Wagens: ein rotes Dreieck. Hunt fliegt durch die Luft, in Zeitlupe, und landet auf dem Asphalt. Dann nimmt die Frau wieder die Waffe in die Hand, drückt ab, ein, zwei, drei Mal. Einmal ausatmen. Ende.

Alejandro Bachmann

Insulaire Regie: Stéphane Goël

Cinéma romand

Ein verschwundener Apollo in Gaza, ein Berner auf Más a Tierra: das Westschweizer Kino blickt immer wieder über den nationalen Tellerrand hinaus.

Lust auf Anderswo

Das Kino kennt keine Grenzen. Das Kino ist eine universelle Sprache. Hinter diesen Klischees versteckt sich eine Wahrheit: Die Wahrheit all jener Filmschaffender, die, seit die Brüder Auguste und Louis Lumière ihren neu erfundenen Kinematografen in die ganze Welt verschickt hatten, in die Ferne schweiften und dabei andere Realitäten und Kulturen filmten. So drehte der Chilene *Sebastián Lelio* eben Gloria Bell in den USA, während der Japaner *Hirokazu Kore-eda* in Frankreich den Film La vérité realisierte. Schweizer Filmemacher_innen drehen ebenfalls vielfach im Ausland, wobei da vor allem Dokumentarfilme herausragen.

Zwei welsche Regisseure haben sich jüngst in die lange Reihe der Dokumentarfilmschaffenden gefügt, die sich mit geografisch weit entfernten Themen auseinandersetzen und gleichzeitig die Idee einer universellen Filmsprache vertreten. *Nicolas Wadimoff* aus Genf schloss mit L'Apollon de Gaza eine palästinensische Trilogie ab, die 2005 mit L'accord begann und fünf Jahre später mit Aisheen fortgesetzt wurde. Nach einem politischen Werk (über die Genfer Initiative) und einem humanistischen Dokumentarfilm (über die Bevölkerung von Gaza) nimmt der Autor nun von der direkten Darstellung des israelisch-palästinensischen Konflikts Abstand und erzählt stattdessen die Geschichte einer Statue: Der Apollo, der im Sommer 2013 in den Gewässern vor Gaza entdeckt wurde, verschwand auf mysteriöse Weise, bevor das Geheimnis seiner Herkunft gelüftet und seine Authentizität geprüft werden konnte. Der Filmemacher begreift seinen Beitrag als ein offenes Gleichnis und hinterlässt beim Publikum die gleichen Zweifel, die er selbst hat. L'Apollon de Gaza kann dabei als Metapher für den Dokumentarfilm selbst gelesen werden, der gerade dann wirkmächtig ist, wenn er Fragen stellt statt Gewissheiten zu vermitteln.

Der schweizerische Robinson

Bereits für einen früheren Film war der Lausanner *Stéphane Goël* dem Schicksal eines Schweizers im Ausland nachgegangen, als er in Nicaragua den Spuren von Maurice Demierre folgte (Que viva Mauricio Demierre, 2006). Für sein neustes Werk begab er sich auf die kleine Insel Más a Tierra vor der chilenischen Küste. 1966 erhielt die Insel den Namen Robinson Crusoe Island, weil der schottische Seemann Alexander Selkirk im 13. Jahrhundert dort gestrandet war. Diese Figur inspirierte später den gleichnamigen Roman von Daniel Defoe. Die Geschichte von Más a Tierra ist eng mit der Schweiz verbunden: Der Berner Alfred von Rodt liess sich 1877 dort nieder und wurde zum ersten Gouverneur der Insel, nachdem er auf eine Anzeige der chilenischen Regierung geantwortet hatte. Damals lebten auf der Insel nur 56 Menschen.

Insulaire von Stéphane Goël zeigt zwar ein weit entferntes und unzugängliches Gebiet, wirft aber dennoch eine hochaktuelle politische Frage auf: Ist die Robinson Crusoe Island der Schweiz nicht doch sehr ähnlich, diesem kleinen Land mitten in Europa, das konservative Kräfte vom Ausland abschotten möchten?

Notwendige Öffnung

Auch der Film Un nemico che ti vuole bene, der letzten Sommer auf der imposanten Piazza Grande in Locarno uraufgeführt wurde, ist fernab der Schweiz entstanden. Das Besondere an dieser in Apulien gedrehten italienisch-schweizerischen Koproduktion ist, dass sie eben kein Dokumentarfilm, sondern ein Spielfilm ist. Nach Azurro (2000) und Marcello Marcello (2008) legt der Walliser *Denis Rabaglia* damit zum dritten Mal einen Film auf Italienisch vor. Weil er selber italienische Wurzeln hat, vor allem aber, weil er vom legendären italienischen Filmschaffen fasziniert ist, das in der Zeit des Neorealismus einige der grössten Meisterwerke der Geschichte des Kinos hervorbrachte.

Stéphane Gobbo / Le Temps

Kritiken

S. 22
Dolor y gloria
von Pedro Almodóvar
Doris Senn

S. 25
Synonymes
von Nadav Lapid
Philipp Stadelmaier

S. 27
La flor
von Mariano Llinás
Michael Pekler

S. 29
Photograph
von Ritesh Batra
Stefan Volk

S. 31
Santiago, Italia
von Nanni Moretti
Doris Senn

S. 35
They Shall Not Grow Old
von Peter Jackson
Daniel Eschkötter

S. 37
Cronofobia
von Francesco Rizzi
Stephanie Werder

S. 41
Los silencios
von Beatriz Seigner
Patrick Straumann

Dolor y gloria Regie: Pedro Almodóvar

Dolor y gloria

Pedro Almodóvar wendet sich zum ersten Mal seit über einem Jahrzehnt wieder einem teilweise autobiografischen Stoff zu und verwebt ein weiteres Mal virtuos Kinoreflexion und Kindheitserinnerungen.

Pedro Almodóvar

Wie Pedro Almodóvar es immer wieder schafft, einen ureigenen Kosmos zu kreieren und uns – trotz bekannten Versatzstücken – in seinen Bann zu schlagen, geschmeidig Vergangenheit und Gegenwart ineinanderfliessen zu lassen und disparate Erzählstränge auf wundersame Art miteinander zu verknüpfen, ist erstaunlich. So einmal mehr in Dolor y gloria. Die Hauptfigur ist Salvador Mallo, ein in die Jahre gekommener Regisseur – unschwer als Alter Ego von Almodóvar erkennbar (*Antonio Banderas* verkörpert ihn perfekt: mit zerzauster Frisur und Bart, charakterstark und verletzlich zugleich). Salvador nun, von Depression und Schmerzen ebenso gepeinigt wie von einer Schaffensblockade, lebt zurückgezogen und allein. Kindheitserinnerungen tauchen auf: wie er den Frauen aus dem Dorf zuschaut, die die Wäsche im Fluss waschen und über dem Binsengras zum Trocknen auslegen, wie er im Internat von den Padres zum Solisten des Knabenchors auserwählt wird oder wie er zum ersten Mal unschuldiges Begehren verspürt: gegenüber dem jungen Maurer, der die familiäre Behausung tüncht und dafür vom kleinen Salvador das Lesen und Schreiben erlernt.

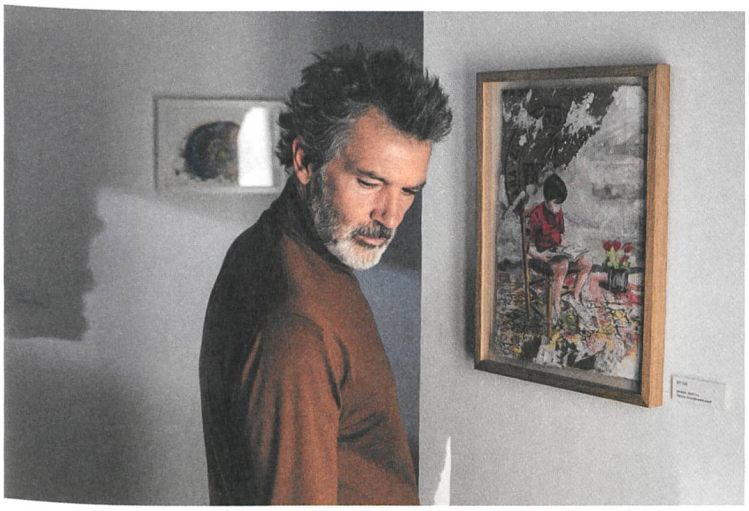
In einer Verspiegelung von Dichtung und Wahrheit, von Fiktion in der Fiktion, wie sie Almodóvar so sehr liebt, wird die Hauptfigur aber auch von der jüngeren Vergangenheit eingeholt. Salvadors erfolgreichster Film (der fiktive «El sabor»), der vor rund dreissig Jahren entstand, wird wiederaufgeführt. Damit verbunden ist die Kontaktaufnahme durch den ihm einst eng verbundenen Protagonisten des Films, Alberto. Ihre Freundschaft zerbrach im Gefolge des Films. Nun sollen sie anlässlich «El sabor» wieder gemeinsam vor Publikum auftreten – während Alberto sich insgeheim neue Impulse für seine Karriere erhofft. Nach einigem Hin und Her erhält Alberto zwar keine neue Rolle von Salvador, aber doch ein Script, das er erfolgreich für die Bühne adaptiert: einen Monolog über eine grosse Liebe, die an Sucht und Drogen scheiterte. Federico, Salvadors erste grosse Liebe, ist auf Durchreise in der Stadt und landet «durch Zufall» in ebenjenem Theater, nur um im Stück die eigene Liebesgeschichte wiederzuerkennen …

Ohne es zu wollen, schreibt Pedro Almodóvar, habe er mit Dolor y gloria, den dritten Teil einer Trilogie – nach La ley del deseo (1987) und La mala educación (2004) – realisiert. Sie alle stünden im Zeichen der «Autofiktion» – einer Mischung aus Autobiografischem und Erfundenem. Alle drei drehen sich in der Tat um eine männliche Hauptfigur und haben schon allein dadurch eine Sonderstellung inne im bislang nicht weniger als 22 Titel umfassenden Werk Almodóvars, das ansonsten vorzugsweise den Frauen und ihrem Gefühlsuniversum Hommage erweist.

Dolor y gloria nun nimmt die in den früheren Filmen erzählten Geschichte(n) des «Begehrens» und der «Kindheit» wieder auf. Die Hauptfigur in La ley del deseo – mit dem Almodóvar vor 32 Jahren seinen Durchbruch feierte – lebt in einer Dreiecksgeschichte mit zwei Männern und eng verbunden mit seiner Schwester, einer Theaterschauspielerin, die er mit einem für sie verfassten Monolog aus dem Karrieretief herausholt. In La mala educación wird ein Filmemacher in Schaffenskrise von seiner Kindheit eingeholt. Almodóvar erzählt von den Padres und ihren Übergriffen, vom Schulfreund Ignacio, der an diesen zerbricht, und von dessen Bruder, der an Ignacios Stelle tritt und schliesslich dem Filmemacher die Geschichte als Drehbuch anbietet.

Dolor y gloria geht erneut zurück in die Kindheit, lässt die Jahre des Ruhms wiederaufleben und führt uns bis in die Reife des Filmemachers, dessen Schaffensdrang zwar ungebrochen ist, der sich jedoch nicht zuletzt der Endlichkeit seines Lebens gegenübersieht. So schafft Almodóvar über den Cast – er arbeitet immer wieder mit denselben Schauspieler_innen, die mit ihm älter geworden sind – wie in einem Vexierbild noch zusätzliche Bezüge: etwa mit Antonio Banderas, der seine Karriere unter anderem als Liebhaber in La ley del deseo begann, oder auch mit Penélope Cruz, die schon in Todo sobre mi madre (1999), Volver (2006) und anderen mehr Paraderollen innehatte und hier als Mutter des kleinen Salvador auftritt. Oder Julieta Serrano, altgediente Almodóvar-Akteurin aus Pepi, Luci, Bom … (1980), Matador (1986) und drei weiteren Filmen, die nun die alt gewordene Mutter Salvadors spielt – wie auch «Urgestein» Cecilia Roth aus Laberinto de pasiones (1982), Todo sobre mi madre (1999) und vier weiteren Titeln, die sich in der Rolle der Zulema wie eine Doppelgängerin von Almodóvars Fetischschauspielerin Carmen Maura ausnimmt.

Ohne die exzentrischen Figuren und das groteske Überborden der Handlung, die zu einem Markenzeichen von Almodóvars Schaffen wurden und die



Dolor y gloria Regie: Pedro Almodóvar, mit Antonio Banderas

Dolor y gloria mit Cecilia Roth, Antonio Banderas

Dolor y gloria mit Penelope Cruz

Dolor y gloria mit Asier Etxeandía

FANTASTIC WEB CONTEST 2019

DIE AUSSERGEWÖHNLICHSTE PITCHING-SESSION

Zum dritten Mal haben RTS und NIFFF zur Einreichung von Projekten für eine Schweizer Webserie aufgerufen – im Spektrum von Horror bis Fantasy. In einer spannungsgeladenen Session versuchen die Finalisten, die Jury von ihren Projekten zu überzeugen.

MITTWOCH, 10. JULI
IM RAHMEN VON NIFFF EXTENDED

NIFFF
NEUCHÂTEL INTERNATIONAL FANTASTIC FILM FESTIVAL

RTS Radio Télévision Suisse

SRG SSR

zumindest ansatzweise auch die beiden ersten Teile der sich über 32 Jahre spannenden «Trilogie» prägen, gibt sich Dolor y gloria zurückhaltender, auch subtiler, poetischer, versöhnlicher – vielleicht gar altersmilde. Ein typischer Almodóvar, der einmal mehr die grossen Emotionen und Obsessionen Revue passieren lässt – und gleichzeitig ein sehr persönliches Porträt des ungebrochen schaffenshungrigen Filmemachers, der dieses Jahr siebzig Jahre alt wird.

Doris Senn

→ Regie: Pedro Almodóvar; Kamera: José Luis Alcaine; Schnitt: Teresa Font; Musik: Alberto Iglesias. Darsteller_in (Rolle): Penélope Cruz (Jacinta), Antonio Banderas (Salvador Mallo), Leonardo Sbaraglia (Federico), Asier Etxeandia (Alberto Crespo), Cecilia Roth (Zulema). Produktion: El Deseo. Spanien 2019. Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Pathé Films, D-Verleih: StudioCanal Deutschland.

Synonymes

Unter welchen Voraussetzungen wird Demokratie ein Synonym von Autoritarismus? Ein kühler Blick auf ein Leben zwischen den Stühlen.

Nadav Lapid

Yoav kommt aus Israel in Paris an. Er will seiner ungeliebten Heimat entfliehen, seine Muttersprache verlieren, kein Hebräisch mehr sprechen, nur noch Französisch. Um dieses zu verbessern, stattet er sich mit einem Wörterbuch aus und verschreibt sich den Synonymen: «odieux, répugnant, obscène, vulgaire …». Auch Yoav ist ein Synonym oder eher ein Alter Ego des Regisseurs Nadav Lapid, der nach dem Militärdienst einst selbst zum Studium nach Paris kam, wo er nun seinen ersten Film ausserhalb Israels gedreht hat: Synonymes, der auf der diesjährigen Berlinale mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wurde. Das grosse Gelingen des Films besteht darin, dass er sich der Sprache verschreibt. Auch das Kino ist eine Sprache, und wenn man diesen Film sieht, fällt einem auf, wie selten das heute geworden ist: dieses Vergleichen (das niemals einfach ein «Gleichsetzen» ist) von Körpern, Bildern, Begriffen und Nationen.

Nach seiner Ankunft übernachtet Yoav in einer leerstehenden Altbauwohnung. Während er duscht, werden ihm seine Sachen gestohlen. Yoav bleibt splitternackt in der Badewanne zurück. Am nächsten Morgen findet ihn ein junges und wohlhabendes Nachbarspärchen, Émile und Caroline, die ihn in ihr Bett und ihr Leben tragen.

Was erwartet Yoav von Frankreich? Und was erwartet man heute noch vom französischen Kino? Man erinnert sich an Bernardo Bertoluccis The Dreamers (2003) mit Louis Garrel, Eva Green und Michael Pitt, eine Ménage à trois zwischen drei jungen, schönen Cinephilen um 1968, die sich in die grosse elterliche Wohnung in Paris einschlossen und sie in einen geschlossenen Kosmos für ihre Träume, Spiele und Fantastereien verwandelten, in eine imaginäre Welt. Auf eine solche Romanze steuert auch Synonymes zu, allerdings nur um sie schnell zu unterbrechen. Émile und Yoav sitzen auf dem Sofa, als würden sie sich gleich küssen, aber sie tun nur so als ob; in diesem Moment kommt Caroline herein und macht das Licht im schnellen Wechsel an und aus, sodass es flackert, während die Kamera hin und her zischt, zwischen dem Schalter und dem Licht an der Wand. Was ist schon eine Beziehung? Ein ständiges Verbinden und Trennen, wie das An- und Ausknipsen eines Lichtschalters.

Ebenso kühl wie er auf die Figuren schaut, schaut Lapid auf die Nationen. Israel ist für Yoav, den ehemaligen Silver-Star-Soldaten, eine Nation, deren Schicksal besiegelt ist, ein Land im Dauerstress; in Paris trifft er zionistische Juden, die Kämpfe gegen Neonazis veranstalten. In Frankreich mag Yoav das Land der Menschenrechte sehen, im Einbürgerungskurs werden stolz die Werte der Republik und alle Präsidenten der Fünften Republik bis Macron doziert. Aber die Logik der Synonyme verdeutlicht, dass es sich bei Frankreich, wie bei der Romanze, um eine Fantasie handelt. «Menschenrechte», «Freiheit», «Demokratie» – all diese Begriffe sind, entkleidet man sie bis auf die Haut, nur Worte, ebenso wie «Autoritarismus», der aktuell in Frankreich ebenso regiert wie die Polizeigewalt gegen die Gelbwesten. Auf dieser Ebene stellt sich die Frage: Wann ist ein Begriff wie «Demokratie» kein Gegensatz mehr von «Autoritarismus», sondern sein Synonym? Wie schnell gleitet man von einem ins andere?

La flor mit Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa, Laura Paredes

La flor Regie: Mariano Llinás

Synonymes mit Tom Mercier

Synonymes Regie: Nadav Lapid

Auch hier besteht eine flackernde Verbindung, jedoch kein explizit politischer Diskurs. Lapid ist kalt, aber fair. Bevor etwas bedeutet wird, kommt das Bedeuten selbst, die nackte Sprache, dieses kalte und ungemütliche Feld, auf dem alles möglich, aber nichts sicher ist, alle Affinitäten aufblühen können, um sofort durch neue ersetzt zu werden. Daher ist in Lapids künstlerischer Verwandtschaft vor allem ein Name zu nennen, auf den schon die Dreamers zurückverwiesen hatten: *Jean-Luc Godard*. Godard hat sich von jeher weniger für konkrete Inhalte (Ideologien, Dogmen, Theoreme) interessiert, als dafür, wie bestimmte Bilder und Aussagen mit anderen Bildern und Aussagen montiert, alteriert oder ersetzt werden können – oder eben nicht. Was leicht dazu führt, dass man zwischen Bild und Welt nicht mehr unterscheiden kann. Die Helden aus Les Carabiniers (1963) hielten Postkarten mit Bildern der Schätze der Welt für diese Schätze selbst, und auch Yoav stiehlt anfangs Postkarten, während er versucht, sein romantisches Frankreichbild für die Realität zu halten. So kann er nur ständig neue Synonyme finden, ohne jemals wirklich etwas zu sagen. Yoav spricht wie eine Figur bei Godard: laut und sich wiederholend; hart und mechanisch wie ein Repetierapparat; wie das Repetiergewehr, mit dem in den Rückblenden die israelischen Soldaten feuern. Die Sprache ist in Lapids Film ein brutaler und vulgärer Akt, der zwischen sich und der Wirklichkeit keine Distanz wahrt. Am Ende hält Yoav einen beleidigenden Vortrag in einer sozial unmöglichen Situation.

Toll an dem Film und an dieser Figur ist das Rohe und Testosterongesteuerte, das Lapid niemals benutzt, um durch die Hintertür einen unangenehmen Sexismus einzuschmuggeln. Yoavs Hunger funktioniert synonymisch, er ist hungrig nach Steaks, Crêpes oder Frauenbeinen, die vor ihm über die Strasse gehen. In erster Linie ist er hungrig nach Sprache, nach neuen Wörtern, um seine Muttersprache zu verlieren. Daher wirkt der rohe und maskuline Körper von *Tom Mercier* am Ende obszön und überflüssig: Yoav, der sich verlieren wollte, ist immer noch da. Philipp Stadelmaier

→ Regie: Nadav Lapid; Kamera: Shai Goldman; Schnitt: Neta Braun, Era Lapid, François Gédigier; Darsteller_in (Rolle): Tom Mercier (Yoav), Quentin Dolmaire (Emile), Louise Chevillotte (Caroline), Uria Hayik (Yaron). Produktion: El Deseo. Frankreich, Israel 2019. Dauer: 123 Min. CH-Verleih: Neugass Kino AG; D-Verleih: Grandfilm

La flor

Mariano Llinás' mehrteiliges Epos macht aus dem Kinobesuch (wieder) ein Erlebnis.

Mariano Llinás

Wenn man dieser Tage einer der beliebten Diskussionen über das Verhältnis von Kino und Streamingdiensten beiwohnt, kann man sicher sein, dass bald jemand auf die Vorzüge des seriellen Erzählens zu sprechen kommt. Das liegt in der Natur der Sache. Wie und ob überhaupt sich das Kino gegen die sogenannte TV-Qualitätsserie zur Wehr setzen soll, muss an anderer Stelle besprochen werden. Hier ist die Rede von einer Filmserie, die explizit für das Kino produziert wurde – und die bestens dafür geeignet ist, über das neue, vor allem von der Filmkritik als angespannt betrachtete Verhältnis zwischen den alten Verbündeten Film und Kino nachzudenken.

Die Frage, wie man einen Film erlebt, hängt immer auch damit zusammen, unter welchen Bedingungen man ihn sieht. Es ist ein Unterschied, ob man zu Hause, im Programmkino oder im Multiplex sitzt. Was das Blockbusterkino, seit es vor Jahrzehnten erstmals gegen das Fernsehen zu Felde zog, verspricht, ist der Kinobesuch als Event. Doch es ist genauso ein Unterschied, ob man sich für zwei Stunden ins Programmkino setzt oder – wie im konkreten Fall – für knapp vierzehn. Womit wir bei der Wahrnehmung als Erlebnis in Form der argentinischen Filmserie La Flor angelangt wären. Mit jedem Kapitel, das La Flor aufschlägt, erwartet das Publikum eine neue Überraschung. Aber eine, die das Zuschauen selbst zum Thema macht. Die zur Form der Serie gehörende Erwartungshaltung, wie die Erzählung demnächst weitergehen wird, bekommt bei Mariano Llinás eine völlig neue Ausrichtung.

Liebe Mobiliar, wo gestalten meine Kinder in den Ferien mit Spass die Zukunft?

Im Sommercamp «Atelier du Futur». Dort tüfteln Jugendliche von 13 bis 15 Jahren innovativ an eigenen Ideen.
Vom 14. bis 19. Juli 2019 in Fiesch. Die Teilnahme ist kostenlos.
Jetzt anmelden: **atelierdufutur.ch**

Was immer kommt – wir engagieren uns für die Zukunft der Schweiz.

die **Mobiliar**

Serials im Kino hat es schon immer gegeben, von Louis Feuillade bis Jacques Rivette. Im Gegensatz zu den Regisseur_innen der bekannten historischen Kinoserien hat Llinás allerdings zehn Jahre an seinem achtteiligen Epos gearbeitet und dabei einen Erzählbogen quer durch die Filmgeschichte gespannt. Gezeigt wird La Flor gerne in drei Teilen (eine achtteilige Fassung für ebenso viele Tage verstärkt die Wirkung zusätzlich). Doch egal ob drei Blöcke, sechs Episoden oder acht Teile: Llinás' grosser Trumpf ist ein formidables Quartett, wie man es seit langem nicht mehr auf der Leinwand gesehen hat. Die Schauspielerinnen *Elisa Carricajo*, *Valeria Correa*, *Pilar Gamboa* und *Laura Paredes* tauchen in jeder der Episoden, die sich jeweils auf ein anderes klassisches Genre beziehen, in einer anderen Rolle auf, was sich als ebenso verstörend wie fantastisch erweist. Eine bestechend einfache Idee mit phänomenaler Wirkung.

La Flor beginnt als Horrorfilm. Der Schrecken, den eine in der argentinischen Wüste ausgegrabene und in ein Labor eingeschleppte Mumie verbreitet, pflanzt sich direkt über die Körper der Menschen fort, als bestialisches Virus. Und auch La Flor erweist sich als ansteckend. Bereits zu Beginn unterwandert Llinás die gängigen Topoi des Genres und macht sie sich für sein eigenes Spiel zunutze: Schwarze Katzen, ein suspekter Archäologe und eine zur Hilfe herbeigezogene Beschwörerin sorgen weniger für Nervenkitzel als für pure Lust an dieser Konstellation und am Wiedererkennen von Verweisen und Zitaten. Kaum hat man sich (un)gemütlich eingerichtet, wird man mit der nächsten Episode in ein Eifersuchtsmelodram katapultiert, das in bestechenden Gesangsnummern das klassische Hollywoodmusical evoziert – und wieder werden erste Spuren für die nächsten Episoden gelegt.

Es wäre an dieser Stelle wenig sinnvoll, die weiteren Erzählungen auszubreiten, nur so viel: ein Entführungsthriller im Kalten Krieg mit Schauplätzen in Europa und Südamerika, eine Grenzüberschreitung im geteilten Berlin, geheimdienstliche Maulwürfe in London und Brüssel, Reverenzen an den französischen Autorenfilm, die Memoiren Casanovas, ein Heimkehrerinnen-Western und nicht zuletzt ein Kostümfilm, in dem die Kostüme selbst zur Enthüllung werden, bilden Wegpunkte des labyrinthischen Pfads, mit dem Llinás' Landsmann Borges oder Literaten wie Umberto Eco ihre Freude gehabt hätten. Langsam wachsen sich die gelegten Spuren zu ineinander verwobenen Geschichten aus, mit eigens für postmoderne Fährtenleser gemachten Wegen, mit vielen und zugleich keinen Ausgängen. Apropos wachsen: Warum La Flor diesen Titel trägt, zeigt sich, wenn Llinás selbst, an einer verlassenen Raststätte sitzend, die Erzählstränge seines Films in ein kleines Notizbuch kritzelt: Wie bei einer Blume wuchern vier Linien nach oben, rundet sich die fünfte zu einer Art von Knolle und bildet die sechste einen Stängel.

Das serielle Erzählen auf der Kinoleinwand – und eben nicht in Form langweiliger Prequels und Sequels – erlebt mit La Flor eine neue, wenngleich einsam aus der Landschaft ragende Blüte. Ein Glück, dass es noch Möglichkeiten gibt, ein solches Aufblühen zu bestaunen.

Michael Pekler

Photograph

Sehnsucht statt Sinnesrausch: eine atmosphärische, stille Liebesgeschichte aus Indien, dem Land des Bollywoodspektakels.

Ritesh Batra

Laut und hektisch, so stellt man sich das Leben in der Millionenmetropole Mumbai gemeinhin vor. Schrill und bunt, was das indische Kino daraus macht. Beides stimmt, und es stimmt auch wieder nicht. Neben der schillernden Perspektive Bollywoods existieren noch andere Blickwinkel auf die Menschen in Mumbai. Zum Beispiel der träumerisch ruhige und poetisch nachdenkliche in Ritesh Batras Photograph.

«Die Geschichten im Kino», lässt Batra seinen Protagonisten gegen Ende des Films sagen, «sind heutzutage alle gleich: Ein wohlhabendes Mädchen verliebt sich in einen armen Jungen, und die Eltern des Mädchens stellen sich dem Glück der beiden entgegen. Eine Zeit lang zumindest.» In Photograph erzählt Drehbuchautor und Regisseur Batra eine solche Geschichte. Er hätte seinen Helden aber wohl nicht über die immer gleichen Filme stöhnen lassen, wollte er sie nicht anders erzählen als üblich.

Nach der in Grossbritannien produzierten Literaturverfilmung The Sense of an Ending (2017) und der Netflix-Romanze Our Souls at Night (2017) mit Robert Redford und Jane Fonda knüpft Batra mit seinem vierten Spielfilm an sein in Mumbai angesiedeltes Kinodebüt Lunchbox (2013) an, mit dem er vor sechs Jahren ein internationales Arthousepublikum verzauberte. Gewissermassen mit einem Lächeln auf den Lippen schaut Batra auch hier wieder geduldig dabei zu, wie aus einer zufälligen Begegnung eine innige Vertrautheit erwächst.

In Photograph sind es ein armer Strassenfotograf und eine Wirtschaftsschülerin aus gutem Hause, die

sich vor dem Gateway of India über den Weg laufen. Er überredet sie zu einem Foto, druckt es in seinem mobilen Fotoprinter aus, überreicht ihr das Bild mit dem Standardspruch für Tourist_innen: «Dieser Tag in einem Foto». Als er sich aber bückt, um nach einem Umschlag zu kramen, wird die junge Frau von ihren Begleiterinnen gerufen. Sie läuft davon, vergisst zu bezahlen und verschwindet in der Menge.

Die Fremde heisst Miloni, besucht eine Wirtschaftsprüferschule und bereitet sich gerade auf ihr Examen vor. Sie ist jung, ihre Haut hell. Rafi, mit dem dunklen und von der Sonne gebräunten Teint, könnte vom Alter her ihr Vater sein. Während Miloni in einem grossen Haus mit eigenen Bediensteten wohnt, haust Rafi zusammen mit anderen Kollegen in einer schäbigen Kammer. Der Kontrast könnte grösser kaum sein. Das Einzige, was die beiden anfangs zu verbinden scheint, ist, dass sie verheiratet werden sollen, jeweils mit «ihresgleichen», versteht sich. Rafis Grossmutter Dadi, die auf dem Land lebt, hat aus Verzweiflung darüber, dass ihr Enkel noch immer Junggeselle ist, bereits aufgehört, ihre Medikamente zu nehmen. Um sie zu besänftigen, schickt Rafi ihr einen Brief mit dem Foto der hübschen Unbekannten vom Gateway, die er, inspiriert von einem Lied aus dem gleichnamigen alten indischen Liebesdrama, Noorie nennt und kurzerhand zu seiner Verlobten erklärt.

Dadi freut sich darüber so sehr, dass sie nicht nur ihre Tabletten wieder schluckt, sondern auch ihren Besuch in Mumbai ankündigt. Als Rafi und Miloni einander entgegen aller Wahrscheinlichkeit im Bus wiederbegegnen, bittet Rafi sie, für ein paar Tage seine Freundin zu spielen. Zögerlich lässt sich Miloni darauf ein. Bald jedoch findet sie nicht nur an der resoluten und zugleich herzensguten Grossmutter Gefallen, sondern fühlt sich auch zu Rafi auf mysteriöse Weise hingezogen.

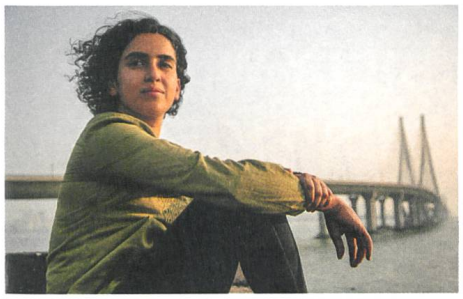
Es ist keine leidenschaftliche Affäre, die sich zwischen den beiden entspinnt, und alles andere als eine Amour fou. Nicht Lust, kein Sinnesrauschen bringt das Paar einander näher, sondern eine sanfte unterschwellige Sehnsucht und das Gefühl einer geheimen inneren Verbundenheit. An einem regnerischen Abend trinken beide in einem kleinen Strassenlokal Chai. Miloni erzählt von ihrem Grossvater, der ihr früher als Kind jeden Tag die indische Campa Cola gekauft habe. Dann sei er gestorben und Campa Cola nicht länger hergestellt worden. Eine andere Cola könne sie seitdem nicht mehr trinken. Rafi versteht das sofort. Sein verstorbener Vater, erinnert er sich, habe ihn und seine Geschwister früher immer am Monatsende zu einem Kulfi eingeladen. Wenn er jetzt Kulfi esse, dann nur am Ende des Monats. Kurz lächeln beide, dann sehen sie wieder scheu beiseite. Ein wunderbar inniger Moment. Zwei zerbrechliche Menschen, die sich behutsam einander öffnen.

Wie unzählige Bollywoodromanzen zuvor variiert Photograph das Romeo-und-Julia-Motiv einer ungleichen, gesellschaftlich und familiär tabuisierten Liebe. Anstatt diesen Konflikt aber melodramatisch zu überhöhen und aufzulösen, hält Batra ihn in der Schwebe; in einem melancholischen Zwischenreich von Traum und Wirklichkeit, in dem Geister nachts auf dem Balkon Zigaretten rauchen. Bis zum Schluss bleibt unübersehbar, wie unterschiedlich die Welten sind, aus denen die beiden Liebenden stammen. Während Miloni entsetzt zusammenzuckt, als in dem alten, billigen Kino, in das Rafi sie führt, eine Ratte über ihre Füsse huscht, ist das für ihn ganz normal. So sehr haben sich die sozialen Kasten in ihre Körper eingeschrieben, dass Miloni im Gegensatz zu Rafi kein Eis von der Strasse verträgt.

Photograph zeichnet das Bild einer zwischen Stadt und Land, Reich und Arm zutiefst zerklüfteten indischen Gegenwartsgesellschaft, in der ein harmonisches Miteinander vorerst womöglich nur als cineastisches Sehnsuchtsgemälde existiert. Batra malt es mit warmen hoffnungsvollen Farben im staubigen Gegenlicht, voll regnerischer Poesie, mit wundervollen, charismatischen Darsteller_innen und mit einem zurückhaltenden, wehmütigen Score, der emotionale Akzente setzt, ohne sich vor die Bilder oder in die Geschichte zu drängen.

Stefan Volk

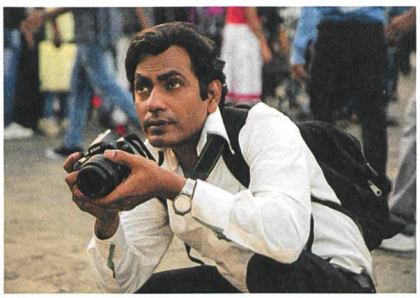
→ Regie, Buch: Ritesh Batra; Kamera: Tim Gillis, Ben Kutchins; Schnitt: John F. Lyons; Musik: Peter Raeburn. Darsteller_in (Rolle): Nawazuddin Siddiqui (Rafi), Sanya Malhotra (Miloni), Sachin Khedekar (Kanti Bhai, Denzil Smith (Hasmukh Bhai), Brinda Trivedi (Saloni). Produktion: Poetic License Production. Indien, Deutschland, USA 2019. Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: NPF



Photograph Regie: Ritesh Batra

Santiago, Italia Regie: Nanni Moretti

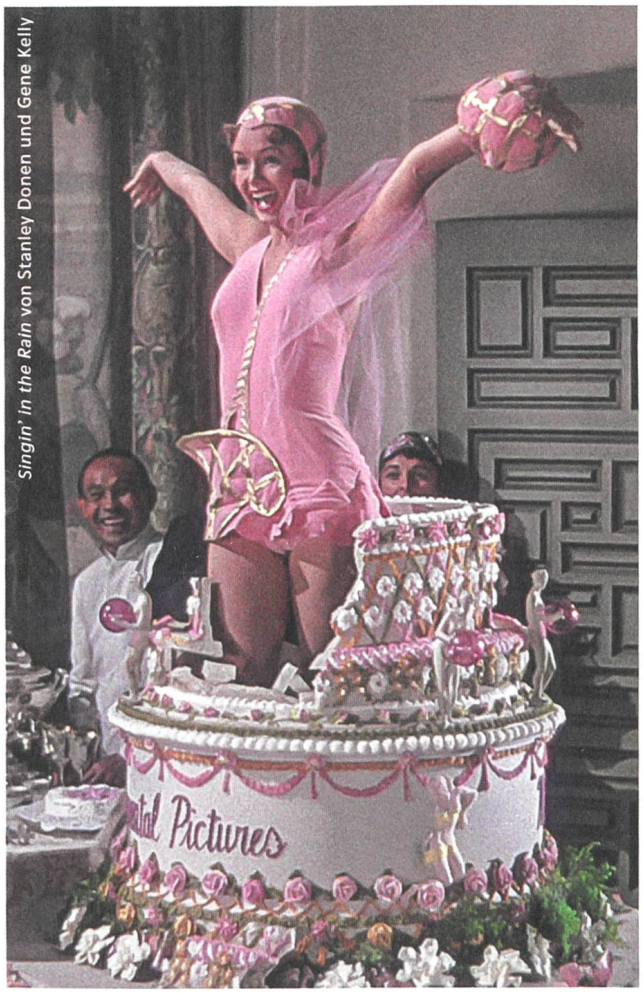
Santiago, Italia



Photograph mit Nawazuddin Siddiqui

Anzeige

Anzeige



film bulletin

Achtmal im Jahr überrascht werden

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

Zeitschrift für Film und Kino

Santiago, Italia

Ein melancholischer Blick auf vergangene Dissidenzen in Argentinien – und gleichzeitig eine bittere Abrechnung mit dem Italien der Gegenwart.

Nanni Moretti

«Die vereinte Linke – nie wird sie besiegt werden!», skandieren die demonstrierenden Chilen_innen 1970 in den Strassen. Als der frisch gewählte Salvador Allende gemeinsam mit dem sichtlich gerührten Dichter Pablo Neruda vor die Massen tritt, rufen sie: «Neruda, Neruda, el pueblo te saluda!» Es war, wie mit offenen Augen zu träumen, meint Zeitzeugin Carmen Castillo über jene Jahre der Unidad popular, jenes Wahlbündnis linker Parteien, das Salvador Allende – als einzigen Sozialisten und Marxisten weltweit – in einer Volkswahl zum Präsidenten erhob. Euphorie herrschte im Land. Aufbruch. Der Glauben an eine bessere Welt. Unverzüglich nahm Allende vieles an die Hand, um die Lebensbedingungen der Mehrheit im Land zu verbessern. Doch nicht lange, und er wurde von den konservativen Kräften hintertrieben, im Verbund mit der CIA kam es zum Putsch von Militär und Polizei, der Allende Amt und Leben kostete. General Augusto Pinochet übernahm 1973 die Macht und regierte bis 1990 mit eiserner Faust. Bereits in den Folgetagen des Putschs liess er Anhänger_innen der Linken verhaften, foltern, entführen, töten.

Santiago, Italia ist der erste Dokumentarfilm Nanni Morettis in seiner bislang zwölf Spielfilme umfassenden Filmografie – sein letzter: der grossartige Mia madre (2015). Auf das Thema gestossen sei er, wie Moretti in einem Interview sagt, durch Zufall bei einem Besuch 2017 in Santiago und beim dort ansässigen italienischen Botschafter. Dabei sei er in Kontakt gebracht worden mit ehemaligen Dissident_innen – und Erinnerungen an seine Jugend seien wach geworden: Anfang der Siebzigerjahre war die Zeit seiner eigenen Politisierung an der Universität, der bald seine ersten Filme folgten: Io sono un autarchico (1976), Ecce Bombo (1978), Sogni d'oro (1981). Chile war eine wichtige Referenz für die linke Studenten- und Arbeiterbewegung in den Siebzigerjahren. Und Italien bekundete offen Solidarität für die linke Regierung und die unter Pinochet Verfolgten.

Jene Dissident_innen spielen die Hauptrolle in Morettis Santiago, Italia: Vierzig Stunden Interviews hat der Filmemacher gesammelt und mit Archivmaterial angereichert. Die Zeitzeug_innen, die zu Wort kommen, sind Menschen aus allen Gesellschaftsschichten – vom Diplomaten über die Journalistin, den Übersetzer, den Unternehmer bis zum Arbeiter. Die wenigsten können ihre innere Bewegung verbergen, wenn sie von jener Zeit erzählen. Für alle waren es wichtige, unwiederbringliche Jahre. Viele mussten in der Folge das Vaterland verlassen und fanden in Italien Asyl. Denn: Nicht nur die dortige katholische Kirche setzte sich für die Menschen und gegen die Übergriffe des Putschregimes ein, auch die italienische Botschaft war für viele Verfolgte ein sicherer Hafen und eine Möglichkeit, dem Terrorregime zu entfliehen.

All das passt wunderbar zu Moretti, der in seinen Spielfilmen ja immer wieder als Mahner, als Verteidiger der Humanität, als personifiziertes Gewissen der Arbeiterbewegung auftritt (Palombella rossa, 1989). Und der immer auch die Kirche als moralische Instanz in die Verantwortung miteinbezieht (La messa è finita, 1985, Habemus papam, 2011), wenn es darum geht, der gesellschaftlichen Situation in Italien den Puls zu fühlen. In Santiago, Italia hört man nun zwar seine Stimme als Interviewer, der beharrlich nachfragt, er selbst tritt aber nur einmal ins Bild: Als er einen Militär befragt, der festhält, man habe ihm ein unparteiisches Gespräch zugesichert, macht er klar: «Ich bin nicht unparteiisch!»

So bleibt sich Moretti treu. Und natürlich wäre er nicht Moretti, wenn er sich nur zum Chronisten einer vergangenen Zeit machen würde: Das Italien der Siebzigerjahre, daran liegt ihm, war – nebst den vom Terrorismus geprägten «anni di piombo» – ein politisiertes, aufgeschlossenes Italien, dessen Gesellschaft von humanitärem Engagement geprägt war – was wiederum die aus Chile Geflüchteten bestätigen: Man nahm sich ab dem ersten Tag ihrer an, gab ihnen Arbeit und Unterkunft, wollte ihre Geschichte hören, hielt sie auf offener Strasse an, um zu erfahren, wie es um Chile stand.

Wie anders das Italien heute: Unter der populistischen Regierung mit dem Innenminister Matteo Salvini (Lega Nord), der unverhüllt mit dem Faschismus kokettiert, und einer Bevölkerung, deren Entpolitisierung schon unter Silvio Berlusconi begann, die alles abzunicken scheint, was dem eigenen Profit zuträglich ist, und die das Flüchtlingsthema am liebsten ignoriert. So schliesst Moretti den Kreis, indem er vom Italien damals spricht und implizit das heutige kritisiert, das nicht weit weg von einer politischen Diktatur ist, wie sie in Chile vor rund fünfzig Jahren an die Macht geputscht wurde.

Doris Senn

They Shall Not Grow Old **Regie: Peter Jackson**

They Shall Not Grow Old

Die digitale Verlebendigung der Toten des Ersten Weltkriegs zielt auf Immersion, verweist aber stets auf nicht überbrückbare Abgründe.

Peter Jackson

Er ist als Schock kalkuliert, jener Moment in Peter Jacksons Found-Footage-Film They Shall Not Grow Old in der 25. Minute: Das Bildformat weitet sich von einem «Archiv» brüllenden 1:1,33-Format mit abgerundeten Ecken zum CinemaScope-Seitenverhältnis 1:2,39, die Bilder werden farbig, die Menschen in ihnen beginnen sich «natürlich» zu bewegen, und auf der Tonspur fügt sich zu Erzählstimmen aus dem Off ein Synchronton, der die Geschützfeuer, den Lärm der Front, die Stimmen der Soldaten mit den Bildern in Deckung bringt. Es ist der Moment der Ankunft der Soldaten des Britischen Empire an der Westfront, in Frankreich und Belgien, im Krieg gegen das Deutsche Kaiserreich, dem Great War, wie der Erste Weltkrieg in den Geschichten Grossbritanniens firmiert.

Peter Jacksons Film zum hundertjährigen Jubiläum des Kriegsendes nimmt den Weg von den Dokumenten zum lebendigen Monument, vom Archivmaterial der BBC und des Imperial War Museum (IWM), in dessen Auftrag der Film entstanden ist, zu einer Breitwandreanimation des Frontgeschehens im Dienst einer eben monumentalen Vergegenwärtigungsanstrengung. Was dies technisch und historiografisch bedeutet, lässt sich in Anekdoten filmarbeiterischen Heldentums nachlesen: *state of the art*-Technologie, um das heterogene historische Newsreel-Material zu vereinheitlichen und in 3D und 4k zu animieren; Einsatz von forensischen Lippenleser_innen, um die Frontsoldaten hörbar zu machen; Ortsbegehungen in Belgien, um die Farbpalette Flanderns zu emulieren. Aber die spektakuläre Blickweitung geht natürlich mit einer nicht minder gewaltigen Blickverengung einher. Nicht nur jener üblichen, die den Ersten Weltkrieg auf die britischen Kampfhandlungen an der französisch-belgischen Frontlinie reduziert. Oder der nicht minder notorischen, die zwar unter den Stimmen der Veteranen auch solche von anderen British-Empire-Kampfverbünden hörbar macht, die sogenannten Kolonialsoldaten aber konstitutiv fehlen lässt. Dass «World War I», in der britischen (vor allem englischen) Erinnerungskultur als der grosse Krieg weiterleben kann, geht mit solchen Kollateralschäden einher.

Anlässlich der Ausstrahlung der französischen Dokumentarserie Apocalypse – La Deuxième Guerre Mondiale (2009), für die historisches Filmmaterial digital nachkoloriert worden war, hatte der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman über die Lüge, den «Bluff» geschrieben, der in der Behauptung bestehe, der Erfahrung des Kriegs so näherzukommen (und zwar weil, so geht diese Behauptung und so liest man auch im Zusammenhang mit Jacksons Film, der Krieg schliesslich auch in Farbe gewesen sei). Eine solche geschichtstheoretisch und geschichtsethisch motivierte Kritik trifft genauso Jacksons Film, perlt aber auch an ihm ab. Zu spektakulär sind die Ergebnisse, zu anders sind vielleicht auch die Erinnerungskontrakte für das Material heroischer britischer Kriegseinsätze. Zumal They Shall Not Grow Old sich Legitimität aus der *oral history* der Kriegsveteranen verleihen lässt: Mit ihr vollzieht er einen Bogen von den Rekrutierungen und Freiwilligmeldungen über die Grundausbildung bis zur Westfront und wieder zurück. Aus dem Off sprechen die Überlebenden, in Zeitzeugengesprächen der BBC und des IWM, von jedem Tonstaub der Geschichte bereinigt. Sie berichten, erst im Abspann identifiziert und zur Kollektiverzählung montiert, vom Alltag des Kriegs, eine Geschichte von anfänglicher Begeisterung und Kameraderie, von Dreck, Parasiten und Entbehrung an der Front, vom Terror der Schützengräben und dem massenhaften Metzeln und Gemetzeltwerden.

Es mag naheliegend scheinen, dieses Chronistische mit dem Synchronen zusammendenken zu wollen. Und doch ist die Austreibung der Achronie aus den Bildern und Tönen – die Anpassung der Bildrate an unsere quasi-physiologischen Standards, die Bereinigung der Tondokumente – ja gerade ein einziger virtuoser Anachronismus, im Dienste der Rekonstruktion, Reanimation und Vergegenwärtigung. Jackson ist da ganz Fiktions- und Immersionsarbeiter, wo ihn die Stimmen auf Distanz und Reflexivität verpflichten könnten. Denn die Heimkehr dieser Stimmen, mit den Bildern nie ganz identisch, ist eine unvollständige: Sie sind, so bekunden sie, immer auch im Krieg geblieben, von dem sie nicht angemessen berichten konnten, zu dem sie nie richtig gehört werden sollten. Nicht vermittelbar seien ihre Erfahrungen gewesen, die Grauen der Schlachten und Schützengräben genauso wie jene des soldatischen Alltags, so heisst es am Ende des Films. Dass die historische Erfahrung vielleicht einfach ihren medialen Aggregatszustand ändern müsse, um sich zu vermitteln, diese Hoffnung Jacksons darf hinter

Anzeige

JEAN DUJARDIN

ADÈLE HAENEL

QUINZAINE DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES

LE DAIM

EIN FILM VON QUENTIN DUPIEUX

AB 8. AUGUST IM KINO RIFFRAFF UND BOURBAKI

Anzeige

expand the experience

FILMEXPLORER

EXPLORE BY #INTERVIEW

Clément Cogitore
Reviews Interviews FR

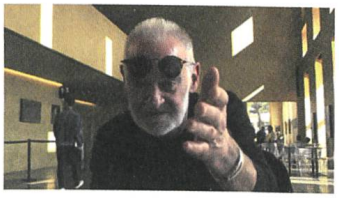
Johannes Binotto | Touching Sound
Interviews EN

Richard Billingham | Ray & Liz
Reviews Interviews EN

Thomas Heise | Heimat ist ein Raum aus Zeit
Reviews Interviews EN DE

Alexe Poukine | Sans frapper
Reviews Interviews FR

Nuestro tiempo | Carlos Reygadas
Interviews EN



Béla Tarr
Reviews Interviews EN

Closing Time | Nicole Vögele
Reviews Interviews DE FR

#review #interview #tip #agenda #socialmedia #art

www.filmexplorer.ch

diesem Schluss vermutet werden. Aber es bleibt eine Diskrepanz, ein Abgrund, der sich auch andernorts im Film öffnet.

They shall not grow old: Dieses Memento oder Lamento erinnert an Roland Barthes Analyse des fotografischen Porträts, das Alexander Gardner 1865 vom amerikanischen Attentäter Lewis Payne vor dessen Hinrichtung angefertigt hat: «Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben», schreibt Barthes in «Die helle Kammer». Auch in Jacksons Reanimation der Todgeweihten insistieren diese lebendigen – oder vielmehr reanimierten, ständig an die Kamera gerichteten – Blicke von Marschierenden, in den Schützengräben, selbst auf den «Donnerbalken» der improvisierten Latrinen. Barthes ging es mit seinem Punkt, seinem Stich gerade um den Schock einer Zeitlichkeit, die sich zwischen dem lebendigen Blick und der Erkenntnis von seiner Vergangenheit und physischen Vergänglichkeit als Abgrund auftut. Ich habe Jacksons Film nicht in der 3D-Aufbereitung sehen können. So konnte sich das von Barthes beschriebene *punctum* bei mir anders einstellen: in und aus der Künstlichkeit des Dimensionsabstands, der Verfremdungs- und Verlebendigungsoperationen für mich in eins fallen liess, zum Beispiel im Granatenfeuer, das so eher ein artifizielles Farben- als ein Immersionsfeuerwerk ist.

Daniel Eschkötter

→ Regie: Peter Jackson; Produktion: House Productions, Trustees of the Imperial War Museum, WingNut Films. GB, Neuseeland 2018. Dauer: 99 Min. Verleih: Warner Bros.

Cronofobia

Eine Frau, die sich nach Ersatz für ihren verstorbenen Ehepartner sehnt, trifft auf einen Mann, der sich etwas zu widerstandslos in diese Rolle pressen lässt.

Francesco Rizzi

Anna versucht, den Tod ihres Ehemanns zu verdrängen, ist erschüttert, instabil und verhält sich unberechenbar. Eines Abends steigt sie in den Van eines Fremden, von dem sie jedoch weiss, dass er ihr aufgelauert hat: Michael ist ein einsamer Aussenseiter und wird heimgesucht von einem traumatischen Erlebnis; er wirkt auffällig unauffällig. Seine Absichten gegenüber Anna bleiben lange im Dunkeln …

Nach dem Schema «zwei Schritte vor, einen zurück» vollzieht sich in Cronofobia die langsame Annäherung der zwei Hauptfiguren, zwischen denen eine seltsame Anziehung herrscht. Die beiden geraten in ein bedenkliches Rollenspiel: Anna tut so, als ob ihr Mann nicht gestorben wäre, und Michael schlüpft allmählich in die Rolle des Verstorbenen – von Anna tatkräftig unterstützt. Es ist unangehm zuzusehen, wenn sich Michael in die Gestalt des toten Ehemanns pressen lässt. So lernt er zum Beispiel, seine Zigaretten so zu rauchen wie Annas Mann: Sie biegt ihn dabei geradezu zurecht. Beklemmend sind die Szenen, in denen Anna realisiert, dass der Verstorbene durch Michael nicht zurückzuholen ist.

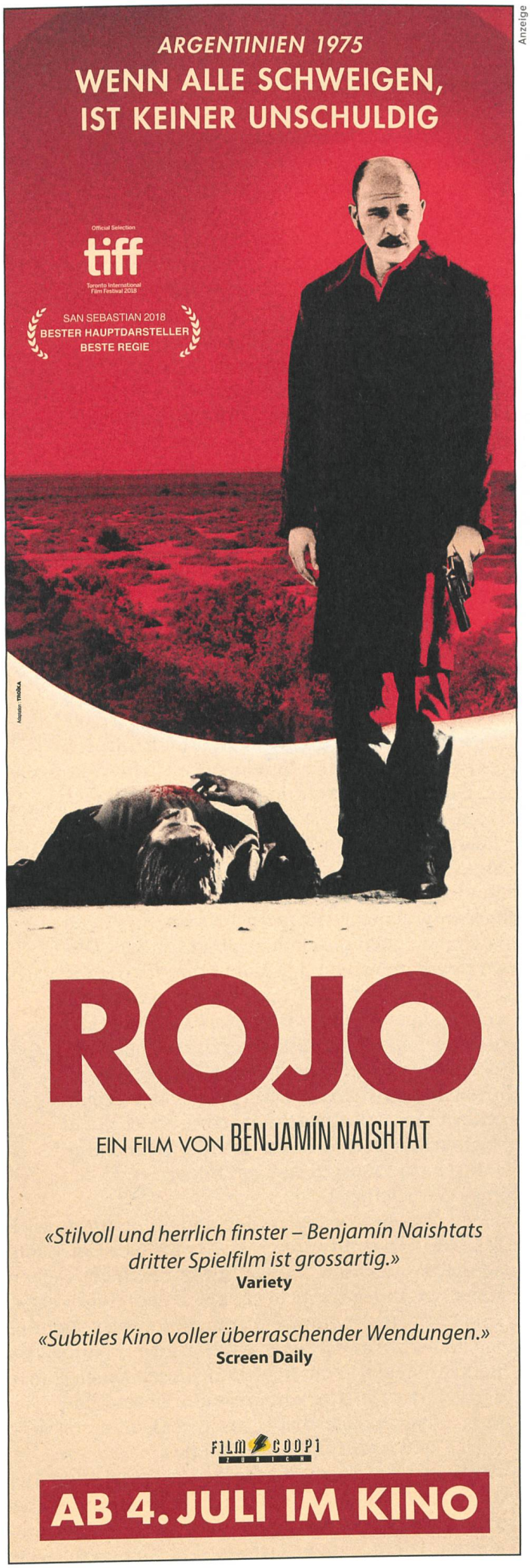
Anna kann die Selbsttäuschung nur mit Mühe aufrechterhalten, und das Unterdrückte droht jeden Moment aus ihr herauszuplatzen. Michael hingegen beherrscht das Spiel perfekt und stört sich nicht daran, für Anna den Verstorbenen zu geben. Auch bei der Arbeit ist er nicht er selbst: Als Testkäufer spielt Michael diverse Rollen, um in verschiedenen Firmen die Integrität von Mitarbeitenden zu prüfen, die des Betrugs verdächtigt werden. Verkleidet, auch mal mit falschem Schnurrbart unter der Nase, fliegt er dabei niemals auf.

Michael kann nur andere spielen. Das fein nuancierte, berührende Drama wäre auch ohne die psychologische Begründung dafür ausgekommen: Sein älterer Bruder habe Michael geheissen, so erzählt er Anna einmal, doch dieser sei früh gestorben. Die Eltern hätten den Namen dann ihm, ihrem zweiten Kind, (weiter)gegeben. So führt Michael schon seit seinem ersten Lebenstag ein Dasein als Stellvertreter, ist dazu geboren, die Identitäten anderer anzunehmen. Weder seine Mutter, die er einmal im Altersheim besucht, noch Anna wollen etwas Persönliches von ihm wissen. Gleichsam als Aufbegehren des Unterdrückten durchbrechen Michaels verstörende Visionen und Tinnitusgeräusche die sonst in ruhigen Bildern erzählte, geradlinige Geschichte.

Passend zu seiner «fehlenden Identität» wird Michael nicht nur immer wieder als passiver Beobachter, sondern auch als Zuhörer inszeniert. Seinen Angstzuständen versucht er mit auf dem Handy abgespielten Wassergeräuschen zu entkommen, oder er taucht beim Autofahren in ein Hörbuch ab. Anna, von Beruf Coiffeuse, bemerkt beim Haareschneiden einmal zärtlich, dass Michael «interessante Ohren» habe – an dem, was er zu sagen hätte, ist sie weniger interessiert.

Feines Gespür legt Rizzi besonders auch bei der Wahl der Schauplätze an den Tag. Für seine Aufträge reist Michael durch die ganze Schweiz, wobei aber keineswegs pittoreske Postkartenbilder entstehen. Die meisten Settings sind kalte, anonyme

Anzeige



Durchgangsräume, die keinerlei Geborgenheit vermitteln: Tankstellen, Einkaufszentren, ein Hotelzimmer, oder Michaels Van, der – Vehikel eines Verlorenen – frei ist von eigenen Gegenständen und sich ständig in Bewegung befindet. Fehlt diesen Orten das Persönliche, so werden die Figuren in Annas Haus beinahe erdrückt von Erinnerungen an den verstorbenen Mann.

Mehrmals treffen sich die Protagonist_innen in einem ungemütlichen Autobahnrestaurant. Auf dem Tisch stehen Maggiwürze und eine Dose Aromat (etwas Schweiz ist eben doch zu sehen). Dort sehnen sich Anna und Michael gemeinsam nach einem paradiesischen Ort der Gemütlichkeit und Wärme, wie ihn Charles Bukowsky in seinem Gedicht «Nirvana» entwirft, das Anna beschreibt und das später als Voice-over zu hören ist. Im Lauf des Films wird jedoch klar: Zusammen finden die Figuren ihr Glück nicht. Kathartisch wirkt ihre Trennung, die sich als Rollenspiel vollzieht, wenn Michael Anna «als ihren Mann» verlässt.

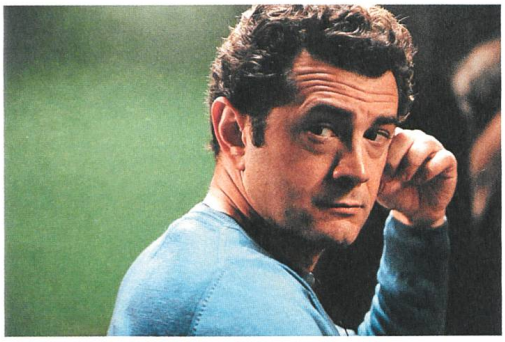
Wenn Michael zum Schluss alleine in einem Restaurant haltmacht, verbildlicht sich das Gedicht. Der Reisende wird vom Personal herzlich umsorgt – sie verzeihen ihm sogar, dass er sich eine Zigarette ansteckt, draussen fällt Schnee. Er fühlt sich wohl an diesem Ort, genau wie der junge Mann bei Bukowsky: «And he wanted to stay in that cafe forever. The curious feeling swam through him that everything was beautiful there and it would always stay beautiful there.» Michael findet sein tröstliches Nirwana, den Punkt, an dem das Leben und Leiden verlischt – hier wird er nicht mehr in neue Rollen «hineingeboren». Hier verändert sich nichts, die Zeit, vor der die Protagonist_innen sich – gemäss dem Titel des Films – fürchteten, steht endgültig still.

Stephanie Werder

→ Regie: Francesco Rizzi; Buch: Francesco Rizzi, Daniela Gambaro; Schnitt: Giuseppe Trepiccione; Kamera: Simon Guy Fässler; Darsteller_in (Rolle): Sabine Timoteo (Anna), Vinicio Marchioni (Michael); Produktion: Imagofilm Lugano, RSI Radiotelevisione svizzera, 8horses, Teleclub. Schweiz 2018. Dauer: 93 Min; CH-Verleih: Cineworx

Los silencios Regie: Beatriz Seigner

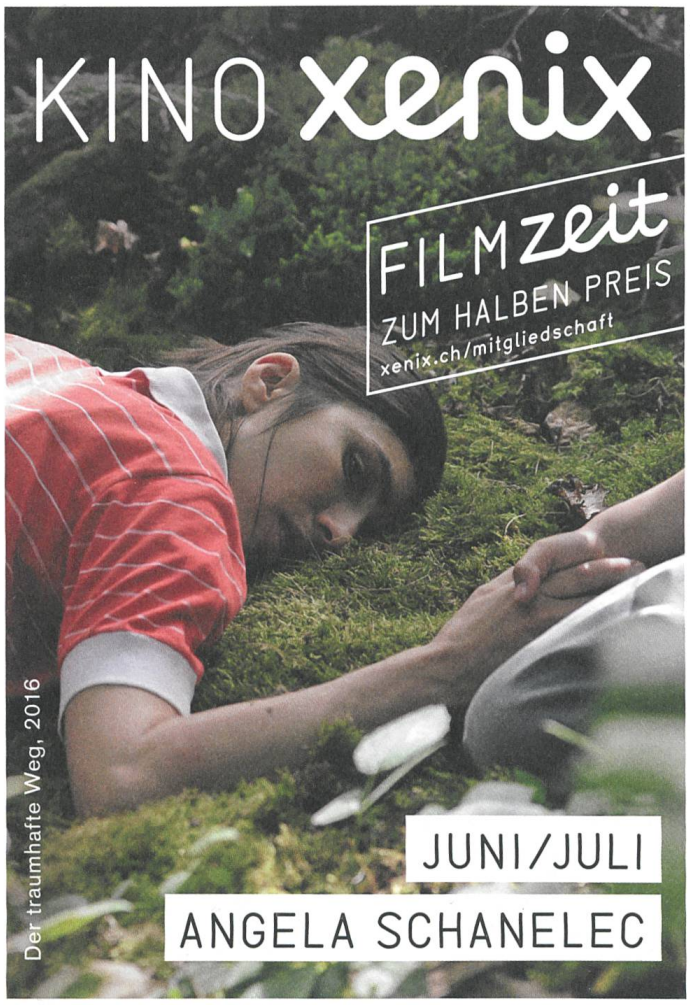
Cronofobia Regie: Francesco Rizzi



Cronofobia mit Vinicio Marchioni

Los silencios mit Enrique Díaz, Marleyda Soto

Anzeige



Anzeige

Anzeige

«DER FESTIVALLIEBLING KOMMT INS KINO!»

VINICIO MARCHIONI SABINE TIMOTEO LEONARDO NIGRO

AB JULI IM KINO!

Anzeige

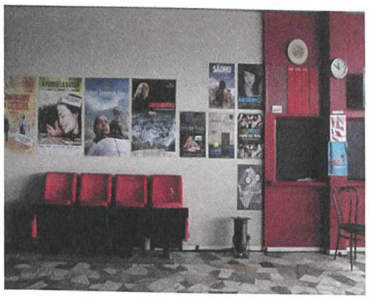
Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

Filmpromotion

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Los silencios

Ein Dorf auf einer Amazonasinsel wird zum Schauplatz einer naturalistischen Fabel, die zwischen Lebenden und Toten vermittelt.

Beatriz Seigner

Grenzen sind insofern von Interesse, als man sie überschreiten kann. Dies demonstriert Beatriz Seigner mit Los silencios, einem Film, der sowohl in ästhetischer als auch in erzählerischer Hinsicht von einer beeindruckenden Geschlossenheit ist. Die Handlung spielt auf einer Insel im oberen Amazonas zwischen den Landesgrenzen von Peru, Kolumbien und Brasilien, in einem Dorf, das sich in seiner äusseren Erscheinung nicht von anderen tropischen Ansiedlungen unterscheiden lässt. Die Holzhäuser sind auf Pfählen gebaut, enge Stege bewahren die Fussgänger_innen vor dem Hochwasser. Tagsüber ist die Stille vom Surren der Insekten überdeckt, nachts spiegeln sich die Gaslaternen im Fluss.

Amparo landet auf der Insel, weil ihr Mann den Bürgerkriegswirren zwischen den Truppen der Farc, den Milizen und der regulären Armee Kolumbiens zum Opfer gefallen ist. Mit der Ankunft beginnt für sie und ihre Kinder Nuria und Fabio ein Immigrantenleben, das die Kamera in der Folge in schlichten und unspektakulären Einstellungen zeichnen wird. Der Sohn muss eingeschult werden, wobei die Anschaffung der Schuluniform rasch zum finanziellen Problem wird. Die Verwaltung will Beweise der durchlebten Verfolgung sehen (Amparo legt Aufnahmen vor, dem Publikum bleiben die Bilder der Massaker erspart); von juristischer Seite muss sie sich anhören, dass ihre Lage klarer wäre, wenn der Leichnam ihres Mannes auftauchen würde. Auch die Inselbevölkerung, die ihre selbst gewählte Isolation nicht verlieren will, sieht der Ankunft der Flüchtlinge mit gemischten Gefühlen entgegen.

Mit souveräner Beiläufigkeit legt Beatriz Seigner in der Folge die tiefere Dimension des Films frei. Bald taucht der Geist von Amparos Mann Adam an ihrer Seite auf, allerdings nicht als Erinnerungsbild eines Trauer und Andenken einfordernden Toten, eher in Gestalt eines wiederkehrenden Begleiters, dessen stumme Präsenz auf eine ungebrochene Vertrautheit schliessen lässt. Später wird Amparos Sohn die Stiefel des Vaters anziehen und dessen Gewehr behändigen; auch unter der Dorfbevölkerung mögen sich Geister befinden – dies ein Verdacht, der sich immer mehr verdichten wird –, die sich unter die Lebenden begeben haben. In diesem Zusammenleben von Menschen und Toten zeigt sich der singuläre Status der Insel: Der abgeschnittene Landstrich ist nicht nur den Schwankungen des Wasserspiegels unterworfen, der Ort wird auch zur Schnittstelle, an der die Räume und Zeiten ineinanderfliessen können.

Es ist der Nüchternheit der Regieführung zuzuschreiben, dass die Übergänge von einer Welt zur anderen mit der nötigen Leichtigkeit vonstattengehen. Das Underacting von *Enrique Díaz* in der Rolle des verstorbenen Mannes und die sorgsame Lichtsetzung, die die Räume oft zur Hälfte im Dunkel versinken lässt, öffnen der Wahrnehmung neue Perspektiven und verleihen der Handlung eine stimulierende Vieldeutigkeit. Welchen Status soll man der Bürgerversammlung einräumen, die vom «Präsidenten» der Gemeinschaft einberufen wird, um die Anwohner_innen über die Pläne ausländischer Investoren zu informieren? Finanzkräftige Firmen wollen die Häuser aufkaufen, um auf der Insel ein Casino zu bauen und die Region in ein touristisches Zentrum zu verwandeln. Das Vorhaben der Investoren erscheint weniger blutig, aber ähnlich entfremdend wie der Kampf um die kolumbianischen Ölreserven, der die Flüchtlingswellen erst ausgelöst hatte. Hier jedoch, im basisdemokratischen Prozess, in dem jeder Meinung Beachtung und Redezeit zugestanden wird, kann die Bevölkerung gemeinsam über die eigene Zukunft entscheiden.

Hat sich Seigner entschlossen, ihrem Drama eine utopische Grundierung zu verleihen? In einer zweiten, symmetrisch angelegten Versammlung, vollzieht der Film eine weitere Wende. In einem nachts einberufenen Treffen sind es die Verstorbenen, die über Fragen um Schuld, Sühne und Vergeben debattieren. Der Fokus weitet sich erneut: Zu den Verschwundenen zählen nicht nur die Opfer der jüngsten Guerillakriege, auch der lautlose, Jahrhunderte währende Mord an der indianischen Bevölkerung wird gegenwärtig. Fluoreszierende Körperbemalungen, subtil eingesetzt, setzen den Verschwundenen ein leuchtendes Denkmal und installieren Los silencios in einem Zwischenbereich, in dem der Naturalismus und die magische Fabel in eine ebenso fragile wie einnehmende Verbindung treten.

Patrick Straumann

→ Regie, Buch: Beatriz Seigner; Kamera: Sofia Oggioni; Schnitt: Jacques Comets, Renata Maria; Musik: Nascuy Linares. Darsteller_in (Rolle): Marleyda Soto (Amparo), Enrique Díaz (Adão), María Paula Tabres Peña (Nuria). Produktion: Enquadramento Produções, Ciné-Sud Promotion u. a. Brasilien, Frankreich, Kolumbien 2018. Dauer: 88 Min. CH-Verleih: trigon-film

Ins Netz gegangen

Identitätspolitisch macht Pose alles richtig, aber es hapert an der Inszenierung. In einen Cross-Watching-Marathon passt sich die Serie trotzdem hervorragend ein.

Zeitgeisty

Im Internet enttäuschen Serien besser. Und ab und zu lerne ich dort neue Wörter, wie etwa «zeitgeisty». Zum Beispiel ist die Serie Pose (Netflix) zeitgeisty: New York, die Achtzigerjahre, Subkultur. Alles dreht sich um die «Ballrooms» der LGTB-Community von Harlem, um opulente Wettbewerbe und um das Leben in den «Houses», die selbst gewählte Familie, WG und Tanzgruppe in einem sind. Im Mittelpunkt der Serie stehen drei Transfrauen: Elektra ist die gebieterische «Mother» des bis dato erfolgreichsten House. Blanca beschliesst nach einem positiven HIV-Test, ein eigenes House zu gründen. Und die zarte Angel verliebt sich in einen Freier aus der Fifth Avenue. So weit so super.

Nach der kanadischen Sitcom The Switch (2014, nur über Amazon USA) ist Pose erst die zweite Fernsehserie, in der alle Transfiguren von Transmenschen gespielt werden. 2015 lancierte Amazon die Serie Transparent über die Transfrau Maura Pfefferman, die erst im Pensionsalter ihr familiäres Coming-out hat. *Jill Soloway* hatte die Serie entlang der eigenen Erfahrung mit einem Transgender-Elternteil als Geschichte der ganzen Familie Pfefferman geschrieben. Die Hauptrolle spielte *Jeffrey Tambor*. Transparent entsprach offensichtlich auch dem Zeitgeist und gewann acht Emmys, zwei Golden Globes und einen BAFTA. Kritiker_innen aber sahen in der Besetzung der Hauptrolle mit einem Mann einen absoluten Fehltritt. Einige fanden, heterosexuelle Männer könnten Transmenschen grundsätzlich nicht darstellen, andere fragten: Wenn nicht einmal Transrollen mit Transmenschen besetzt werden, welche dann? Idealerweise natürlich jede x-beliebige Mutter in einer Vorort-Serie. Solange das nicht der Fall ist, ist dieser Einwand berechtigt. Der erste Einwand hingegen droht das Wesen des Schauspielens an sich infrage zu stellen. Ist nicht eine authentische Darstellung wichtiger als die Identität der Darsteller_innen, auch wenn das eine das andere vermutlich häufig bedingt?

Pose hat das richtig gemacht, zudem war die schwarze Transaktivistin *Janet Mock* am Drehbuch beteiligt, und echte House Mothers haben die Produktion beraten. «Die Zeit», «The Guardian», alle sind begeistert, die «Bild»-Zeitung findet: «bahnbrechend». Nicht nur in der «Neon» ist von einer «Revolution» die Rede. Selbstverständlich erwarte ich von mir, diese Serie zu lieben.

Nach fünfzehn Minuten Pilotfolge öffne ich jedoch unwillkürlich ein weiteres Browserfenster. Auch Paris Is Burning (1990) ist auf Netflix verfügbar. Der Dokumentarfilm diente den Macher_innen von Pose als Glossar und alle, die Pose gucken, weil sie sich für das Phänomen Ballroom interessieren, fangen am besten hier an. *Jenni Livingston* hat in Paris Is Burning die Balls dokumentiert und Interviews mit Müttern und Kindern geführt, die auf den Balls das Glück suchen, das ihnen die Aussenwelt verwehrt. Balls bestehen aus Schauläufen, zu erreichen ist ein Maximun an «Realness». Jeder Lauf hat sein eigenes Thema, das Kleidung und Art der Selbstinszenierung bestimmt, «Executive» oder «School» zum Beispiel. Realness heisst, die Rollenbilder aus der Welt der Reichen und Schönen, Heterosexuellen und Weissen perfekt zu verkörpern: ein Akt der Selbstbehauptung und zugleich die Bestandsaufnahme unerfüllbarer Sehnsüchte.

Der Film war ein grosser Erfolg, die Menschen aber, deren Leben porträtiert wurde, fühlten sich betrogen. Die weisse Regisseurin aus gutem Haus habe den Schauwert der prekären Ball-Kultur als Vehikel für ihre eigene Karriere genutzt und auch finanziell von ihren Geschichten profitiert. Livingstone bestritt die Vorwürfe. Es bleibt bis heute kompliziert. Im Fall von Netflix und Produzenten wie *Ryan Murphy* und *Brad Falchuk* kann man hingegen sicher sein, dass sie Serienprojekte wie Pose nicht ohne eine Marktanalyse aufgleisen.

Auf meinen Impuls, jede Viertelstunde «Stopp» zu drücken, hatte keine der vorangegangenen Überlegungen Einfluss. Pose ist einfach nicht besonders charismatisch, den Ballroom-Szenen zum Trotz. Ein Gespür für den Zeitgeist und repräsentationspolitische Ideale allein ergeben leider nur in Feuilletons das «TV-Ereignis des Jahres» («Die Zeit»). Exaltierte Dialoge machen Spass, wenn sie mühelos erscheinen. Ein spontaner Raubzug durchs MoMA ist überzeugend, wenn die Inszenierung das Geschehen transzendiert. Marginalisierte Perspektiven sind reizvoll, wenn sie Unerwartetes zeitigen, auch in Stil oder Erzählweise. Pose schafft zwar viel, das aber nicht.

Macht nichts, denn wie sich herausstellt, ist die Serie ein exzellenter Anlass für Binge-cross-Watching. Dann schaut man eingeflochten in eine Staffel Pose Angels in America (2003: New York, Achtziger, Aids), The Deuce (2016: New York, Siebziger, Sexarbeit und Pornoindustrie) und The Get Down (2015: New York, Siebziger, Hip-Hop). Auf diese Weise fällt einem zum Beispiel auf, dass die HBO-Miniserie Angels in America zwar als New-York-Aids-Saga schlechthin gilt, aber mit einem einzigen schwarzen Darsteller (*Jeffrey Wright*) auskommt. Man beobachtet einen Wandel in der Wahrnehmung von Aids, das in Angels das Gewebe der Stadt selbst bedroht. In Pose bleibt Aids in Krankenhäusern eingeschlossen. Das Ballroom-Leben zeigt im Gegenzug, was eine gesunde Einstellung selbst für HIV-Positive alles möglich macht. Diese sehr amerikanische Engführung funktioniert nur, weil sich HIV und Aids heute dank der richtigen Medikamente erfahrungsweltlich trennen lassen.

Weiter freut man sich beim Quersehen an Schauspieler_innen wie *Al Pacino*, der in Angel den Anwalt Roy Cohen spielt und in einem diabolisch brillanten Monolog droht, seinen Arzt zu verklagen. Man spekuliert, wie faszinierend die Beziehung von Elektra und Blanca wäre, wenn sie mit der Genauigkeit geschrieben wäre, die in The Deuce den Szenen zwischen Prostituierten und Zuhältern zuteil wird. Und schliesslich bleibt man an *Baz Luhrmans* The Get Down kleben. Ausgerechnet im Ursprung des Hip-Hop passiert das, was ich von einer Serie über Ballrooms erwartet hatte: magische Übersteigerung, wo Realismus künstlich wäre, visuelle Kollision, rhythmische Präzision, überall Ruinen und trotzdem alles viel zu bunt. Ein wahres Erlebnis. Mit Sicherheit auch keine Revolution, aber zumindest mal ein «Amoklauf» («The Guardian»).

Geesa Tuch

Paris Is Burning Regie: jenni Livingston

Pose mit Ryan Jamaal Swain

Ursula oder das unwerte Leben (1966)

Porträt

Sie verlangen viel ab, geben aber auch viel zurück: die Filme der Dokumentarist_innen Reni Mertens und Walter Marti.

In Liebesdistanz

Würde man nur einen einzigen Film von *Reni Mertens* und *Walter Marti* sehen, könnte man leicht auf die Idee kommen, eine ästhetische Handlungsweise begriffen zu haben. Doch damit würde man dem Werk des Duos, das den Jungen Schweizer Film vor allem von dokumentarischer Seite her gepackt hat, nicht gerecht werden. Sich durch ihr Schaffen zu schauen, fordert. Gleichwohl wird man reich beschenkt. Man taucht ein, ab, wieder auf — und etwas ist anders geworden. Jeder Film: eine Fährte zum richtigen Ort. Oder ist es die Fährte selbst, die bereits ein solch richtiger Ort ist? Der Filmpublizist Franz Ulrich hat einmal geschrieben: «Das ist ein wesentlicher Teil der Filmtheorie von Marti/Mertens: Der Film hat nicht in erster Linie Gedanken zu vermitteln, sondern Empfindungen, so dass das Denken auf Grund des Sinnenerlebnisses erfolgt.»

Also ist die Fährte mit Marksteinen aus Empfindungen gemacht. Ihnen zu folgen ist die einzige Aufgabe, die auf einen zukommt. Sie ist nicht leicht. Dennoch: Für das Duo gab es mehr zu tun. Ulrich: «Marti / Mertens sind kritisch anteilnehmende Zeitgenossen, die mit ihren beiden Köpfen Denkarbeit für sich und andere leisten.» Glaubt man den Schilderungen von Freund_innen und Sympathisant_innen, Wegbegleiter_innen und Geprägten, fand diese Arbeit nahezu ununterbrochen statt, ein ewiger Diskurs, ein Aufbauen und Verwerfen, ein Anzweifeln und Probieren. Ganz im Sinne Brechts, der beide tief beeinflusst hat. Es zeigt sich folgendes Bild: Reni Mertens und Walter Marti an zwei Schreibtischen sich gegenübersitzend, rauchend, er monologisierend, sie seine Monologe sortierend. Zwei leidenschaftlich Schuftende, die sich einen Schornstein teilen. Ist die Denkarbeit geleistet, kann die Improvisation, die Intuition eintreten, entsteht ein Film auf der geistigen Basis, um die man im Vorhinein gerungen hat und die, geht es an die Praxis, auch wieder vergessen werden darf, ohne vergessen zu sein.

An die zwanzig Filme sind über die Dauer von vier Dekaden so entstanden. Keiner gleicht dem anderen, auch wenn Werkgruppen auszumachen sind. Die erste Periode könnte man vielleicht pädagogisch nennen. Sie hat in der Breitenwirkung den wohl grössten Eindruck hinterlassen. Kurz nach der Gründung der eigenen Produktionsfirma Teleproduction 1953, die bereits im Namen die Hoffnung trägt, einen freiheitlichen Raum im Schweizer Fernsehen einzunehmen – eine Hoffnung, die sich zerschlagen sollte –, entsteht eine Ursprungsversion des Kurzfilms Krippenspiel. Die «Zürichsee Zeitung» vermeldet 1954: «Höhepunkt der Woche: das Krippenspiel der taubstummen Kinder von Wollishofen. Eine unglaubliche Ausdrucksfülle liegt in diesen sprechenden, stummen Gesichtern. Solche Sendungen sähe man gern öfter. Aber sie sind naturgemäss rar.» Beinahe zehn Jahre später, 1962, wird die Inszenierung des Bühnenstücks erneut aufgenommen, dieses Mal professioneller: Der Film läuft in Cannes, und 400 Kopien sind im Umlauf.

Ein Name ist an beide Filme gehaftet: *Mimi Scheiblauer*. 1891 in Luzern geboren, war Scheiblauer stark von den Lehren Émile Jaques-Dalcorzes beeinflusst, dem Begründer der «rythmique gymnastique». Sie hinterliess ein umfassendes Werk, das sich in die Bereiche Theater, Tanz und Musikpädagogik hinein erstreckt. Martis und Mertens' Beschäftigung mit humanistischen und erzieherischen Fragen – tatsächlich wollten sie zeitlebens Johann Heinrich Pestalozzi porträtieren – war indes eng verwoben mit der Suche nach Winkeln, in denen jene Überzeugungen bereits Realität waren. Mimi Scheiblauers Wirkstätten entsprachen dieser Sehnsucht.

In ihrem wohl populärsten Film, Ursula oder das unwerte Leben von 1966, wird all dies erfahrbar. Anspielend auf

den menschenfeindlichen Duktus Nazideutschlands (mit den Geburtsjahren 1918, Reni Mertens, und 1923, Walter Marti, können sie als Zeitzeugen gelten) beweisen beide, dass es genau dies eben nicht gibt: ein unwertes Leben. Eine selbstverständliche und gleichwohl erschütternde Botschaft. Überbracht wird sie von *Helene Weigel*, die den Kommentar einspricht, während Scheiblauers Blockflöte zum Zauberstab wird, mit dem sie Kinder aufweckt, die viele als unaufweckbar missverstehen.

Die Journalistin Klara Obermüller findet vielleicht die treffendsten, weil berührendsten Worte für dieses Wunderwerk, das in der Kooperative Filmteam, Scheiblauer und Kinder entstanden ist und das wohl niemand, der es einmal gesehen hat, jemals wieder vergessen wird: «Es war da mit den Taubstummen etwas schon angedeutet, was sich durch das Filmschaffen von Reni Mertens und Walter Marti konsequent hindurchzieht: die Auseinandersetzung mit dem Menschen, auch dem schwierigen, dem versehrten, dem leidenden Menschen, das sachte, aber hartnäckige Aufspüren seiner verborgenen Qualitäten, seiner unsichtbaren Schönheit, das ehrfürchtige Erfassen jenes letzten Geheimnisses, das unangetastet in jedem, auch dem eigenartigsten, dem verstörtesten Geschöpf verborgenliegt.»

Wie es zum ehrfürchtigen Erfassen jenes letzten Geheimnisses kommt, muss in jedem Film aufs Neue beantwortet werden. Für Ursula oder das unwerte Leben errichtete man eigens ein Studio, in dem die Kinder beim Spiel beobachtet und zum selbigen aufgefordert wurden. Eine Kunstkulisse, die sich mit Eindrücken aus dem Alltag im Heim oder, im Fall Ursulas, bei den Pflegeeltern, mischt.

Auch *Walter Matthias Diggelmann* ist einer, der für die gesamte Dauer eines Films, die gleichzeitig mit der Aufnahmedauer zusammenfällt, in einer Kulisse steckt. Obwohl man sich fragen kann, wie künstlich oder natürlich eine Kulisse für jemanden ist, der für die, die vor ihr spielen, schreibt. Die Zusammenarbeit mündete in Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann (1973) und nahm ihren Anfang mit einem Briefwechsel. Walter Marti schreibt an Diggelmann: «In diesem Film sieht man nur Walter M. Diggelmann. Er sitzt so bequem oder unbequem, wie es ihm passt, hat etwas zu trinken oder zu essen, wenn er will. Eine Stunde lang. In dieser Stunde sagt W. M. D. alles, was er in einer Stunde zu sagen hat.» Und so ist es.

Ursula oder das unwerte Leben (1966)

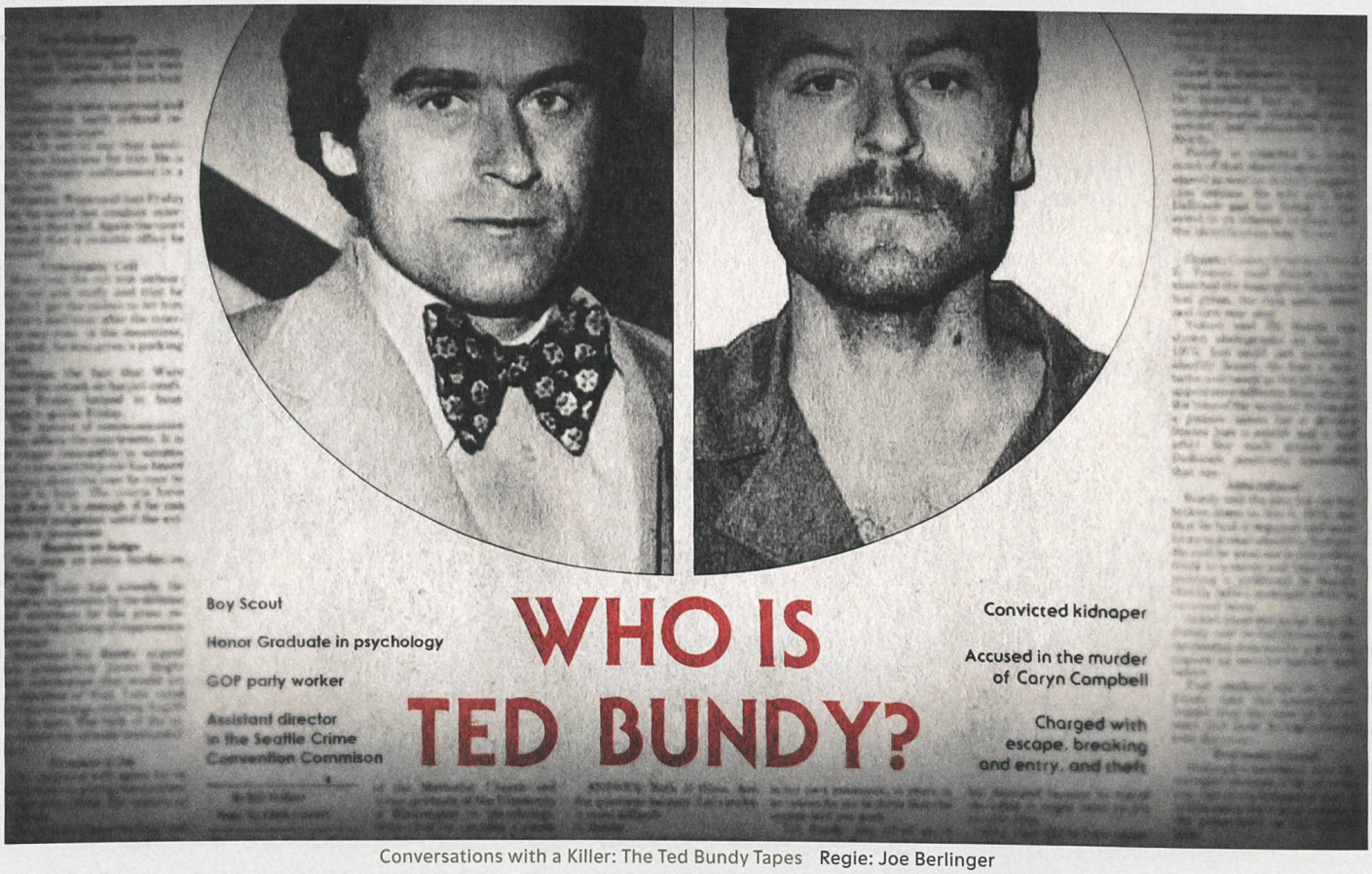
Dominiert einmal das Wort, verschwindet es ein anderes Mal ganz. In Héritage (1980), der den 75-jährigen Maler und Komponisten *Peter Mieg* in seinem verwunschenen Haus im Aargau besucht, fällt kein einziges. Dafür begeht man gemeinsam mit Peter Mieg einen Tag, vielleicht eine Woche und trägt sich je nach Tageszeit von einem Zimmer ins nächste, ganz dem bevorzugten Lichteinfall Miegs entsprechend, nach dem er seine Routinen auszurichten scheint. «Wir belauschen diesen Menschen in seinem Alltag aus nächster Nähe, in Liebesdistanz», sagte Walter Marti. In einer generellen Selbstauskunft erklärte er wiederum: «Zum Film bin ich gekommen, weil ich ein Augen- und Ohrenmensch bin und weil ich weiss, dass die richtigen Gedanken und Ideen erst entstehen, wenn man richtig schaut und richtig hört.»

Dieses richtige Schauen und Hören verlangt viel ab. Weil man es sich nicht bequem machen kann, immer wieder herausgefordert ist, neu zu konzipieren. Es macht Reni Mertens und Walter Marti zu einer unsicheren Variablen im Gleichungssystem der Fördergelder und zwingt sie damit in einen prekären Lebenszusammenhang. Die Liste der Filme, die beide realisieren konnten, ist kürzer als die, auf der nicht existierende vermerkt sind. Beide Listen sind einsehbar. Auf letzter stehen Projekte wie: «Ragazzi59: Europäischer Spielfilm in vier Episoden, geplant mit Vittorio de Sica und Cesare Zavattini. Vier Autoren sollten je eine Geschichte von Jugendlichen erzählen: in Hamburg, Rom, Zürich und Paris.» Oder: «Opa und ich: Die Abenteuer eines Grossvaters mit seinem Enkelkind. Serie von 3- bis 4-minütigen Filmen.»

Die Offenheit für das filmische Experiment ist keine Pose, sondern innere, erlernte Notwendigkeit. Auch der letzte Film, Requiem (1992), kündet davon. Das finale Bild: eine Einstellung hinter einem Baum, vor dem sich ein Meer aus Gräbern auftut. Seine Blätter zucken im Wind. Für vielleicht alle Zeit steht da ein lebender, unbedingt aufmerksamer Beobachter. Carolin Weidner

Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann (1973)

→ 9. Bildrausch Filmfest Basel
(19. bis 23. Juni 2019)
Bildrausch würdigt das Autor_innenduo Reni Mertens und Walter Marti mit einer Retrospektive.



Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes Regie: Joe Berlinger

In Serie

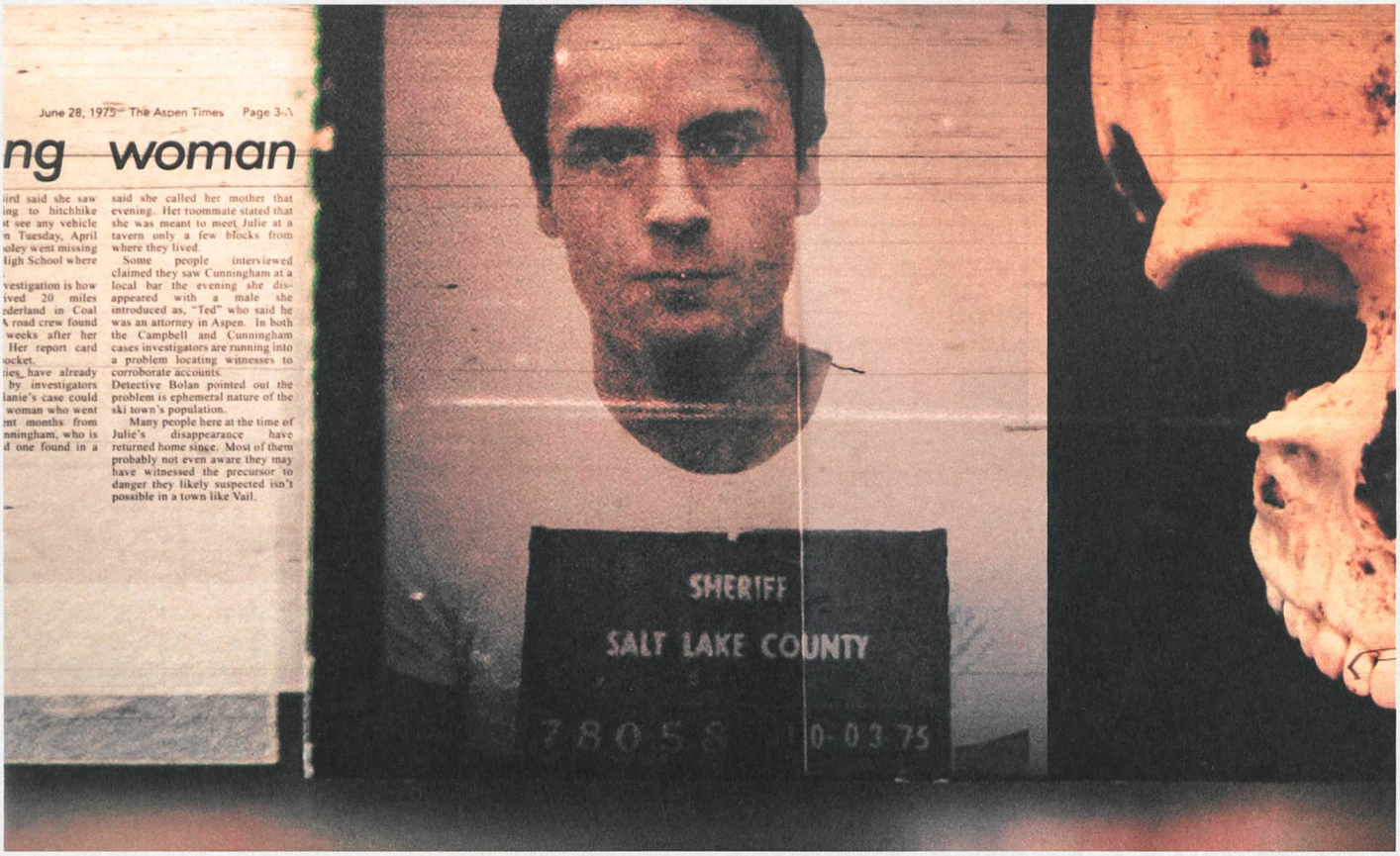
Serienmörder haben wieder einmal Konjunktur im gegenwärtigen Film- und Serienschaffen. Ethische Probleme bei der Darstellung von Gewaltverbrechen werden dabei mitverhandelt.

Shockingly Evil: True Crime im digitalen Fernsehen

Der Serienmörder Ted Bundy ist, dreissig Jahre nachdem er für die Morde an seinen 36 Opfern auf dem elektrischen Stuhl landete, 2019 erneut in den Fokus von Film- und Fernsehproduzenten gerückt: Nicht nur das Biopic Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile feierte am diesjährigen Sundance Film Festival Premiere, auch auf Netflix widmete sich die kurz zuvor erschienene vierteilige Dokuserie Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes seinen Taten. Die beiden Produktionen kommen in einem Moment auf die Bildschirme, in dem die Popkultur ohnehin von einer True-Crime-Welle überrollt und das Genre über einschlägige Late-Night-Programme im Kabelfernsehen hinaus en vogue ist. The Jinx und Making a Murderer setzten 2015 die Trends für Kommendes: Inspiriert auch von populären Podcasts wie «Serial» oder «Criminal», beide 2014 erstmals erschienen, entfalten die Serien ihre Erzählungen als Slow Burner, sorgfältig und bedächtig. Ästhetisch ansprechend, erscheinen sie durchdacht und artikuliert und gehen dank investigativer Haltung und Cliffhanger im seriellen Format und im Katalog des digitalen Quality-TV vollkommen auf.

Die True-Crime-Geschichten generieren auch Diskussionen in den sozialen Medien, wo sich halbironische Verneigungen vor der scheinbaren Gerissenheit der Mörder_innen an humorlosere Interpretationen reihen, die aus dem Material eigene Ergebnisse spinnen und vermeintliche Täter_innen in einer Art Twitter-Selbstjustiz vorverurteilen. (Auch das macht Produktionen, die sich mit laufenden Ermittlungen beschäftigen, durchaus problematisch.) Gerade am Ted-Bundy-Phänomen haben sich auf Twitter regelrechte Begeisterungswellen entzündet: Angeheizt durch die Darstellungen auf Netflix stehen im Zentrum der Debatten die angebliche Intelligenz und Attraktivität Bundys – wohl auch deshalb besetzte das erwähnte Biopic Extremely Wicked die Hauptrolle mit «wickedly handsome» *Zac Efron*, dem einstigen Mädchenschwarm in Disneys High School Musical (2006).

Ausgerechnet der offizielle Netflix-Twitter-Account erinnerte in einem Tweet vom 28. Januar 2019 die «Anhänger» Bundys daran, dass es zahlreiche Männer gebe, die mindestens so «hot», aber im Gegensatz zu Bundy keine verurteilten Serienmörder seien. Netflix' Mahnung kommt im besten Fall ambivalent daher: Während Medien aus damaligen und aktuellen Geschehnissen erneut Kapital schlagen, erscheint ihnen die generierte Zugkraft der True-Crime- und Serienkiller-Erzählungen nun doch ungemütlich. Nichts führt die Ambivalenz besser vor Augen als eine Episode von Dark Tourist, einer Netflix-Dokuserie, in der der Journalist *David Farrier* weltweit Orte besucht, die sonst von Tourist_innen mit morbidem Geschmack frequentiert werden; in Milwaukee, USA, kehrt er etwa mit einer Gruppe von «Fans» des Serienkillers und Kannibalen Jeffrey Dahmer an dessen Tatorte zurück. Farrier erscheint sichtlich irritiert ob der mehrheitlich weiblichen Besucher_innen der «Cream City Cannibal Tour», die einer frivolen Bacheloretteparty gleichen und sich genauso gut auf dem Weg zur nächsten Runde Tequila-Shots befinden könnten. Dass die Tour im Geschenkshop startet, in dem das passende T-Shirt mit Dahmer-Aufdruck erworben werden kann, erscheint in



Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes

der Serie als ungewollte Reflexion, die uns den Spiegel vorhält: Genau wie die Tour-Girls begünstigt auch das vielgestaltige Angebot im digitalen Katalog und die eifrige Nachfrage die Kommerzialisierung von und den Mythos um Dahmers Taten.

Dark Tourist offenbart noch Weiteres über eine True-Crime-begeisterte Gesellschaft: Von Farrier nach ihren Motiven befragt, meint eine der Frauen, dass sie sich besonders mit Dahmers Einsamkeit identifizieren könne, die ihn damals angeblich zu seinen Taten motivierte: «Nobody wants to be lonely.» So grotesk ihr Wille erscheint, Dahmers Morde zu romantisieren, um an eigene Erfahrungen anzuknüpfen, so ist man dennoch daran erinnert, dass Geschichten von einst immer wieder neue Bedeutungen entfalten können und so – mehr noch als die Vergangenheit – die unmittelbare Gegenwart reflektieren.

Die Reflexion des Gegenwärtigen scheint denn auch den Charme neuer True-Crime-Serien im digitalen Fernsehen wie Making a Murderer auszumachen, finden sie doch – neben ihren befangenen Darstellungen, die gerade durch die ästhetische Qualität der Serien an Manipulation grenzen – immerhin alternative Zugänge zur Kriminalgeschichte, die auch etwas über die aktuelle politische Kultur auszusagen vermögen. Waren billig produzierte True-Crime-Formate lange noch Schwarzweissmalereien und konservativen Stereotypen verpflichtet, erscheinen in ihnen Polizeiarbeit und forensische Methoden nun nicht mehr unfehlbar: Gemeinplätze werden hinterfragt, Evidenzen von mehreren Seiten immer neu beleuchtet. Netflix-Serien wie The Innocent Man (2018) widmen sich der Neubetrachtung bereits abgeschlossener Kriminalfälle, in denen (so wird zumindest impliziert) Unschuldige hinter Gitter landeten. Sie versuchen, das Justizsystem seiner systematischen Korruptionen, seines Rassismus und Sexismus zu überführen. True Crime entfaltet Möglichkeiten zur Systemkritik – eine zeitgenössische politische Kultur hallt hier wider, die gerade in den USA von sogenannten «Social Justice Movements» wie «Me too» oder «Black Lives Matter» bestimmt wird. Die besten True-Crime-Serien erinnern an die Dokumentarfilme The Thin Blue Line von *Errol Morris* und Who Killed Vincent Chin? von *Christine Choy* und *Renee Tajima-Peña*, die beide 1988 ins Kino kamen und sich ihrerseits eine kritische Sicht auf juristische Prozesse erlaubten. Im Zuge ihres Spiels mit Referenzen hinterfragten sie die vermeintliche Objektivität von (filmischen) Repräsentationen.

Selbst auf Bundys Taten kann eine alternative Sicht erprobt werden, wie eine Episode des True-Crime-Podcasts «You Can't Make This Up» zeigt. Die schwarze Journalistin *Taylor Crumpton* diskutiert die Implikationen des damaligen Falls mit dem Autor *Stephen Michaud*, der mit seinen Bundy-Interviews aus den Siebzigern die Grundlage für Netflix' Conversations with a Killer lieferte. Mit Blick auf die Serie, die sich einem kritischen Metazugang zugunsten einer konventionelleren und geradlinigeren Erzählung noch weitgehend entzogen hatte, wirft Crumpton die Frage auf, ob Bundy tatsächlich der charmante Mann war, als den ihn das öffentliche Gedächtnis bereitwillig speicherte, oder nicht vielmehr der Nutzniesser von Privilegien, die einem weissen Mann in den USA der Siebziger oft zukamen und die es Bundy wohl erlaubten, lange unentdeckt zu bleiben.

Dass dieser Podcast von Netflix selbst produziert wird, fasziniert, denn der Anbieter digitalen Fernsehens tritt hier in einer Doppelrolle auf, die es ihm erlaubt, Inhalte zu kreieren und diese, auf anderen Kanälen wie Twitter oder dem hauseigenen Podcast, zugleich zu hinterfragen, um so – scheinbar paradox – die Verklärungen von Serienmördern wie Ted Bundy auf ihren digitalen Plattformen neben kritischeren Narrativen bereitzustellen. Gerade in dieser Unauflöslichkeit von Kommerzialisierung und Subversion, die True Crime momentan produziert, erscheint das Genre für die aktuelle Popkultur symptomatisch.

Selina Hangartner

Das Reenactment, das Nachstellen von Szenen, war im Dokumentarfilm schon immer beliebt. In Oncle Yanco führt Agnès Varda eindrücklich vor, dass die Offenlegung dieser Strategie die Authentizität keineswegs mindert.

Konstruieren, was sein wird

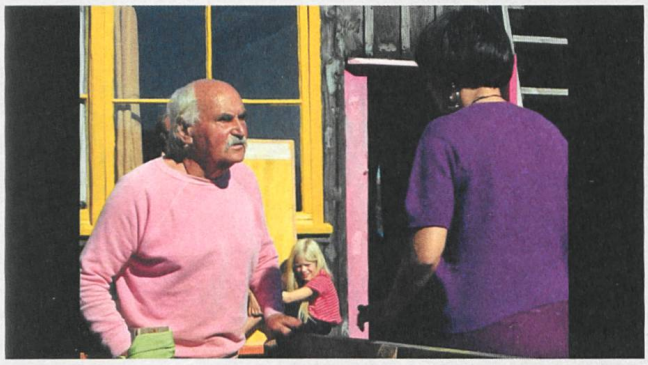
Jedem Bild geht seine Vorbereitung voraus. Bevor ich zu zeichnen anfangen kann, müssen Stift und Papier vorhanden sein, und noch der zufälligste Schnappschuss hat die Vorbedingung, dass man den Fotoapparat dazu schon in Händen hält. Das ist das Dilemma des dokumentarischen Films: Die Kamera muss schon laufen, damit sie einfangen kann, wovon sie noch nichts zu wissen behauptet. Trotzdem soll der Eindruck des Spontanen entstehen. Vielleicht ist man gleichwohl schon einmal stutzig geworden bei einer jener typischen Dokumentarfilmszenen, in denen jemand angeblich zum ersten Mal einen Raum betritt, die Kamera aber bereits im Innern wartet. Auch wer von den konkreten Arbeitsbedingungen bei einem Filmdreh kaum eine Ahnung hat, beginnt in solchen Momenten zu begreifen, wie sehr das, was auf der Leinwand überraschend wirken soll, auf Planung angewiesen ist. Umso interessanter ist es, wenn ein Dokumentarfilm dieses Dilemma nicht zu kaschieren versucht, sondern stattdessen mit ihm arbeitet.

«Imaginäre Familie, ich liebe euch. Euch widme ich diese nun folgende Szene, in der wir nachspielen, wie Onkel Yanco seiner Nichte Agnès begegnet ist», so hören wir in Agnès Vardas Kurzfilm Oncle Yanco die Regisseurin auf der Tonspur erklären, die in Kalifornien endlich ihren Verwandten, den Maler Jean Varda, kennenlernen möchte. Der alte Bohemien auf seinem Hausboot gibt sich denn auch ganz überrascht und fragt erstaunt: «Bist du die Tochter von Eugène Varda?» Aber er fragt es mehrmals, auf Französisch, auf Englisch, auf Griechisch – in mehreren Aufnahmen, die uns der Film alle hintereinander zeigt. Immer wieder sehen wir auch die Klappe des Drehteams. Szene acht, die fünfte! Zuweilen gibt die Regisseurin selbst aus der Szene heraus die Anweisung. «Schnitt!» Ein weiteres Mal sehen wir, wie sie über den Steg kommt. Auch als die beiden Vardas sich in die Arme fallen, sehen wir das in mehrfacher Ausführung, einmal, dann gleich noch einmal, dann hinter farbigen in Herzform ausgeschnittenen, von Kinderhänden hochgehaltenen Folien, zuerst rot, dann gelb. «Schnitt!»

Federleicht ist dieses mehrfache Nachspielen einer angeblich ersten Begegnung, mindestens so fröhlich wie dieser Sonnentag in der Bucht von San Francisco und zugleich von atemberaubender Komplexität. Man müsste sich diese eineinhalb Minuten eigentlich als ein komplettes Masterseminar in Dokumentarfilmtheorie anrechnen lassen können. Nicht nur, dass Varda mit dieser Sequenz bereits vor über einem halben Jahrhundert eine Frage aufgegriffen hat, die aktuell wieder brisant diskutiert wird, ob und wie nämlich fiktionales Inszenieren und dokumentarischer Anspruch nebeneinander bestehen können. Sie gibt vor allem eine bis heute erstaunliche Antwort auf diese Frage.

Der Dokumentarfilm greift seit jeher immer wieder auf das Nachspielen, das sogenannte Reenactment von vergangenen Handlungen zurück. Schon der Dokumentarfilmpionier Robert Flaherty lässt in Nanook of the North von 1922 seinen Protagonisten ein altertümliches Leben als Jäger nachspielen, das dieser eigentlich schon gar nicht mehr führt. Bemerken sollte das Publikum diese Konstruktion nicht, sondern das Dargestellte für bare Münze nehmen. So wird bis heute oft verfahren. Seit Flaherty kommen im Dokumentarfilm immer wieder nachgespielte Szenen zum Einsatz, die sich als authentisches Geschehen ausgeben. Im Gegensatz dazu benutzen jüngere Beispiele wie Rithy Panhs S–21, la machine de mort Khmère rouge (2003) oder Joshua Oppenheimers The Act of Killing (2012) die Technik des Reenactments dazu, Fiktionalität und damit die Unmöglichkeit spürbar zu machen, eine traumatische Vergangenheit ganz zur Darstellung zu bringen. Im einen Fall dient das Reenactment einem lückenlosen Illusionismus, im andern Fall einer Verfremdung à la Bertolt Brecht.

Dass es jenseits dieser gegensätzlichen Funktionen noch eine dritte Position gibt, führt Varda vor. Ihr mehrmals nachgespieltes Treffen mit Onkel Varda ist zwar bewusst als Konstruktion ausgestellt und damit dezidiert antiillusionistisch; die Begegnung der beiden Vardas wirkt dadurch jedoch nicht weniger berührend. Ganz im Gegenteil. Nicht trotz der Inszenierung, sondern gerade durch das mehrfache Nachspielen wird die Umarmung von Onkel und Nichte zu einem bewegenden Moment. Indem wir zusehen können, wie ein Zusammentreffen gespielt wird, wird dieses Zusammentreffen real und das Spiel zur Wirklichkeit.



Eigentlich steckt diese Erkenntnis bereits im Wort «Konstruktion». Denn während dieser Begriff im Zusammenhang mit Dokumentarfilmen gerne mit vorwurfsvollem Unterton verwendet wird und mithin als Synonym für einen angeblichen Verrat an der Wirklichkeit, besagt er eigentlich nur, dass Wirklichkeit eben nie einfach gegeben ist, sondern laufend gemacht wird. Auch von einem Gebäude würde man nicht behaupten, es sei weniger real, weil es gebaut, weil es konstruiert worden ist. Vielmehr ist die Konstruktion des Baus genau das, was ihm physische Gestalt gibt. So wäre auch die Konstruktion im Dokumentarfilm zu verstehen: nicht als Ausweichen vor der Wirklichkeit, sondern als ihre Herstellung. Hartmut Bitomsky nennt als letzten Punkt seiner fünf «Documentary Essentials» «das Entstehen von Realität. Der Gegenstand soll nicht im Film erscheinen, und der Film soll ihn nicht repräsentieren. Der Dokumentarfilm ist die Blaupause einer Konstruktion. Der Gegenstand muss vor unseren Augen entstehen.»

In Vardas Film entsteht vor unseren Augen und im Prozess der wiederholten Umarmung erst jene zärtliche Verbundenheit, von der die Umarmung zeugen soll. Andere hätten diesen Moment nur einmal gezeigt und vielleicht noch geglaubt, die Szene wirke damit glaubwürdiger; sie hätten nicht erkannt, dass damit nur ein Klischee reproduziert worden wäre, eine Umarmung, wie man schon Tausende auf Film gesehen hat. Hier hingegen entsteht etwas Neues.

Dazu passt, dass Onkel Yanco später im Film erklärt, er sei gemäss Stammbaum der Varda-Familie gar nicht wirklich der Onkel von Agnès, dann aber anfügt: «Je suis ton oncle, si tu veux.» Es ist, als würde Yanco damit sagen: Ich war nicht dein Onkel, aber ich bin es nun geworden, durch deinen Film. Auch Verwandtschaften, führt uns Varda vor, sind nicht durch Biologie gegeben, sondern das Resultat des schöpferischen Akts der wiederholten Annäherung. Erst in den repetierten Konstruktionen des Reenactments werden wir uns gegenseitig zu Onkeln und Nichten. Wir, denen Agnès Varda diese Szene widmet, werden nach dieser Szene tatsächlich das geworden sein, was sie uns eingangs nannte: eine imaginäre Familie.

Johannes Binotto

→ Oncle Yanco (F / USA 1967) 00:05:00–00:06:23 Regie, Drehbuch: Agnès Varda; Kamera: David Myers, Didier Tarot; Schnitt: Roger Ikhlef; mit: Jean «Yanco» Varda, Agnès Varda, Tom Luddy, Rosalie Varda

Allianz Cinema
Open-Air-Kino Zürich
am Zürichhorn
18. Juli bis 18. August
Open-Air-Kino Basel
auf dem Münsterplatz
2. bis 26. August
Jetzt Tickets sichern
unter allianzcinema.ch
Titelsponsor
Allianz
Airline Partner
edelweiss
Medienpartner
3+
20 minuten friday
CINEMAN
Ice Cream Partner
swissmilk

Gay Panic

Michael Kienzl

Michael Kienzl, geb. 1979, ist Redakteur des Filmmagazins critic.de
und freier Autor für verschiedene Print- und Onlinemedien.

Queerness im Horrorkino

Im Bereich des Rechts ist «gay panic», die Angst vor Schwulen, eine perfide Verteidigungsstrategie homophober Straftäter. Im Kino hingegen ist die Sache komplizierter – und interessanter. Eine Reihe von Horrorfilmen der Achtzigerjahre führt vor, dass die Verknüpfung von Homosexualität und antisozialen Impulsen auch befreiende Effekte zeitigen kann.

Die Produktionsfirma Sidney Davis Productions spezialisierte sich zwischen den Fünfziger- und Siebzigerjahren auf Aufklärungsfilme für Schulen. Häufig dienten diese als drastische Warnung vor typischen Problemen älterer Jugendlicher, etwa vor Drogen, Arbeitslosigkeit oder Geschlechtskrankheiten. 1961 drehte Firmenchef Sid Davis einen Kurzfilm, der vom Inglewood Police Department in Los Angeles koproduziert wurde und vermutlich mit den besten Absichten entstand. Boys Beware war gewissermassen die Verfilmung der elterlichen Anweisung, nicht mit Fremden mitzugehen.

In verschiedenen Episoden wird darin von älteren Männern erzählt, die an einer schrecklichen Krankheit namens Homosexualität leiden. Sie lungern auf Basketballplätzen und öffentlichen Toiletten herum oder bieten Teenagern an, sie mit dem Auto mitzunehmen. Sie geben sich dabei als verständnisvolle Freunde und wollen doch etwas ganz anderes. Was einem blühen könnte, wenn man sich mit diesen unauffälligen Typen einlässt, sehen wir anhand einer beklemmenden, mit dramatisch aufpeitschender Musik untermalten Verfolgungsszene, in der ein Junge namens Bobby von einer schwarzen Silhouette gejagt wird.

Mehr als zwanzig Jahre nach diesem bösartigen, wenn auch aus heutiger Perspektive eher unfreiwillig komischen Warnhinweis beschwor Hollywoodregisseur Robert Harmon ein sehr ähnliches Bedrohungsszenario herauf. Bereits das Poster von The Hitcher (1986) erinnert an die Verfolgungsszene aus Boys Beware: Während im Rückspiegel eines Autos die erschreckt aufgerissenen Augen des damaligen Teenieidols C. Thomas Howell zu sehen sind, befindet sich darunter ein Tramper, der nur als unheilvoller Schatten gezeigt wird.

Am Anfang des Films nimmt der junge Jim während einer regnerischen Nacht den psychopathischen Serienmörder John Ryder mit. Als der ihn bedroht, kann sich Jim zwar zunächst befreien, wird aber vom Killer beharrlich verfolgt und immer wieder gezwungen, an dessen grauenvollen Taten teilzuhaben. Auch wenn The Hitcher nie die genauen Absichten des Anhalters offenlegt – und die damalige Filmkritik sich anscheinend auch nicht sonderlich dafür interessierte –, drängt sich von Anfang an der Eindruck auf, dass der Fremde dem Jungen vielleicht weniger ans Leben als an die Wäsche will. «Why are you looking at me like that?», fragt Jim naiv, nachdem der Anhalter bei ihm eingestiegen ist. Vor allem dieser stets herausfordernde, immer etwas zu lang fixierende Blick Ryders ist es, der zum Indiz einer starken sexuellen Anziehung wird.

Bereits die Anfangsszene, in der Ryder den Jungen mit einem Messer bedroht, kommt einer Vergewaltigung gleich. Sanft streicht der Killer mit der Klinge über Jims Gesicht und geniesst dabei sichtlich dessen Zittern und Flehen. Als die beiden später eine Baustelle passieren, hält sie ein Arbeiter sogar für ein Pärchen. Nachdem der Anhalter schliesslich Jims Freundin bestialisch getötet hat und die beiden sich auf dem Polizeirevier gegenüberstehen, wirkt das wie eine verhinderte Kussszene. Jim spuckt dem Killer dabei aber nur ins Gesicht, worauf dieser verträumt beobachtet, wie der Speichel des Jungen an seiner Hand herunterläuft. Konkret benannt wird das Begehren zwar nie, aber doch damit kokettiert. Als Jim seinen Peiniger unter Tränen fragt, warum er das denn alles tue, haucht dieser ihm nur ein vieldeutiges «Make a guess» entgegen.

Achtzigerjahrepanik

The Hitcher zählt zu einer Reihe von US-Produktionen aus den Achtzigerjahren, bei denen es sich im weiteren Sinn um Horrorfilme handelt und die um ein ähnliches Motiv kreisen. Harmons Film spielt, ebenso wie Robert Hiltziks Sleepaway Camp (1983), William Ashers Night Warning (1981), Jack Sholders Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge (1985) und William Friedkins Crusing (1980), mit Geschichten, Motiven oder Momenten, in denen – oft nur vermutete – Homosexualität grosses Unbehagen auslöst. Mal über diffuse Subtexte, mal sehr konkret erzählen diese Filme von einem verunsichernden Einzug des Anderen, das besonders auf junge Männer eine furchteinflössende, traumatisierende und sogar ansteckende Wirkung zu haben scheint.

Die Angst, um die es hier geht, lässt sich am besten mit dem im englischen Sprachgebrauch geläufigen Ausdruck *gay panic* beschreiben. Es handelt sich dabei um die Furcht (überwiegend vermeintlich oder tatsächlich heterosexueller Männer) vor Homosexualität im Allgemeinen, vor Schwulen im Besonderen sowie davor, selbst schwul zu sein oder auch nur so wahrgenommen zu werden. In amerikanischen Mainstreamkomödien zum Beispiel trifft man häufig auf dieses Phänomen.

Cruising (1980) Regie: William Friedkin

The Hitcher (1986) mit C. Thomas Howell

Night Warning (1981) Regie: William Asher

Night Warning (1981) mit Susan Tyrrell

The Hitcher (1986) Regie: Robert Harmon

Zur Freude des Publikums werden die Protagonisten dort, wenn sie in Situationen geraten, in denen ihnen Homosexualität unterstellt werden könnte, von einer Hysterie gepackt, die sie dazu bringt, sich komplett zum Affen zu machen.

Wie sehr diese Angst auch bittere Lebensrealität ist, zeigt die juristische «gay panic defense» – eine besonders hinterhältige Verteidigungsstrategie, die den Zweck hat, Täter von homosexuellen Hate Crimes mit milden Strafen davonkommen zu lassen. Der Argumentation nach bringt die Panik vor Bedrängnis die Täter in ein Stadium geistiger Umnachtung, wodurch die von ihnen verübte Gewalt zu Notwehr wird.

Es drängt sich natürlich die Frage auf, warum gerade in den USA und gerade in den Achtzigern gleich mehrere Filme produziert werden, die dieses Motiv aufgreifen. Letztlich funktioniert das Kino selbst in seinen stilisiertesten Ausprägungen immer auch als ein Abbild der Gesellschaft, in der es entsteht. Im Vergleich zu den freigeistigeren Siebzigerjahren ging es ein Jahrzehnt später schon wieder deutlich geordneter und konservativer zu. Sehr anschaulich zeigt sich diese Veränderung zum Beispiel in der Mode, die sich vom Androgynen wegbewegt und geschlechtsspezifischer wird. Nicht zuletzt sorgte auch die aufkommende Aidskrise dafür, dass Homosexualität wieder stärker stigmatisiert und sogar in direkten Bezug zu Krankheit und Tod gesetzt wurde. Wenn allerdings ein Film wie The Hitcher diese Angst aufgreift, heisst das nicht automatisch, dass er sie ein weiteres Mal schürt.

Ambivalente Subtexte

Im Horrorkino haben gesellschaftliche Aussenseiter als Bösewichte eine lange Tradition. Oft scheinen sogar nicht heterosexuelle Lebensweisen in einem direkten Zusammenhang mit Wahnsinn und Gewaltbereitschaft zu stehen – ein populäres Beispiel dafür sind auf der Biografie des realen Leichenräubers, Serienmörders und Crossdressers Ed Gein basierende Filme wie Alfred Hitchcocks Psycho (1960), Tobe Hoopers The Texas Chain Saw Massacre (1974) oder Jonathan Demmes The Silence of the Lambs (1991). Jedoch sollte man – auch wenn es sich nicht von der Hand weisen lässt, dass positive queere Figuren im Kino stark unterrepräsentiert sind – nicht unterschätzen, wie komplex die Beziehung zwischen Zuschauer_innen und Bösewichten sein kann. Zwar jagen uns die Mörder Angst ein, aber oft sind wir von ihnen auch fasziniert, fühlen uns vielleicht sogar sexuell von ihnen angezogen. Es ist wohl kein Zufall, dass in den genannten Filmen Norman Bates, Leatherface und Hannibal Lecter (beziehungsweise Buffalo Bill) die eigentlichen Stars sind und eben nicht jene, die sie bekämpfen.

Das Geheimnis dieser Anziehung besteht nun sicher nicht darin, dass wir uns als Zuschauer_innen mit den Taten dieser Figuren identifizieren. Gerade das Horrorkino präsentiert uns meist kein direktes Abbild der Realität, sondern vielmehr dunkle Fantasien, in denen man nicht alles wörtlich nehmen sollte. Der Horrorfilm ist als Genre für Aussenseiter deshalb attraktiv, weil die Grenzüberschreitung darin zum Gestaltungsprinzip wird. Wenn man ohnehin nicht zu den Guten zählt, hat man letztlich auch mehr Narrenfreiheit.

Die Ambivalenz des Horrorkinos führt dazu, dass sich interessante Subtexte ergeben, ohne dass sich diese konkret belegen liessen. Ein häufiger Vorwurf gegenüber dem Slasherkino ist etwa, dass es konservativ sei, weil es Sex mit dem Tod bestraft. Viele der Geschichten, die sich um Teenager drehen, die von einem Killer heimgesucht werden, haben eine etwas biedere Heldin, während die freizügigeren Mädchen recht schnell das Zeitliche segnen – oft während des Liebesakts oder direkt danach. Allerdings kann man auf diese Deutung mit einem mindestens genauso plausiblen Argument antworten: Die Kombination von Sex und Mord mag erst einmal nur pragmatisch sein, weil sich so die Schauwerte von beidem kombinieren lassen; und ein Liebesakt zeigt den Menschen schlichtweg in einem Stadium grösster Verwundbarkeit (so gibt es zum Beispiel auch immer wieder Tötungsszenen auf Toiletten).

Mörderische Rachefantasien

Was die Rollenverteilung der Figuren angeht, kann man an den klassischen Final Girls auch wertschätzen, dass sie die gesellschaftliche Hierarchie auf den Kopf stellen. Obwohl sie unscheinbare Aussenseiterinnen sind, werden sie zu Heldinnen, während die hübscheren, beliebteren Mädchen – vielleicht sogar die, die im Schulalltag fleissig mobben – geopfert werden. Das Slasherkino kann somit durchaus auch als nerdige Rachefantasie angesehen werden. Noch weiter spitzt sich diese Tendenz in Filmen wie Tony Maylams The Burning (1981) zu, in dem ein Sonderling Opfer eines bösen Streichs wird und als Vergeltung eine Gruppe von Teenagern heimsucht.

Eine ähnliche Rachegeschichte erzählt auch Sleepaway Camp. Robert Hiltzik – für den der Film abgesehen von einem 2008 entstandenen Sequel bisher der einzige Regiecredit ist – wollte nach eigenen Angaben nur von der damals populären Slasherwelle profitieren. Dass dabei einer der wahrscheinlich sonderbarsten Beiträge des Genres entstand, darf als glücklicher Unfall bezeichnet werden. Die Story dreht sich um die junge Angela, die gemeinsam mit ihrem Cousin den Sommer im Feriencamp Arawak verbringt. Das seit dem Tod seines Vaters traumatisierte Mädchen wird durch ihr schüchternes, immer etwas verschreckt wirkendes Auftreten schnell zum dankbaren Mobbingopfer. Während Superzicke Judy ihr das Leben schwermacht und sich eine zögerliche Liebesgeschichte zwischen Angela und einem Jungen entwickelt, versetzt eine Mordserie das Camp in Angst und Schrecken. Der legendäre Schlusstwist offenbart schliesslich nicht nur, dass Angela die Mörderin ist, sondern auch, dass es sich bei ihr eigentlich um einen Jungen handelt, der von seiner extravaganten Stiefmutter aus einer Laune heraus als Mädchen erzogen wurde.

Obwohl hier wieder eine nicht unproblematische Kombination von abweichender Sexualität und Geisteskrankheit auftaucht (mit der Hiltzik noch dazu

eher unbekümmert umgeht), erweist sich Angela als komplexe, nur sehr schwer greifbare Figur. Mit dem Vorwurf der Transfeindlichkeit kommt man schon deshalb nicht weit, weil Angela wirklich nur ein als Mädchen verkleideter Junge ist. Knifflig ist zunächst die Frage, was denn der genaue Ursprung ihres Traumas ist. In Rückblenden ist zu sehen, dass sie früher von ihrem Vater und seinem Freund erzogen wurde – ein in diesem Genre doch recht ungewöhnliches Detail, das noch ungewöhnlicher dadurch wird, dass der Film es nicht instrumentalisiert. Während die Szenen mit dem schwulen Paar eher wie das Echo einer harmonischen längst vergangenen Zeit wirken, mutet das künstliche Setting der manierierten Stiefmutter einengend und zwanghaft an. Angela scheint deshalb eher Identifikationspotenzial für all jene zu bieten, die nicht sein dürfen, was sie sind und der Willkür von Eltern ausgesetzt sind, die ihren Körper kontrollieren wollen. Sie ist eine Figur, die durch und durch queer wirkt; weil sie sowohl unterdrückte Heldin als auch eiskalte Killerin ist – und auch schon deshalb, weil sich uns die Frage stellt, mit welchem Geschlechterpronomen wir eigentlich über sie reden sollen.

Der wahre Horror Homophobie

Ein Genrebeitrag, der die Angst vor Homosexualität dagegen konkret thematisiert und sich dabei auch deutlich positioniert, indem er sich über sie lustig macht, ist Night Warning (auch bekannt als Butcher, Baker. Nightmare Maker). Regisseur William Asher erzählt darin von einer zutiefst gestörten Frau namens Cheryl, die eine obsessive Beziehung zu ihrem Neffen Billy entwickelt, der seit dem Tod seiner Eltern bei ihr aufwächst. Als Billy alt genug dafür ist, sich langsam aus ihren Fängen zu lösen, seine erste Freundin hat und ein College in einer anderen Stadt besuchen will, geht die Tante (die, wie sich später herausstellen wird, tatsächlich die leibliche Mutter ist) über Leichen, um ihr Glück zu bewahren. Weil eines der ersten, eher zufälligen Opfer der Liebhaber von Billys Sportlehrer ist, kommt der aufgeplusterte, allerdings nicht besonders helle Detective auf die Idee, es würde sich hier um ein schwules Liebesdrama mit Billy im Zentrum handeln.

Anders als man es gewohnt ist, verknüpft Night Warning nicht Homosexualität, sondern Homophobie mit allerlei negativen Assoziationen. Während der klischeefrei gezeichnete schwule Coach letztlich der einzige Freund des Jungen ist – und gewissermassen die Antithese zu den schmierigen älteren Herren aus Boys Beware –, handelt es sich bei dem Detective um einen Republikaner alter Schule, der die Realität ignoriert und regelrecht gemeingefährlich ist. Auch bei der zwanghaften Cheryl ist es eine christlich-konservative und explizit homophobe Ideologie, die den Nährboden ihrer Geisteskrankheit bildet. Der wahre Horror ist in Night Warning eine nur vermeintlich natürliche, tatsächlich aber völlig pervertierte Mutterliebe. Wenn der Film mit dem Tod der Mutter und des symbolischen Vaters schliesst, dann ist das auch irgendwie der Tod der traditionellen Familie, der hier keineswegs beweint werden muss.

Campy Ästhetik

So unterschiedlich Night Warning und Sleepaway Camp mit ihren queeren Motiven umgehen, so ähnlich sind sie sich in ihrer Ästhetik, die entschieden campy ist. Schwule Kultur ist traditionell eng verbunden mit einer Begeisterung fürs Triviale, Künstliche, Aufgedonnerte und Lächerliche, von bürgerlichen Geschmacksvorstellungen grenzt sie sich ebenso ab wie von der Annahme, erhabene Kunst müsse seriös sein. Asher und Hiltzig reizen das karnevaleske Potenzial des Horrorkinos aus, indem sie es als Bühne fürs Exaltierte und Überkandidelte begreifen. Die Darstellerin der wahnsinnigen Mutter, Susan Tyrrell, die wegen ihres exzentrischen Schauspielstils ohnehin eine klassische Schwulenikone ist, befreit sich in Night Warning von den Fesseln einer möglichst realistischen Darstellung und verleiht dem zunehmenden Wahnsinn ihrer Figur Ausdruck durch eine groteske körperliche Metamorphose. Im letzten Drittel des Films sieht man sie nur noch wie einen buckeligen, grimassierenden Troll durch den Film humpeln. Auch Sleepaway Camp, der über weite Strecken eher zotige Teeniekomödie als Horrorfilm ist, feiert eine campy Ästhetik mit albernen Regieeinfällen, herrlich geschmacklosen Kostümen und einem Hang zum volkstümlichen Overacting.

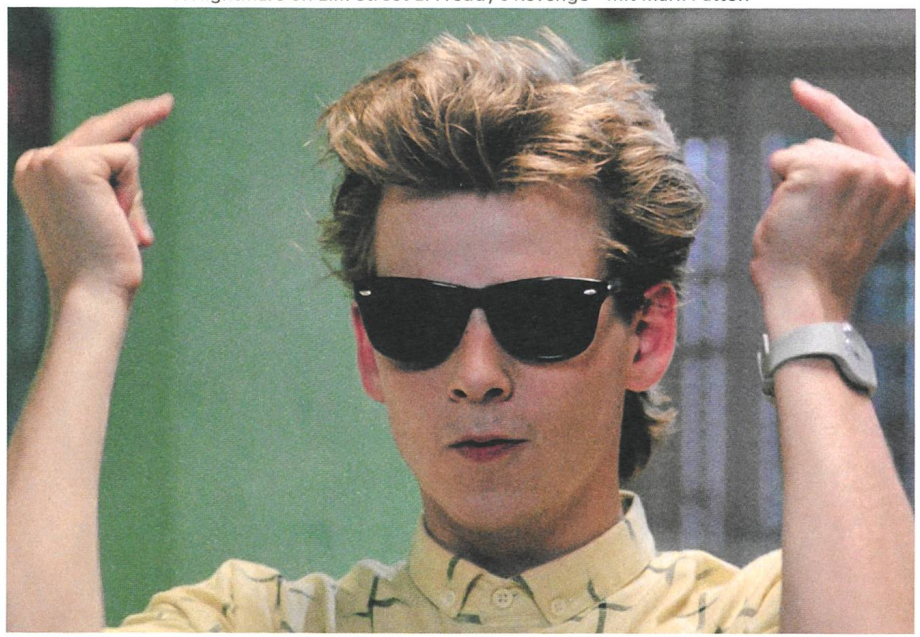
Wie eine mit allerlei schäbigen Achtziger-Requisiten vollgepackte Plastikwelt mutet auch das Setting von Jack Sholders A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge an. Dementsprechend erzählt der Film – der einzige Beitrag der Nightmare-Reihe mit einer männlichen Scream Queen –, wie sich der junge Jesse immer stärker von seinem Umfeld entfremdet. Heimgesucht wird er dabei von Freddy Krueger, einem Kindermörder mit verbranntem Gesicht und einem mit Messerklingen besetzten Handschuh, der seine jugendlichen Opfer in ihren Träumen verfolgt. Der Film erzählt, wie viele Coming-of-Age-Geschichten, von verstörenden körperlichen Veränderungen und ungewohnten Gefühlen. David Chaskin hat sein Drehbuch allerdings zusätzlich noch mit allerlei homoerotischen Versatzstücken gefüllt. Neben einem schmierigen Sportlehrer und einem Besuch in einer schwulen SM-Bar ist es vor allem ein unausgesprochenes Verlangen, das über dem Film schwebt. Dass der damals noch nicht geoutete schwule Schauspieler Mark Patton in der Hauptrolle zu sehen ist, tut sein Übriges.

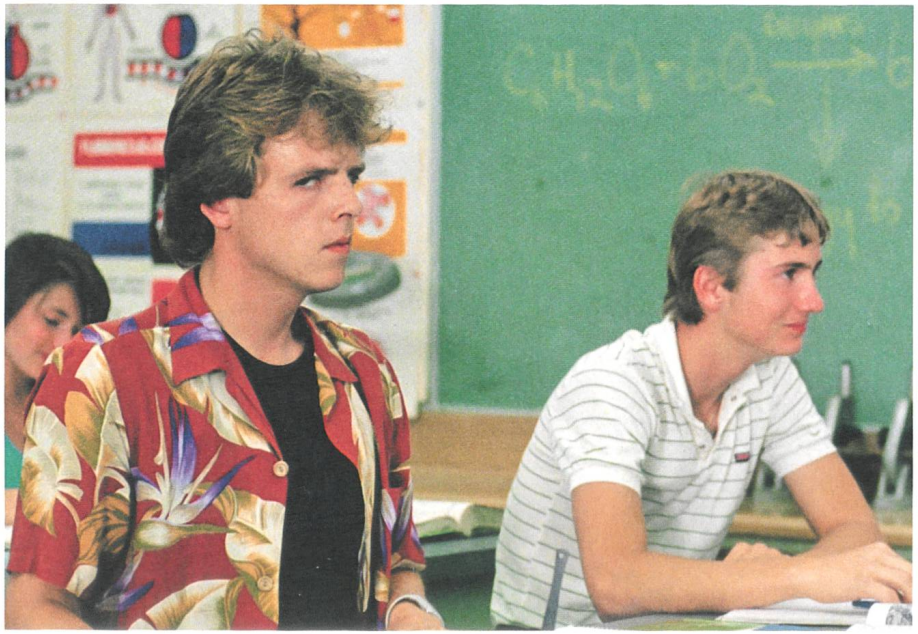
Penetrationsangst als Leitmotiv

Da sich Horrorfilme – damals sicher noch stärker als heute – überwiegend an heterosexuelle Jungs richten, wundert es nicht, dass Homosexualität, wenn überhaupt, nur verklausuliert dargestellt werden kann. Im Fall von Freddy's Revenge wurde der Subtext von vielen Zuschauer_innen allerdings sehr wohl wahrgenommen. Es ist bezeichnend, dass der Film lange Zeit zu den unbeliebtesten der Reihe zählte. Das Unbehagen, das er bei grossen Teilen des Publikums auslöste, schien anderer Natur zu sein als erhofft.

Sleepway Camp **Regie: Robert Hiltzik**

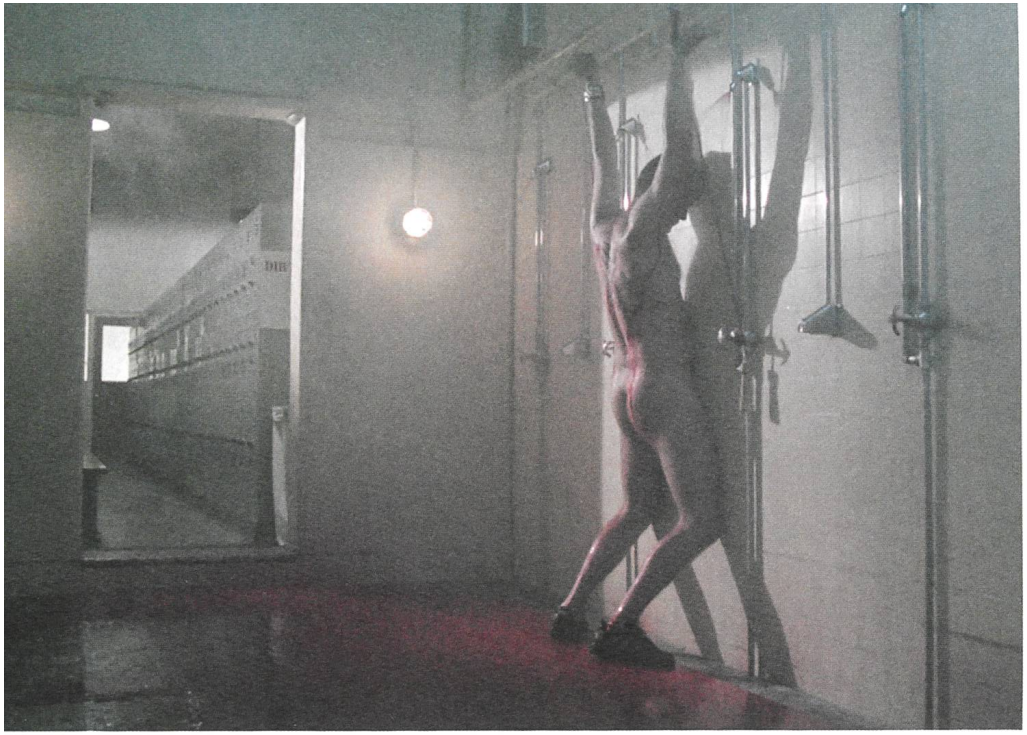
A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge **mit Mark Patton**





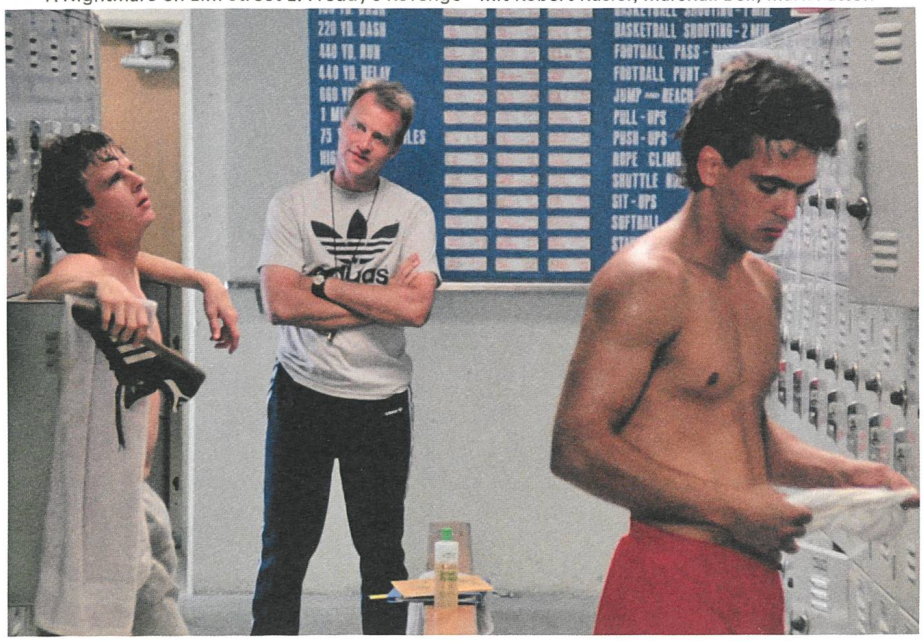
A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge **Regie: jack Sholder**

Sleepaway Camp **mit Karen Fields**



A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge mit Marshall Bell

A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge mit Robert Rusler, Marshall Bell, Mark Patton



Sleepaway Camp Kamera: Benjamin Davis

A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge mit Mark Patton

Besonders eine Szene ist homoerotisch enorm aufgeladen: Eines Nachts sucht Jesse seinen besten (zudem sehr gut aussehenden und nur leicht bekleideten) Freund Grady in dessen Schlafzimmer auf, um Schutz vor Krueger zu finden. Sowohl die Blicke zwischen den Jungen als auch der Dialog machen den Anschein, man wäre Zeuge eines Liebesgeständnisses; allerdings ohne dass dieses jemals explizit ausgesprochen wird. Auch die Angst vor Krueger – wieder ein älterer Mann, der einem jüngeren nachstellt – drückt sich häufig in zweideutigen Formulierung aus, am bekanntesten wohl in dem Satz: «He's inside me and he wants to take me again!». Jesses Penetrationsangst ist ein Leitmotiv des Films, und glaubt man Mark Patton, wollte ihm sein Gegenspieler Robert Englund sogar die Klingen in den Mund schieben, was Pattons Agent jedoch gerade noch zu verhindern wusste.

Obwohl der Film derart schwul aufgeladen ist, formt sich sein Subtext nie zu einer geschlossenen Erzählung. Gegen Ende, wenn Jesse heroisch seine Freundin befreien muss, zieht Sholder doch recht «straight» sein Programm durch. In sich stimmiger wirkt dagegen The Hitcher, der gerade wegen seines archaischen Minimalismus (wenig Dialog, Figuren ohne Vorgeschichte, die Wüste als Handlungsort) einen grösseren Deutungsspielraum zulässt. Wobei auch die Bildsprache manchmal unmissverständlich ist. Wenn Jim den Anhalter schliesslich tötet, scheint das kein wirklicher Triumph zu sein. Die Schlusseinstellung zeigt, wie Jim selbst zur schwarzen Silhouette wird und sich gewissermassen in den Killer verwandelt. Weil der Film auf dem Höhepunkt der Aidshysterie entstanden ist, könnte man auch sagen, Ryder habe ihn angesteckt. Bereits in der Messerszene am Anfang zwingt er Jim, «I want to die» zu sagen. Sich ihm hinzugeben, bedeutet auch, den eigenen Tod in Kauf zu nehmen.

Allerdings könnte man den gesamten Film genauso gut als reine Fantasie verstehen, in der Ryder die Personifikation von Jims unterdrückter Homosexualität darstellt und der Kampf gegen ihn ein Ringen mit dem eigenen Begehren. Dass der Junge von der Polizei selbst lange für den Mörder gehalten wird, legt schon früh nah, dass sich die beiden vermeintlichen Kontrahenten nicht so leicht voneinander trennen lassen.

Die Feinheiten des Hanky Code

Weil die Gay-Panic-Filme überwiegend keine klare Haltung zur Homosexualität einnehmen, werden sie mitunter innerhalb der Szene als feindselig wahrgenommen. William Friedkins später New-Hollywood-Film Cruising ist so ein Fall. Der queere Neo-Noir über den New Yorker Polizisten Steve Burns, der in die schwule Leder- und Fetischszene eingeschleust wird, um einen homophoben Serienkiller zu stellen, provozierte schon während des Drehs wütende Proteste aus der queeren Szene. Dabei kommen die Schwulen in dem Film deutlich besser weg als die oft willkürlich handelnden und gewalttätigen Polizisten, die ihnen das Leben schwer machen.

Wie genau der Film sein Milieu zeichnet, zeigt sich besonders während der schönen Clubszenen, in denen zahlreiche Stammbesucher einschlägiger Lokale als Statisten auftreten. Zwischen Rauchschwaden und pumpenden Rhythmen entfaltet sich ein hemmungsloses Reich voller schimmerndem Leder, glitzerndem Schweiss, gierigen Blicken und getrimmten Schnauzbärten. Man kann sich heute nur noch schwer einen Hollywoodfilm mit Starbesetzung vorstellen, bei dem ein vornehmlich heterosexuelles Publikum die Feinheiten des Hanky Codes (bei dem verschiedenfarbige Taschentücher unterschiedliche sexuelle Präferenzen signalisieren) erklärt bekommt und Zeuge einer Fistingszene sein darf.

Steve wirkt zwar eher stoisch, scheint aber zumindest von dieser Subkultur nicht abgestossen zu sein. Im Lauf des Films zeichnet sich ab, dass diese Umgebung eine Verwandlung in ihm auslöst, die jedoch nie genau definiert wird. Friedkin lässt Cruising offen enden; zugleich irritierend und spannend vieldeutig. Der Mörder, ein religiös erzogener, von Selbsthass zerfressener Schwuler mit Vaterkomplex, ist zwar gefasst worden, aber die Morde gehen weiter. Der Schluss zeigt, wie Steves Freundin aus seiner Tasche eine jener Ledermützen zieht, die man zuvor mehrmals im Film gesehen hat, besonders oft auf dem Kopf des Killers. Die vielleicht nächstliegende Theorie, die sich daraus ergibt, ist, dass Steve bei seiner verdeckten Ermittlung vielleicht selbst mit uneingestandenen homosexuellen Gefühlen konfrontiert wurde und nun die Arbeit des Mörders fortsetzt.

Auch wenn Cruising in der Schwulenszene mittlerweile weitgehend rehabilitiert wurde, offenbart die frühere Ablehnung doch eine Skepsis, die mit der Tatsache zu tun hat, dass Friedkin heterosexuell ist, aber auch auf Vorbehalte gegenüber einem populären Kino verweist, das sich politisch nicht deutlich positioniert. Dabei zeigen gerade die Gay-Panic-Filme, dass sich solche Uneindeutigkeiten durchaus als Einladung verstehen lassen, das Horrorkino aus einer queeren Perspektive neu zu entdecken. Das Böse erweist sich dabei nicht unbedingt als Kraft, von der man sich abwenden muss.

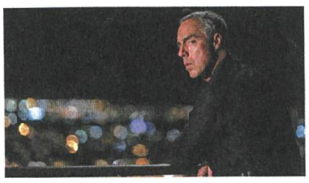
Wenn heute sogar ein Riesenkonzern wie Disney darum bemüht ist, in seine Blockbuster queere Nebenfiguren einzubauen – wie man hört eher übervorsichtig und ungelenk –, dann geht es dabei darum, Sympathieträger zu schaffen und eine bestimmte Zielgruppe zu besänftigen. Natürlich muss auch diese Sehnsucht gestillt werden, nur stellt sich die Frage, ob man sich anstatt solchen eher angepassten, unkontroversen und oft asexuellen Charakteren nicht lieber Figuren wünschen sollte, die sich nicht viel um herkömmliche Moralvorstellungen und gesellschaftliche Normen scheren. Vielleicht könnte man es öfter halten wie Trash-Papst John Waters, der als Reaktion auf die Verbürgerlichung vieler Schwuler meinte: «I had more fun when it was illegal to be gay.» ×

Kurz belichtet

Bücher
Comics
Filme
Serien
Websites

Los Angeles prozedural

Serie Hieronymus «Harry» Bosch, Detective bei der Mordkommission in L. A., ist schon dem Namen nach ziemlich barock *hard boiled*. Und dann wird er in der Adaption von *Michael Connellys* Riesenromanreihe (aktuell 22) auch noch vom extra hartgekochten *Titus Welliver* gespielt. Aber Bosch ist Modern-Jazz- und Plattenliebhaber, und die Serie vom Homicide- und The Wire-Veteranen *Eric Overmyer* rearrangiert harte Copklischees ziemlich lässig. Kleine und grosse, Routine- und persönliche Fälle stehen nebeneinander, und für jeden abgeschlossenen wird wieder ein neuer geöffnet – am Ende der aktuellen 5. Staffel ganz buchstäblich. Das beste Procedural derzeit, die beste Los-Angeles-Serie auch. (de)



→ Bosch (Eric Overmyer, Amazon Studio, USA, seit 2014). Verfügbar auf Amazon Prime.

Legendär

Comic In «Das goldene Zeitalter» entführen uns *Roxane Moreil* (Text) und *Cyril Pedrosa* (Zeichnungen) in ein imaginäres Mittelalter zwischen Epen, Märchen und Games of Thrones. Eine Prinzessin wird um ihren Thron betrogen, muss fliehen, will ihn zurückerobern, und das in einer Zeit, in der die feudalen Gewissheiten sich auflösen und die Menschen die Orientierung verlieren. Damit erzählt das französische Paar eine dezidiert zeitgenössische Geschichte mit feministischem Einschlag. Passend und zutiefst betörend sind Pedrosas von den Motiven und Farben mittelalterlicher Teppiche, Tapeten und Illuminationen inspirierten Zeichnungen. (cg)

→ Cyril Pedrosa/Roxanne Moreil: Das goldene Zeitalter. Aus dem Französischen von Ulrich Pröfrock. Berlin: Reprodukt, 2019. 232 Seiten. CHF 33

Digitaler Detektiv

Film Unter den vielen fantastischen Kinogeschöpfen *Tsui Harks* ist die Kaiserin Wu Zetian eines der abgründigsten, faszinierendsten. In bereits drei chinesischen Blockbusterfilmen macht sie Detective Dee, dem Chef ihrer eigenen Geheimpolizei und Titelcharakter der Serie, das Leben schwer: In die Intrigen, die ihr Untergebener aufdeckt, ist sie aufgrund ihres unersättlichen Machthungers selbst verstrickt, und Dee muss gleichzeitig für und gegen sie ermitteln. Auch der neueste Streich, Detective Dee: The Four Heavenly Kings, brilliert mit rasanter Action, knallbunt delirierendem Produktionsdesign und einem nimmermüden Erfindungsreichtum, der für einmal das Versprechen der Digitalisierung einlöst: kein Stein, kein Pixel darf auf dem anderen bleiben. (lf)

→ Detective Dee: The Four Heavenly Kings (Tsui Hark, China, 2018). Verfügbar auf iTunes.

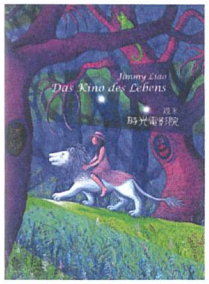
Vier Folgen Tarantino

Serie Gross war die Verwunderung, mancherorts auch die Empörung, als Netflix über Nacht eine Serie mit dem Titel The Hateful Eight ins Programm aufnahm. Es handelt sich dabei in der Tat um den gleichnamigen Film von *Quentin Tarantino*, den die Streamingplattform nicht nur in der Kinofassung, sondern eben auch in einer komplett neuen Präsentationsform zur Verfügung stellt. Die Serie ist vier Kapitel lang, das Material wurde von Tarantino dezent ummontiert und erweitert. Komplett neu entdecken können wird man den Film auf diese Weise kaum – in jedem Fall aber gibt der Programmierungscoup Hinweise auf die veränderten Machtverhältnisse in der zeitgenössischen Medienwelt. (lf)

→ The Hateful Eight (Quentin Tarantino, USA, 2015). Verfügbar auf Netflix als Langfilm und Serie.

Hommage ans Kino

Comic Wenn man nicht weiter weiss, bietet der Kinosaal einen Zufluchtsort. So war es für den taiwanischen Illustrator *Jimmy Liao*. In seinem Bilderbuch für Erwachsene erzählt er die Geschichte eines Mädchens, für das der regelmässige Gang ins Lichtspielhaus ein Ersatz für die abwesende Mutter ist. Jeder Besuch ist begleitet von der Hoffnung, sie eines Tages im Widerschein des Filmprojektors zu finden. «Das Kino des Lebens» ist eine innige Huldigung ans Kino. (gp)



→ Jimmy Liao: Das Kino des Lebens. Uitikon-Waldegg: Chinabooks E. Wolf Verlag, 2018. 130 Seiten. CHF 31

Geistesvernichtungsanstalt

Comic Salzburg 1943. Der junge Thomas besucht ein von Nationalsozialisten drakonisch geführtes Internat, überlebt die Zerbombung der Stadt und führt seine Ausbildung unter einem erzkatholischen Lehrer fort. Nur das Geigenspiel in der Schuhkammer und Grossvaters Kunstbegeisterung verschaffen Erlösung. Was Nationalsozialismus, Krieg und die katholische Kirche aus einem Menschen machen, beschrieb der Schriftsteller *Thomas Bernhard* 1975 in seiner Autobiografie «Die Ursache». *Lukas Kummer hat* das Auflehnen des Ichs gegen die feindliche Umwelt und Bernhards eigenständige Sprache in erschreckend symmetrischen Bildern bravourös nachgestellt. (gp)

→ Thomas Bernhard/Lukas Kummer: Die Ursache. Eine Andeutung. Salzburg: Residenz Verlag, 2018. 112 Seiten. CHF 30.90, € 22

Youtube-Schatz

Website Warum, fragt man sich, wenn man sich durch «Korean Classic Films», die Youtube-Präsenz des Korean Film Archives, klickt, betreibt nicht jede nationale Kinemathek einen solchen Kanal? Knapp 200 Klassiker des koreanischen Kinos sind hier verfügbar, die meisten in ordentlicher Qualität und mit englischen Untertiteln. Werke von Meisterregisseuren wie *Kim Ki-young* gibt es genauso zu entdecken wie Zeugnisse aus der Frühphase der Produktion in den Vierzigerjahren oder Beispiele des neueren Autorenfilmschaffens, die Auskünfte geben über die Genese der auf Festivals reüssierenden Neuen Welle um Filmemacher wie *Bong Joon-ho* und *Hong Sang-soo*. Das ist, ausnahmsweise einmal: digitization done right. (lf)

→ https://www.youtube.com/user/-KoreanFilm/

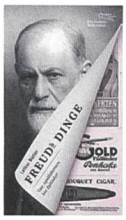
Hardbodies

Buch Harte Männerkörper sind die Spezialität des noch jungen Filmbuchverlags Éditions Moustache: Das Verlagsprogramm konzentriert sich bisher ganz auf die Themen B-Actionkino und schwule Pornografie. «Good Hot Stuff» ist der amerikanischen Gay-porn-Ikone *Jack Deveau* gewidmet, dessen Regiearbeiten in den Siebzigerjahren einen Brückenschlag zwischen Avantgarde und Bahnhofskino wagten. Kernstück des wie stets bei Éditions Moustache schwergewichtigen Bandes ist eine Serie von ausführlichen Interviews mit Mitarbeitern und Mitstreitern Deveaus. Ergänzend finden sich Essays, die das goldene Zeitalter des schwulen Pornos von verschiedenen Seiten beleuchten, sowie umfangreiches Bildmaterial. (lf)

→ Marco Siedelmann (Hrsg.): Good Hot Stuff. The Life and Times of Queer Film Pioneer Jack Deveau. Herzogenrath: Éditions Moustache, 2019. 588 Seiten. € 30

Im Museum der Psychoanalyse

Buch Von *Sigmund Freuds* Dingpassionen zeugt nicht nur die Sammlung im heutigen Freud-Museum in der Wiener Berggasse. Auch seine Texte sind, diesseits einer Theorie des Fetischismus und des psychoanalytischen Objektbegriffs, voll von Dingbezügen, wenn das Auge dafür erst einmal geschärft ist, von theoretisch prominenten Modellobjekten und Apparaten wie dem Wunderblock bis zu Freuds Statuensammlung. Exemplarisch gesammelt und analysiert als Dinge, nicht als Symbole, wurden sie bislang wenig, das hat nun der SZ-Kritiker und Literaturwissenschaftler *Lothar Müller* in einem schönen Buch unternommen. Eine Philologie und Archäologie von Freuds Archäologie der Seele, eine nüchtern-elegante Analyse der Analyse, ihr Zeug im Blick. (de)



→ Lothar Müller: Freuds Dinge. Der Diwan, die Apollokerzen und die Seele im technischen Zeitalter. Berlin: Die Andere Bibliothek, 2019. 420 Seiten. CHF 59, € 42

Erkenntnisprozess

Film In ihrem Spielfilmdebüt erzählt die Dokumentaristin *Jennifer Fox* ihre eigene Geschichte, die sie mit vielen anderen teilt: Eine Frau erkennt, dass das, was sie mit dreizehn als Liebesbeziehung erlebte, sexueller Missbrauch war. The Tale macht nicht nur die ambivalente Gefühlslage begreifbar, in der sich das Mädchen damals befand, sondern auch den schwierigen Erkenntnisprozess, mit dem später die Erwachsene konfrontiert wird. Getragen von einer souveränen *Laura Dern*, ist der Film ein vielschichtiger Beitrag zu einer Debatte, die längst nicht zu Ende geführt ist. (phb)

→ The Tale (Jennifer Fox, USA/D, 2018). Anbieter: Capelight Pictures (engl. u. dt. mit dt. UT).

Zärtlich und alarmierend

Serie Das Leben meint es nicht gut mit Roy: Sein Arzt diagnostiziert Alarmierendes, sein Boss lässt ihn die Drecksarbeit erledigen. Als ein Auftrag schiefläuft, taucht er unter – im Schlepptau eine minderjährige Prostituierte und deren kleine Schwester. Für ihr US-Debüt Galveston hat sich Schauspielerin und Regisseurin *Mélanie Laurent* einen Roman von *Nic Pizzolatto* (True Detective) vorgenommen und daraus einen Mix aus Neonoir und Roadmovie gemacht: ungeschliffen, roh, überraschend zärtlich – und mit *Ben Foster* perfekt besetzt. (phb)

→ Galveston (Mélanie Laurent, USA, 2018). Anbieter: Koch Films (engl. u. dt. mit dt. UT).

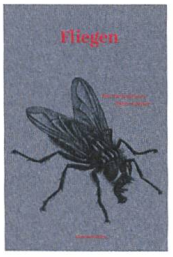
Filmhistorischer Gegenschuss

Film Kein grosser Wurf, aber eine bemerkenswerte film- und erinnerungshistorische Intervention: *John Lee Hancocks* Netflix-Version der Geschichte von Bonnie und Clyde aus der Perspektive der Gesetzeshüter – die es freilich mit den Paragrafen ebenfalls nicht allzu genau nehmen. Frank Hamer (*Kevin Kostner*) und Maney Gault (*Woody Harrelson*) sind zwei ehemalige Texas Rangers, die für die Jagd auf das Starganovenpaar reaktiviert werden. Eher zu Unrecht als reaktionäre Antwort auf den Arthur-Penn-Film beschrieben, entpuppt sich The Highwayman vielmehr als eine melancholische Wiederaufnahme, getragen von den gut aufeinander abgestimmten Hauptdarstellern. (lf)

→ The Highwaymen (John Lee Hancock, USA, 2019). Verfügbar auf Netflix.

The Fly

Buch Wenn der Kunsthistoriker *Peter Geimer* über ein kleines lästiges Tier schreibt, dann geht es auch da, wie bei ihm des Öfteren, um die Mediengeschichte der Fotografie und um Bilder aus Versehen. Zufällige und weniger zufällige Porträts eines niederen Insekts versammelt das neuste Buch in der bibliophilen Naturkunden-Reihe des Berliner Verlags Matthes & Seitz: Streifflüge durch Literatur, Film, Malerei und Wissenschaft; eine nur dem Format nach schmale Kunst- und Wissensgeschichte, die vom Kleinen ausgeht, das gleichzeitig, siehe David Cronenberg und Kurt Neumann, monströs ist; vom Unscheinbaren, das zugleich fundamental zu stören vermag. (de)



→ Peter Geimer: Fliegen. Ein Portrait. Berlin: Matthes & Seitz, 2018. 140 Seiten. CHF 23, € 18

Anzeige

Kunst Museum Winterthur
Beim Stadthaus

18.5.–18.8.2019

Frozen Gesture

Gesten in der Malerei

Roy Lichtenstein, *Yellow Brushstroke*, 1965, Kunsthaus Zürich, 1975 © Estate of Roy Lichtenstein / 2019, ProLitteris, Zurich

Franz Ackermann
Ingrid Calame
Pia Fries
Bernard Frize
Katharina Grosse
Robert Janitz
Jonathan Lasker
Roy Lichtenstein
Fabian Marcaccio
Judy Millar
Carl Ostendarp
David Reed
Gerhard Richter
Christoph Rütimann
Karin Sander
Christine Streuli

In der № 5 / 2019 ...

Ich war zuhause, aber... Regie: Angela Schanelec

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer (tf)
Lukas Foerster (lf)

Verlag und Inserate

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

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Übersetzung

Karin Vogt, Basel

Konzept und Gestaltung

Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali, Deborah Meier,
Aline Pedrazzi, Zürich

Lithografie

Widmer & Fluri GmbH, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand

Galledia Print AG, Berneck

Titelbild

Repulsion (1965),
Regie: Roman Polanski, mit Catherine Deneuve

Mitarbeiter / innen dieser Nummer

Alejandro Bachmann, Johannes Binotto, Daniel Eschkötter (de), Stéphane Gobbo, Selina Hangartner, Michael Kienzl, Kristina Köhler, Marius Kuhn, Michael Pekler, Doris Senn, Philipp Stadelmaier, Patrick Straumann, Geesa Tuch, Stefan Volk, Carolin Weidner, Stephanie Werder, Philipp Brunner (phb), Christian Gasser (cg) Giovanni Peduto (gp)

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Cineworx; DOK.fest München; Filmcoopi Zürich; Neugass Kino AG; Netflix; Pathé Films; trigon-film; Warner Bros. Schweiz; Essener Filmkunsttheater GmbH.

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Abonnemente

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

© 2019 Filmbulletin

61. Jahrgang
Heft Nummer 379 / Juni 2019 / Nr. 4
ISSN 0257–7852

MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C011710
www.fsc.org

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

Die Übersetzung der Rubrik «Cinéma romand» werden durch Pro Helvetia, Kurlturstiftung unterstützt:

prohelvetia

Geschichten vom Kino

51°27'18.2"N 7°00'47.6"0

Lichtburg, Essen

«Essen, where the f*ck is Essen?», soll ein Hollywoodstar auf die Einladung nach Essen gefragt haben. Tatsächlich verbindet man die «Hauptstadt des Ruhrgebiets» gemeinhin eher mit Kohle, Stahl und Montanindustrie als mit glamourösen Filmpremieren. Aber es gibt eben auch die Lichtburg, die mit ihren 1250 Sitzplätzen das grösste Kino Deutschlands ist. Es sei auch das schönste, finden viele Essener_innen – und wohl auch viele andere, wenn sie den Kinosaal zum ersten Mal betreten.

Geplant und erbaut wurde die Lichtburg in den Zwanzigerjahren als Teil eines städtebaulichen Grossprojekts: Essen gehörte neben Berlin, Hamburg und München zu den wichtigsten Handels- und Kulturzentren der Weimarer Republik. Dieser Status sollte sich auch in der Architektur der Innenstadt rund um den Hauptbahnhof spiegeln, die im Stil der neuen Sachlichkeit aufgezogen wurde. Nüchtern-geometrisch ist die Aussenfassade der Lichtburg noch heute; sie galt bei ihrer Eröffnung im Oktober 1928 als eines der modernsten Kinohäuser Europas. Wie die grossen amerikanischen Kinopaläste war sie als Kino mit Theaterfunktion erbaut, verfügte über eine Bühne mit Seilzügen, Künstlergarderoben, eine Wurlitzer-Orgel und eine elektrische Platzmeldeanlage, die schon im Foyer anzeigte, welche Plätze im Kinosaal belegt waren.

Seither hat die Lichtburg viel erlebt – und in ihrer Geschichte spiegelt sich auch der Wandel des Ruhrgebiets vom Industrie- zum Kulturstandort. Während des Zweiten Weltkriegs stark zerstört, wurde das Kino Anfang der Fünfzigerjahre wiederaufgebaut und zum wichtigen Premierenkino, wo sich Stars wie Romy Schneider, Zarah Leander und Pierre Brice die Klinke in die Hand gaben. Man feierte so ausgelassen, heisst es, dass die Filmbar, in der die Partys stattfanden, nicht mit den damals modernen, filigranen Nierentischen ausgestattet war, sondern mit soliden Bartischen in «Eiche rustikal» – damit die Stars auf den Tischen tanzen konnten. In dieser Zeit erhielt auch der grosse Kinosaal seine bis heute charakteristische Form: Geschwungene Linien, die sich vom Balkon über die Wandreliefs bis zur muschelförmigen Deckenleuchte ziehen; eine Farbgebung, die mit hellen Holz, Beige- und Goldtönen und den roten Samtsesseln an ein Theater- oder Opernhaus erinnert.

Der einstige Glanz des Kinosaals war mit den Jahren von dicken Staub- und Schmutzschichten überlagert. In den Neunzigerjahren, als Grosskinos wie die Lichtburg unter dem Druck der Multiplexe kaum noch kostendeckend zu bespielen waren, dachte man über alternative Nutzungsmöglichkeiten nach – als Einkaufspassage, Revuetheater oder Konzerthaus. Doch die Einheimischen, allen voran der Kulturbeirat der Stadt Essen, Filmschaffende und Medienvertreter_innen, kämpften für den Erhalt «ihres» Kinos, das 2003 umfassend renoviert und wiedereröffnet wurde. Die Lichtburg gehört seitdem zur Essener Filmkunsttheater GmbH, die das Kino über das Prinzip «Blockbuster-Kino im Filmpalast» erfolgreich führt. Tatsächlich ist es kein einfaches Unterfangen, einen Saal mit über tausend Plätzen im Tagesgeschäft zu bespielen. Statt auf Kunst- und Arthousefilme setzt man auf Mainstreamkino und besondere Filmevents – wie die Projektion von Filmen im 70-mm-Format. Daneben finden in dem multifunktionalen Raum auch Konzerte, Lesungen und Theateraufführungen statt. Für diese besondere Mischung aus Kultur, Unterhaltung und Nostalgie wird die Lichtburg von ihrem Publikum heiss und innig geliebt. In die Lichtburg zu gehen, ist für viele Essener_innen nach wie vor ein ganz besonderes Ritual.

Das prächtige und repräsentative Ambiente der Lichtburg wird auch heute wieder für Filmpremieren genutzt. Mindestens einmal pro Monat rollt vor dem Kino der rote Teppich aus; viele deutsche oder europäische Filme feiern hier ihre Uraufführung. Im Foyer zeugen Fotos von den rauschenden Partys der Filmstars und Kulturprominenz. Im Blauen Salon haben sich zahlreiche Filmschaffende wie Heike Makatsch, Daniel Brühl, Tom Tykwer und Fatih Akin mit Handabdrücken verewigt. Ob bei den Premierenfeiern auch heute noch auf Tischen getanzt wird? Auszuschliessen ist das jedenfalls nicht. Kristina Köhler

JETZT AM KIOSK, ALS E-PAPER (AMAZON, GOOGLE, APPSTORE) ODER IM ABO AUF DEADLINE-MAGAZIN.DE

DAS IST AMONIAK, DAS HEISST NICHTS DAVON IST ZU GEBRAUCHEN.

HEISST? SELBST WENN ES WIR NICHTS, WER ZUM SO NE SCHEISSE

UND WISST IHR WAS DAS VERDACHTIGE GABE NICHTS, NICHTS! TEUFEL SIND HAB ICH IN MEINEM

DANN HATTEN FUCK DIE?

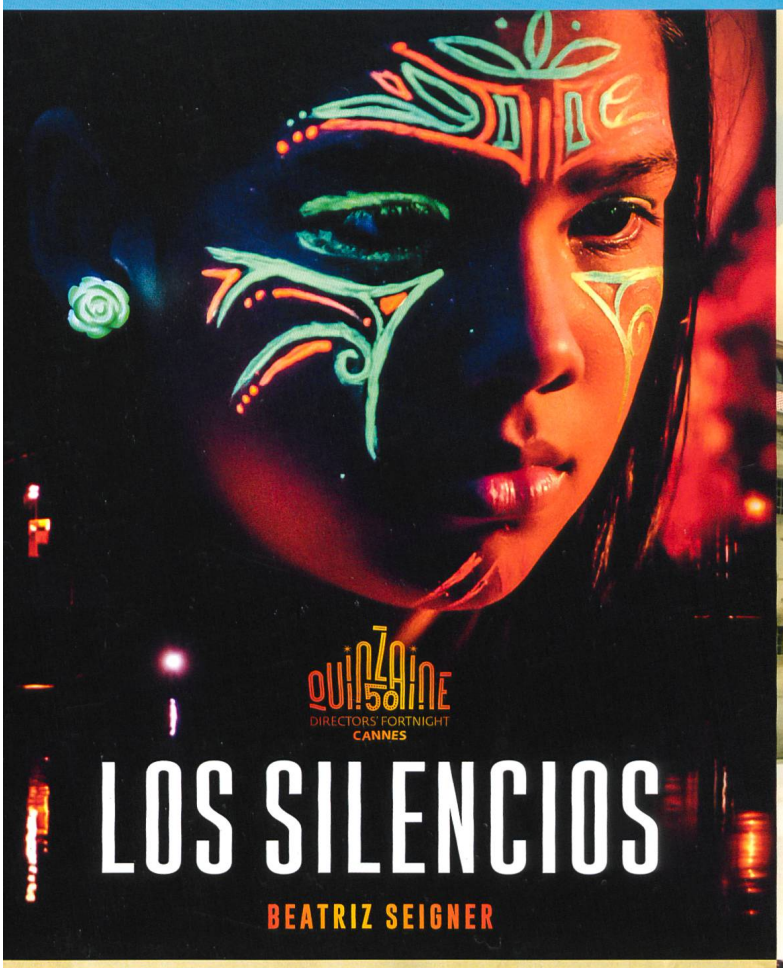
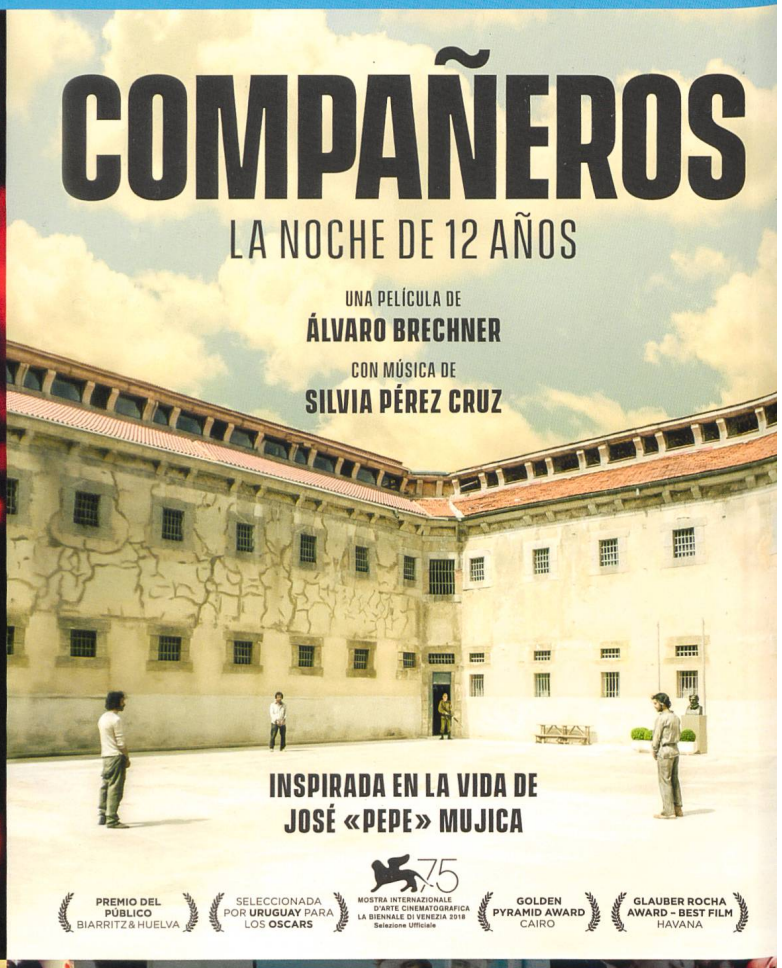
GANZEN SCHEISS LEBEN NOCH NICHT ERLEBT WER DAMMT WER SIND DIE?

DIE VERDAMMTEN WERE SIND

deadline

das Filmmagazin

THE BOONDOCK SAINTS ©1999 CAPELIGHT GERMANY.

¡MIRA! – FILME AUS SÜDAMERIKA

Diesen Sommer in den Kinos